

**Sidney José Molina Júnior**

**O Violão na Era do Disco:  
interpretação e desleitura na arte de Julian Bream**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS GRADUADOS  
EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
SÃO PAULO, 2006**

**Sidney José Molina Júnior**

**O Violão na Era do Disco:  
interpretação e desleitura na arte de Julian Bream**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como  
exigência parcial para a obtenção do título de DOUTOR em Comunicação e Semiótica sob a  
orientação do Professor Doutor Arthur Rosenblat Nestrovski.

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS GRADUADOS  
EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
SÃO PAULO, 2006**

---

---

---

---

---

---

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial  
desta dissertação por processos fotocopiados ou eletrônicos.

\_\_\_\_\_  
São Paulo, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2006

**Para Ricardo Rizek**

## RESUMO

Esta tese procura mostrar como – ao contrário, por exemplo, dos repertórios pianístico, violinístico e orquestral, cujos cânones formaram-se pouco a pouco desde finais do século XVIII – o cânone do violão clássico é um fenômeno do século XX e, como tal, bastante dependente de critérios sonoros fixados por seus intérpretes através de gravações.

Em especial, o trabalho destaca a “Era dos LPs” (aproximadamente 1950-90) como centro de um processo no qual a escuta de discos parece ser ao menos tão importante quanto a edição de partituras. Assim, para o violão, a *escrita* é também *som*, e as *músicas* são antes de tudo os *músicos*.

Há, portanto, fortes analogias entre o processo de ascensão e estabilização do instrumento no cenário internacional de concertos e o desenvolvimento conceitual do disco, que caminha do “LP Recital”, simulacro da performance ao vivo, para o “LP Obra”, influenciado pela performance historicamente informada e espécie de simulacro sonoro da partitura editada.

Dois artistas centrais para esse processo são estudados no trabalho: o espanhol Andrés Segovia (1893-1987) e – sobretudo – o inglês Julian Bream (1933), cuja larga obra fonográfica lançada durante a segunda metade do século XX analisamos contra o pano de fundo das gravações realizadas por Segovia na primeira metade do século. Para tanto, autores como Dahlhaus, Adorno, Lotman, Said e especialmente Bloom fornecem ferramentas conceituais decisivas para a fundamentação teórica da pesquisa.

A partir desses pressupostos, dividimos nosso estudo crítico da discografia de Julian Bream em três momentos: as origens poéticas, onde predomina o desvio em relação a Segovia; o período médio, caracterizado pela constituição de uma voz própria independente; e a fase de maturidade, onde ocorre a “desleitura” do precursor. Nesse percurso, o trabalho realiza também um minucioso levantamento das gravações dos dois intérpretes e recupera o contexto original de seus discos.

## ABSTRACT

This thesis shows how the classical guitar canon is a phenomenon of the twentieth century – in contrast, for example, with the piano, violin and orchestral repertoires, whose canons had been formed step by step since the end of the eighteenth century – and dependent as such on the criteria fixed by its interpreters through the medium of sound recording.

The project highlights especially, the “Age of LPs” (1950-90) as the central part of a process where the act of listening to recordings seems to be as important as the edition of music scores. So, for the guitar, the *writing* is also a *sound*, and the *music* is primarily *the musicians*.

Therefore, there are important analogies between the ascension and stabilization of the instrument in the international concert scene and the conceptual development of the recordings, which moves from the “Recital LP”, simulacrum of live performance, to the “Art Work LP”, influenced by the historically informed performance and constituting a kind of sound simulacrum of the edited music score.

Two important artists who contributed to this process are studied here: Andrés Segovia (1893-1987) and – mainly – Julian Bream (1933), whose wide phonographic work, released during the second half of the twentieth century, has been analyzed in contrast with the recordings made by Segovia in the first half of the century. Taking that into consideration, authors such as Dahlhaus, Adorno, Lotman, Said and especially Bloom provide decisive conceptual tools for the thesis.

Based on this theoretical approach, our study of Julian Bream’s discography has been divided into three moments: the poetical origins (the swerving from Segovia); the middle period (constitution of an independent voice); and the late phase (“misreading” of the precursor). The thesis also includes a detailed research of the recordings made by both interpreters and it restores the original context of their albums.

# SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	x
<b>Agradecimentos</b>	xvii
<b>PARTE I - O VIOLÃO NA ERA DO DISCO</b>	1
<b>Capítulo I - Performance musical como desleitura</b>	2
1. <i>Performance</i> e crítica	2
2. Encarnação sonora	23
<b>Capítulo II - Un cânone a partir do som</b>	36
1. Interpretações fixadas	36
2. Andres Segovia, centro do cânone do violão	46
<b>Capítulo III - A cena primária de instrução</b>	62
1. Um violonista inglês?	62
2. A cena primária de instrução	81
3. As origens poéticas de Julian Bream	88
<b>PARTE II - UMA DESLEITURA DO LEGADO FONOGRÁFICO DE JULIAN BREAM</b>	91
<b>Capítulo IV - A arte de Julian Bream (1955-64)</b>	92
1. <i>Fair, sweet, cruel</i> (1955-58)	92
2. Voz poética e passividade (1959-64)	110
<b>Capítulo V - Os LPs temáticos e a instrução sonora (1965-78)</b>	130
1. <i>El polífemo de oro</i> (1965-70)	130
2. <i>A life on the road: together?</i> (1971-78)	151
<b>Capítulo VI - <i>La guitarra romântica</i> (1979-95)</b>	180
1. <i>Music of Spain</i> : uma blasfêmia (1979-91)	180
2. <i>All in twilight</i> (1992-95)	226
<b>Aquém e além do cânone sonoro</b>	245
<b>Apêndice I - Discografia de Julian Bream</b>	248
<b>Apêndice II - Versões comparadas de Julian Bream</b>	284
<b>Apêndice III - Uma discografia de Andres Segovia</b>	288
<b>Bibliografia e discografia</b>	315
<b>Ficha técnica dos exemplos gravados</b>	330

## APRESENTAÇÃO

Ao receber o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade da Flórida, em 1969, o violonista espanhol Andres Segovia (1893-1987) enumerou – como fazia com freqüência – os cinco grandes objetivos que nortearam a sua vida artística. Um desses objetivos colocava em destaque a questão das gravações como parte de seu projeto para o instrumento:

*The third [goal] was to succeed in making the audiences of the world aware of the guitar. Where I was unable to go myself, my recordings would arrive.*<sup>1</sup>

De fato, desde o advento dos discos comerciais – inicialmente com as gravações mecânicas do início do século XX e, a partir de meados da década de vinte, com as elétricas em 78 rpm – o ato de gravar passou a ser uma atividade importante da carreira de instrumentistas, cantores e regentes. Mas foi apenas após 1948 – com o início da Era dos LPs – que os discos começaram a adquirir o *status* de projeto estético: as condições técnicas trazidas pelo disco de vinil – o *long play* – permitiram a solistas e grupos de câmara realizar em estúdio a simulação de um recital ao vivo em duas partes, cada uma com começo, meio e fim.

Segovia realizou dezenas de gravações em 78 rpm – nas quais o tempo médio de cada lado era de quatro minutos – entre 1927 e 1949. A Era dos LPs surge para ele, portanto, em um momento em que – com quase sessenta anos de idade – havia atingido o auge da carreira e era reconhecido como a figura central do mundo do violão clássico. Seus primeiros LPs com material inédito, lançados nos anos cinqüenta, confirmam – como podemos ver nos próprios títulos dos álbuns – a concepção do disco como simulacro de recitais: *An Andres Segovia Recital* (1953), *An Andres Segovia Concert* (1953), *An Andres Segovia Program* (1954) e *An Evening with Andres Segovia* (1954), entre outros.

Apesar de serem quase contemporâneos dessa fase de maturidade de Segovia, os primeiros discos do violonista inglês Julian Bream (1933) – tido hoje por consenso como o principal intérprete do instrumento da segunda metade do século vinte – apontam o início da busca por um outro caminho. Dedicados a poucos, ou mesmo a um único autor – como *Villa-Lobos and Torroba* (1956), *A Bach Recital for the Guitar* (1957) e *Julian Bream Plays Dowland* (1957) – começam a se distanciar da idéia do simulacro, como se cada disco aceitasse ser um

---

<sup>1</sup> A citação foi extraída de um pronunciamento feito por Segovia em 27 de fevereiro de 1969. Ver “Segovia’s great objectives” in *Guitart Special. Andres Segovia*, ano VIII, número XI. Avelino, 2004, p.43.

objeto estético autônomo e independente, com a sua própria poética. Essa idéia do “LP Obra” ganha corpo no cenário internacional a partir da chegada do sistema stereo – em 1958 – e atinge plena maturidade na carreira de Bream com os discos temáticos lançados durante a segunda metade da década de sessenta, como *Baroque Guitar* (1965), *20th Century Guitar* (1966), *Classic Guitar* (1968) e *Romantic Guitar* (1970).

Não obstante a importância desse processo para a compreensão do desenvolvimento das práticas performáticas no século XX, o interesse dos meios acadêmicos por uma abordagem crítica das gravações de música clássica é um fenômeno bastante recente. Robert Philip afirma:

*In 1968 I began work on a Ph.D. dissertation at Cambridge, on changing orchestral style from 1920 to 1950. I was the first research student to have tackled historical recordings at any university (so far as I am aware). I frequently met people in the academic world who did not regard what I was doing as proper academic research at all.<sup>2</sup>*

Na seqüência, Philip levanta algumas hipóteses acerca das razões dessas resistências, cujo afrouxamento gradual ocorreu durante o período compreendido entre o início de seus estudos acadêmicos e os primeiros anos do século XXI:

*“Performance Practice” had become a respectable academic field, but it was restricted to the study of traditional sources of historical evidence: printed texts, manuscripts, scores, treatises and, increasingly, instruments. My research was suspect for two reasons. In the first place it involved listening to records, which was something to be done in one’s spare time for relaxation, and was not regarded as a serious occupation. Secondly, the period of performance I was studying was very recent [...] Now, at the beginning of the twenty-first century, both halves of that equation have changed dramatically. Historical recordings are increasingly the subject of academic study at universities across the world and are beginning to have an impact on practicing musicians.<sup>3</sup>*

---

<sup>2</sup> PHILIP, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 1.

<sup>3</sup> Ibid., p. 1-2.

Os argumentos de Philip podem nos ajudar a explicar o fato de – ao iniciarmos este estudo crítico do legado fonográfico de Julian Bream em relação ao de Andres Segovia – termos encontrado um *corpus* completamente desorganizado e distorcido. A estrutura dos LPs originais dos dois violonistas foi – e continua sendo – destruída por coletâneas que não hesitam em passar por cima da cronologia e da unidade de composição de cada disco. Faixas que foram gravadas tendo entre si a distância de várias décadas – gravadas, portanto, em fases diferentes da carreira, com instrumentos diferentes, com tecnologia de gravação diversa, como parte de projetos de repertório distintos – são retiradas de seu contexto original e justapostas para atender a demanda de “um novo lançamento”, como se intérpretes – desse nível – não tivessem concebido os seus discos detalhe por detalhe.

No caso específico de Bream, ainda podemos contar com a Julian Bream Edition, coleção de vinte e oito CDs lançados em 1993 – sob a supervisão do violonista – contendo a maior parte de suas gravações para a RCA entre 1959 e 1991,<sup>4</sup> mas, mesmo assim, vemos amputadas as principais características dos LPs originais. Segundo Allan Kozin, em artigo publicado em *Guitar Review* na época do lançamento da coleção,

*That organization made compressing Bream’s 37 RCA LPs fairly easy. Each CD is based on an original LP sequence, with thematically related material filling out the program. Mostly, these expansions work well. But several that look fine on paper seem not to have been road tested: the timings and titles make sense, but the juxtapositions sound dreadful. The most egregious example is the Baroque Guitar volume, built around Bream’s delightful 1965 album of that title. The fashion in guitar recording then favored a big, resonant, larger than life sound. But the CD version also includes recordings from the 1980s, when a more delicate, realistic sound was the ideal. Moreover, on the 1980s recordings, Bream plays the light-voiced, slightly jangly Baroque guitar. RCA has interposed these between the booming 1965 recordings and the effect is awful.<sup>5</sup>*

Em relação a Segovia a situação é ainda mais grave, uma vez que não há mais como recuperar a estrutura de seu acervo original diante do emaranhado das coletâneas isoladas e parciais lançadas após a sua morte.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream Edition* (28 CDs). BMG Classics 09026-61584-2 a 09026-61611-2, 1993.

<sup>5</sup> KOZIN, Allan. “Julian Bream on Record” in *Guitar Review* n. 96, Winter 1994, p. 27.

<sup>6</sup> Segovia não chegou a realizar gravações digitais para lançamento em *compact disc*. Seu último LP – *Reveries* – foi gravado em 1977, quando contava oitenta e quatro anos de idade.

Assim, decidimos empreender uma “volta aos LPs” para recuperar – tanto quanto possível – o contexto original das gravações dos dois intérpretes, e para isso procuramos seguir cada um dos passos de suas carreiras discográficas – fase a fase, disco a disco – de maneira a constituir um objeto de pesquisa mais confiável para a análise. Cabe observar, porém, que a elaboração dessas “discografias acadêmicas” – incluídas em apêndices no final do texto –, bem como o seu manuseio através da identificação comparativa das versões, demandou mais esforço do que esperávamos e – mais do que um trabalho preparatório – acabou se transformando em uma “tese dentro da tese”, passível de avaliação em si.<sup>7</sup>

O eixo analítico empregado para a abordagem crítica dos discos de Julian Bream é uma ampliação dos estudos desenvolvidos em nossa dissertação de mestrado, na qual a relação entre Mahler e Schoenberg foi tratada a partir da teoria da influência do crítico literário norte-americano Harold Bloom (1930).<sup>8</sup>

Bloom estuda a literatura a partir do que ele denomina *desleitura* entre poetas, isto é, uma guerra defensiva entre artistas, uma dialética da influência dominada pela angústia. É essa guerra que produz o cânone – a escolha (móvel) das obras e dos autores clássicos. O cânone é, portanto, uma consequência – e não causa – da influência entre autores fortes.

Apesar da teoria de Bloom ter se mostrado desde o início bastante permeável ao estudo de casos não previstos por sua intenção original, podemos considerar que – mais de trinta anos após a publicação de *The Anxiety of Influence* –<sup>9</sup> ainda são poucos os trabalhos que trazem para os estudos musicais as categorias de seu projeto dialético-pragmático de crítica. E se – dando um passo a mais – tomamos como referência o ambiente das práticas interpretativas, constatamos uma lacuna muito maior, uma vez que – nesse campo – a própria crítica acha-se, em geral, bastante enfraquecida por ensaios que idealizam as interpretações musicais a ponto de torná-las totalmente subsidiárias das análises formais ou da musicologia histórica.

---

<sup>7</sup> Um dos critérios dessas “discografias acadêmicas” foi descartar também as coletâneas – ou reedições – lançadas durante o percurso das carreiras (ou sob os auspícios) dos intérpretes. Nossa foco centrou-se no desenrolar cronológico das gravações e dos discos originais para que pudéssemos acompanhar da forma mais cuidadosa possível o desenvolvimento musical – e não comercial – dos artistas.

<sup>8</sup> Ver MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg. Angústia da influência na Sinfonia de Câmara n. 1*. São Paulo: Rondô, 2003.

<sup>9</sup> Ver BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Nesse sentido, a maior parte dos estudos acadêmicos na área da interpretação musical parece prescindir, ainda, de critérios para a escuta das próprias *performances*<sup>10</sup> como se bastasse o estudo das obras e das técnicas instrumentais. No limite, é como se fosse suficiente estudar as práticas interpretativas sem referência direta ao som dos intérpretes. É nesse clima que Bloom – ferrenho opositor das diversas formas de idealizações na teoria literária – pode nos ajudar a abordar a tradição das interpretações musicais em si mesma: a partir de sua teoria da influência, essa tradição passa a ser vista como mais um capítulo da guerra defensiva entre artistas, isto é, como um “cânone sonoro” passível, também, de análises a partir do mapa da desleitura.

Descontados a coda final e os apêndices, a tese está organizada em seis capítulos distribuídos em duas partes. O primeiro capítulo (“Performance musical como desleitura”) apresenta e comenta alguns tópicos das principais teorias da performance da segunda metade do século XX – o que inclui uma discussão sobre a questão das “autenticidades” das interpretações – e propõe uma adaptação da desleitura bloomiana para esse contexto. O segundo (“Um cânone a partir do som”) traz um histórico da evolução do disco no século XX, e apresenta a obra de Andres Segovia como o centro do cânone do violão clássico, um cânone tardio cuja formatação ocorre em plena Era do Disco.

O terceiro capítulo (“A cena primária de instrução”) trata das origens poéticas de Julian Bream. Amparados pela desleitura de Freud e Derrida por Bloom, procuramos afastar de nossa análise as idealizações psicológico-biográficas, deixando espaço para uma possível identificação da força do precursor na arte do efebo, para além de defesas e tropos sonoros. Com a intenção de acompanhar mais claramente o desenvolvimento da carreira do violonista inglês, dividimos, no final desse capítulo, os cinqüenta discos de sua produção em três momentos, e cada um desses momentos foi, por sua vez, dividido em duas fases.

Os três capítulos que compõem a segunda parte são voltados ao desenvolvimento artístico da carreira de Julian Bream. Assim, os capítulos quatro, cinco e seis analisam, respectivamente, cada um desses momentos, e uma boa parcela dos comentários críticos é destinada à descrição do projeto de cada disco: repertório, detalhes da gravação, utilização de instrumentos específicos etc. Dedicamos uma atenção especial às regravações (por que Bream grava mais de uma vez certas obras?) e também à comparação com as gravações de Segovia.

---

<sup>10</sup> Temos em mente, em especial, a realidade acadêmica brasileira.

Essa comparação com Segovia dá-se através de um prévio mapeamento de todos os autores gravados por ambos e, no caso das obras comuns ao repertório dos dois violonistas, por comentários críticos acerca de aspectos específicos das interpretações. Dessa forma, usando como pano de fundo a dialética da influência de Bloom, procuramos mostrar como se dá a relação entre Bream e seu precursor, e como essa relação afeta tanto o projeto dos discos quanto certas escolhas poético-interpretativas.

Assim, o capítulo quatro (“A arte de Julian Bream”) mostra como a discografia do violonista inglês começa com um triplo desvio em relação a Segovia, a saber, no projeto de repertório (importância da música inglesa), na diversificação de instrumentos e formações instrumentais (alaúde e música de câmara) e, ainda, nas interpretações em si (interferência das correntes ligadas a *performances* historicamente informadas). Segue-se, no capítulo cinco (“Os LPs temáticos e a instrução sonora”) a análise dos projetos que incluem a encomenda de obras novas a diversos compositores – uma importantíssima contribuição de Bream – e também a conquista de sua sonoridade madura e de um estilo de interpretação muito pessoal, bastante distinto do de Segovia.

Esse dois primeiros momentos incluem, também, idas e vindas que ameaçam (mas não realizam efetivamente) a desleitura do antecessor, seja através de discos com uma estrutura mais segoviana – na maioria das vezes não totalmente bem sucedidos –, seja apenas entrando, levemente, no repertório de Segovia. No terceiro momento, no entanto – correspondente ao capítulo seis, “*La guitarra romântica*” – Bream parece encarar a interpretação e o repertório segovianos de frente, não apenas permitindo uma comparação franca e direta, mas transformando, bloomianamente – tal a força desses discos –, Segovia em um caso particular de si mesmo. Esse ponto culminante – ao qual se segue uma fase crepuscular – está, a nosso ver, nos discos *Julian Bream plays Granados and Albéniz* (1983) e *La guitarra romântica* (1991). Segue-se – aquém e além de qualquer tentativa de extrair “conclusões” – a coda da tese, que especula – ainda a partir da dialética da influência – alguns caminhos abertos para o mundo violonístico das gerações pós-Bream.

Arthur Nestrovski afirmou certa vez que, apesar de duzentos anos de modernismo terem nos ensinado que não existe relação imediata e transparente nem com as obras de arte, nem com nada neste mundo, a ilusão de imediatez existe e – de algum modo – tem de ser preservada. Seu comentário deságua nas ilusões “preserváveis” da escuta musical, tão

necessárias para aquilo que – na crítica – está além da (igualmente necessária) divulgação organizada de informações.<sup>11</sup>

Marcada pela escuta incessante de discos em cada uma das etapas de sua realização, esta tese não poderia ter, portanto, a ilusão de passar por cima dessa “ilusão”. Diante dela o autor está sempre só, e apenas pode esperar que alguns de seus comentários críticos tenham força, e possam – para além da informação partilhada – estar a serviço daquilo que Nestrovski denomina o “fazer escutar a música”.<sup>12</sup>

Um último comentário sobre os exemplos gravados: os CDs anexos foram organizados tendo em vista tão-só facilitar a consulta dos leitores às principais gravações comentadas no texto, bem como permitir a comparação entre duas ou mais versões de uma mesma obra. Para que essa comparação possa ser direta, mantivemos as diversas versões das mesmas peças em faixas consecutivas.

---

<sup>11</sup> Ver NESTROVSKI, Arthur. *Notas musicais*. São Paulo, Publifolha, 2000, p. 11.

<sup>12</sup> Ibid.

## **AGRADECIMENTOS**

É um prazer agradecer a amigos e instituições que me encorajaram, apoiaram, acompanharam, desafiaram, criticaram, corrigiram e aconselharam durante os anos do doutorado: ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, que me aceitou como aluno e permitiu a realização deste trabalho com apoio da CAPES; à Uni FIAM/ FAAM; à Fundação Carlos Gomes do Estado do Pará; à amiga e professora Marília Pini; a Paulo José Campos de Melo, Anamaria Peixoto, Antônio Carlos Braga, Alain Declert, Alice Artzt e a Egberto Gismonti; aos amigos e colegas professores do Curso de Música do Uni FIAM / FAAM, em especial a Orlando Marcos Mancini; a meus alunos, em especial a Ricardo Alberto Ferreira, pela criteriosa realização de cópias digitais dos LPs de Segovia e Bream utilizados na tese; aos professores doutores Marcos Pupo Nogueira e Edelton Gloeden, pela disponibilidade e pelos comentários na banca de qualificação; a Ronoel Simões, Henrique Pinto, Sérgio Abreu, Fábio Zanon, Paola Picherzky e Cecilia Siqueira, pela ajuda e atenção; aos irmãos e amigos Sérgio Molina e José João Name, pelos comentários críticos e conselhos; e a Fabio Ramazzina, Fernando Lima e João Luiz, colegas e amigos do Quarteto de Violões Quaternaglia, que colocaram suas bibliotecas e discotecas à disposição e toparam longas discussões sobre a tese em nossas viagens.

Agradecimentos especiais ficam reservados aos meus pais, Sidney e Regina, à minha sogra, Tereza Gomiero e – acima de tudo – a Olga e David. Como se não bastasse ser a inspiração para tudo o que faço, Olga ainda trabalha para que os projetos se realizem e – de um jeito quase inexplicável – faz, de fato, com que se realizem. Esta tese não poderia ter sido feita sem a ajuda dela; e David – meu filho, que tinha oito anos quando esta tese começou a ser escrita e hoje tem doze – não foi apenas o mais empolgado torcedor, mas – como também é craque – ajudou-me com a digitação de citações, organização de notas, traduções do inglês e transcrições de trechos do DVD de Julian Bream.

Tenho muito a agradecer a meu orientador, Arthur Nestrovski. Depois de oito anos – quatro de mestrado e quatro de doutorado – considero-me, de fato, privilegiado por ter aprendido com ele que trabalhos intelectuais podem ser pautados, simultaneamente, por rigor e flexibilidade, liberdade e embasamento, inteligência e gentileza, e essa resultante – que levo comigo – é o sinal de quão rica pode ser uma experiência acadêmica. Sua última aula – desse processo – foi dada com a coragem de quem não barganha nem com o pensar, nem com o fazer.

## **PARTE I**

### **O VIOLÃO NA ERA DO DISCO**

*“Where I was unable to go myself, my recordings would arrive.”*

Andres Segovia<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SEGOVIA, Andres. In *Guitart Special. Andres Segovia*, ano VIII, número XI. Avelino, 2004, p.43.

## **PERFORMANCE MUSICAL COMO DESLEITURA**

### **1. Performance e crítica**

Em um dos últimos parágrafos de sua *Estética Musical*, Carl Dahlhaus deixa antever que a dialética entre *estética* e *história* pode ser espandida do campo da composição musical para o das relações entre as obras e as suas possíveis interpretações ou realizações:

*Que uma obra admita diferentes interpretações ou realizações, que são igualmente significativas, é um dos critérios que decidem sobre a sua categoria. E deveria ser supérfluo sublinhar que não se têm em mente as distorções que, em cada música, mesmo a pior, são possíveis em número por princípio ilimitado. Para merecer o nome, uma interpretação deve satisfazer as seguintes condições, formuladas de modo pedante: primeiro, não ignora o texto; segundo, é em si consistente e sem contradição; terceiro, não se esgota na execução da simples letra da obra.*<sup>2</sup>

Apesar de sua brevidade, o trecho introduz o tema com grande força e amplitude crítica: a interpretação musical – que “merece o nome” – deve ser fiel ao texto composto, seja ele escrito ou tácito; além disso, deve também buscar coerência e fidelidade intrínseca, isto é, deve poder controlar – enquanto possa – as variáveis deixadas em aberto pela composição, variáveis essas tão importantes quanto a forma sonora fixa da obra; mas isso também não basta, pois uma interpretação – fiel e coerente que seja – necessita responder também àquilo que não se controla da obra: só a partir desse ponto, podemos dizer, ela deixa de ser escolar. De fato, certos intérpretes conseguem manter viva a tensão das obras, aceitam mesmo duclar com elas, enfrentar os seus paradoxos.

Esse conflito possível entre as obras e as suas *performances* pode ser entendido – a partir da terminologia de Lotman – não como uma busca de adequação entre *estilística* e *semântica*, mas, no caso das interpretações que satisfazem as condições de Dahlhaus, do conflito entre *estilística* e *retórica*. O primeiro eixo (estilística e semântica) é introduzido por Lotman a partir de um sugestivo exemplo musical:

---

<sup>2</sup> DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991, pp. 138-9. A versão original alemã data de 1967. Ver DAHLHAUS, Carl. *Musikästhetik*. Cologne: Musikverlag Hans Gerig, 1967.

*Tal sistema puede ser comparado a los registros de un instrumento musical, por ejemplo: un órgano. En ese instrumento se puede tocar una misma melodía en diferentes registros. Ésta conservará la semejanza melódica, cambiando al mismo tiempo de coloración de registro. Si dirigimos nuestra atención a tal o cual nota aislada, obtendremos un significado idéntico para todos los registros. La comparación de las notas del mismo nombre en diversos registros destaca, por una parte, lo que hay en ellas de común entre si y, por otra, lo que revela en ellas la pertenencia a uno u outro registro. El primer significado puede ser comparado al semántico, y el segundo, al estilístico.<sup>3</sup>*

Já o segundo eixo – a contraposição entre estilística e retórica – dá-se a partir do que Lotman denomina uma *colisão* entre registros. Para ele, o efeito estilístico ocorre dentro de um determinado subsistema hierárquico, enquanto que o retórico lida com a relatividade das fronteiras entre os estilos. Em suas palavras:

*En la dinámica histórica del arte se pueden distinguir períodos orientados a las metaconstrucciones retóricas (entre registros) y períodos orientados a las metaconstrucciones estilísticas (dentro de registros). En el contexto cultural general las primeras son percibidas como “complejas”, y las segundas como “simples”. El ideal estético de “ simplicidad” se vincula a una prohibición de las construcciones retóricas y a um aguzamiento de la atención a las estilísticas. Sin embargo, en este caso el texto artístico se distingue radicalmente del no artístico, aunque subjetivamente el segundo puede intervenir en el papel de modelo ideal para el primero.*<sup>4</sup>

Assim – levando-se em conta a reflexão de Lotman –, é necessário um certo grau de complexidade retórica para que uma interpretação musical produza uma renovação estrutural do “sentimento de uma fronteira de mundos sígnicos fechados em si mesmos”;<sup>5</sup> caso contrário, ela será tão-só correta.

Dahlhaus também esclarece que a interpretação musical bem sucedida já estava implícita na obra, apesar de ser simultaneamente gerada a partir do trabalho artesanal do intérprete: são as próprias obras deflagradoras das diversas interpretações “que merecem o nome”, mas ao mesmo tempo são “elas”, as interpretações “que merecem o nome”, que

---

<sup>3</sup> LOTMAN, Iuri M. “La Retórica” in *La Semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto*. Seleção e tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, pp.137-8.

<sup>4</sup> Ibid., pp. 138-9.

<sup>5</sup> Ibid., p. 138.

inscrevem e desdobram sentidos nas obras através dos tempos. Segundo o musicólogo alemão,

*À massa inabarcável do que sobrevive por razões institucionais e funcionais ou também simplesmente por hábito contrapõe-se um número menor de obras, das quais se pode dizer que não só se preservam, mas que têm uma história em que se desdobra o seu sentido. Significa isto, em casos felizes, que as modificações da interpretação – das musicalmente práticas e também literárias – se assemelham a descobertas no interior das obras, e não a simples recolorações que lhe acontecem a partir de fora [...].*<sup>6</sup>

Alguns pressupostos teóricos podem ser recolhidos a partir dos dois fragmentos de Dahlhaus citados: em primeiro lugar, o conceito de “boa interpretação”, a saber, o fato de que nem toda realização sonora deva ser chamada de *interpretação* ou *performance* de uma dada obra musical. Segundo Jerrold Levinson, a *performative interpretation* (PI) envolve um conjunto de escolhas sonoras minimamente articuladas:

*a PI [...] must at least represent a set of choices to play a certain way, with some awareness of, if not active experimentation with, the alternatives available, and not merely a set of realizations of the sonic properties constitutive of the work.*<sup>7</sup>

Se esse sentido “PI” de interpretação é, por um lado, o primeiro passo a caminho de uma possível abordagem a partir dos conceitos de *leitura forte* e *desleitura* propostos por Harold Bloom,<sup>8</sup> ele também permite, por outro, a distinção (mais fraca) entre *produções* e *interpretações*, tal como propõe Monroe Beardsley em comparação com a arte dramática. Segundo o comentário de Göran Hermerén,

---

<sup>6</sup> DAHLHAUS, Carl. *Op. cit.*, p. 138.

<sup>7</sup> LEVINSON, Jerrold. “Performative vs. Critical Interpretation”, in KRAUSZ, Michael (edit.). *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*. Edited an Introduction by Michael Krausz. Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 46.

<sup>8</sup> Como veremos na segunda parte deste capítulo.

*Beardsley then goes on to distinguish between two senses of “performance”: productions and performances in strict sense. A drama, he points out on the following page, “may have a number of productions – the Old Vic’s, a college drama club’s, the Stratford, Connecticut, Shakespeare Theater’s – and each production, if it is fortunate, may have a number of performances”. He also suggests that this terminology can be transferred to music.*<sup>9</sup>

Aqui, duas diferentes “PI” – as interpretações fortes – seriam produções passíveis de variadas atualizações no tempo e no espaço, e as repetições – mesmo que não literais – desse conjunto de escolhas interpretativas mais amplas ao longo de um período ou fase da carreira de um solista ou agrupamento musical poderiam ser consideradas como pertencentes às produções musicais das quais emanaram:

*For example, Toscanini and Furtwängler have both made different productions of the first movement of Beethoven’s D minor Symphony, the first of which lasts about 13 minutes, the second of which lasts about 17 minutes. There are different performances of each production (night after night a new concert with the same conductor and musicians), and a recorded performance of a given production can be played many times.*<sup>10</sup>

Em segundo lugar, os textos de Dahlhaus e Lotman parecem abrir um enorme campo para a tese da multiplicidade de interpretações ou versões possíveis, isto é, não se levando em conta apenas as repetições de uma mesma produção, mas a própria impossibilidade da “versão correta”. Não há “PI das Pls” ou “magna produção”, mas tão-só versões fortes. No dizer de Michael Krausz, trata-se de uma visão *multiplista* – que admite para uma dada obra mais de uma interpretação “correta” –, ao contrário da visão denominada *singularista* pelo autor. Nesse sentido, o parágrafo de Dahlhaus que abriu o presente capítulo pode ser compreendido como uma possível resposta antecipada à pergunta que encerra o seguinte comentário de Krausz:

---

<sup>9</sup> HERMERÉN, Göran. “The full voic’d quire”, in KRAUSZ (edit.). *Op. cit.*, p. 23. O autor refere-se a BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York, 1958, repr. Indianapolis, 1981, p. 55).

<sup>10</sup> HERMERÉN, Göran. *Op. cit.*, p. 23.

[...] *multiplism does not entail that there can be no good reasons for rationally preferring one admissible interpretation over another, and that multiplism does not entail an interpretative anarchism. Even if one were to concede that there might be more than one right (or correct, or valid, or authentic) interpretation of a work of music, what sorts of constraints would there be on ideally admissible interpretations?*<sup>11</sup>

Mas, se parecem não haver, portanto, parâmetros fixos que funcionem como balizas para a *performance* interpretativa de uma obra, como podemos refletir sobre o teor desses parâmetros? Que tipo de território flexível é esse? Para alguns – como, por exemplo, James Ross – essa mobilidade só se justifica a partir da própria música. Em seu instigante artigo “*Musical standards as function of musical accomplishment*”, procura mostrar como só de dentro do “mundo musical” as inovações musicais podem ser julgadas. Ao resumir o teor desse artigo na “Introdução” do livro de ensaios filosóficos sobre interpretação musical que editou, Krausz afirma que “*music making makes the standards of musical excellence*”.<sup>12</sup> Para Ross, os padrões de excelência – tanto da composição quanto da *performance* – não têm fundamento fora do círculo histórico e hermenêutico da própria arte musical:

*I explain somewhat how the making of music gives rise to the standards by which it is judged in four steps. First, for music, the basic elements both performers and composers work with, as well as the final products to be judged, are made by musical art. [...] That is because excellence is a kind of fulfilment of potentiality, and the potentiality, to be fulfilled (at any stage) in music, what “can be done”, is dependent causally upon what is done already, musically, with elements whose very being is a product of the art. [...] The second main element, is that the development of conditions of excellence is successive in the quite definite sense that what “has” to be done, in the way of phrasing, articulation, fingering, breathing, tempo, bowing, melodic drive, and very other particular of playing, is dependent upon the critical reflection and critical success, among performers and composers, of what “has” been done. [...] Thirdly, to great extent that possibility, both physically and perceptually, depends upon prior actually and upon discriminations previously achieved (for instance, as to pitch constancy, tempos and regularity of beats, up-bowing vs. down-bowing, or the permissibility of transposition into keys with different “personalities”, and as to what counts as unison of tone or legato or vivace, or attack “together”, or unified phrasing or*

---

<sup>11</sup> KRAUSZ, Michael. “Introduction”, in KRAUSZ, Michael (edit.). *Op. cit.*, p. 5.

<sup>12</sup> Ibid., p. 4.

*dynamic change), one can judge musical innovation, both in composing and performing, only from within the musical “world”, from within the actualities of music itself. “What can be done next” depends upon the practicality of bridging to it from what is being done [...] Fourthly, I have adapted a general line of argument I call “Wittgensteinian”, to undermine general skepticism and mere relativism, based on our “failure” to provide an independent “justification” for our cognitive and evaluative practices about music. I also argue that global skepticism (about science, law, music or religion) is self-refuting because it supposes access to the content of what might have been, that would be unavailable if we did not know what is actually so.*<sup>13</sup>

Assim, para Ross, não há acesso autorizado ao que constitui a excelência da interpretação musical por nenhum ponto de vista que não o que advém da própria prática musical. E – ao contrário do que poderia parecer – seu relativismo não é apenas mais uma versão filosoficamente informada a defender a “independência isolacionista” dos formalismos musicais: a prática musical, para ele, não se resume à prática de compositores, mas inclui também a de professores, intérpretes, regentes e – inclusive – platéias.<sup>14</sup> E Ross é um dos poucos teóricos da interpretação musical a mostrar com clareza o quanto um “círculo hermenêutico de excelência musical” pode dever a uma estrutura de iniciação do tipo noviço-aprendiz-profissional-mestre, o que o aproxima da Cena Primária de Instrução tal como proposta por Harold Bloom (conforme veremos no Capítulo Três), ainda mais por ter tematizado – mesmo que superficialmente – o conflito e o possível caráter competitivo inerente às relações de aprendizado:

*Conservatories, like graduate schools or the professional schools, turn out journeymen, not masters. John Delency had many good oboists as students, but few competed with him; and Zabaleta, too, with harp students; so too, with Casals, Serkin, Bernstein (though Koussevitzky and Charles Munch had Bernstein to boast about).<sup>15</sup> A few great teachers are not even competitors for their best students: Mozart’s father; the many musicians in J.S.Bach’s family; Karl Czerny, the teacher of Franz Liszt, and in our*

---

<sup>13</sup> ROSS, James. “Musical Standards as Function of Musical Accomplishment”, in KRAUSZ, Michael (edit.). *Op. cit.*, pp. 89-91.

<sup>14</sup> Ibid., p. 102.

<sup>15</sup> Poderíamos tranquilamente incluir Andres Segovia e Julian Bream entre os exemplos de Ross.

*time Nadia Boulanger, with whom many of the major performers and composers studied. Like the clerks of Byzantium, teachers are the custodians and transmitters of accomplishment and of the internal rationality of the arts. Knowledgeable critical appreciation, especially among journeymen, can exceed ability to create or perform, while being based in considerable technical skill and comprehension; that tends to stabilize and objectify the judgements of excellence and the recognition of new achievement; what teachers hand on is what tradition accepts. Orchestral auditions, apply performance tests competitively. The liveliness of a craft requires a sufficiency of masters, journeymen, apprentices, novices, initiates, and a supportive following to keep the refinements progressing and maintain an outlet for its products (where there are products). The clerks also preserve disused arts, e.g. medieval instrumentation, whaling songs, and carving, and keep alive Gregorian chant and early polyphony.*<sup>16</sup>

Em terceiro lugar, finalmente, o texto de Dahlhaus – que, lembremos, foi escrito em 1967 – insere a música na vanguarda dos estudos de sua época ao propor, *en passant*, que as “modificações de interpretação” podem ser tanto “musicalmente práticas” quanto “literárias”. Quer dizer, Dahlhaus não vê, no limite, distinção entre uma interpretação que é uma *performance* e uma interpretação crítica.<sup>17</sup> Dispersas em sua *Estética Musical*, afirmações desse tipo parecem mesmo antecipar, a seu modo, o foco na “leitura” que iria se tornar o centro das discussões no campo da teoria literária.<sup>18</sup>

Ainda hoje, entretanto, diversos teóricos da interpretação musical fazem o possível para distinguir tanto lógica como fenomenologicamente *performance* de crítica, como no caso dos já citados Hermerén e Levinson. Nas palavras de Michael Krausz,

*Both Göran Hermerén and Jerrold Levinson distinguish interpretation in the performance sense from interpretation of critics of literature. Hermerén proposes that the distinction can be drawn on the basis of the aims to which respective interpretations are put, and this approach helps to understand the “process-result” ambiguity in the*

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 98.

<sup>17</sup> Se Dahlhaus estava e esteve na vanguarda da discussão crítica, podemos dizer que a crítica musical esteve – e de certa forma tem estado, nas últimas décadas – bastante aquém de Dahlhaus, uma vez que as principais conquistas teóricas incorporadas pelos estudos literários desde os anos 70 somente adentraram – ainda assim timidamente – os estudos musicais na década de 90.

<sup>18</sup> Ver, por exemplo, a afirmação de que a música do século XIX “é a música de uma época em que a experiência está marcada pela leitura e em que a literatura sobre uma coisa dificilmente é de menor importância do que a própria coisa” (DAHLHAUS, Carl. *Op. cit.*, pp. 90-1).

*idea of interpretation. [...] In turn, Levinson distinguishes the interpretation of a performer from that of a music critic.*<sup>19</sup>

Nas próprias palavras de Levinson:

*The main theme of this chapter is that PI [performative interpretation] and CI [critical interpretation] are logically distinct sorts of activities, and that a PI and a CI are logically distinct sorts of things. A PI is not equivalent to a CI, nor a CI in disguise, nor necessarily the expression of a CI held by the performer, nor, except in fairly trivial respects, the implicit assertion of a CI.*<sup>20</sup>

Não deixando de considerar a praticidade da distinção – e, sobretudo no caso de Levinson, a oportuna crítica ao preceito que idealiza linearmente a causalidade entre crítica e *performance* – é possível, ainda no ambiente intrínseco dos estudos de interpretação musical, trazer a discussão para um plano em que tal distinção deixa de ser relevante.

No caso dos autores que estudam a *situação performance*,<sup>21</sup> passa a fazer sentido enxergar intérpretes, crítica e público como integrantes de uma teia de relações interdependentes. Francis Berenson, por exemplo, trata da escuta como um certo tipo de interpretação:

*Listening, as opposed to hearing, involves interpreting. The fact that audiences take a critical stance toward a performance implies that they are also engaged in interpretation. Listening to music is an intentional activity, and this fact helps us to see how interpretation constitutes its objects.*<sup>22</sup>

Há, portanto, intersecções entre composição, interpretação, crítica e escuta, o que revela um grau de indissociabilidade possível entre o mundo da música e o dos estudos

---

<sup>19</sup> KRAUSZ, Michael. *Op. cit.*, p. 2.

<sup>20</sup> LEVINSON, Jerrold. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>21</sup> Pensamos aqui na “sítuacao cinema” tal como proposta por Mauerhofer. Ver HOMEM, Maria Lucia. “Aesthesia e Estranhamento: literatura e cinema como experiência de ruptura” in NUNES, Sandra Regina Chaves (org.) *Estranhas Travessias*. São Paulo: EDIFIEO, 2004, pp. 24-6.

<sup>22</sup> KRAUSZ, Michael. *Op. cit.*, p. 2. O preciso comentário de Krausz foi escrito como Introdução à “*Interpreting the Emotional Content of Music*”, de Berenson. O artigo de Berenson ocupa as páginas 61-72 da mesma obra.

culturais em geral. A atenção aos diálogos entre os mundos de intérpretes e ouvintes<sup>23</sup> pode e deve enriquecer os estudos musicológicos, como procurou apontar a obra crítica de Edward Said.

Em seu texto “Em busca de coisas tocadas”,<sup>24</sup> por exemplo, Said mostra como momentos luminosos de introspecção e memória podem emergir em meio ao mundo demasiadamente administrado dos programas de recitais. Grandes pianistas são, para ele, “curadores do repertório”, e transformam programas e performances em verdadeiros ensaios sem palavras. Assim, Gould, Pollini, Brendel, Gilels, Michelangeli, Kempf e alguns outros apresentam projetos sonoros carregados de sentido, “projetos que se desenvolvem no tempo”.<sup>25</sup>

Grande parte da reflexão de Said sobre a *situação performance* dá-se sobre o pano de fundo dos ensaios sobre música de Theodor Adorno. Suas discordâncias com Adorno – cujas “interpretações pessimistas do presente contexto musical são baseadas em idéias e percepções completamente diferentes das minhas, por razões que têm a ver com seu *background europeu e sua idade*”<sup>26</sup> acham-se especialmente desenvolvidas em *Elaborações Musicais*, seu principal livro sobre música.<sup>27</sup>

Em primeiro lugar, ao contrário de Adorno, Said não pode rejeitar absolutamente a presença do elemento estético na situação social do recital moderno. Para o Adorno da *Filosofia da Nova Música*,<sup>28</sup> a música moderna “sacrifica a si mesma”, buscando uma nova racionalidade através de uma profunda e trágica intensificação da separação entre música e sociedade. É como se a música de Schoenberg – principal paradigma da nova música para Adorno –, justamente “por seu rigor e distância do mundo cotidiano dos ouvintes e talvez mesmo dos executantes, [pudesse lançar] uma luz crítica devastadora sobre o mundo

---

<sup>23</sup> Ver também MARTIN, Robert. “Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners”, in KRAUSZ, Michael (edit.). *Op. cit.*, p. 119.

<sup>24</sup> O título do ensaio em português esconde uma referência, presente no original – “Remembrances of Things Played: Presence and Memory in the Pianist's Art” –, à clássica tradução para o inglês do título do romance de Proust, *Remembrance of Things Past*.

<sup>25</sup> SAID, Edward. “Em busca de coisas tocadas. Presença e memória na arte do pianista”, in SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Seleção de Milton Hatoum. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 80-1. O artigo foi publicado originalmente em 1985.

<sup>26</sup> Adorno viveu entre 1903 e 1969.

<sup>27</sup> SAID, Edward. W. *Elaborações Musicais*. Tradução de Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Ver p. 21. Baseado no texto de três palestras apresentadas na Universidade da Califórnia em Irvine, o livro foi publicado em inglês em 1991.

<sup>28</sup> ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

degenerado e portanto sem sentido".<sup>29</sup> Said, por seu turno, tendo diante de si o diagnóstico atual do serialismo como “técnica acadêmica inteiramente respeitável (até por demais)”, prefere ver a música ainda dentro de seu contexto social, como uma

*variedade especial de experiência estética e cultural, contribuindo para aquilo que, segundo Gramsci, devemos chamar de elaboração ou produção da sociedade civil. Na concepção de Gramsci, a elaboração equivale à manutenção, isto é, ao esforço realizado por membros de uma sociedade para manter as coisas em andamento.*<sup>30</sup>

Também a fragmentação sofrida pela experiência musical na divisão geral do trabalho intelectual depois do modernismo (como a especialização entre musicologia, teoria, etnomusicologia e composição) tem – segundo Said – implicações que contribuem para um certo deslocamento do pensamento de Adorno. Nessa fragmentação, certos empreendimentos podem ser entendidos como “integrados ao cenário cultural do Ocidente de hoje”, tal como a transformação efetiva da crítica musical em “relatório de comparecimento a concertos, que são mesmo acontecimentos evanescentes, irrepetíveis, normalmente irregistráveis e irrecuperáveis”.<sup>31</sup>

Finalmente, mesmo concordando com parte do modelo adorniano de história da música – de sua análise da alienação musical como desdobramento da privatização da arte iniciada durante os primeiros dias do Romantismo – Said vislumbra a natureza pública da *performance* como ainda capaz de “encurtar as distâncias entre as esferas social e cultural de um lado, e a reclusão da música, de outro”: <sup>32</sup>

*Alguém poderia argumentar que a essência social do pianismo é exatamente o oposto: ele tem de alienar e distanciar o público, acentuando assim as contradições sociais que deram origem ao pianista virtuose – uma consequência absurda do excesso de especialização da cultura contemporânea. Mas tal argumento ignora algo que é igualmente óbvio e não menos resultado da alienação produzida pelo consumismo: o efeito utópico das interpretações pianísticas. O intérprete transita entre o compositor e o ouvinte. E, na medida em que fazem isso de um modo que envolve a nós, ouvintes, na experiência e nos processos da execução, os intérpretes nos convidam para uma esfera*

---

<sup>29</sup> SAID, *Op. cit.*, pp. 42-3.

<sup>30</sup> Ibid., p. 44-5.

<sup>31</sup> Ibid., p. 46.

<sup>32</sup> Ibid., p. 47.

*utópica de consciência aguda que, de outro modo, nos seria inacessível. Em suma, o pianismo interessante derruba as barreiras entre platéia e intérprete e o faz sem violar o silêncio essencial da música.*<sup>33</sup>

A vasta literatura sobre música, tanto sobre a pureza da experiência estética individual quanto sobre a ambientação pública a ela relacionada, parecem, a um crítico literário e cultural como Said – que incorporou modernas análises sobre o funcionamento da cultura, sobre como examinar um texto, sobre a inevitável interferência das questões sexuais na produção e interpretação de arte – demasiadamente positivistas e reverenciais. Na Introdução de *Elaborações Musicais* ele já deixara claro que “o que estou tentando argumentar é que o estudo da música pode ser mais, e não menos, interessante se a situarmos, por assim dizer, no cenário social e cultural”:<sup>34</sup>

*Isto não quer de forma alguma denegrir o que os musicólogos fazem, ou sugerir que de uma perspectiva in eles não sejam suficientemente avançados. O que isto significa, no entanto, é que em virtude da autonomia da música em relação ao mundo social ter sido dada como óbvia durante pelo menos um século, e em função também de requisitos técnicos exigidos pelas análises musicais serem tão distintivos e severos, há uma suposta ou imputada auto-suficiência musicológica, que é agora muito menos justificável do que jamais o foi. Numa época em que mesmo os mais herméticos e especializados escritores como Joyce ou Mallarmé são acessíveis às análises ideológicas ou psicanalíticas, análises que estão longe de ser cruelmente redutoras, não há razão para se excluir a música de um exame semelhante.*<sup>35</sup>

Said parece aproximar-se aqui do pensamento de Joseph Margolis, que pressupõe uma indissociabilidade complexa entre som e cultura: tudo aquilo que compositores compõem, e que intérpretes interpretam é antes uma *realização em som* do que *puro som*:

*What is composed and performed is music, after all, not mere sound, and what music is is a matter that may be determined and decided quite differently by the practices of historically distinct societies.*<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> SAID, Edward. “Em busca de coisas tocadas”, pp. 89-90.

<sup>34</sup> SAID, Edward W. *Elaborações Musicais*, p. 19.

<sup>35</sup> Ibid., p. 18.

<sup>36</sup> MARGOLIS, Joseph. “Music as ordered sound”, in KRAUSZ, Michael (edit.). *Op. cit.*, p. 150.

Assim, não se trata de agregar aspectos históricos, intencionalidades ou significação aos “sons ordenados de Hanslick”, mas de compreender a música como uma “encarnação sonora” plena de propriedades culturais:

*Our own proposal favours: musical properties are culturally emergent incarnate properties. The important things about their being incarnate are that: they are not merely abstractly functional; they are not divisible in a dualistic way but are indissolubly complex; and they betray profound intensional [com “s”]<sup>37</sup> complexities that cannot be managed extensionally.<sup>38</sup>*

A tese da “encarnação sonora”, formulada por Margolis, pode ser vista como uma reverberação da teoria da influência de Harold Bloom, o que é atestado pela referência – no artigo citado – tanto ao próprio Bloom quanto à adaptação de alguns aspectos de sua teoria pelo musicólogo Joseph Straus.<sup>39</sup> Mas antes de lançarmos mão da desleitura bloomiana no contexto da *performance* musical, temos de enfrentar uma questão central nos estudos musicais das últimas décadas: a discussão sobre a *autenticidade* das interpretações.

A busca de “autenticidade” tem ocupado grande parte dos estudos musicológicos mais recentes, e sua manifestação – que inclui aspectos tão diversos como o estabelecimento de critérios editoriais, a pesquisa de notações antigas, a fidelidade a fontes de época e o estudo da técnica dos instrumentos antigos – opta, muitas vezes, por *performances* em instrumentos históricos. Nikolaus Harnoncourt – um dos mais influentes líderes do movimento que preconiza as interpretações históricas desde os anos sessenta – afirma que – em oposição à concepção romântica que buscava modernizar a música antiga –

*a segunda concepção, a chamada autêntica, é consideravelmente mais recente que a primeira e data aproximadamente do início do século XX. Desde então, essa execução “autêntica” da música histórica tem sido cada vez mais exigida, e importantes*

---

<sup>37</sup> Margolis diferencia *intentional* com “t” (“about discernible elements in the music traditional”) e *intensional* com “s” (“as bearing the significance of their historical and intentional relationship to such elements, or in the representational, expressive, and rhetorical respects already sketched, or in similar respects). Ver MARGOLIS, *Op. cit.*, p. 151.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>39</sup> Ver Margolis, Joseph. *Op. cit.*, p. 150. Para uma detalhada análise da teoria de Bloom no contexto musical, incluindo a referência ao trabalho de Joseph Straus, ver MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara n. 1*. São Paulo: Rondô, 2003.

*intérpretes pretendem fazer disso um ideal. Tenta-se fazer justiça à música antiga, recriando-a segundo o espírito do tempo em que foi concebida.*<sup>40</sup>

Mas depois do que vimos acima, entretanto – as obras desdobrando-se em realizações através dos tempos, os conflitos retóricos como chave de interpretações, o multiplismo das versões e a relação intrínseca entre *performance* e crítica –, talvez a questão do *historicamente autêntico* possa ser colocada de modo mais maduro, e até mesmo o próprio Harnoncourt deixa claro que não se deve tornar os conhecimentos musicológicos um fim em si mesmos:

*É assim que nascem estas execuções musicológicas que vemos por aí: quase sempre irrepreensíveis historicamente, mas que carecem de vida. É preferível uma execução inteiramente errônea, do ponto de vista histórico, porém viva musicalmente.*<sup>41</sup>

Apesar de uma certa ingenuidade de abordagem e da preocupação com questões que envolvem o contexto da época – a edição original de seu livro é de 1984 – Harnoncourt toma certas precauções com a utilização do termo “autenticidade”. Mas é inevitável que o utilize,<sup>42</sup> e mesmo autores mais preocupados com uma terminologia “politicamente correta” – e que preferem, portanto, expressões como *interpretação de época* ou *performance historicamente informada*,<sup>43</sup> em substituição a *interpretação autêntica* – deixam, freqüentemente, surgir nas entrelinhas um ou outro conceito de autenticidade.<sup>44</sup>

De qualquer forma, a discussão sobre esse tema avançou bastante durante os anos noventa,<sup>45</sup> sobretudo a partir dos trabalhos de grande fôlego publicados em 1995 por Richard Taruskin e Peter Kivy:<sup>46</sup> podemos mesmo dizer que a teoria da *performance musical* nunca mais foi a mesma após o advento dessas obras.

---

<sup>40</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 18.

<sup>41</sup> Ibid., p. 19.

<sup>42</sup> O pensamento de Harnoncourt está, de fato, totalmente contaminado pela noção de “música autêntica” como sinônimo de “música histórica”, como vimos acima.

<sup>43</sup> Em inglês usa-se a sigla HIP (*Historically Informed Performance*).

<sup>44</sup> Para essa discussão terminológica – e muito mais – ver BUTT, John. *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 25.

<sup>45</sup> No ambiente do violão clássico merece crédito o trabalho musicológico realizado pelo violonista italiano Stefano Grondona a partir de interpretações em instrumentos históricos, como os construídos pelo *luthier* espanhol Antonio Torres na segunda metade do século XIX.

<sup>46</sup> Ver TARUSKIN, Richard. *Text & Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995 e KIVY, Peter. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Kivy parte das plurais definições de autenticidade – para ele sempre *autenticidades* – dividindo-as em quatro possibilidades principais: autenticidade como *intenção*, autenticidade como *som*, autenticidade como *prática* e o que ele chama de *a outra autenticidade*.

Pensar a autenticidade da interpretação como fidelidade à intenção do compositor parece uma empreitada demasiadamente perigosa. Taruskin, por exemplo, ao abordar o tema, simplesmente considera esse caminho como sendo “uma falácia”:

*We cannot know intentions, for many reasons – or rather, we cannot know we know them. Composers do not always express them. If they do express them, they may do so disingenuously. Or they may be honestly mistaken, owing to the passage of time or not necessarily consciously experienced change of taste.*<sup>47</sup>

Taruskin cita diversos exemplos, em especial as grandes diferenças de interpretação nas várias gravações de *A Sagração da Primavera* regidas pelo próprio Stravinsky – justamente um compositor famoso por condenar as liberdades dos intérpretes. Mas, mesmo se dermos um voto de confiança às instruções-intenções dos compositores – afirma Kivy – não estaremos levando em consideração o fato de que desejos ou intenções não são absolutos, mas escolhidos diante de possibilidades concretas, de circunstâncias que se apresentam num determinado tempo. Não há intenções interpretativas puras, mas tão-só *interpretações* sobre as possíveis intenções dos compositores. O exemplo de Kivy é típico:

*The concertino of Bach's Second Brandenburg Concerto comprises trumpet, recorder, oboe, and violin. My interpretation of this aspect of the work – and I emphasize “interpretation” because it will become apparent in a moment how important that is – is that Bach wanted to play with these particular tone colors in his concerto, and he wanted them in perfect dynamic balance, because each instrument sings an equal, independent voice in the ensemble. My experience has been that if one performs the concerto as scored, using period instruments, the balance of trumpet, oboe, and violin is good; but the recorder, most particularly in its low register, is almost completely overpowered. If it is played on a modern “Bach” trumpet with valves, a modern, metal transverse flute, a modern oboe, and a modern violin, the balance is much better; but, of course, all the tone colors have been altered to some extent. Years ago, before trumpet players had rediscovered the art of playing Bach's stratospheric trumpet parts and special “Bach” trumpets were not yet available, the trumpet part of*

---

<sup>47</sup> TARUSKIN, Richard. *Op. cit.*, p. 94.

*the Second Brandenburg was simply unplayable on the trumpet as written and was frequently played on a clarinet or saxophone instead, with modern flute, oboe, and violin. The balance was excellent, but, of course, the tone color even more seriously compromised. I am going to assume, for the sake of argument, that the balance, in the solo instruments, as I have laid out my example, is in rank order, proceeding from worst to best, and tone color, in rank order, proceeding from best to worst. And I now want to ask, Which of these three ways of performing his concerto would Bach have wished or intended for a performance in 1990?*<sup>48</sup>

O segundo passo da investigação de Kivy sobre as autenticidades é a autenticidade entendida como som, e uma das mais importantes distinções feitas por ele ao tratar da busca de uma autenticidade sonora na interpretação da música histórica – isto é, da busca do som original da música que se pretende interpretar – é a diferença estabelecida entre o som enquanto aspecto físico e o som que se apresenta para a nossa percepção:

*But as there two senses of “hear”, there must be two senses of “historical authenticity” relevant to the reproduction of what an audience of the past “heard”: the historical authenticity of physical sound, or sonic authenticity; and the authenticity of what was consciously heard, which I shall call “sensible authenticity”, for want of a better name. Actually there is a better name for it: “intentional authenticity”, the authenticity that reproduces what contemporary philosophy would call the “intentional object” of listening. But this usage would lead to confusing the present authenticity with the authenticity of following the composer’s performance intentions.*<sup>49</sup>

E a autenticidade enquanto som, entendida como *autenticidade sensível*, permite a Kivy formular o que ele chama de “paradoxo da performance historicamente autêntica”:

*For if we ask, What is the historically authentic sound, say, of Bach? One correct answer is, The sound produced by period instruments, with ensembles of size Bach would have had at his disposal, in a manner consistent with Bach’s performance*

---

<sup>48</sup> KIVY, Peter. *Authenticities*, pp. 43-4. Parece razoável que a escolha de solistas por Bach refletisse o nível de instrumentistas disponíveis, isto é, ele provavelmente podia contar com excelentes intérpretes desses específicos instrumentos.

<sup>49</sup> Ibid., p. 50.

*practice, and so on: in other words, sonic authenticity. But another answer to the question of how to hear the historically authentic sound of Bach is: ahistorically.*<sup>50</sup>

Assim, uma das características da música dos períodos históricos é – também – o fato dessa música ter sido apreciada, em sua respectiva época, não como “histórica”, mas de forma análoga às interpretações “não históricas” ou “mainstream” – como também as chama Kivy – de nossos dias. Tal como exposto também por Taruskin, como veremos em seguida, a “música histórica” finalmente se apresenta como fenômeno histórico do mundo contemporâneo. Kivy explicita:

*We have come, then, to the somewhat paradoxical conclusion that the historically authentic performance movement, which is meant to restore to us historically authentic musical sound, does so only at the cost of destroying historically authentic sound: it gives us sonic authenticity with one hand and takes away, in the form of ahistorical listening, sensible authenticity with the other.*<sup>51</sup>

Segue-se a terceira autenticidade estudada por Kivy, a autenticidade entendida como estudo e reconstituição da *prática* performática das diversas épocas. Aspectos visuais da *performance*, o tipo de espaço no qual a performance ocorria, o meio social para o qual a música a ser interpretada estava voltada – tanto em sua estréia quanto durante o período histórico em que viveu o compositor –, tudo pode contribuir para a performance entendida como autêntica do ponto de vista da prática musical. A importância dos diferentes locais de concertos para a autenticidade como prática é uma das preocupações de Kivy nesse capítulo, e, em especial, a ruptura ocorrida entre a situação das performances musicais antes e depois do advento dos teatros de concertos modernos, os *museus sonoros*:

*Musicologists tell us that the first public concerts (in the modern sense or something like it) took place in London, during Haendel's hegemony there; and his later oratorios were, in fact, purely public entertainments, supported not by royal or even private patronage but by a paying middle-class audience. Nor is it insignificant that the modern concert hall and another modern artistic institution, the art museum, came into*

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 70.

<sup>51</sup> Ibid., pp. 70-1.

*being during the same period. For the modern concert hall is, in many respects, a “sonic museum”, and so I shall refer to it hereafter.*<sup>52</sup>

E os museus sonoros cumprem – tal como os museus de arte – o duplo papel de preservar e divulgar obras do passado concebidas inicialmente para outros espaços, tanto quanto o de abrigar a produção moderna e contemporânea de obras destinadas exatamente a esses “templos culturais”:

*The sonic museum is an institution, then, like the art museum, which serves two different kinds of artwork to the same basic end. It is no coincidence, I imagine, that both came into being at the same time as the very concept of an autonomous aesthetic experience, or aesthetic perception itself. For both seem, primarily, to be showcases for the aesthetic, places specially designed for aesthetic contemplation: in one case the heard aesthetic; in the other, the seen. But each serves, in its own aesthetic domain, two kinds of artworks: those, before the great divide, that were made with settings other than the public museum in mind; and those after, with just that viewing environment as the intended one.*<sup>53</sup>

Mas, talvez o mais importante achado do livro de Kivy seja o estudo do que ele chama de uma *outra autenticidade*, oposta às três autenticidades históricas anteriormente descritas, mas também derivada do conceito corrente de autenticidade: autêntico pode ser também o que emana de si próprio, o *não imitativo* em cada um, a *autenticidade pessoal*. E o início da investigação de Kivy passa, necessariamente, pela noção de *sinceridade artística*, uma vez que a autenticidade pessoal tende a desaguar rapidamente em alguma sorte de sinceridade: uma interpretação autêntica, do ponto de vista pessoal, deve *afirmar alguma coisa ou expressar emoções sinceras*, ao contrário de uma interpretação inautêntica. Mas nenhum caminho parece ser suficiente, segundo Kivy, para fazer uma conexão razoável entre a “expressão de emoções em música” e “sinceridade”: nem se aceitarmos como emoções sinceras as que refletem o estado interior pessoal do intérprete, nem se essas emoções forem os múltiplos estados emotivos expressos pelo intérprete a partir da própria música.<sup>54</sup> Ao contrário, a idéia de que

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 94.

<sup>53</sup> Ibid., p. 98.

<sup>54</sup> Sobre esse aspecto, Kivy menciona a entrevista de Fritz Reiner exatamente no intervalo entre os dois primeiros atos de uma *performance* de *Tristão e Isolda* conduzida no antigo Metropolitan Opera House: o repórter

*performances musicais fazem, de algum modo, afirmações ou declarações sonoras* parece mais palatável, embora também acabe sendo rejeitada por Kivy como excessivamente presa a um modelo literário aplicado a uma arte não verbal como a música. De toda forma, a partir da análise de Thomas Mark, Kivy estuda a *performance musical* em três momentos: a *citação discursiva* de um original, a *afirmação intencional assertiva* dessa obra citada e – tal como um ator – a necessária *interpretação* dessa citação intencionalmente asseverada. O argumento que sustenta o conceito de interpretação de Mark é engenhoso:

*But what now of interpretation? Well, put quite simply, in order to assert by quoting, I must have some idea of what the words mean that I am quoting, else I cannot, obviously, assert anything by quoting them. That is to say, I must interpret what I quote in order to know what I am asserting in quoting it. And analogously for musical performance: “Granted the similarity between assertion and performance, we can say that one cannot perform a work without attributing to it some ‘meaning’ (though the notion of ‘meaning’ is also not exactly the same as in language).” To “assert” a musical work, then, and not merely to quote it, I must place a musical interpretation on it – opine what is musically happening in it; know how it goes. Hence the epithet “interpretation” as applied to a musical performance.*<sup>55</sup>

Ainda:

*We are now in a position to conclude that performances are works of art in virtue of being aesthetically important statements in themselves and not merely quotations of aesthetically important statements. “When we have a performance of a work of music we have, thus, two assertions: there is the work of music itself, which is a statement or assertion by the composer, and there is the additional assertion which is the performance”. Or, put another way: “The performance is not simply an interpretation (though it requires or involves one) or a presentation (though it requires that too since it includes producing an instance of the work): it is another work of art.”<sup>56</sup>*

---

perguntava como ele estava sentindo a “tempestade de emoções” deflagrada pela ópera, ao que o maestro respondeu pragmaticamente: “Como eu poderia reger, se estivesse experimentando essas emoções?” Ver KIVY, Peter. *Op. cit.*, p. 114. Tradução do autor.

<sup>55</sup> Ibid., p. 118. A citação interna remete a MARK, Thomas. “The Philosophy of Piano Playing” in *Philosophy and Phenomenological Research*, 41 (1981), p. 317.

<sup>56</sup> KIVY, Peter. *Op. cit.*, pp. 118-9. A citação interna remete a MARK, Thomas. *Op. cit.*, p. 320.

Assim, para Mark, uma *performance* de uma sonata para piano de Beethoven “insincera” pareceria com uma “citação vazia do original”, e não com uma “afirmação intencional”: não seria nem uma “má *performance*”, mas uma “não-*performance*”, já que a declaração intencional é, como vimos, uma condição necessária da *performance* musical. Afirma Kivy:

*On a Markian view of performance, the distinction between the personally authentic and personally inauthentic is coextensive with the distinction between the sincere and insincere playing of a work, which is to say, a playing of a work that is both quotation and assertion and a playing of a work that is only quotation. This is an elegant and rich solution of our problem.*<sup>57</sup>

Mas, mesmo assim, como vimos, Kivy rejeita a solução de Mark como excessivamente literária, em especial porque a música tem um vínculo com as repetições formais que é estranho à literatura.<sup>58</sup> Ele vai, portanto, recusar definitivamente o conceito de sinceridade como raiz da autenticidade pessoal.<sup>59</sup>

Para ele, duas características marcantes da personalidade humana – da “autenticidade pessoal” – coincidem com admiradas qualidades artísticas da modernidade: *estilo* e *originalidade*. Afirma Kivy:

*To put it quite simply, what I am going to suggest, then, is that when we say of a musical performance that it is “authentic” in the sense of being “personally authentic”, we are praising it for bearing the special stamp of personality that marks it out from the others as Horowitz’s or Serkin’s, Bernstein’s or Toscanini’s, Casals or Janigro’s:<sup>60</sup> we are marking it out as the unique product of a unique individual, something with an individual style of its own – “an original.” Because performances are works of art, we can praise them for two qualities that they (but not only they) are particularly valued for having: the qualities of personal style and originality. Thus it appears to me that when*

---

<sup>57</sup> KIVY, Peter. *Op. cit.*, pp. 119-20.

<sup>58</sup> Kivy escreveu um livro sobre esse tema, KIVY, Peter. *The Fine Art of Repetition: Essays in Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

<sup>59</sup> Se quiséssemos, entretanto – a partir de Mark –, voltar ao texto inicial de Dahlhaus, poderíamos tentar: a *citação* de um original como análoga à fidelidade ao texto, a *asserção intencional* como forma da coerência intrínseca, e a *interpretação* como referência ao inesgotável na obra, àquilo que sempre transpassa sua literalidade.

<sup>60</sup> Aqui também Andres Segovia e Julian Bream poderiam figurar entre os exemplos sem alterar o argumento.

*we say a performance is personally authentic, that is shorthand for “having personal style”, “being original”, or both. We are praising the effect by naming the cause.*<sup>61</sup>

Nesse sentido, performances autênticas, do ponto de vista pessoal, carregam consigo uma parte – mais ou menos periférica, dependendo do caso – da própria composição da obra: há uma analogia entre o conceito de “arranjo” de uma obra musical com a prática de intérpretes que exibem uma “autenticidade pessoal”. Segundo Kivy,

*We know, however, that there are many differences other than those of dynamics between a performance by Casals and one by Janigro, a performance by Serkin and one by Horowitz, a performance by Toscanini and one by Bernstein: differences in note grouping, in phrasing, in breathing, in articulation, in rest value, in note value. These will all be registered on the Melograph as differences in “notes”; and so will they be registered on our musical sensibilities.*<sup>62</sup>

Kivy não pretende quebrar a distinção tradicional entre compositores e intérpretes – compositores são compositores, intérpretes são intérpretes –, mas apenas estabelecer uma analogia entre intérpretes e arranjadores, entre a prática da *performance* e a prática da criação de arranjos, entre as próprias *performances* e os arranjos:

*Just as the clarinet version of K.550<sup>63</sup> is an arrangement and not a new work, just as Beethoven’s Op. 38 is an arrangement of Op. 20<sup>64</sup> and not a new work, so performances that exhibit personal authenticity are “arrangements” of works, not new works themselves. And ordinary musical discourse reflects this conclusion. For just as we refer to the reworked K. 550 as the clarinet “version” of the symphony, and Op. 38 as the trio “version” of Op. 20, so do we refer to Horowitz’s “version” of a concerto, or Serkin’s “version”, Toscanini’s “version” of a symphony, or Bernstein’s “version”, and so on. Performances are “versions” of works, and performers practice, in making them, the compositional skill of “arranging”, when, that is to say, the performers are such as achieve personal authenticity in performance. For only when personal authenticity is*

---

<sup>61</sup> KIVY, Peter. *Authenticities*, p. 123.

<sup>62</sup> Ibid., p. 133.

<sup>63</sup> Na primeira versão da *Sinfonia 40* não havia clarinetes. Mozart escreveu uma segunda versão da obra, substituindo os dois oboés por dois clarinetes e adicionando novas partes para os dois oboés.

<sup>64</sup> Beethoven fez um arranjo para clarinete, cello e piano de seu famoso *Septeto* op. 20. Essa versão recebeu o número de opus 38.

*achieved do performances take on the character of personal style and originality that mark them out as distinguishable “versions” of particular performance personalities.*<sup>65</sup>

Essa visão mais composicional da atividade performática – presente quando ela é entendida como autenticidade pessoal – choca-se, obviamente, com a idéia de autenticidade sonora estudada anteriormente: não pode haver espaço para originalidade pessoal quando a proposta é a exata imitação ou “reduplicação” sonora de uma obra do passado. Isso em tese, pois, na prática, há, obviamente, espaço para alguma conciliação entre ambas as tendências: por um lado, porque é impossível resgatar por completo a autenticidade sonora de uma obra do passado e, por outro, porque a partitura não esgota o potencial sonoro da obra; essas duas fendas deixam espaço para (alguma) autenticidade pessoal.<sup>66</sup> Guardemos esses parâmetros para os próximos capítulos do presente trabalho, nos quais comentaremos as soluções encontradas por Andres Segovia e Julian Bream para a interpretação da música histórica.

De qualquer forma – e apesar de alguns autores atribuírem a ele uma certa predileção pela *outra autenticidade*, em detrimento das autenticidades históricas de *intenção, som e prática* –,<sup>67</sup> Kivy nunca deixa de ressaltar a saudável ampliação de horizontes que advém da musicologia histórica:

*When I ask myself what the greatest gifts of historical musicology have been to the musical listener, two readily come to mind: the recovery of lost or unjustly forgotten masterpieces of former times, indeed whole historical repertoires; and the enlarging of our musical appreciation by way of “historical listening”.*<sup>68</sup>

Apesar dessa constatação, no entanto, Kivy parece tomar alguma distância da musicologia histórica ao enfatizar a *performance* como algo capaz de ir além de uma “encenação” do texto musical. Nesse sentido forte, portanto, a *performance* torna-se o equivalente musical de uma leitura ativa ou crítica, uma leitura que – no limite – passa a ser também uma forma de escrita; a interpretação forte ou *versão pessoal* parece, mesmo, reescrever a obra através do som tocado.

---

<sup>65</sup> Ibid., pp. 133-4.

<sup>66</sup> Ver Ibid., pp. 138-40.

<sup>67</sup> Ver BUTT, John. *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 25.

<sup>68</sup> KIVY, Peter. *Op. cit.*, p. 71.

Como vimos no início deste capítulo, Dahlhaus afirmou que a *performance* “digna desse nome” obedece a três requisitos: fidelidade ao texto, coerência a si própria, e abertura à exploração do que não se esgota na literalidade. Não seria o *estilo* de uma *performance* (também) sua maneira particular de apresentar a obra, de tomar decisões sobre ela, sua coerência interna? E não poderia ser a *originalidade* de uma *performance* – que “merece o nome” – o mostrar para a própria obra, através da *performance*, a sua inesgotabilidade?

## 2. Encarnação sonora

Em meio às redes de sua brilhante investigação analítica sobre autenticidades e sinceridades, Kivy deixa escapar os riscos de “idealizações” implícitos nas diversas teorias da *performance* musical através de uma aparentemente eventual e desprevensiosa citação atribuída ao ator de cinema Humphrey Bogart:

*Why should morality come into the question at all, anyway? As I believe Humphrey Bogart once said, the only duty a performer has to his or her audience is to give a good performance.*<sup>69</sup>

Seja pela simplicidade ou pela ironia, Bogart pode estar sugerindo que os referenciais de uma *performance* são sobretudo performáticos, isto é, que tão-só a própria tradição das *performances* oferece critérios para avaliar uma *performance*. Uma outra intuição de Kivy – que também parece desestabilizar um pouco a força das autenticidades como critério motor da teoria das *performances* – encontra-se no primeiro capítulo de seu livro, quando pergunta:

*What could it mean to say of Vladimir Horowitz, for example (whom I once heard say that he plays Mozart like Chopin and Chopin like Mozart), that his performance of a Mozart piano concerto is “authentic”?*<sup>70</sup>

Apesar da abordagem da *outra autenticidade* – a autenticidade pessoal do estilo e da originalidade – ser uma possível resposta às questões que se pode extrair dos comentários dos

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 113.

<sup>70</sup> Ibid., p. 6.

*intérpretes* Bogart e Horowitz, não parece forçado – e talvez até um pouco ingênuo – querer fazer caber o mundo contemporâneo das *performances* musicais dentro da expressão “autenticidade”? Pode uma *performance* forte e influente ser inautêntica? Precisa uma *performance* ser autêntica?

Podemos supor que a teoria da *performance* – entendida em geral como subsidiária ora da composição, ora da análise, ora da musicologia histórica, ora da estética, ora da etnomusicologia, ora da subjetividade caprichosa das emoções dos intérpretes – tenha se ressentido, ao longo dos tempos, de um certo isolamento, e que esse isolamento tenha deixado um pouco apertado o seu espaço próprio de reflexão. As práticas interpretativas parecem ser colocadas, freqüentemente, em um campo epistemológico mais pobre, fraco ou mais idealizado do que a composição musical, por exemplo. Ou não parece que a crítica e a análise musicais – quando se referem a obras e não a *performances* – já tenham se libertado de expressões como “sinceridade” e “autenticidade”? Certamente uma composição musical, hoje, não precisa se submeter a nenhum conceito de autenticidade externo, mas tão-só aos sentidos que ela mesma constrói.<sup>71</sup> Por que uma *performance*, enquanto *performance*, precisaria – ainda – obedecer a programas de “restauração de sua essência”, como se ela estivesse constantemente sob o risco de desviar-se de si mesma? Nesse sentido, como vimos, são bem-vindas as contribuições oferecidas pelos estudos culturais e literários mais avançados.

Um passo importante foi dado por Taruskin em *Text and Act*. Seu argumento central foi bem condensado por Butt como sendo o de um *diagnóstico*, seguido por um  *julgamento* e um *axioma*: o diagnóstico de que toda *performance* é – e só poderia ser – radicalmente histórica, isto é, ela integra e reflete sua própria época histórica; o julgamento de que a chamada *performance* histórica é uma fiel representante do pensamento e do gosto musical predominante no século XX; e o axioma de que nenhuma *performance* pode ser reduzida ao texto. Citemos Butt:

---

<sup>71</sup> Ver, nesse sentido: MOLINA, Sidney. “Construção da Mentira em *Paisaje Cubano con Lluvia* de Leo Brouwer: uma análise semiótica” in *Galáxia*, vol. 6. São Paulo: EDUC, outubro de 2003, pp. 121-144.

[...] his diagnosis is that very little historical performance is, or can be, truly historical – much has to be invented; that the actual styles of historical performance we hear accord most strikingly with modern taste; and that the movement as a whole has all the symptoms of twentieth-century modernism, as epitomized by the objectivist, authoritarian Stravinsky in his neo-classical phase. Taruskin's concern with Stravinsky obscures the fact that very similar aesthetics of performance were promoted by Schoenberg and his students. But this modification would only further support his judgement that historical performance practice, far from being intrinsically wrong, is, rather, a true and even 'authentic' representation of modernist thinking (needless to say, he would prefer it to move in what he sees as the 'postmodernist', 'postauthoritarian' direction). And the axiom on which much of his work hinges is that the methods we use to base and judge scholarship are not those on which we base artistic performance. Each may inform the other, but one cannot be reduced to the other. Thus the inclusion of a couple of essays addressing the question of editing help to consolidate one Taruskin's central points, encapsulated in the title: performance, of any kind, should be an act and not reduced to the status of a text. Performance is significant for its human component and not for its objective veracity.<sup>72</sup>

Taruskin mostra o quanto o conceito de “deixar a música falar por si mesma” dominou a teoria da performance do século XX – um século em que o movimento da interpretação historicamente informada conviveu, por exemplo, com a música eletrônica<sup>73</sup> –, e o quanto esse conceito é devedor do conceito de tradição cunhado por T. S. Eliot em seu famoso ensaio de 1917, “Tradition and the Individual Talent”:

*We usually trace the origins of modern musicology to romantic historicism. But it seems to me that musical ideals of performance style owe as much if not more to the modernist esthetic that rose to dominance out of the ashes of the First World War. We in music usually think of it as the “Stravinskian” esthetic, though it had been anticipated with astonishing, if cranky, completeness as early as Hanslick’s The Beautiful in Music. It is often described, after Ortega y Gasset, as “dehumanization”, but since that word (though meant by Ortega with approval) carries such unpleasant overtones, I prefer to use T.S. Eliot’s term, depersonalization, defined as “the surrender of [the artist] as he is at the moment to something much more valuable,” that thing being Tradition, which, as Eliot warns us, “cannot be inherited, and if you want it you*

---

<sup>72</sup> BUTT, John. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>73</sup> Que, como sabemos, pode perfeitamente prescindir de intérpretes.

*must obtain it by great labour.” And why do we in music want it? So that our performances may capture something of what the folklorist Jeffrey Mark so percipiently described half a century ago in an article entitled “The Fundamental Qualities of Folk Music,” but which is actually the best characterization I know of the modernist esthetic as applied to music.*<sup>74</sup>

Taruskin prossegue citando o trecho anunciado de Jeffrey Mark:

*The performer, whether as singer, dancer, or player, does his part without giving any or much impression that he is participating in the act. And his native wood notes wild, far from giving the popularly conceived effect of a free and careless improvisation, show him definitely to be in the grip of a remorseless and comparatively inelastic tradition which gives him little or no scope for personal expression (again as popularly conceived). Through him the culture speaks, and he has neither the desire nor the specific comprehension to mutilate what he has received. His whole attitude and manner [is] one of profound gravity and cool, inevitable intention. There [is] not the faintest suggestion of the flushed cheek and the sparkling eye. And [the performance] is ten times the more impressive because of it.*<sup>75</sup>

Podemos depreender – a partir de Taruskin – que, talvez, o conceito eliotiano de tradição poética – em seu viés musical stravinskiano – tenha marcado *demasiadamente* os estudos musicológicos do século XX; em parte isso se deve, obviamente, à própria força intrínseca do movimento gerado por Eliot (o *New Criticism*), mas não podemos deixar de considerar que – já há várias décadas – a teoria de Eliot tem sido colocada em xeque em seus fundamentos. Por que não repor esse atraso nos estudos musicais? Segundo Nestrovski,

*[...] as estratégias de leitura assumidas por ele [Eliot] numa rica seqüência de estudos – cujo fundamento é o ensaio sobre a “Tradição” – levaram não apenas a uma considerável reformulação do cânone, mas virtualmente à instituição do mais influente método de análise literária num longo período que se estende da década de 30 até fins*

---

<sup>74</sup> TARUSKIN, Richard. “On Letting the Music Speak for Itself” in *Text & Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995, pp. 55-6. As referências de Taruskin são: ORTEGA Y GASSET, Jose. “The Dehumanization of Art” in *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Tradução de Helene Weyl. Princeton: Princeton University Press, 1968, pp. 3-56; ELIOT, T. S. “Tradition and Individual Talent” in KERMODE, Frank (ed.). *Selected Prose of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Farrar, Strauss and Giroux, 1975, pp. 4-38.

<sup>75</sup> MARK, Jeffrey. “The Fundamental Qualities of Folk Music” in *Musical and Letters* 10/3, 1929, pp. 287-90 apud TARUSKIN, *Op. cit.*, p. 56, grifos de Taruskin.

*dos 60: o New Criticism, cujos reflexos enfraquecidos se percebem até hoje em diversas correntes da crítica (internacional e brasileira).*<sup>76</sup>

Para Eliot, a ordem integral da arte é alterada pela introdução de uma obra inovadora: o talento individual reconstrói a tradição através de sua própria obra. Essa reconstrução, no entanto, é impessoal, já que “a consciência poética se desenvolve na mesma medida em que se sacrifica e se extingue a personalidade”.<sup>77</sup> Em sua reconstrução do cânone literário, o crítico Eliot minimizou a importância de autores como Shakespeare, Milton e dos românticos em geral, substituindo-os pelos poetas metafísicos do século XVII.<sup>78</sup> Essa “inversão de prioridades”, segundo Nestrovski, foi adotada com variações por críticos importantes como F. R. Leavis e Allen Tate, “e também por poetas-críticos como Ezra Pound e Robert Penn Warren”.<sup>79</sup>

Já para o crítico literário norte-americano Harold Bloom, no entanto, essa suposta “impessoalidade” descrita pela teoria de Eliot é uma idealização que esconde o real teor das relações de influência poética: ele mostra que a tradição poética, o cânone dos clássicos, é uma consequência – e não causa – das relações de influência.

*Uma maneira de compreender o que quero dizer com “influência” é considerá-la como um tropo substituto de “tradição”; uma substituição que provoca uma sensação de perda, uma vez que “influência”, ao contrário de “tradição”, não é um termo daimônico ou numinoso [...] Ninguém fica contente em ser influenciado.*<sup>80</sup>

Vale a pena seguir um pouco o raciocínio de Bloom, cuja obra – em eterno combate com o crítico (e não exatamente com o poeta) T. S. Eliot – tem alcançado grande repercussão nos estudos literários desde meados dos anos setenta, e cujas decorrências para os estudos de performance musical pretendemos avaliar:<sup>81</sup> no momento em que inverte a relação entre *tradição* e *influência*, Bloom desidealiza a tradição, torna-a não prescritiva e mostra o quanto a

---

<sup>76</sup> NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996, p. 103.

<sup>77</sup> Ibid., p. 102. O ensaio de Eliot tem tradução para o português em ELIOT, T. S. *Ensaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo, Art Editora, 1989.

<sup>78</sup> Da mesma forma, podemos dizer que o neoclassicismo de um autor emblemático como Stravinsky procurou minimizar – ou até mesmo ocultar – o peso inexorável do romantismo sobre sua música.

<sup>79</sup> Ibid., p. 103.

<sup>80</sup> BLOOM, Harold. *Cabala e Crítica*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 112.

<sup>81</sup> A “tetralogia da influência” de Harold Bloom compreende os livros *A Angústia da Influência* (1973), *Um Mapa da Desleitura* (1975), *Cabala e Crítica* (1975) e *Poesia e Repressão* (1976). Para uma exposição mais detalhada da teoria de Bloom remetemos a nosso capítulo “A Dialética Pragmática de Harold Bloom” in MOLINA,

“encarnação poética” de um poeta mais jovem é devedora de um mecanismo – pleno de angústia, segundo ele – de desleitura da instrução que simultaneamente o forja:<sup>82</sup>

*A influência poética, para muitos críticos, é simplesmente algo que acontece, uma transmissão de idéias e imagens, e o surgimento ou não de angústia no poeta posterior é visto como uma questão de temperamento e circunstância. Mas o efebo jamais poderá ser Adão no nascer da aurora. Os originais já existiram e já nomearam todas as coisas. E é o peso, agora, de retirar esses nomes que dá impulso às verdadeiras guerras combatidas sob o estandarte da influência poética, guerras declaradas pela perversidade do espírito contra a riqueza acumulada por ele, a riqueza da tradição.*<sup>83</sup>

Bloom cita o Freud da vigésima quinta das *Conferências Introdutórias à Psicanálise*:

*[...] Acreditamos que no caso de um ataque de angústia sabemos qual é a impressão primitiva que ele repete. Acreditamos que é no ato do nascimento que ocorre a combinação de sensações desagradáveis, impulsos liberadores e sensações físicas que se tornou o protótipo dos efeitos de um perigo mortal e, desde então, tem sido por nós repetido como um estado de angústia. O enorme aumento de estimulação provocado pela interrupção da renovação do sangue (a respiração interna) foi, naquele momento, a causa da experiência da angústia; a primeira angústia foi, portanto, tóxica. O termo Angst – angustiae, Enge [palavras alemãs e latinas para “lugar estreito”, “estreito”, da mesma raiz de Angst e angústia] enfatiza a característica da restrição da respiração que era então presente como uma consequência da situação real, e que agora é quase que invariavelmente restabelecida no ataque [...]*<sup>84</sup>

Assim,

*[...] nada vem do nada, como diz Emerson, e a influência também tem o seu preço. Se a tradição é uma retórica da influência, seu tropo principal não é a ironia, mas a angústia. A literatura se estabelece na relação entre poetas – nous ne faisons que*

---

Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara n. 1*. São Paulo: Rondô, 2003, pp. 1-21.

<sup>82</sup> BLOOM, *Op. cit.*, p. 113.

<sup>83</sup> BLOOM, Harold. *Yeats*. New York: Oxford University Press, 1970, p. 4. A citação está em NESTROVSKI, Arthur. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>84</sup> BLOOM, Harold. *Cabala e Crítica*, pp. 93-4.

*nous entreglosser – e a tradição é uma figura antiga para o que hoje se conhece, não menos figurativamente, como angústia da influência.*<sup>85</sup>

No contexto dessa teoria da influência, toda leitura – ou escuta musical, no nosso caso – é, assim, uma *desleitura* que desloca a obra anterior pela nova, e o poeta novo precisa ser suficientemente forte para poder deslocar o passado de modo a criar a ilusão de que ele mesmo é o “precursor de seu precursor”, uma paradoxal inversão que, segundo Bloom, ocorre no derradeiro momento da dialética da influência:<sup>86</sup>

*O poeta mais recente, em sua fase final, já sob o peso de uma solidão da imaginação que é quase um solipsismo, sustenta seu próprio poema de tal forma aberto à obra do precursor que, inicialmente, poderíamos pensar ter-se completado a volta ao círculo, nos transportando de volta aos dias sufocantes de seu aprendizado, antes que sua força tivesse começado a se fazer sentir nas razões revisionárias. Mas o poema, agora, é sustentado em aberto, enquanto que outrora fora, de fato, aberto, e o efeito estranhíssimo [umheimlich] é que o sucesso do novo poema faz com que este nos pareça, agora, não como obra do ascendente, mas como se o segundo poeta houvesse, ele mesmo, escrito a obra característica de seu precursor.*<sup>87</sup>

Assim, para Bloom, os poetas fortes – isto é, as grandes figuras que perseveram combatendo seus precursores fortes – fazem a história da poesia deslendo-se uns aos outros.<sup>88</sup> Talentos mais fracos são presas de idealizações, e acabar com as idealizações das versões oficiais de como um poeta ajuda a formar outro é o primeiro objetivo de sua teoria. O segundo objetivo – não menos importante – é o de “procurar desenvolver uma poética que nos leve a uma forma mais adequada e pragmática de crítica”.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> NESTROVSKI, Arthur. *Op. cit.*, p. 108.

<sup>86</sup> Ver NESTROVSKI, Arthur. “Bloom Contra-ataca”. Entrevista com Harold Bloom in *Folha de S. Paulo*. Caderno “Mais!”, 6 de agosto de 1995, p. 4.

<sup>87</sup> BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 45.

<sup>88</sup> Ibid., p. 33.

<sup>89</sup> Ibid., p. 33.

Os objetivos nos servem, e as autenticidades de Kivy podem ser vistas, do ponto de vista da teoria de Bloom, como sofisticadas idealizações da condição da *performance*: idealizações da intenção do compositor, idealizações do som original de uma obra, idealizações de prática musical de uma época e, finalmente, idealizações da subjetividade do intérprete (sinceridade, expressão de sentimentos, originalidade etc.). Por outro lado, como afirmamos em outro lugar:

*O combate feroz empreendido por Bloom contra diversas formas de idealizações da artisticidade não é uma mera desqualificação das abordagens em questão. Poderíamos dizer, de uma maneira um tanto quanto husseriana, que filosofia, história, psicologia, lingüística etc., revelam aspectos pertinentes do artístico a partir dos limites impostos por demarcações regionais e por desdobramentos analíticos assumidos por suas próprias premissas. Bloom não recusa auxílio nenhum para ler um texto: seu foco é, no entanto, a leitura em si, a pertinência propriamente poética da poesia, a arte da arte. Não se trata de uma questão de cunho filosófico, ele não pergunta o que a arte é: ele a encontra – pragmaticamente – a todo momento. Ele busca o poético no único lugar onde ele não poderia não estar, a saber, na experiência de ler. Sua obra insiste em traçar – demiurgicamente – um mapa do território móvel do artístico e de suas armadilhas, uma cartografia da gênese poética.*<sup>90</sup>

Se – como vimos – Dahlhaus e Said mostraram que a obra musical se abre para múltiplas *performances* e admitiram que as práticas interpretativas podem ser compreendidas também como uma forma especial de crítica musical, Taruskin apontou para a independência de uma dada *performance* em relação à obra que interpreta, ou – em suas palavras – a irreduzibilidade do ato ao *texto*. Mas, perguntamos: não seria mesmo de se esperar essa independência, sendo a *performance* musical uma manifestação artística *per se*? E ao ser uma manifestação artística em si mesma, ela não depende predominantemente de sua própria tradição – a Tradição das Interpretações Musicais –, uma tradição independente, até certo ponto, do cânone de obras musicais que toma para transformar em ato sonoro?<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara n. 1*. São Paulo: Rondô, 2003, p. 24.

<sup>91</sup> Outras perguntas podem derivar dessas duas, como decorrências: é apenas a obra que “emerge” através da *performance* ou é a *performance* também a condição necessária para que a obra musical, enfim, ressoe como duração temporal? E ainda esta: já está desde sempre pronto o cânone musical de composições a serem interpretadas, ou este cânone é constituído, passo a passo, *também* pelos intérpretes? Cabe afirmar que, embora a *performance* tenha sido por muito tempo – e continue a ser, em alguns casos – um “efeito subsidiário” da composição musical, as relações de forças entre ambas têm se alterado ao longo dos tempos e até se invertido,

Por outro lado, podemos afirmar igualmente que – de algum modo – os intérpretes sempre tiveram consciência dessa autonomia: não era isso o que estava implícito no depoimento de Bogart? Os intérpretes musicais não partem da tradição interpretativa específica de cada instrumento, do Piano, do Violino, do Violão, da Regência? Não são instruídos nessas tradições interpretativas como discípulos por especialistas? Não travam conhecimento do repertório através de seus instrumentos? E não são quase incomunicáveis – para os próprios músicos que não lidam quotidianamente com um determinado instrumento musical – certos detalhes específicos da prática artesanal do instrumento, seus segredos de sonoridade e digitação? Não cabe também aqui a frase de Krausz sobre a tese de James Ross, “*music making makes the standards of musical excellence*”?<sup>92</sup>

Se seguirmos as pistas da desleitura bloomiana, poderemos compreender como os mecanismos de influência atuam sobre a *performance* musical: para um intérprete, a relação com o seu instrumento pode ser mais forte do que a relação com a própria composição musical.<sup>93</sup> O que leva um instrumentista a dedicar a vida a seu instrumento é, em algum lugar, uma relação direta com o som desse instrumento, e não há como se relacionar com o som de um instrumento senão pelo contato – ao vivo ou através de gravações – com a *performance* de outros instrumentistas.

Portanto – adaptando Bloom –, um “instrumentista efebo” deverá desler o seu precursor para que a sua performance não seja epígona, idealizada, fraca. Isso não significa que ele imitará a maneira de tocar de seu precursor, seu som, sua escolha de repertório, sua retórica: justamente o contrário, pois, para Bloom,

---

em alguns casos. Veremos um eloquente exemplo disso nos próximos capítulos, ao estudar o estabelecimento do cânone do violão clássico no século XX e a importância das gravações dos intérpretes nesse processo.

<sup>92</sup> Ver nota 12 acima.

<sup>93</sup> Podemos pensar igualmente – no sentido de ter a mesma função que o instrumento musical tem para o instrumentista – na relação dos cantores com a voz e na relação dos regentes com o coro ou com a orquestra, segundo o caso.

*já que a influência poética é necessariamente desapropriação, uma tomada ou feitura errônea da herança, é de se esperar que tal processo de má-formação ou desinterpretação vá, no mínimo, produzir desvios de estilo entre poetas fortes.*<sup>94</sup>

A angústia da influência – no caso específico da interpretação musical – é essa “guerra defensiva” que o artista tardio é obrigado a travar contra a riqueza da própria tradição performática que o forja: como tocar piano depois de Horowitz e Michelangeli? Violão após Segovia e Bream? A angústia da influência dá-se, também, porque sempre – e cada vez mais – o jovem efebo chega tarde demais à Cena de Instrução Poética:<sup>95</sup> vivemos em uma época tardia, em que tudo parece já ter sido escrito, composto, tocado.

Bloom também desloca a questão para a escrita, isto é, estabelece uma relação entre *leitura* e *escrita* que, no nosso caso, pode ser parodiada para a relação entre *escuta musical* e *performance*:

*o ouvinte de uma gravação musical está para o intérprete assim como o intérprete está para o seu precursor. Por conseguinte, todo ouvinte é um efebo, toda gravação musical um precursor, e toda escuta musical um ato de influência, ou seja, o ato de ser influenciado pela gravação e de influenciar qualquer outro ouvinte para quem seja comunicada a sua escuta.*<sup>96</sup>

A poesia, segundo Bloom, sempre começa quando alguém que será um poeta *lê um poema*. E para ver a compreensão plena que tem deste poema, teremos de ver o poema que ele mesmo escreverá, que será, assim, a *sua própria leitura*. Se falarmos de dois intérpretes fortes, por analogia, é a escuta musical que levará à prática interpretativa. Essa leitura-escuta será, no sentido de Bloom, necessariamente uma desleitura ou desapropriação poética.<sup>97</sup>

Nesse contexto, a *encarnação poética*, isto é, o que faz de um poeta poeta – ou de um músico músico – passa, portanto, necessariamente pela luta artística que o artista mais jovem trava com o seu precursor direto, o seu *pai poético*:

---

<sup>94</sup> BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*, p. 31.

<sup>95</sup> Ver “A Cena Primária de Instrução” no Capítulo Três do presente trabalho.

<sup>96</sup> BLOOM, Harold. *Cabala e Crítica*, pp. 106-7. Basta substituir em nosso texto *ouvinte* por *leitor*, *gravação musical* por *poema*, *intérprete* por *poeta* e *escuta musical* por *leitura*, e teremos o texto literal de Bloom. Aproveitamos para tematizar a questão do registro fonográfico das interpretações, assunto que será desenvolvido no próximo capítulo. A comparação continuaria válida, é claro, se ao invés de *gravação* utilizássemos *performance ao vivo*.

<sup>97</sup> Ibid, p. 117.

*Digamos, então, que no processo da encarnação poética o efebo ou novo poeta, através do amor, experimenta um influxo de poder antitético, tanto à entropia da natureza quanto à inaceitável sublimidade de Ananké, deusa que gira o eixo da pulsão instintual freudiana de volta ao inanimado. Todas as odes poéticas de encarnação são, portanto, odes de Imortalidade, e todas elas dependem de uma curiosa divindade que o efebo conferiu com sucesso, não a si mesmo, mas ao precursor. Tornando o precursor um deus, o efebo já iniciou um movimento de afastamento, uma revisão primária que imputa erro ao pai, uma súbita inclinação ou desvio da dívida; pois, mesmo no contexto da encarnação, de se tornar um poeta, a dívida brilha nítida como uma pequena morte, preconizando a queda maior rumo ao inanimado.*<sup>98</sup>

Assim, como inspiração para a constituição de uma forma mais adequada e pragmática de crítica, Bloom elabora um mapa de razões revisionárias, um ciclo sêxtuplo que sugere as principais etapas da encarnação poética e da dialética da influência. Essas categorias podem também ajudar-nos a compreender os movimentos de desleitura atuando entre intérpretes de gerações diferentes, tal como pretendemos mostrar – na sequência deste trabalho – com a análise da discografia dos violonistas Andres Segovia e Julian Bream.

Esses seis estágios podem ser tomados como três níveis compostos por pares antitéticos.<sup>99</sup> Tudo começa com um desvio em relação ao precursor [*clinamen*], que é um movimento corretivo em relação a ele, seguido de uma tentativa de complementação por um aumento de significado na direção oposta a do precursor [*tessera*], como se o novo poeta preservasse termos do ascendente, mas alterasse o sentido desses termos. No segundo momento, há uma retração de significado na interpretação [*kenosis*], que é uma postura aparentemente passiva do jovem poeta, mas que esvazia junto consigo o papel do precursor, seguida por um ressurgimento hiperbólico [*demonização*], uma generalização sobre a poesia do Pai na direção de um contra-sublime próprio, desprezando o que existe de único no trabalho do precursor. Finalmente, no terceiro momento, o significado é buscado fora de si (na vã esperança de penetrar mais profundamente) [*askesis*], que é um truncamento das virtudes do artista mais jovem junto com as do antecessor, seguida, por fim, no momento final de consumação do ciclo da influência, pela reversão da anterioridade pelo jovem escritor que, dessa forma, assume o tempo mental como medida e transforma-se em “precursor do precursor” [*apophrades*], sustentando abertamente a poesia do antecessor através da sua,

---

<sup>98</sup> BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*, p. 25.

<sup>99</sup> Ibid., p.105.

como se o segundo poeta tivesse, ele mesmo, realizado a poesia característica de seu precursor. Na formulação de Nestrovski:

*Clinamen é a desleitura propriamente dita, a descrição mais geral do desvio de um poeta em relação à obra de seu antecessor; tessera, palavra ancestral que Bloom reencontra em Lacan, é a complementação do precursor na obra do poeta novo; kenosis é o esvaziamento do poeta, um mecanismo de ruptura semelhante às defesas contra as compulsões de repetição; demonização é um deslocamento na direção de um contrasublime, isto é, de um sublime contrário ao do precursor; askesis é o truncamento de certas qualidades do poeta mais novo, uma ascese que permite ao poeta, afinal, interpretar seu precursor; e apophrades, por último, é o retorno dos mortos, a apropriação do poeta mais velho, o retorno do precursor como se fosse, ele mesmo, obra do poeta mais novo.*<sup>100</sup>

Essas categorias – ou razões revisionárias – jamais são aplicadas literalmente, são apenas pistas da dialética pragmática da influência. Três momentos principais a resumem: o desvio inicial irônico sobre a obra do precursor, a imaginação criativa hiperbólica sobre a obra do precursor, e a projeção ou introjeção do precursor. O ciclo móvel de Bloom participa, a seu modo, tanto de momentos e movimentos internos de um texto poético quanto marca, também, o desenvolvimento vital do poeta-como-poeta diante do Pai Poético que o elegeu-enquanto-foi-eleito:

*As profundezas da influência poética não podem ser reduzidas ao estudo das fontes, ou à história das idéias, ou aos padrões de figuração. A influência poética ou, como prefiro, a “desapropriação” [misprision], é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-como-poeta. Quando um tal estudo se propuser considerar, também, o contexto em que se passa esse ciclo vital, será compelido a examinar as relações entre os poetas de uma só vez como casos equiparáveis ao que Freud denomina de romance familiar e como capítulos na história do revisionismo moderno – onde “moderno” se refere a todo o vasto período desde o Iluminismo. O poeta moderno, como nos mostra W. J. Bate em The Burden of the Past and the English Poet, é o herdeiro de uma melancolia engendrada na mente iluminista pelo ceticismo com relação a seu próprio duplo legado de riqueza poética: da Antigüidade e da Renascença.*<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> NESTROVSKI, Arthur. “Apresentação” in BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, p. 19.

<sup>101</sup> BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, p. 36.

Se o sentido de uma interpretação pode estar *entre* os intérpretes, a desleitura de Bloom passa a ser uma importante conquista para a teoria da *performance*: ela pode ajudar a entender, por exemplo, por que Horowitz trata Mozart como Chopin, ou como Julian Bream se desvia – ou se aproxima – do repertório de Segovia ao longo de sua carreira. Para Bloom toda interpretação forte – e isso parece valer também para *performances musicais* – é necessariamente inautêntica; é, mesmo, uma *desinterpretação*:

*Recapitulando: todo poema é o desvirtuamento de um poema-pai. Um poema não é a superação de uma angústia, mas a própria angústia. Os equívocos de interpretação cometidos pelos poetas (seus poemas) são mais drásticos que os equívocos dos críticos (a crítica), mas esta é uma diferença de grau, e não de espécie. Interpretação não existe: só existe desinterpretação, e toda crítica é uma poesia em prosa.*<sup>102</sup>

Passar da poesia sonora à crítica antitética é o desafio de nossos próximos capítulos, e a desleitura bloomiana será usada como defesa contra as diversas formas de idealizações. A análise – que faremos a partir do Capítulo Quatro – da discografia do violonista inglês Julian Bream estará, portanto, atenta ao processo de encarnação sonora e a certos momentos privilegiados nos quais podemos dizer – com Dahlhaus – que a *performance* não se esgota “na execução da simples letra da obra”. Antes, porém, teremos de mapear as fases da Era do Disco e mostrar como Andres Segovia constituiu e tornou-se o centro do cânone do violão clássico no século XX.

---

<sup>102</sup> Ibid., p. 133.

## UM CÂNONE A PARTIR DO SOM

### 1. Interpretações fixadas

Em 1889 o representante de Thomas Edison na Alemanha instalou um fonógrafo em um quarto da Carlgrasse n. 4, em Viena, e gravou Brahms tocando uma de suas *Rapsódias Húngaras*. Michael Chanan comenta:

*The cylinders which predated discs are intriguing objects, frail and fragile, like faded photographs: seemingly blurred, with sometimes only the barest echo of a sound in evidence [...] At least, that is what his gruff-sounding voice announces – all one can hear after that are some very faint tinkles, which one strains to catch. What it sounded like originally we can only guess; the grooves have been worn away by repeated playing, a liability of the wax which quickly replaced tin foil (tin-foil recordings were destroyed when the foil was removed from the cylinder).<sup>1</sup>*

Construído em 1877, o primeiro fonógrafo empregava uma folha de estanho presa a um cilindro, o qual era impressionado por uma agulha movida por um diafragma. Edison, no entanto, parecia considerar a audição de músicas gravadas uma aplicação menor de seu aparato, como podemos ver em um artigo publicado em *North American Review* um ano depois. A citação transmite um pouco da perplexidade do próprio inventor, que tenta despertar a imaginação das pessoas para alguns dos possíveis usos de seu invento:

*1. Letter writing and all kinds of dictation without the aid of a stenographer; 2. Phonographic books, which will speak to blind people without effort on their part; 3. The teaching of elocution; 4. Reproduction of music; 5. The “Family Record” – a registry of sayings, reminiscences, etc., by members of a family in their own voices, and of the last words of dying persons; 6. Music-boxes and toys; 7. Clocks that should announce in articulate speech the time for going home, going to meals, etc.; 8. The preservation of languages by exact reproduction of the manner of pronouncing; 9. Educational purposes: such as preserving the explanations made by a teacher, so that the pupil can refer to them at any moment, and spelling or other lessons placed upon the phonograph for convenience in committing to memory; 10. Connection with the telephone, so as to*

---

<sup>1</sup> CHANAN, Michael. *Repeated takes. A short history of recording and its effects on music*. London and New York: Verso, 1995, p. 6.

*make that instrument an auxiliary in the transmission of permanent and invaluable records, instead of being the recipient of momentary and fleeting communications.*<sup>2</sup>

Pouco tempo depois, como vimos, os cilindros com folha de estanho deram lugar aos de cera – que podiam ser gravados e desgravados –, o que permitiu a industrialização do fonógrafo. Mas uma inovação muito mais relevante – a gravação em disco, a partir de 1887 – possibilitou o surgimento do gramofone, desenvolvido por Emile Berliner, um alemão radicado nos Estados Unidos. Berliner concebeu a gravação lateral, que consistia no registro das vibrações na parede do sulco e não mais em seu leito, o que tornava o volume e a durabilidade do sinal gravado maiores. O disco gravado podia ser usado como matriz para reprodução, mas a solução – que permitiria a reprodução em massa – veio apenas em 1901, com a separação radical entre o processo de gravação e o de reprodução sonora:

*By 1901, when Berliner joined Eldridge Johnson in the launch of the Victor Talking Machine Company, the mould was already cast. Not only was music more important than speech, but a model of consumption was established which treated the record like a book, and not like, say, a photograph. The gramophone became an instrument for playback, and a different machine was needed for recording, which was not marketed to domestic purchasers. The technical possibilities of amateur and domestic recording had to wait for the techniques of magnetic recording to reach fruition fifty years later – while photography became a popular art form.*<sup>3</sup>

Assim, a partir desse ponto estão dadas as condições para a primeira fase da Era do Disco, a saber, a das gravações mecânicas (1877-1926). Várias limitações restringem a nossa apreciação das gravações desse período: primeiro, o processo trazia uma forte limitação de freqüências (apenas eram captadas freqüências na faixa 1000-3000hz); segundo, havia restrições no tempo dos discos (apenas cerca de 4 minutos por lado), o que inúmeras vezes implicou em cortar trechos das obras a serem registradas ou alterar o seu andamento usual; terceiro, o fato de que o processo de gravação implicava em mudanças sérias na situação performática habitual: muitas vezes o posicionamento de solistas e grupos no estúdio era extremamente desconfortável (lembremos que ainda não havia amplificação elétrica da captação sonora); ademais, os músicos tinham de mudar às vezes violentamente sua maneira

---

<sup>2</sup> Citado em GELATT, Roland. *The Fabulous Phonograph 1877-1977*. London: Cassell, 1977, p. 29. Ver também CHANAN, Michael, *op. cit*, p. 3.

<sup>3</sup> CHANAN, Michael, *op. cit*, pp. 28-9.

de tocar para se adaptarem às condições oferecidas, como, por exemplo, conter o uso de pedal (no caso de pianistas), modificar a intensidade de notas e frases, e reduzir drasticamente o tamanho dos grupos orquestrais.

Entretanto, essas limitações não inviabilizaram o sucesso comercial dos primeiros registros musicais – basta mencionar que um disco do tenor italiano Enrico Caruso gravado em Milão em 1904 chegou a vender um milhão de cópias –<sup>4</sup> e nem tornaram menor o enorme e decisivo impacto causado pelo advento da gravação e reprodução sonoras no meio musical. Ademais – *a posteriori* – esses registros passaram a ser um valioso documento histórico para a compreensão de critérios de interpretação musical em voga no final do século XIX, critérios esses que podem ser identificados com clareza a despeito das limitações mencionadas.

Em seu valioso estudo *Performing Music in the Age of Recording*,<sup>5</sup> Robert Philip caracteriza a vida musical européia e norte-americana antes do advento das gravações comerciais; em especial, procura marcar o impacto provocado nesse meio pelo próprio surgimento das primeiras gravações.

Uma de suas primeiras observações diz respeito à comparação – natural nas primeiras décadas do século XX – entre a nova experiência da audição de discos e a tradição da música doméstica, ou amadora. Ao contrário do que poderia apregoar uma idealização nostálgica da época anterior às gravações, Philip mostra diversas referências eloquentes – sobretudo na Inglaterra –<sup>6</sup> em defesa da experiência gramofônica:

*Amateurism in art is capital crime, it is the sin against the Holy Ghost. [...] I consider mechanical reproduction of great music a boon and a blessing to mankind. I admit at once that the present system of gramophone recording is highly unsatisfactory...BUT those are minor evils compared to the drawing-room massacres which sensitive ears had to endure in the days of parties, the invitations to which included the ominous little line: "Please bring your music".*<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 5.

<sup>5</sup> PHILIP, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

<sup>6</sup> Na Alemanha e na Áustria diversos comentadores da época constatam um nível musical – tanto na música amadora quanto na atividade de profissionais – bastante superior ao encontrado na Inglaterra na mesma época. Ver PHILIP, Robert, *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>7</sup> Citado por PHILIP, Robert, *op. cit.*, p. 6. O texto original está em HALDANE, Charlotte. *Music, My Love!* London: s/ed., 1936, pp. 17-19.

Outra observação diz respeito ao grande intervalo de tempo que o público da época tinha de esperar para ouvir novamente uma mesma obra. O número de concertos das temporadas das principais orquestras européias no século XIX era muito pequeno, e a maioria delas não viajava em turnês – a única exceção era a Orquestra Meiningen, dirigida por Hans von Bülow. Philip menciona que a Filarmônica de Viena em 1880 fazia oito concertos por ano (seus membros atuavam também na ópera); a Filarmônica de Berlim, vinte; a Gewandhaus de Leipzig, vinte e dois.<sup>8</sup> Obviamente, essa realidade afetava também os critérios de interpretação musical. Em carta ao violinista e regente Joachim – que conduziria uma primeira *performance* de sua *Sinfonia n. 4* em Berlim em 1886, Brahms escreveu:

*I have marked a few tempo modifications in the score with pencil. They may be useful, even necessary, for the first performance [...] Such exaggerations are only necessary where a composition is unfamiliar to an orchestra or a soloist. In such a case I often cannot do enough pushing or slowing down to produce even approximately the passionate or serene effect I want. Once a work has become part of flesh and blood, then in my opinion nothing of that sort is justifiable any more.*<sup>9</sup>

Philip ainda menciona, como consequência, uma grande diversidade entre os padrões de interpretação musical do período anterior às gravações – em um grau muito maior, por exemplo, do que o encontrado na segunda metade do século XX. O isolamento entre os músicos de diversas nacionalidades certamente acentuava a diferença entre as escolas de pianistas e violinistas, e também dificultava a padronização de critérios para a *performance* de *ensembles* e orquestras:

*At the beginning of the twentieth century, for example, Joachim, Ysaye and Sarasate sounded quite distinct from each other, and still do through the dim recordings of the period. The same is true of the 1920s and 1930s: Kreisler, Huberman, Heifetz, Rosé. But the diversity becomes much less once one gets into the second half of the twentieth century, and is now very narrow indeed except among outstandingly individual players.*<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Cabe mencionar – nesse último caso – que quase todos os ingressos eram integralmente vendidos por antecipação para assinantes. Ver PHILIP, Robert, *op. cit.*, p. 8.

<sup>9</sup> Viena, [?20] de janeiro de 1886. Não foi possível conseguir o original em alemão. Ver GÁL, Hans. *Johannes Brahms: his work and personality*. London, 1963, p. 66. Citado por PHILIP, Robert, *op. cit.*, p. 12.

<sup>10</sup> PHILIP, Robert, *op. cit.*, p. 23.

Finalmente, o advento da gravação – mesmo ainda das gravações mecânicas – alterou para sempre a consciência da *performance* para o próprio músico, uma vez que a escuta de sua própria execução permitiu o despertar para imprecisões e maneirismos que antes certamente passavam despercebidos. Afirma Philip,

*Nowadays professional musicians are used to listening to their own performances, and examining them in detail. One does not have to be a musician to realize what a profound impact this change must have made.*<sup>11</sup>

A partir de 1926 tem início à segunda fase da Era do Disco: trata-se do período das gravações elétricas (1926-1948). Utilizando-se de circuitos com amplificadores e microfones, com base nos princípios do rádio, passou a ser possível registrar uma gama bastante maior de freqüências (200-6000hz). Isso permitiu que um *grand piano* soasse como tal,<sup>12</sup> e uma orquestra como uma orquestra, marcando uma enorme evolução em relação ao estágio anterior. Ademais, a situação de estúdio passou a ser mais natural para os músicos, e as orquestras não precisavam mais ser reduzidas para as gravações. A limitação mais séria do sistema – que padronizou os discos de *shellac* em 78 rpm – ainda era a pequena quantidade de tempo de música dos discos. Segundo Philip,

*The most serious remaining limitation of the gramophone record was its length. Until the development of the Long-Playing Record in the late 1940s, a long movement usually had to be recorded, and always had to be played back, in short sections. A 12 inch 78 rpm record had a time-limit of under five minutes per side (though occasionally longer), nearer four minutes in the early days. If the music did not fit conveniently on a side, it could be split between two or more sides, or shortened by cutting, or played faster than usual. For long movements, difficult decisions sometimes had to be made. A movement lasting twelve minutes would have to be split between three sides. A movement lasting nine and a half minutes might just be accommodated on two sides, but only if a convenient stopping point could be found halfway and only if the performers*

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 24.

<sup>12</sup> Entre as gravações mecânicas e as elétricas pianistas puderam registrar suas *performances* também no sistema automático dos *piano rolls*, ou pianolas. Algumas dessas “máquinas de tocar” eram bastante sensíveis – como as das marcas Welte-Mignon, Duo-Art e Ampico. Entre as limitações do processo podemos mencionar a dificuldade em dar o peso correto à distinção entre melodia e acompanhamento e a perda das sutis diferenças de volume entre notas em texturas muito complexas. O sistema traz gravações históricas de Rachmaninov, Leschetizky e outros.

*were careful not to relax the pace and overrun the time-limit. Performers might well decide to take a movement slightly faster than usual in order to fit it onto a side.*<sup>13</sup>

Não obstante esses limites, a fase permitiu, por exemplo, gravações integrais de todas as sinfonias de Beethoven, além dos históricos registros de obras como a *Sinfonia* n. 9 e *Das Liede von der Erde*, de Mahler, sob a regência de Toscanini e Bruno Walter.<sup>14</sup> Uma versão em 78 rpm de *Die Meistersinger*, de Wagner, por exemplo, ocupava sessenta e oito lados de discos.<sup>15</sup> Como veremos adiante, também as primeiras gravações do violonista Andres Segovia foram realizadas em discos de 78 rpm.<sup>16</sup>

Um outro detalhe técnico importante é o fato de as gravações não poderem ser editadas – pelo menos até a introdução da fita magnética, por volta de 1950 –, já que os músicos gravavam diretamente sobre o disco matriz. Não podiam, também, regravar um trecho sem danificar a matriz de cera. A única alternativa interessante – permitida pela gravação elétrica – foi a utilização de duas ou mais máquinas simultâneas: elas eram freqüentemente ajustadas com níveis de gravação diferentes, para permitir a escolha da melhor captação.

Apesar disso, no entanto, podiam ser gravados diversos *takes* para uma posterior escolha (sempre de *takes* integrais). Para os discos de 78 rpm,

*For each side, a choice had to be made between the different takes. A particular take could be chosen for a number of reasons. The most obvious was musical: the master take was often the one which worked best as a performance, either in spirit, or because it was the most accurate in ensemble, or because it contained the fewest number of mistakes – or, most often, a combination of these factors. But there were technical reasons why the musically best take could not always be used. The recording machinery could malfunction in various ways.*<sup>17</sup>

A terceira fase da Era do Disco é a *long player* (1948-1983), que permitiu resolver de um modo bastante aceitável o problema da duração dos discos: dos quatro minutos por lado de

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 35.

<sup>14</sup> O registro pioneiro da época pré-elétrica havia sido a gravação da *Sinfonia* n. 5 de Beethoven em 1913 por Arthur Nikisch e a (reduzida) Filarmônica de Berlim.

<sup>15</sup> Ver SYMES, Colyn. *Setting the record straight. A material history of classical record*. Middletown: Wesleyan University Press, p. 90. Também destacou-se na fase de 78 rpm a primeira gravação – entre 1932 e 35 – da integral das *Sonatas* de Beethoven por Artur Schnabel.

<sup>16</sup> Em Londres – a partir de 1927 – para o selo HMV.

<sup>17</sup> PHILIP, Robert, *op. cit.*, p. 39.

disco 78 rpm chegou-se a um tempo de vinte minutos para cada lado do LP; esse tempo foi ampliado para cerca de trinta minutos por lado depois do advento do sistema *stereo*, a partir de 1958. Colyn Symes comenta:

[...] *the shellac material from which 78s were made – which had become unavailable during World War II – was far too gritty for LPs, which required a finer material. The finer material was eventually derived from poly-vinyl-chloride (PVC), which could accommodate the increased number of grooves per inch required for longer playing records. It was also much quieter than shellac and served to reduce, though not eliminate, the “slime and the croaking” [...]*<sup>18</sup>

Segundo Michael Chanan:

*Vinyl enabled the size of the groove to be dramatically reduced, with a reduction in surface noise coming from an improved signal-to-noise ratio and at the same time an enhancement in the recorded signal, thus allowing more music to be recorded on a disc the same size as before but revolving more slowly and producing a better sound. The 33 1/3 rpm microgroove LP was launched by Columbia in the United States in 1948, the seven- inch 45 rpm a year later by RCA Victor.*<sup>19</sup>

Assim, além de abarcar os extremos de freqüência audível (20-14000hz na fase mono, e 20-20000hz na *stereo*) o LP permitiu aos músicos gravar – salvo raríssimas exceções – movimentos inteiros em um mesmo lado de disco. Mais ainda: em alguns casos – como veremos a respeito dos primeiros LPs de Andres Segovia – o novo disco possibilitou uma aceitável simulação do recital ao vivo, em duas partes coerentes, cada uma delas com começo, meio e fim – representadas pelos dois lados do disco. Por outro lado, o desenvolvimento conceitual do LP permitirá, também – sobretudo a partir da década de sessenta –, que o disco se transforme em um produto totalmente independente do concerto público; ele poderá, mesmo, ser concebido não mais como o “registro de um momento”, mas como uma obra autônoma, uma espécie de “livro sonoro” capaz de proporcionar uma experiência estética *per se*.

---

<sup>18</sup> SYMES, Colyn. *Setting the record straight. A material history of classical recording*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, pp. 68-9.

<sup>19</sup> CHANAN, Michael, *op. cit.*, p. 93.

A partir desse momento os *takes* – agora gravados em fitas magnéticas – puderam ser editados, e a escolha sobre o grau de utilização dos recursos de edição passou a ser também uma decisão de artistas e produtores. Symes divide as principais concepções a respeito da relação com a edição em dois grupos, a saber, os adeptos do “*take one*”, que procuram fazer do disco o retrato mais fiel possível do concerto ao vivo, e os “*take nines*”, que aceitam utilizar todos os recursos disponíveis pela tecnologia:

*On this matter the community of musicians is divided and forms two rival, irreconcilable camps: the “take ones”, of whom Celibidache was the most famous, who believe in the inherent superiority of the concert, and the “take nines”, who revel in the engineering opportunities afforded by the modern studio. In the view of pianist Glenn Gould, the most radical member of the “take nine” camp, the advent of the LP and tape recording rendered the concert obsolete.*<sup>20</sup>

Continua Symes:

*The cadre of “take ones”, though not large, felt that the techniques of recording led to manufactured and clinical performances devoid of the spontaneity attending a live performance. One reason for Brendel’s fondness for 78s was that they were less subject to editing and therefore were more able to sustain the “horizontal” narrative of music. Most 78s were made with at most three takes, which meant that musical perfection had to be achieved almost immediately. Modern editing techniques treat music vertically, as a series of discrete cross-sections that the performer aims to produce in note-perfect versions at the expense, frequently, of the music’s gestalt.*<sup>21</sup>

Uma outra decisão artística importante no contexto das gravações musicais refere-se às possibilidades na utilização dos microfones: por um lado, a tendência para o “microfone fixo”, isto é, para a utilização de apenas um microfone com o intuito de tentar captar o som musical em sua ambiência natural de teatros e igrejas; ou, por outro lado, a busca de “clareza total” através do uso deliberado dos recursos tecnológicos disponíveis nos estúdios. Segundo Philip,

*In practice, the two traditions have tended to encourage (or perhaps have been led by) different ideas of what the result should sound like. In the single-microphone-position tradition, the emphasis is on a natural-sounding blend and ambience, often in a*

---

<sup>20</sup> SYMES, Colyn, *op. cit.*, pp. 42-3.

<sup>21</sup> Ibid., p. 43.

*rather resonant hall. In the multi-microphone tradition, clarity has tended to be the first priority, often with the result that everything can be heard very well. But the effect can be rather clinical, with little sense of being in the audience in a concert hall.*<sup>22</sup>

A complexidade das decisões – técnicas e estéticas – tomadas ao longo do processo de gravação, sobretudo a partir da Era dos LPs, passou a exigir a participação de um especialista – o “produtor de gravação” –, uma espécie de “diretor de disco”, alguém que acompanha a gravação passo a passo, junto com os músicos. Philip menciona Fred Gaisberg – que trabalhou por muitos anos para a Gramophone Company – como um precursor dos atuais produtores de discos, ainda na fase dos 78 rpm. Na geração seguinte destacou-se Walter Legge, que inicialmente trabalhou como assistente de Gaisberg. Legge tornou-se um dos mais importantes produtores da fase “mono” dos LPs.<sup>23</sup> Segundo Philip,

*[...] he rose to prominence around the time that tape-editing was becoming available, and he went on to exploit the new possibilities to the full. A formidable and demanding character, he was insistent that a recording should be both an accurate and intense, and he had no qualms about using the new possibilities of editing to create it. He was the first of the “interventionist” school of producers.*<sup>24</sup>

A quarta e última fase da Era do Disco – no século XX – é a do *compact disc*, que surge a partir de 1983. O *laser disc* comporta oitenta minutos contínuos de música, mas a principal conquista inaugurada pela fase digital parece ser a redução a praticamente zero do ruído na reprodução. Segundo Symes,

*Thus the contemporary CD, by no means the last word in recorded sound for it is already in the throes of being superseded, can create the illusion of space, has a silent surface, and boasts enough playing time to accommodate, without interruption, most of the longest works (opera excepted) in the classical repertoire. In particular, the dramatic improvement in signal to noise ratio – infinitesimal on the contemporary CD – is indicative of the degree to which the intervening developments in the technology of*

---

<sup>22</sup> PHILIP, Robert, *op. cit.*, p. 45.

<sup>23</sup> O principal produtor dos discos de Andres Segovia foi Israel Horowitz e, dos álbuns de Julian Bream, James Burnett.

<sup>24</sup> Ibid., p. 50.

*reproduction have eliminated many of the problems that interfered with the realism of early recordings.*<sup>25</sup>

De fato, havia – já há algum tempo – um certo descontentamento com a relação sinal-ruído dos LPs. Esse descontentamento agravou-se durante os anos setenta por causa da baixa qualidade do vinil durante a crise do petróleo. Simultaneamente, estavam sendo feitas – desde os anos sessenta – experiências com a codificação em informação digital de sons falados para a transmissão por linhas telefônicas e canais de rádio. Segundo Symes,

*As their name suggests, CDs are much more compact and also more robust and lighter than their analog predecessors. More important, though, their compactness did not come about at the expense of their playing times. Indeed, as the size of the disc has reduced, its recording time has increased. Thus Decca's complete recording of Haydn's string quartets, consisting of some forty works that occupy over twenty-four and a half hours of playing time, can be accommodated in a five-inch-square box a mere two inches wide, provoking one reviewer to recall Blake's "holding the world in a grain of sand".<sup>26</sup>*

Para esta nossa tese, no entanto, a chegada dos CDs é apenas a consumação de um processo que começou com as gravações em 78 rpm e que atingiu o seu auge durante a fase do vinil. Segovia encerrou sua carreira discográfica em 1977, ainda na Era dos LPs,<sup>27</sup> e – como veremos nos próximos capítulos – somente a última fase da carreira de Julian Bream compreende discos lançados no formato de CD.<sup>28</sup>

O processo – que passaremos agora a estudar – é o da constituição do Cânone do Violão Clássico durante o século vinte, em plena – e a partir da – Era do Disco.

---

<sup>25</sup> SYMES, Colyn, *op. cit.*, p. 66.

<sup>26</sup> Ibid., p. 90.

<sup>27</sup> A produção discográfica de Segovia em 78 rpm compreende o período 1927-49, e é muito difícil contar com precisão quantos discos diferentes foram gravados. Fazer uma lista das obras gravadas ano a ano – sem referência aos discos lançados – é, sem dúvida, uma tarefa mais factível. De todo modo, descontando os *takes* lançados mais de uma vez, a conta perfaz mais de trinta discos. Por outro lado, na produção discográfica da Era dos LPs – que cobre o período 1953-1977 –, contamos vinte e nove discos originais de Segovia, descontadas coletâneas e recitais ao vivo lançados posteriormente. Vale observar que é normal uma diferença entre as publicações no que se refere aos anos dos discos, já que pode estar sendo tomado como base ora o ano de gravação ora o do lançamento do álbum, e muitas vezes os próprios discos não trazem essa informação.

<sup>28</sup> Foram lançados *apenas* em CD – já que alguns discos da década de oitenta haviam sido lançados, sem nenhuma alteração estrutural, simultaneamente nos formatos de LP e CD – somente os quatro últimos álbuns de Bream, de um total de cinqüenta.

## 2. Andres Segovia, centro do cânone do violão

O virtuose paraguaio Agustín Barrios (1885-1944) é considerado o primeiro violonista clássico a ter realizado gravações comerciais. Das quase sessenta faixas que constam do álbum triplo que traz toda a sua produção discográfica, mais de vinte foram gravadas ainda na fase das gravações mecânicas.<sup>29</sup>

Por outro lado, o catalão Francisco Tárrega (1852-1909) – pai da moderna escola do violão a partir do advento dos violões construídos pelo *luthier* Antonio Torres (1817-1892) – não deixou, ao que se sabe, qualquer registro sonoro, e sua herança pode ser conhecida apenas indiretamente, a partir dos poucos discos de seus discípulos diretos, entre os quais destacam-se Emilio Pujol (1886-1980) e, sobretudo, Miguel Llobet (1878-1938).<sup>30</sup>

Andres Segovia (1893-1987) nasceu em Linares, na Andaluzia, e morreu em Madrid aos noventa e quatro anos. A idealização extrema com que apresenta seus anos de formação em sua autobiografia,<sup>31</sup> aliada à manutenção do mito por seus amigos, familiares e colaboradores dificulta a compreensão real dessa importante fase de sua vida. Segundo Edelton Gloeden,

*De origem humilde, teve os primeiros contatos com o violão na infância, através de violonistas flamencos que freqüentavam a casa de seu tio, com quem morava em Granada. Aos dez anos começa a estudar o instrumento sob a resistência de seu tio. Dois anos mais tarde, passa a viver em Córdoba com sua mãe. Com dezesseis anos deixa a escola determinado a se tornar músico. Esta fase da vida de Segovia é pontuada por dúvidas e mistérios. Sua autobiografia, feita sob uma narrativa romanceada, como o ensaio sobre Tárrega de Pujol, não fornece dados concretos sobre sua formação, descrevendo seu crescimento no instrumento através de lições esporádicas com ilustres desconhecidos, ressaltando seus grandes esforços e autodidatismo.*<sup>32</sup>

Seu primeiro recital foi em Granada em 1909, e a estréia em Madrid três anos depois, quando ganhou do *luthier* Manuel Ramírez (1864-1916) um violão – na linha dos construídos

---

<sup>29</sup> Ver BARRIOS, Agustín. *The Complete Guitar Recordings 1913-1942* (CD). Chanterelle Historical Recordings, CHR 002, 2004.

<sup>30</sup> Ver SEGOVIA, Andres. *Andres Segovia and his contemporaries vol. 6 – Segovia, Llobet & Anido* (CD). Doremi, DHR 7754, 2000.

<sup>31</sup> Ver SEGOVIA, Andres. *An Autobiography for the years 1893-1920*. New York: The Macmillan Publishing, 1976.

<sup>32</sup> GLOEDEN, Edelton. *O Ressurgimento do Violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996, p.78.

por Antonio Torres no final do século XIX – com o qual realizou a maior parte de seus recitais e gravações até 1937.<sup>33</sup>

Sua estréia em Paris ocorreu em 1924, “numa apresentação prestigiada pela elite musical da época”,<sup>34</sup> e em 1927 iniciou sua carreira discográfica com gravações elétricas em 78 rpm para o selo HMV. O primeiro disco lançado traz, de um lado, a “Gavotte en Rondeau” da *Partita n. 3* para violino solo de J. S. Bach e, do outro, as “Variações sobre um tema de Mozart” op. 9 do compositor espanhol Fernando Sor (1778-1839). A revista *The Gramophone* resenhou o álbum da seguinte maneira:

*Andres Segovia (HMV D 1255, 12 in., 6s.6d.) provides us with some truly astonishing playing on the guitar, an instrument which, by the way, appears to record excellently. His endearing of a Bach Gavotte is pleasantly rhythmic and the rubato, though meretricious, is effective. But the result, interesting as it is, is hardly Bach, and the guitar seems more naturally suited to the pleasant, childish prattling of a Thème Varié by Sor, which is most successful. The playing is, of course, the main thing, and this no one should miss.*<sup>35</sup>

O fato é que – para o mundo violonístico – a centralidade de Segovia pode ser percebida imediatamente, desde essas primeiras gravações. Nem a criatividade de Barrios, nem o refinamento de Llobet – que é quem chega mais perto de ser considerado um precursor forte – fazem frente à acuidade cognitiva, energia sonora e poder de invenção de suas interpretações. E seus contemporâneos no mundo das gravações de 78 rpm parecem trabalhar em um outro nível, obscurecidos por sua força.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> É certo que o violão Manuel Ramírez de 1912 que pertenceu a Segovia foi construído por Santos Hernández (1873-1943), que então trabalhava na oficina de Ramírez. Tão importante quanto esse instrumento – ou ainda mais – foi o construído pelo alemão Hermann Hauser (1882-1952) em 1937, com o qual Segovia apresentou-se e gravou todos os seus discos dessa data até o início dos anos sessenta. Antes de construir o seu instrumento mais memorável, Hauser havia tido contato com o violão Torres de 1859 de Miguel Llobet, além de ter reparado o próprio Santos Hernandez de Segovia. Nas décadas de sessenta e setenta, Segovia voltou a tocar com instrumentos espanhóis, em especial com os de José Ramírez III (1922-1995), embora também tenha utilizado em concertos instrumentos de Ignacio Fletta (1897-1977). Os violões Santos Hernandez-Ramírez de 1912 e Hauser de 1937 foram doados por Segovia à coleção de instrumentos musicais do Metropolitan Museum de New York.

<sup>34</sup> GLOEDEN, Edelton, *op. cit.*, p. 82.

<sup>35</sup> Resenha assinada por Peter Latham em *The Gramophone*, vol. V, n. 3, agosto de 1927, p. 102. Ver WADE, Graham. *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific: Mel Bay, 2001, p. 112.

<sup>36</sup> Segovia, como vimos, gravou discos de 78 rpm entre 1927 e 1949. Além de seus principais antecessores, Barrios e Llobet, os principais violonistas que sustentaram carreiras internacionais e realizaram gravações importantes nesse período foram o espanhol Regino Sainz de la Maza (1896-1981), o uruguai Julio Martínez Oyanguren

Ao perguntar pela origem do cânone – pela origem da idéia de conceber uma obra literária que o mundo voluntariamente não deixasse morrer –, Harold Bloom deixa antever que a resposta poderia ser “em Dante”; mas o louvor que o próprio poeta italiano tece à sua *Divina Comédia* ainda tem um teor profético: não é a celebração, mas o herói celebrado que é saudado como imortal. Na verdade, a pergunta de Bloom é pela origem do cânone secular. Segundo o crítico norte-americano,

*O cânone secular, com a palavra significando um catálogo de autores aprovados, não começa na verdade até meados do século XVIII, durante o período literário de Sensibilidade, Sentimentalidade e Sublime. As Odes de William Collins identificam o cânone Sublime em precursores heróicos da Sensibilidade desde os gregos antigos, passando por Milton, e estão entre os primeiros poemas em inglês escritos a propor uma tradição secular de canonicidade.*<sup>37</sup>

O próprio Bloom deixa antever, no final de seu livro, que a música e as outras tradições estéticas também estão envoltas com processos de escolha análogos. E não é mera coincidência constatar que o cânone musical tenha começado a se formar no mesmo período, isto é, na transição entre o século XVIII e o XIX, momento que antecede a instauração da modernidade musical por Beethoven.<sup>38</sup>

Dizer que o cânone toma forma em um determinado momento histórico não significa, obviamente, que o cânone “inicie” – ou tenha a sua centralidade – nesse mesmo ponto: senão, como Dante e Shakespeare poderiam ser – e o são, para Bloom – o centro da literatura ocidental? Como Bach poderia dialogar com a Modernidade beethoveniana? A escolha canônica se faz em uma luta onde o jovem artista recorta o passado enquanto-é-recortado por ele. Para Bloom,

---

(1905-1973), a argentina Maria Luisa Anido (1907-1996), o cubano radicado nos Estados Unidos José Rey de la Torre (1917-1994) e a austríaca Luise Walker (1910-1998).

<sup>37</sup> BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994, p. 27.

<sup>38</sup> Ver NESTROVSKI, Arthur. “A era de Beethoven” in *Ironias da Modernidade. Ensaios sobre literatura e música*. São Paulo, Ática, 1996, pp. 136-142.

*O cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, como eu faço, por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais.*<sup>39</sup>

O fato de o violão ter sido reinventado no final do século XIX (sobretudo) por Torres e Tárrega, faz com que as escolhas canônicas do instrumento sejam moldadas, de fato, já no século XX.<sup>40</sup> Assim, ao contrário dos repertórios orquestral, vocal, violinístico e pianístico – plenamente constituídos durante a Era da Sensibilidade e do Sublime – o violão terá de se apropriar de seu próprio passado – remoto ou recente – em plena Era do Disco. Ademais, a tecnologia de gravação – como já apontava *en passant* a crítica de *The Gramophone* ao primeiro álbum de Segovia – favorece o violão, uma vez que permite que – ao contrário da realidade acústica das salas de concerto – ele soe tanto quanto um piano ou violino.<sup>41</sup>

Dessa forma, enquanto o disco chega para adicionar mais um – importante – ingrediente a um mundo onde sinfonias de Beethoven, *Tanhäuser*, baladas de Chopin e *O Cravo bem temperado* já traziam consigo uma tradição interpretativa sólida, o violão ressurge no século XX para entrar em igualdade de condições – pela primeira vez – nas temporadas de concertos internacionais, com a confiança de estar construindo o seu próprio cânone em tempo real. É nesse momento que começa a se cristalizar uma seleção do repertório composto nos séculos anteriores, junto com a incorporação de certos arranjos ou transcrições de obras não originais. Aqui também será o início de um fantástico processo de renovação e atualização desse repertório.

Mas não apenas isso. O fato desse processo se constituir durante o século XX traz uma importante diferença em relação às tradições dos outros instrumentos: a força das gravações não apenas apresenta obras, mas seleciona e consolida – para sempre – o próprio som do instrumento, cujo conceito não estava pronto antes desse momento. Por isso – e para além dos repertórios possíveis – o cânone do violão na Era do Disco é, antes de tudo, o seu próprio som: sua voz, sua dicção, seus recursos expressivos, sua técnica, seus efeitos de timbre e percussão, seus silêncios.

---

<sup>39</sup> BLOOM, Harold, *op. cit.*, p. 27-8.

<sup>40</sup> Edelton Gloeden aponta para isso com a utilização da expressão “ressurgimento” no título de sua dissertação. Ver GLOEDEN, Edelton, *op. cit.*

<sup>41</sup> Ver WADE, Graham. *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific: Mel Bay, 2001, p. 112.

Comparemos uma vez mais: talvez não seja exagerado dizer que noventa por cento do repertório pianístico que predomina nas salas de concerto e no mundo discográfico até hoje já estivesse estabelecido antes da invenção do fonógrafo; talvez não seja exagerado, também, dizer que esse percentual poderia subir consideravelmente se adicionássemos mais cinqüenta anos a essa cronologia e atingíssemos o início das gravações elétricas. Por outro lado, a tardividade do processo canônico do violão fez com que sua centralidade parecesse destinada, nesse momento inaugural, mais ao som dos intérpretes através das versões que eles fizeram das obras dos compositores do que às obras compostas, tomadas em si.

Trata-se apenas de uma constatação: embora tenhamos todas as informações para inferir que Chopin, Liszt e Rachmaninov tenham sido pianistas excepcionais (incluindo o acesso a gravações do último), a idéia que formamos do cânone pianístico é a de uma seleção de *obras compostas*, as partituras e suas edições. Ao contrário, uma apreciação do repertório segoviano parece ser muito mais dependente da escuta de performances do próprio Segovia: suas interpretações parecem ser o fundamento – e não uma consequência – das obras para violão de compositores como Ponce, Tansman ou Torroba.<sup>42</sup>

Não estamos defendendo uma sorte de “violonismo” com o intuito de justificar obras menores a partir de um apelo para o puro idiomatismo, mas tão-só constatando que o fato do ressurgimento do violão ter ocorrido já na Era do Disco permitiu que os registros fonográficos assumissem um importante papel formador, a saber, o de “um cânone a partir do som”. E – a despeito das intenções originais de Segovia e outros – esse cânone sonoro se aproximou, pelo menos durante um certo tempo, de características fundamentais de linguagens – também contemporâneas do disco e do rádio – tais como o jazz e a música popular: senão, o que é artisticamente mais relevante, a autoria da canção *Strange Fruit* por Lewis Allen, ou a performance dessa canção por Billie Holiday em 1939?<sup>43</sup>

Nesse sentido Segovia é o centro do cânone, e não Visée, Giuliani, Ponce ou Castelnuovo-Tedesco.<sup>44</sup> Suas obras são realizadas na pura materialidade sonora a partir da qual o som do violão é inventado, e a desleitura de sua originalidade sempre terá de ser paga

---

<sup>42</sup> Reforça essa idéia o fato de Segovia ter coordenado a edição de obras dedicadas a ele por vários compositores; trata-se de uma inversão, já que é o intérprete quem tem força para selecionar compositores e obras a serem editados, e não o contrário. A atividade editorial de Segovia será comentada em seguida.

<sup>43</sup> Ou, ainda, a desleitura de Billie Holiday por Nina Simone em sua interpretação de *Strange Fruit* em 1965.

<sup>44</sup> São poucos os compositores cuja obra para violão – quantitativa e qualitativa – pode enfrentar diretamente a centralidade das interpretações – cuja herança é o acervo discográfico – de Segovia e Julian Bream. Não obstante, os *corpus* violonísticos de autores como Sor e Villa-Lobos – deixemos de fora Bach – parecem ter, como poucos outros, força intrínseca suficiente para travar uma guerra contra o “cânone a partir do som”.

com angústia, como procuraremos mostrar nos próximos capítulos. Nesses próximos capítulos estudaremos os principais caminhos de ampliação e consolidação desse cânone, processo que – inaugurado pelos discos de Segovia em 78 rpm – atinge o seu ponto culminante, a nosso ver, na Era dos LPs, no diálogo estético entre Segovia e Julian Bream.

Em pleno século XVIII, Samuel Johnson referia-se a John Milton com um diagnóstico que poderia servir perfeitamente a Segovia:

*O maior elogio ao gênio é a invenção original [...] De todos os que tomaram empréstimos a Homero, Milton é talvez o menos endividado. Ele era naturalmente um pensador independente, confiante em suas próprias capacidades, e desdenhoso de ajuda ou estorvo: não recusava admissão ao pensamento ou idéias de seus antecessores, mas não os buscava.<sup>45</sup>*

Teremos de voltar a tratar das possíveis dívidas de Segovia com as suas origens logo mais, mas antes não podemos deixar de caracterizar minimamente o seu repertório gravado.

Durante a minuciosa análise da discografia de Julian Bream que empreenderemos nos capítulos seguintes, estaremos invariavelmente apontando os autores comuns em relação à discografia de Segovia e – em notas – identificando cronologicamente todas essas gravações. Apenas a título informativo, nossa conta identifica cerca de trinta autores partilhados pelas gravações dos dois intérpretes. Ambos gravaram Dowland, Milán, Narváez e Mudarra; Frescobaldi, Scarlatti, Bach, Weiss, Visée, Sanz e Santiago de Murcia; Boccherini, Haydn, Sor, Aguado, Giuliani, Paganini, Mendelssohn e Schubert; Malats, Albéniz, Granados, Tárrega, Falla e Llobet; e, finalmente, ambos gravaram seis autores cuja obra para violão foi – em sua totalidade ou em parte – dedicada a Segovia. São eles Turina, Torroba, Rodrigo, Villa-Lobos, Roussel e Mompou.

Para uma compreensão da dialética da influência, entretanto, interessa-nos igualmente mencionar os autores que fazem parte da discografia de Segovia, mas que Bream optou por não registrar em nenhum de seus cinqüenta trabalhos fonográficos. Nossa conta, nesse caso, identifica cerca de quarenta nomes.

---

<sup>45</sup> A citação está em BLOOM, Harold, *op. cit.*, p. 195.

Há dois vihuelistas espanhóis gravados pelo velho Segovia que não mereceram a atenção de Bream.<sup>46</sup> Trata-se de Enríque de Valderrábano (c. 1500-c. 1557) e de Diego Pisador (c. 1508-1580). Do mesmo período, Segovia gravou também o compositor italiano Vincenzo Galilei (c. 1530-1591).<sup>47</sup>

Entre os autores dos séculos XVII e XVIII, Segovia gravou – não sendo seguido por Bream – Johann Jakob Froberger (1616-1667), Louis Couperin (1626-1661), Ludovico Roncalli (séc. XVII), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Georg Friedrich Haendel (1685-1759),<sup>48</sup> Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Christian Friedrich Schale (1713-1800) e Georg Benda (1722-1795).<sup>49</sup>

Segovia também optou por gravar em um número maior do que Bream obras para violão solo de autores românticos e impressionistas, a maioria delas transcrições.<sup>50</sup> Assim, temos gravações de peças de Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897), Edvard Grieg (1843-1907), César Franck (1822-1890), Alexander Scriabin

---

<sup>46</sup> Como esses autores e obras não voltarão a ser estudados nos próximos capítulos, optamos por fornecer as informações sobre as gravações neste momento. Nossa intenção é evitar a referência a coletâneas descontextualizadas. Buscamos sempre referir cada obra aos LPs (ou discos em 78 rpm) originais, recuperando o sentido cronológico. As referências discográficas de Segovia e Bream apresentadas no decorrer do trabalho estão detalhadamente explicitadas nos Apêndices I e II.

<sup>47</sup> De Valderrábano, Segovia gravou “Soneto em ré maior” e de Pisador “Pavana em mi menor”. Ambas estão em *Obras Breves Espanholas*, LP, RCA ARLI 0485, 1974. De Galilei (que freqüentemente aparecia em programas como “anônimo”), “Canzone” e “Saltarello” em 78 rpm, 1944, e “Six Italian Dances” (ou “Six Preludes for Lute”), incluindo novamente “Canzone” e “Saltarello” em *The Art of Andres Segovia*, LP, Decca DL 9795, 1956. Quando tomamos uma obra musical não em sua autonomia e independência, mas como uma faixa inserida em um LP ou CD por um intérprete, optamos por grafá-la entre aspas, deixando reservado o itálico para o nome do álbum.

<sup>48</sup> Mantivemos Haendel na lista apesar de haver uma gravação de Bream desse autor, já que se trata de uma versão concertante para dois alaúdes, cordas e flautas doce. Bream nunca realizou gravações de versões solo de obras de Haendel.

<sup>49</sup> De Froberger, Segovia gravou “Gigue” em 78 rpm, 1939; de Couperin, “Passacaglia” em *Andres Segovia Plays* (LP), Decca DL 9734, 1954; de Roncalli, “Passacaglia”, “Giga” e “Gavotta” em *Golden Jubilee* vol. 3 (LP), Brunswick AXTL 1090, 1958; de Rameau, “Minuet” em 78 rpm, 1947, e “Minuet” em sol maior em *An Evening with Andres Segovia* (LP), Decca, DL 9733, 1954; de Haendel, “Allegro grazioso” e “Gavotte” em *Andres Segovia Concert* (LP), Decca DL 9638, 1953, “Sarabande” e “Minuet” em *An Andres Segovia Program* (LP), Decca 9647, 1954 e “Sonata” em ré maior, “Fughette”, “Menuet”, “Air” e “Passepied” em *Segovia on Stage* (LP), Decca DL 7100140, 1967; de Gluck, duas versões do “Ballet”, em *An Andres Segovia Program* (LP), Decca DL 9647, 1954, e em seu último álbum, *Reveries* (LP), RCA RL 12602, 1977; de Carl Philipp Emanuel Bach, “Siciliana” em *Andres Segovia Plays* (LP), Decca 9751, 1955; de Schale, “Menuet I e II” em *Castles of Spain* (LP), Decca DL 7107, 1969; e, de Benda, “Sonatinas” em ré maior e ré menor em *Recital Íntimo* (LP), RCA ARLI 0864, 1973.

<sup>50</sup> Mantivemos Brahms e Debussy na lista, já que Bream apenas realizou gravações de transcrições de obras desses autores para os discos em duo com John Williams.

(1872-1915), Modest Mussorgsky (1839- 1881), Claude Debussy (1862-1918) e Napoléon Coste (1805-1883).<sup>51</sup>

Dos compositores espanhóis de menor importância gravados apenas por Segovia, podemos mencionar o exímio violoncelista Gaspar Cassadó (1897-1966), Joan Manén (1883-1971), Donostía – Padre José Antonio de San Sebastian – (1886-1956), Maria Esteban de Valera (?), Oscar Esplá (1889-1976), José Munoz Molleda (1905-1988), Vicente Asencio (1908-1979) e o próprio Andres Segovia (1893-1987).<sup>52</sup>

Na lista de compositores europeus não espanhóis gravados por Segovia e recusados por Bream há um autor chave de sua discografia: o polonês Alexandre Tansman (1897-1986). Mas também aparecem – ao lado de Hans Haug (1900-1967) e Gustave Samazeuilh (1877-1967) – curiosamente – dois compositores ingleses: Albert Harris (1916) e John Duarte (1919-2004).<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> De Chopin, Segovia gravou “Prelude” op. 28 n. 7 e, de Schumann, “Romanza”, ambos em *An Andres Segovia Program* (LP), Decca DL 9647, 1954; gravou também de Schumann algumas peças do *Album for the Young* op. 68 e “Reverie” (de *Scenes of Childhood* op. 15) em *Reveries* (LP), RCA RL 12602, 1977; de Brahms, “Waltz” op. 39 n. 8 em *An Andres Segovia Program* (LP), Decca DL 9647, 1954; de Grieg, “Melodie” (das *Lyric Pieces* IV op. 47) em *Andres Segovia Plays* (LP), Decca DL 9734, 1954 e também “Chant du paysant” op. 65 n. 2 e “Waltz” op. 12 n. 2 em *Castles of Spain* (LP), Decca DL 7107, 1969; de Franck, “Preludio” e “Allegretto” (de *L’Organiste FWV 41*) em *Andres Segovia Plays* (LP), Decca DL 9734, 1954; de Scriabin “Prelude” op. 16 n. 4 em *Andres Segovia with the strings of the Quintetto Chigiano* (LP), Decca DL 9832, 1956; de Mussorgsky “The Old Castle” (de *Pictures at an exhibition*) em *Golden Jubilee* vol. 2 (LP), Brunswick AXTL 1089, 1958; de Debussy “Prelude” (*La Fille aux cheveux de lin*) em *Segovia - Granada* (LP), Decca DL 710063, 1963; e, de Coste, “Three Studies” em *The Guitar and I* (LP), Decca DL 710179, 1971, além de “Allegretto” em lá menor e “Scherzando” em dó maior em *The Guitar and I* vol. 2 (LP), MCALP- 600.035, 1972.

<sup>52</sup> De Cassadó, Segovia gravou “Sardana” em *The Art of Andres Segovia* (LP), Decca DL 9795, 1956 e “Preambulo y Sardana” em *Segovia on Stage* (LP), Decca DL 7100140, 1967; de Manén, a incrível “Fantasia Sonata”, em *Segovia and the Guitar* (LP), Decca DL 9931, 1956; de Donostía gravou duas vezes “Dolor”: em *Five Pieces from Platero and I* (LP), Decca DL 710054, 1962, e também em *The Intimate Guitar* 2 (LP), RCA ARLI 1323, 1976; de Valera, “Two Miniatures” em *Andres Segovia Guitar* (LP), Decca DL 710112, 1965; de Esplá, “Dos Impresiones Levantinas” em *Segovia and the Guitar* (LP), Decca DL 9931, 1956 e “Antaño” em *Golden Jubilee* vol. 2 (LP), Brunswick AXTL 1089, 1958; de Molleda, “Variations on a theme” em *The Intimate Guitar* 2 (LP), RCA ARLI 1323, 1976; de Asencio, “Dipsô” em *Recital Íntimo* (LP), RCA ARLI 0864, 1973 e *Mystic Suite* (“Getsemani”, “Dipsô”, “Pentecostés”) em *Reveries* (LP), RCA RL 12602, 1977; e, finalmente, Segovia gravou duas de suas composições: “Remembranza (Estudio)” em 78 rpm, 1949 e “Estudio sin Luz” em *Golden Jubilee* vol 2 (LP), Brunswick AXTL 1089, 1958.

<sup>53</sup> De Tansman, Segovia gravou a *Cavatina* em *An evening with Andres Segovia* (LP), Decca DL 9733, 1954, *Three Pieces* (“Canzonetta”, “Alla Polacca”, “Berceuse d’Orient”) em *Golden Jubilee* vol. 2 (LP), Brunswick AXTL 1089, 1958, “Mazurka” em *Segovia - Granada* (LP), Decca DL 710063, 1963, *Suite em modo polonico* em *Andres Segovia Guitar* (LP), Decca DL 710112, 1965 e “Prelude” da *Suite Hommage a Chopin* em *The Unique Art of Andres Segovia* (LP), Decca DL 710167, 1969; de Haug, “Alba” e “Postlude” em *Andres Segovia with the strings of the Quintetto Chigiano* (LP), Decca DL 9832, 1956; de Samazeuilh, a “Serenade” em *The Intimate Guitar* 2 (LP), RCA ARLI 1323, 1976; de Harris, “Variações e fuga sobre um tema de Haendel” em *The Unique Art of Andres Segovia* (LP), Decca DL 710167, 1969; e, de Duarte, a *English Suite* op. 31 em *Segovia on Stage* (LP), Decca DL 7100140, 1967.

Segovia também não foi seguido por Bream no registro de alguns compositores sul-americanos – não podemos nos esquecer que ele morou no Uruguai durante a II Grande Guerra –, tais como Julián Aguirre (1868-1924), Jorge Gómez Crespo (1900-1971), Carlos Pedrell (1878-1941) e Antonio Lauro (1917-1986).<sup>54</sup>

Finalmente, temos o que pode ser considerada uma verdadeira provocação ao repertório segoviano: Julian Bream recusou incluir em sua vastíssima discografia o autor predileto de Segovia, a saber, o mexicano Manuel Ponce (1886-1948). Teremos a oportunidade de discutir algumas implicações dessa lacuna e de outras situações análogas durante as análises críticas que empreenderemos – com o auxílio da desleitura bloomiana – nos próximos capítulos. Entre as obras maiores de Ponce, Segovia gravou as cinco importantes sonatas – *Sonatina Meridional*, *Sonata III*, *Sonata Romantica*, *Sonata Mexicana* e *Sonata Clássica* – e o *Tema, variações e fuga sobre Folies d' Espagne*.<sup>55</sup> Registrhou também obras como o *Tema variado e Final* e as *Suites* no estilo de Weiss e Alessandro Scarlatti, que freqüentemente

---

<sup>54</sup> De Aguirre, Segovia gravou uma “Canção” em *Andres Segovia Plays* (LP), Decca DL 9734, 1954, mesmo disco que inclui “Guitarreo”, de Carlos Pedrell; de Crespo, “Norteña” (Homage to Aguirre) duas vezes: em 78 rpm, 1949, e em *The Art of Andres Segovia* (LP), Decca DL 9795, 1956, disco que inclui também a “Dance from Venezuela”, de Antonio Lauro.

<sup>55</sup> Segovia gravou o “Campo” (primeiro movimento) da *Sonatina Meridional* com o título de “Canción y Paisaje” no disco *Segovia - Granada* (LP), Decca DL 710063, 1963, disco que também traz a “Canción n. 2” das *Canciones Populares Mexicanas*. A mesma *Sonatina Meridional* havia sido gravada integralmente em 1949 em 78 rpm, ano em que também foram registrados dois movimentos da *Sonata Clássica* (“Allegro” e “Rondó”), cuja versão integral está em *Mexicana* (LP), Decca DL 710145, 1968. Esse disco traz também, por seu turno, a própria *Sonata Mexicana*, cujo movimento final havia sido gravado anteriormente com o título de “Allegro em lá maior” em *Golden Jubilee* vol. 2 (LP), Brunswick AXTL 1089, 1958. A *Sonata Romantica* está em *Platero and I* (LP), Decca DL 710093, 1964 e a *Sonata III* em *The Art of Andres Segovia* (LP), Decca DL 9795, 1956, disco que traz também “Vals” e a “Mazurka” de Ponce. A “Vals” – com o nome de “Petite Valse” – e a “Mazurka” haviam sido gravadas também em 78 rpm em 1935. O *Tema, variações e fuga sobre Folies d'Espagne* foi gravado por Segovia em 1930 em 78 rpm, ano em que registrou também o “Postlude” de Ponce.

apareciam nos programas de Segovia sem mencionar a autoria de Ponce.<sup>56</sup> Ainda cabe mencionar a gravação de seis dos *Prelúdios* e do *Concerto del Sur*.<sup>57</sup>

Cabe acrescentar ainda que – embora nosso tema seja as gravações – Segovia realizou um extenso trabalho de edições de obras originais e transcrições desde os anos vinte. Algumas das novas obras dedicadas a ele foram editadas por Edición Musical Daniel de Madrid – como a *Sonatina* em lá maior de Federico Moreno Torroba e a *Sevillana* op. 29 de Joaquín Turina – e outras – como *Segovia* op. 29 de Albert Roussel e *Sérénade* de Gustave Samazeuilh – por A. Durand et Fils, de Paris. Mas o passo mais importante foi o início do Guitar Archive, coleção de obras editadas por Segovia para a casa alemã Schott. As primeiras obras da coleção foram *Fandanguillo* op. 36 de Joaquín Turina, e *Nocturno* e *Suite Castellana*, de Moreno Torroba (em 1926). Transcrições de obras de Bach e obras de Ponce e Tansman começaram a aparecer no Guitar Archive a partir de 1928.<sup>58</sup>

Toda essa produção remete aos famosos “objetivos de sua vida musical”, apontados por Segovia em sua juventude e repetidos em ocasiões solenes durante toda a vida. São eles:

---

<sup>56</sup> Isto é, Segovia – com a anuência de Ponce – escondia propositalmente a autoria do compositor mexicano e divulgava as obras como sendo de Weiss e Scarlatti. O *Tema variado e Final* está no disco *Andres Segovia Plays* (LP), Decca DL 9734, 1954, disco que também inclui a versão de Ponce para a canção popular mexicana “La Valentine” e dois movimentos (“Prelude” e “Allemande”) da *Suite Weiss* em lá menor. A *Suite* completa (“Prelude”, “Allemande”, “Gavotte”, “Sarabande” e “Gigue”) havia sido gravada em 1930 em 78 rpm, e a “Gigue” – junto com o “Prelude” em mi maior e o “Ballet” – no primeiro LP de Segovia, isto é, em *An Andres Segovia Recital* (LP), Decca DL 9633, 1953. Esse mesmo “Prelude” tem uma segunda versão solo no disco *Recital Íntimo* (LP), RCA ARLI 0864, 1973, e é também o que tem a versão para cravo e violão executada com Rafael Puyana no disco *Golden Jubilee* vol. 2 (LP), Brunswick AXTL, 1089, 1958. Por outro lado, a *Suite* em ré maior de Ponce – falsamente atribuída a Alessandro Scarlatti – teve apenas três de seus movimentos gravados: a “Gavotte” e a “Sarabande” em 78 rpm, 1947, e o “Preambulo” e de novo a “Gavotte” em *Segovia and the Guitar* (LP), Decca DL 9931, 1956.

<sup>57</sup> Segovia gravou os “Six Preludes” de Ponce em *An evening with Andres Segovia* (LP), Decca DL 9733, 1954 e o *Concerto del Sur* para violão e orquestra em *Golden Jubilee* vol. 1 (LP), Brunswick AXTL 1088, 1958.

<sup>58</sup> Seguindo os passos de Segovia, Julian Bream iniciou em 1967 uma coleção de obras para violão, a Faber Guitar Series (Londres). Dentre as mais importantes coleções do gênero destacam-se também a Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare – coleção de obras editadas por Emilio Pujol para a Max Echig de Paris – e as edições de Karl Scheit (que foi professor de violão na Viena State Academy a partir de 1933) para a Universal Edition, de Viena. A partir dos anos setenta, destaca-se a coleção do compositor e scholar Angelo Gilardino para a Bèrben de Ancona (Itália).

*My first effort was concentrated on removing the guitar from the rowdy and not to be recommended noise of folkloristic fun; the second was to ask composers to compose, for me, with the idea of creating a vast new repertoire for the instrument; the third was to succeed in making the audiences of the world aware of the guitar. Where I was unable to go myself, my recordings would arrive; as a fourth objective I tried to stimulate every possible effort all over the world aimed at developing awareness of the guitar so as to be able to give it a dignity equal to that of the other musical instruments; my fifth and last objective was to stimulate the inclusion of the guitar in all the conservatories and music schools in the world, to open up, for young people, the road to a serious and in depth professionalism and thus ensure their future.*<sup>59</sup>

Analisar – verdadeiramente – esse pronunciamento poderia ser o ponto de partida para uma outra tese. Entretanto, basta ressaltar, aqui, que o “primeiro objetivo” citado – cujo alvo era, obviamente, a música *flamenca* – é de caráter “negativo”, isto é, a idéia de Segovia é “afastar” radicalmente o violão de seu “pernicioso” ambiente popular, de suas tradições andaluzas. Em um intrigante artigo, “Segovia and Flamenco”, Angelo Gilardino comenta o incômodo resultante da leitura da autobiografia de Segovia:

*After the very first chapters one cannot avoid noticing the complete removal of the father figure. We know his dad's name was Bonifacio and that Segovia's grandfather was called Andres. Yet these names had to be obtained from the parish's baptismal records. Segovia does not volunteer any of them and, as a matter of fact, he keeps tight-lipped on his issue.*<sup>60</sup>

Essa ausência total de menção à figura paterna leva Gilardino a uma interessante especulação:

---

<sup>59</sup> A citação foi extraída de um pronunciamento de Segovia ao receber o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade da Flórida em 27 de fevereiro de 1969. Ver GUITART. “Segovia's great objectives”, in *Guitart Special. Andres Segovia*, ano VIII, número XI. Avellino, 2004, p. 43.

<sup>60</sup> GILARDINO, Angelo. “Segovia and flamenco”, in *Guitart Special. Andres Segovia*, ano VIII, número XI. Avellino, 2004, p. 39.

*In Spain, even in those milieus where gossip is not at home, I often heard it said Segovia was not the son of Bonifacio, the cabinet-maker, but of Paco de Lucena (1859-1898), the greatest flamenco guitarist of his days. It appears Segovia's mother, Rosa Torres, had an extra-marital affair with him. When questioned on this issue, both Alberto López Poveda [amigo íntimo de Segovia] and Doña Emilia Segovia, Marquise of Salobreña – wife to the maestro from 1962 to his death – categorically ruled out this possibility.<sup>61</sup>*

Seja como for, parece que não há como recusar o fato de que Segovia viu-se envolvido diretamente com o violão *flamenco* desde muito cedo, e é Domingo Prat – em seu *Dicionário de Guitarristas*, publicado em 1934 – quem afirma:

*Paco Sanz was one of those who deeply aroused Segovia's enthusiasm in the days in which Paco Lucena's art was still paramount for Andres.*<sup>62</sup>

Mais dois pontos trazem dados para a suposição de que Segovia, quando criança, achou-se enredado em *rasgueos* e *falsetas*. O primeiro é uma citação do livro de Carlos Usilios sobre Segovia:

*Carlos Usilios, in his book Andres Segovia, adds that: "Andres Segovia recalls that the first guitar he held in his hands had belonged to Paco Lucena, a famous flamenco guitarist, or, at least, so they told him".<sup>63</sup>*

O segundo é o fato de Segovia ter sido convidado para apresentar-se – e também para atuar como membro do juri – do famoso Concurso de *Cante Jondo* em Granada em 1922, organizado por Manuel de Falla e Federico García Lorca. Graham Wade relata que

*Felix Grande refers to Segovia's playing of four recitals at the Concurso, and comments that on 7 June, Segovia performed a solea, Jofré [Manuel Jofré, violinista flamenco] played a petenera and siguiriyas, and Lorca read part of his Poema del Cante Jondo.*<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 40.

<sup>62</sup> Ibid. A citação original está em PRAT, Domingo. *Dicionário de Guitarristas*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934, p. 284.

<sup>63</sup> Ibid., p. 41.

<sup>64</sup> WADE, Graham / GARNO, Gerard. *A new look at Segovia* vol. 1. Pacific: Mel Bay, 1997, p. 47.

Ademais, é o próprio Segovia que – em seu relato sobre o concurso – narra o seguinte episódio:

*While we were waiting at the door for all the members of the jury and other persons to arrive, a very old, short and frail man came to me and said, “Andresito”, exactly as if I were still a young boy, “Don’t you remember me?” I looked at him, made a strenuous effort of memory and answered, “No, I don’t remember you”. He insisted, “Don’t you remember Diego, your servant?” Then I screamed and embraced him, saying, “Diego, what are you doing here?” He replied, “I was told that if anybody knows the old cante jondo, he may have a prize of several hundred pesetas. And as I am so old, and don’t you remember – I used to sing very well – maybe the prize could fall to me.” [...] The name of this man was Diego Bermúdez, an Andalucian. He had been a servant in the household of my uncle and was with the family for about 12 or 15 years.<sup>65</sup>*

Wade cita um comentário de Ian Gibson sobre uma das performances de Bermúdez no concurso de 1922:

*The great surprise of the competition was the performance of Diego Bermúdez Cañete, “El Tenazas”, an old cantaor, almost forgotten, who, so it was said, had walked to Granada all the way from Puente Genil, in the province of Cordova, a cross-country hike of some eighty miles. Bermúdez sang the first night with powerful duende and carried all before him.<sup>66</sup>*

O comentário seguinte é de Graham Wade:

*This certainly puts Segovia’s relationship to the art of flamenco into a different perspective. Segovia, as a young man, was apparently in a house for a decade with one of the best flamenco singers of Spain. His knowledge of cante jondo was therefore not arbitrary but the result of close listening to some of the finest examples of the art available.<sup>67</sup>*

É no contexto dessa formação de músico popular, portanto, que se dá a virada para a música clássica – uma quase revolta contra o ambiente de suas origens. Segundo Prat, foi

---

<sup>65</sup> Ver ibid., p. 48.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Ibid.

Paco Sanz, aluno de Tárrega, que apresentou Segovia ao mundo do violão clássico. Gilardino comenta o impacto dessa transformação:

*He stated he had been his own teacher and pupil at one and the same time. Even the teachings of a modest tocaor turned out to be more than enough for a genius like him. They enabled him to develop a mastery which by age ten/ twelve must have already been quite considerable. Turning that mastery to serve the classical repertoire alone and converting duende into a refined and subtle form of musicality were two achievements he owed exclusively to his unique talent for self-teaching.<sup>68</sup>*

Ainda quando vivia em Córdoba, Segovia conheceu Rafael de Montis, que havia estudado piano com Eugèn d'Albert – aluno de Liszt e professor de Backhaus e Dohnányi – e, em 1914, trava contato com Miguel Llobet, o principal discípulo de Tárrega. A convivência com o mestre catalão – cuja estética voltava-se claramente para o impressionismo francês – parece ter sido intensa, e foi decisiva para o seu desenvolvimento.<sup>69</sup>

Outro passo importante de sua filiação estética foi o impacto causado por um recital de Alfred Cortot (1877-1962), pianista da escola francesa e aluno de Émile Decombes – quem, lembremos, havia participado diretamente do círculo de Chopin. O relato de Segovia não deixa dúvidas quanto ao rumo que procurará imprimir, no futuro, às suas próprias interpretações:

*That concert was my first religious experience with music as a member of an audience. When I later told Cortot of this, we agreed that, from then on, he was to call me mon filleu, my godson, and I was to call him mon parrain, my godfather [...] I still remember vividly the energy, mixed with fleeting tenderness, with which he played Liszt's St. Francis de Paul Walking on the Waters. The somber beautiful song which is the theme of the work, sustained at times by firm solid chords, at others by fighting the surging waves of scales and arpeggios, roused echoes in the soul; I was still new to such musical emotions. The miracle of the saint's steps on the waters appeared trivial compared to the wonder of sounds created by a great pianist. He carried everything before him, including his audience in Córdoba.<sup>70</sup>*

---

<sup>68</sup> GILARDINO, Angelo, *op. cit.*, p. 41.

<sup>69</sup> Ver TONAZZI, Bruno. *Miguel Llobet Chitarrista dell'Impressionismo*. Ancona: Berbèn, 1966.

<sup>70</sup> Ver GLOEDEN, Edelton, *op. cit.*, p. 79.

Nas décadas de 1930 e 1940, Cortot era provavelmente o mais admirado entre os intérpretes de Chopin, apesar da grande individualidade de seu estilo. Segundo Philip,

*The singing of his melodic lines had a particular intensity, greater than that of any of the Leschetizky pupils [como, por exemplo, Paderewski ou mesmo Artur Schnabel]. His approach to tempo was sometimes wayward, but his precise pinpointing of the character of each movement nevertheless creates an impression of command of structure. No one has played Chopin's twenty-four Preludes with such mercurial beauty, and yet with a sense of the set as one continuous work (he recorded it three times, but the 1933-4 version is the most impressive).<sup>71</sup>*

Em sua introdução à biografia de Segovia, o violonista Gerard Garno identifica oito características marcantes de seu estilo:

*1. A horizontal approach to fingering [...] His fingerings represent a unique aspect of guitar orchestration and expression; 2. Vibrato [...] It seems that his manner of imitating the voice was a true gauge for him of the amount of vibrato that would please the ear and lend a singing, natural quality to his music; 3. Rubato [...] The regular pulse is disrupted and the stolen time not paid back; 4. Glissando [...] A subtle amount of sliding is necessary on the guitar for the maintenance of legato playing, as well as for expression of the line. Segovia, quite appropriately, used this form of the slide in all his music to a certain degree; 5. Slurs [...] At times it seems that Segovia's idea of slur application may have been arbitrary, leading to their overuse;<sup>72</sup> 6. A full round sound with plenty of variety [...] It has been determined that the full round quality of Segovia's sound is achieved by the following techniques: a) the use of the fingernails, padded by the flesh of the fingertrip, to engage the string; b) the use of rest stroke and free stroke; c) the use of touch preparation sequence when activating the strings; d) degree of attack; and e) control and suppression of extraneous non-musical sounds; 7. The use of broken or rolled chords [...]<sup>73</sup> It inevitably involves a certain degree of rubato, since the performer is spreading the notes of the chord out rhythmically*

---

<sup>71</sup> PHILIP, Robert, *op. cit.*, p. 187.

<sup>72</sup> No violão o “ligado” é um efeito – de caráter percussivo – onde apenas a primeira de um grupo de duas ou mais notas na mesma corda é atacada pela mão direita, sendo as demais tocadas apenas com a mão esquerda, sem novo ataque. Cabe destacar que a partir da substituição das cordas de tripa pelas modernas cordas de *nylon* – fato que coincide cronologicamente com o início da Era dos LPs, no final dos anos 1940 – Segovia passa a ser mais contido no uso dos ligados.

<sup>73</sup> Aqui trata-se de um tipo de arpejo realizado *ad libitum* pelo intérprete em momentos não especificados pelo compositor.

*according to his or her own discretion. It is this form of the chord roll, starting from bottom to top, that was so often employed by Segovia for expressive effect; 8. Highly subjective individualistic interpretations [...] Segovia's priorities were on the performer expressing his individuality, on the expression of the music and the performer's love for it.*<sup>74</sup>

Alguns dos elementos musicais acima apontados podem ser facilmente identificados nas gravações de Segovia. Mas como vimos anteriormente – na transcrição da crítica a seu primeiro disco de 78 rpm publicada em *The Gramophone* – para além de rubatos e outros clichês típicos de sua geração, para além de problemas estilísticos nas transcrições de Bach, e – ainda mais – para além das lacunas do próprio repertório original do violão, subjaz uma certa maneira de tocar, uma voz própria, cuja força não pode ser dimensionada por descrições técnicas. Como afirmou o crítico em *The Gramophone*, “*the playing is, of course, the main thing, and this no one should miss*”.<sup>75</sup>

Bloom afirma que um dos sinais de originalidade que pode conquistar *status canônico* para uma obra literária “é aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente, ou que se torna um tal fato que nos deixa cegos para suas idiossincrasias”.<sup>76</sup> Na seqüência do texto ele conclui que “Dante é o maior exemplo da primeira, e Shakespeare o devastador exemplo da segunda”.<sup>77</sup> Como veremos nos próximos capítulos, a originalidade de Julian Bream parece ser desse tipo “que jamais assimilamos inteiramente”, enquanto que a de Segovia responde perfeitamente ao tipo “que se torna um tal fato que nos deixa cegos para suas idiossincrasias”.

---

<sup>74</sup> Ver GARNO, Gerard. “Introduction” in WADE, Graham / GARNO, Gerard. *A new look at Segovia* vol. 1. Pacific: Mel Bay, 1997, p. 12-21.

<sup>75</sup> Como vimos, trata-se da resenha assinada por Peter Latham em *The Gramophone*, vol. V, n. 3, agosto de 1927, p. 102. Ver WADE, Graham. *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific: Mel Bay, 2001, p. 112.

<sup>76</sup> BLOOM, Harold, *op. cit.*, p. 14.

<sup>77</sup> Ibid.

## A CENA PRIMÁRIA DE INSTRUÇÃO

### 1. Um violonista inglês?

Em 1957 – um ano antes do lançamento dos três álbuns históricos em comemoração aos 50 anos de carreira de Andrés Segovia –<sup>1</sup> Julian Bream, então com vinte e quatro anos de idade, começa a despontar de maneira mais enfática no panorama fonográfico internacional do violão com o LP *A Bach Recital for the Guitar*. O fato de o disco ser dedicado integralmente à obra de um único compositor é recebido como uma grande novidade, já que as gravações de Segovia publicadas em LPs a partir do início dos anos 50 costumavam trazer uma seleção variada de obras de diversos compositores, procurando traduzir o espírito de um recital ao vivo do intérprete.<sup>2</sup> Em nota biográfica incluída no LP de Bream há uma afirmação ambígua – “cuidadosamente inserida”, para usarmos as palavras de Graham Wade – sobre a relação entre ele e Segovia:<sup>3</sup>

*Born in London in 1933, Julian Bream gave up the piano for the guitar when eleven years old. He studied with Perott, President of the Society of Guitarists, and at the Royal College of Music. In 1945 he came to the attention of Andres Segovia, who was so much impressed with Bream's talent that he offered to teach him [...] ]<sup>4</sup>*

Preferir marcar Londres como cidade natal – ao invés da suburbana Battersea, onde Bream de fato nasceu em 15 de julho de 1933 – não chega a ser uma falha grave, já que quando o violonista contava dezoito meses de idade a família mudou-se para o número 25 da Cleveland Avenue, em Hampton (Londres); enfatizar uma suposta formação pianística anterior, por outro lado, pode sugerir erroneamente que o contato do jovem músico com o piano tenha sido algo mais do que rudimentar; mencionar o professor Perott e o Royal College of Music é, por suposto, correto para um resumo biográfico – apesar de não esclarecer os percalços que levaram de um ao outro; mas, finalmente, transformar os breves encontros com Segovia em

---

<sup>1</sup> SEGOVIA, Andrés. *Golden Jubilee* (LP). Brunswick, AXTL 1088-1089-1090, 1958.

<sup>2</sup> BREAM, Julian. *A Bach Recital for the Guitar* (LP). Westminster, XWN 18428, 1957.

<sup>3</sup> Ver WADE, Graham. *A New Look at Segovia. Vol. 1. A Biography of the years 1893-1957*. Pacific: Mel Bay Publications, 1997, p. 177.

<sup>4</sup> Citado in WADE, Graham. *Op. Cit.*, p. 177.

uma relação consistente de aprendizado só pode ser – na melhor das hipóteses – uma idealização fraca e inconsistente da relação entre eles. Comenta Wade:

*The last sentence of this passage could perhaps imply to the uninitiated that Segovia took the young Bream under his wing as a promising student. But few months later Julian Bream made it quite clear in an interview what the true situation was.<sup>5</sup>*

O “esclarecimento” de Bream – publicado na revista *Guitar News* em julho de 1958 – foi o seguinte:

*It is often though that I was a pupil of Segovia. Even after hearing my playing people have remarked to the effect that they can hear that I was a Segovia pupil! I am sure that Segovia would be the first to state that I was never his pupil for, although I had several “sessions” with the great Maestro between 1947 and 1950 during which he made general observations on my technique and fingering. I never actually studied with him. All he said then has been of invaluable assistance to me in my pursuit of the guitar. In fact, by and large, I have evolved my own technique. With my right hand I employ a different stroke to that of Segovia, for whereas he habitually plucks the string with the right hand fingers at right angles to the strings, I tend to use a less rigid position for reasons of tonal variety.<sup>6</sup>*

Aqui – seguindo de perto os estágios do mapa de Bloom sobre as relações de influência – a idealização muda de lado, passando da anterior mitificação das origens (através de um “atestado” supostamente emitido pelo precursor) para uma explícita defesa da ausência de paternidade poética: o mito passa a ser, agora, a “autoconfiante autogeração”. Wade segue comentando:

---

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid. Ver McINTOSH PATRICK, A. “Conversation with Julian Bream”, *Guitar News* n. 43. July-August, 1958, p. 12.

*Though impeccably polite to Segovia, this paragraph was an effective disclaimer from a young player about the significance of the Maestro's influence. It was also a statement of simple truth since his "sessions" with Segovia had not been extended periods of tuition planned and sustained. There was a further section which could be construed as critical of concepts of the guitar repertoire at that time.<sup>7</sup>*

O autor tem em mente uma afirmação de Bream – feita na mesma entrevista – que parece esvaziar ainda mais o papel de Segovia: não apenas sua força precursora é minimizada, mas sua contribuição ao mundo musical – sobretudo para o repertório do violão – é bastante relativizada. Eis a afirmação de Bream:

*It has often struck me that guitarists limit musical potential by being too concerned with the instrument and not enough concerned with the expression from it. Whilst I am obviously a firm advocate for the guitar and a great lover of the instrument, my ultimate aim is to project music by using the guitar as just another vehicle for musical expression, the one which I happened to develop in much the same way as a conductor "takes up" conducting. At times I feel exasperated with the instrument, especially its seeming lack of sustained sound and rather insignificant repertoire. But no sooner than that mood has arrived, in the next breath I find something which is completely beautiful and captivating. The only way in which the guitar, now lifted to a hitherto unknown point of respectability, can maintain its position in the realm of serious music, is for it to be cultivated by enthusiasts who make a thoroughly musical, as well as practical, approach to its technique and possibilities [...]<sup>8</sup>*

Wade percebe o tom superior e a constatação velada de que Segovia não teria ido “longe o bastante” em sua empreitada, mas admite a força do projeto de Bream, e – mais do que isso – constata, *a posteriori*, que esse projeto foi de fato realizado, em algum nível, pelo violonista inglês:

---

<sup>7</sup> WADE, Graham, *ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

*Even after Segovia's many years in the arena, persuading composers to write for the instrument, Bream believed the repertoire to be "insignificant". Throughout his subsequent career he was to correct this deficit, establishing what Segovia had not achieved – a truly contemporary repertoire for the guitar.*<sup>9</sup>

O fato é que – sem jamais perder a polidez e o respeito, como notou Wade – Bream sempre relativiza, ao longo da carreira – pelo menos a partir do episódio do encarte do *Bach Recital* –, a importância e a influência de Segovia sobre sua formação e sobre suas concepções estéticas. Em uma entrevista publicada na revista *Classical Guitar* em 1996 por ocasião do aniversário de cinqüenta anos de seu primeiro recital – o seu *gold jubilee*, quase dez anos após a morte de Segovia –, Bream detalha aspectos de sua formação musical durante uma longa página, mas a referência a Segovia aparece apenas *en passant*.

*Of course, I played for Segovia a couple times privately. I went to the Royal College of Music – no guitar there of course – and I learnt a hell of a lot about music, keyboard, composition and so forth. I learnt some guitar technique by watching Segovia at his concerts, or anybody else for that matter. Sometimes you can learn from players who are not so good, how not to do it! In those days, the late 40s and 50s, there was really no possibility of making a serious musical career with guitar in this country.*<sup>10</sup>

Dois aspectos chamam atenção aqui. Primeiro, a justaposição entre as sessions com Segovia e a experiência acadêmica no Royal College of Music: há, nos depoimentos de Bream, uma recorrência a essa justaposição, que – apesar de justificada pela cronologia – parece também estabelecer alguma conexão (não explicitada) entre ambos os acontecimentos.<sup>11</sup> Em segundo lugar, cabe mencionar o tratamento superficial dado ao papel de Segovia em sua formação; a maneira com que Bream refere-se ao precursor – embora não seja propriamente rude – não é condizente com o refinamento e com a atenção a mínimos detalhes que caracterizam o seu temperamento. Esse refinamento revela-se, antes de tudo, em cada uma de suas performances e gravações, mas também abarca outros aspectos de sua personalidade. A declaração, portanto, destoa: o que aprendeu ele com Segovia? O mesmo que aprendeu com

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> KILVINGTON, Chris. “50 Years on the planks”. Entrevista com Julian Bream, in *Classical Guitar*. Outubro de 1996, p. 11.

<sup>11</sup> Bream ingressou no Royal College of Music em 1949, permanecendo na instituição até ser chamado a prestar serviço militar em 1952. Os dois primeiros encontros com Segovia haviam ocorrido em dezembro de 1947. A possibilidade de alguma conexão adicional entre esses acontecimentos será analisada em seguida.

os instrumentistas “*who are not so good*”? O fato é que – em geral – a referência a Segovia em sua formação aparece simultaneamente como, por um lado, o desejo de uma carreira nos mesmos moldes da do precursor, mas, por outro, a constatação de uma total inviabilidade de meios para a realização desse desejo no contexto de vida de um adolescente inglês, de família simples, com o seu sotaque *cockney*, vivendo nos tempos do pós-guerra:

*I was actually taught the guitar first by my father, who was a gifted commercial artist and, as I told you, an amateur guitarist. After a year or so, I had some lessons with an old Russian guitarist, Boris Perott, who was then President of the Philharmonic Society of Guitarists. But it became very clear to me that his style was about two hundred years out of date. My real inspiration was obviously Segovia, the great Spanish guitarist. I had heard a couple of records of his when I was a kid, while I was evacuated during the War, and on hearing these had decided to make my life with the guitar. And when, in 1947, he came to England for the first time after the War, I was absolutely spellbound by his performances. I was determinated now even more to pursue in my own way the same career that Segovia had created for himself. But the possibilities of playing guitar as an acceptable musical instrument for the performance of classical music were, in those days and in England, almost non-existent. Segovia was a Spaniard and seemed natural therefore that he should play the guitar. But I was an Englishman. Also, I suppose it was thought all right for one freak to exist, but not to an embryonic second freak such as myself.<sup>12</sup>*

Assim, embora a importância da escuta de alguns discos de Segovia já apareça nesse texto, a recordação do desejo de ter uma carreira parece predominar, em sua descrição, sobre o impacto sonoro da música de Segovia. E Segovia aparece aqui sobretudo como alguém que – contando com o “privilegio” de ter nascido na Espanha – tinha uma espécie de “direito adquirido” para levar a vida como violonista profissional. Em outros textos Bream insiste na idéia da “impossibilidade” de uma carreira alternativa à de Segovia, aliada à percepção de um preconceito contra músicos ingleses:

---

<sup>12</sup> PALMER, Tony. *Julian Bream. A Life on the road*. New York: Franklin Watts, 1983, p. 23.

*When I was a boy there was no possibility, professionally speaking, to make a career with the classical guitar. When I was 20 there was a distinct possibility; when I was 30 the possibility had become an actuality, and when I was 40 my career had taken off and I was making a lot of records. I would say that at 50 my career had reached its zenith, professionally speaking. Nowadays there's not so much interest in the guitar among the general musical public. But at 60 I would say that my career is flourishing as well as ever.<sup>13</sup>*

Ou então:

*There were no gifted players as such, just a few amateurs. Segovia came once a year and played at the Wigmore Hall to a full house, and a few other dates such as Manchester; but the audiences he got then in the provinces weren't very big. He really became hugely successful in the late 50s; but in the 40s we could only say he was reasonably successful outside London. It seemed natural then that he, as a Spaniard, should play the guitar; but it wasn't totally natural that a Londoner should aim to be a guitar virtuoso. There was a curious dichotomy between my upbringing and nationality and the instrument I chose to play at that time.<sup>14</sup>*

E ainda:

*It seemed to me that there were two problems. Not just the fact that you're playing a Spanish instrument; there was an incredible prejudice in England from a very long time previous that the English were no good at music! Some of them changed their names. Alfredo Campoli, the violinist, was a cockney from London. I was told by the Russian president of the Society that I'd never make it with a name like Julian Bream. I'd have to change it, and why not have a Russian name?<sup>15</sup>*

---

<sup>13</sup> Entrevista a Chris Kilvington em comemoração aos 60 anos de Bream in COOPER, Colin (edit.). *Guitar Interviews. The Best of Classical Guitar*. Pacific: Mel Bay, 2001, p. 19.

<sup>14</sup> KILVINGTON, Chris. “50 Years on the planks”. Entrevista com Julian Bream, in *Classical Guitar*. Outubro de 1996, p. 12.

<sup>15</sup> Ibid. Pesudônimos foram de fato sugeridos antes de seu primeiro recital, entre eles “Yuri Leschenko” e “Giuliano”. Ver BUTTON, Stuart W. *Julian Bream: the foundations of a musical career*. Aldershot: Ashgate, 1997, p. 37.

O fato é que – antes de analisarmos em que sentido Segovia pode ter sido um instrutor de Bream – a influência do violonista espanhol na constituição do ambiente violonístico inglês da época revela-se em diversos detalhes. A Philharmonic Society of Guitarists (PSG) foi fundada em Londres em fevereiro de 1929, tendo o imigrante russo Boris Perott (1882-1958) – primeiro professor de Bream, como vimos – como presidente. Não pode ser casual que a estréia de Segovia em Londres – no Aeolian Hall – tenha sido em dezembro de 1926, e seu primeiro recital no Wigmore Hall em janeiro de 1927. O programa desse concerto – seguindo o habitual esquema da época em três partes – foi o seguinte: I Parte (Sor: *Andante e Rondó*; Moreno Torroba: *Danza*; Pedrell: *Improvisation*; Granados: *Tonadilla*); II Parte (Haendel: *Sarabande*; Bach: *Gavotte et Musette - Loure*; Mendelssohn: *Canzonetta*); III Parte (Ponce: *Thème varié et Finale*; Samazeuilh: *Serenata*; Albeniz: *Granada - Cádiz*).<sup>16</sup> A partir dessa data Segovia passa a freqüentar Londres continuamente, às vezes mais de uma vez por ano, e foi nesse contexto – diante da presença real de Segovia nos palcos ingleses – que a PSG foi fundada.

Assim, no final dos anos 20 e começo dos anos 30, Londres passa a ser um local especialmente importante para a carreira de Segovia: suas primeiras gravações e o lançamento de seus primeiros discos em 78 rpm foram realizados em Londres, a partir de 1927; no mesmo período começaram a aparecer as primeiras resenhas dessas gravações (em revistas como *The Gramophone*, já em 1927); o jornal *Daily Telegraph* e o periódico *Banjo, Mandolin and Guitar* (BMG), por exemplo, noticiaram e comentaram vários dos recitais de Segovia no Wigmore Hall;<sup>17</sup> finalmente, em 13 de outubro de 1931 – dois dias depois de um outro recital em Londres, desta vez no Queen's Hall – a própria PSG ofereceu um jantar a Segovia.<sup>18</sup> Segundo o BMG,

---

<sup>16</sup> WADE, Graham. *Op. cit.*, p. 65.

<sup>17</sup> Como, por exemplo, o de maio de 1931. Ver WADE, Graham, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>18</sup> Ibid, p. 74.

*This society will shortly celebrate its fourth anniversary and it is satisfactory to note that the membership has increased by forty per cent. High society has also shown a keen interest in the movement. H.H. Princess Galitzine, the Earl of Dumfries, Baron von Haeften, and many other well-known people having become members. During the past year, the celebrated guitarist, A. Segovia, became a member and practically all the world's most famous players have now joined.<sup>19</sup>*

Ainda antes da guerra Segovia realizou outros recitais no Wigmore Hall com grande sucesso, sendo o último deles em dezembro de 1938.<sup>20</sup> Nesse programa apresentou sua (então) recente transcrição de Frescobaldi – que iria se transformar em uma peça chave de seu repertório futuro –, além de uma rara apresentação do *Choros* n. 1 de Villa-Lobos – obra nunca gravada por ele – e de uma homenagem a Miguel Llobet – que havia morrido nesse mesmo ano. Eis o programa: I Parte (Frescobaldi: *Ária con variazioni*; Rameau: *Menuet*; Mozart: *Andante*); II Parte (Chopin: *Prelude and Mazurka*; Villa-Lobos: *Choros* n. 1; Granados: *Three Pieces*); III Parte (Ponce: *Variations on Folia de España and Fugue*; Anon/ arr. Llobet: *Six Catalan Folk Songs*; Castelnuovo-Tedesco: *Capriccio Diabólico*).<sup>21</sup> O próximo recital de Segovia na Inglaterra iria ocorrer apenas nove anos depois, e Julian Bream estaria presente na platéia.

Para que possamos compreender algumas das forças que estariam em jogo logo mais durante os anos de iniciação musical de Julian Bream, cabe relatar algumas das críticas recebidas por Segovia de membros atuantes do (ainda incipiente) círculo violonístico inglês, ainda mais porque dois dos mais destacados críticos desse círculo tiveram influência direta na formação de Bream: o próprio Boris Perott e Wilfrid Appleby (1892-1987), que se tornaria amigo pessoal do pai de Bream e a quem o violonista consideraria o seu “padrinho musical”.

Perott escreveu um artigo, publicado no periódico *BMG* em fevereiro de 1939 – portanto logo depois do recital de Segovia no Wigmore Hall acima mencionado – no qual tece duras (e confusas) críticas ao violonista espanhol. Essas críticas destoam totalmente em um ambiente de total unanimidade em relação a Segovia: aos quarenta e cinco anos de idade, todos passam a se referir a ele como “*The Maestro*”, e essa expressão começa a ser alternada com o seu próprio nome, passando a ser não um título honorífico, mas mesmo um sinônimo de “Segovia”.

---

<sup>19</sup> *BMG*, vol. XXIX, n. 322. February, 1932, p. 99. A citação está em WADE, Graham. *Op. cit.*, p.75.

<sup>20</sup> Há, também, comentários da imprensa londrina sobre o “trágico” recital de Segovia no mesmo Wigmore Hall um ano antes, em outubro de 1937, quando ele decidiu não desmarcar o concerto após saber, poucas horas antes de subir ao palco, da morte accidental de seu filho de treze anos. Ver WADE, Graham. *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>21</sup> WADE, Graham. *Op. Cit.*, p. 100.

Relatos sobre os “feitos do Maestro” podem ser encontrados inclusive no próprio *BMG*, como por exemplo em um artigo de 1938:

*One meeting, in particular, will be forever remembered when the Maestro, and two or three of my intimate friends (all guitarists) spent a long evening together, Segovia talking at length of things guitaristic.<sup>22</sup>*

As palavras de Perott transcritas abaixo são, portanto, bastante surpreendentes nesse contexto. Depois de um relato sobre a grande importância das viagens de Segovia à Rússia, e do renascimento da guitarra de seis cordas nesse país após as suas passagens por lá,<sup>23</sup> escreve Perott:

*The reader may still be in doubt as to why I consider that Segovia cannot claim to be the best guitar-player. It is not a question of taste, sympathy or antipathy nor due to the fact that I heard so very many outstanding guitarists during my long association with the guitar. No! It is because such a great artist may still be better and because he possesses some weak points in his playing. The more I watch him play the more I can see that he sacrifices expression for the sake of technique; he reminds me of Sarasate on the violin, not Kreisler. Segovia's immaculate technique is overwhelming but it is inclined to become monotonously wearisome. I think the reason is because in his early days of struggle without the aid of a teacher he repeated the same passage a hundred times and little by little, became used to striving for execution only.<sup>24</sup>*

Continua Perott:

*Another point, I consider his repertoire is too much of the same character. Although playing different compositions most of them are by typical Spanish authors: Ponce, Torroba, Juan Manén, Albéniz, Turina, Carlos Pedrell, Granados, Castelnuovo-Tedesco and many others. He also specializes in Bach transcriptions but the guitar is not the best instrument on which to play them. Italian composers are heard very little in his repertoire, although Italian literature for the guitar is immensely rich and of a high standard. Due to the foregoing, Segovia is not giving himself the chance to develop tone*

---

<sup>22</sup>Ibid, p. 97. O artigo, assinado por Lawrence G. Villa, foi publicado com o título “Andrés Segovia”, in *BMG*, vol.XXV, n. 399. Julho, 1938, p. 55.

<sup>23</sup>À época da primeira viagem de Segovia predominavam instrumentos de sete cordas na Rússia.

<sup>24</sup>Ibid, p. 103. O artigo de Perott foi publicado com o título “The Famous Guitarists in Spain”, in *BMG*, vol. XXVI, n. 406. Fevereiro, 1939, pp. 123-4.

*and expression to the highest standard for human nature, always admiring digitorial skill, demands food for the soul; which calls one's spirits, composes one's thoughts, and delights the ear and the mind. Admiration is not enough. It is a very short-lived passion that dies on growing familiar with its object [...].*<sup>25</sup>

Diante de tantos erros – e independentemente da reflexão sobre técnica e interpretação, que poderia merecer um desenvolvimento mais detalhado dentro do cenário internacional da música erudita nos anos 30 –, basta citar o comentário de Wade sobre a passagem acima:

*The list given by Perott includes a Mexican [Ponce] and an Italian composer (could it be that Perott thought Castelnuovo-Tedesco was of Spanish nationality?). This criticism of the narrowness of Segovia's repertoire also comes just a few months after his recital at the Wigmore Hall, London, where he had included works by two Italian composers [Frescobaldi e Castelnuovo-Tedesco] as well as pieces by French [Rameau], Austrian [Mozart], Polish [Chopin], Brazilian [Villa-Lobos] and Mexican [Ponce], and (only two) Spanish composers!*<sup>26</sup>

Em 21 de abril de 1945, no primeiro encontro da reformulada Philharmonic Society of Guitarists – ainda tendo Perott como presidente – ocorrido depois da guerra, compareceram Henry Bream e seu filho Julian, então com onze anos de idade. Pai e filho começaram a freqüentar esses encontros, e – tendo ouvido Julian tocar – Perott ofereceu-se para ser seu professor. Também Henry passou a participar ativamente da sociedade, assumindo, como trabalho voluntário, a função de bibliotecário. Essa atividade fez com que ele tivesse de reportar-se constantemente a Wilfrid Appleby, editor do boletim da PSG. De fato, a primeira carta de Henry Bream a Appleby tem a data de 17 de agosto de 1945: a partir daí inicia-se uma intensa correspondência entre ambos que durará até a morte do pai de Bream em 1951.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Esse período – incluindo a reprodução do acervo de cartas de Henry Bream a Wilfrid Appleby – acha-se fartamente documentado em BUTTON, Stuart W. *Julian Bream: the foundations of a musical career*. Aldershot: Ashgate, 1997.

Freqüentemente, durante esses anos de formação, Henry e seu filho estiveram pressionados por opiniões e conselhos inconciliáveis entre si dados por Perott e Appleby. Em primeiro lugar, houve divergências sobre técnica violonística: Perott, por exemplo, preconizava o apoio do dedo mínimo da mão direita no tampo do instrumento – procedimento utilizado até o século XIX, quando o violão tinha um tamanho bastante menor do que o atual –, como se a construção do instrumento não tivesse sido revolucionada por Antonio Torres (1817-92), como se Francisco Tárrega (1852-1909) não tivesse dado a sua inestimável contribuição técnica e musical, e – sobretudo – como se a carreira de Segovia não existisse; diante dessa e de outras formulações – como a recusa em aceitar o toque segoviano com unhas – Bream interrompeu as lições regulares com Perott cerca de um ano depois, em junho de 1946. A partir desse ponto Appleby – que vivia em Cheltenham – passou a acompanhar mais diretamente e a aconselhar Bream sobre questões técnicas, incluindo o envio de métodos.<sup>28</sup>

Em segundo lugar, porque Perott e Appleby discordavam acerca do tipo de instrumento a ser utilizado por Bream: Perott fazia uma campanha aberta para que Bream passasse a utilizar instrumentos com o acréscimo de cordas graves, e – nesse caso – a vivência de músico popular amador do pai de Bream – aliada às suas dúvidas quanto à viabilidade de uma carreira de concertista clássico para o filho – fez com que ele tomasse, a princípio, o lado de Perott. Henry Bream chegou a escrever um artigo, “Progress versus Prejudice”,<sup>29</sup> na defesa explícita das cordas adicionais, e adquiriu para Julian um violão com três baixos extra no estilo construído e utilizado pelo violonista e *luthier* italiano Mario Maccaferri. Bream apresentou-se com esse instrumento em alguns encontros da PSG, como o ocorrido em outubro de 1946. A compra do instrumento foi comentada em carta a Appleby:

*With reference to finding a better instrument for Julian, I have made a decision with regard to, and have bought an instrument from Selmer's (London), price forty pounds. This they say is Maccaferri's own concert guitar which he played at his recitals. Ben Davies, the boss at Selmer's, told me that he was one of the organizers for Maccaferri's recitals and he definitely could say that this was the instrument. He gave me Maccaferri's New York address so that I could write for verification. It has all the*

---

<sup>28</sup> Durante um curto período, logo após o rompimento com Perott, Bream foi orientado – com a anuência de Appleby – por Desmond Dupré, que havia se apresentado em um encontro da PSG no Alliance Hall, e “who was using metal plectrum-type guitar strings with gut”, nas palavras de Henry Bream em carta a Appleby datada de 2 de julho de 1946. Ver BUTTON, Stuart W. *Op. cit.*, p. 26.

<sup>29</sup> Publicado no *Bulletin of the Philharmonic Society of Guitarists* n. 6. Maio-junho de 1946. Está reproduzido em BUTTON, Stuart W. *Op. cit.*, pp. 130-2.

*characteristics of a Maccaferri guitar, with cut-away shoulder to facilitate high-position fingering, two soundboards, a tone reflector, beautifully carved back, fretted two octaves, and 3 contra-bass strings to boot. It is certainly the best guitar we have met with, and although quite large, Julian can manage it all right [...]*<sup>30</sup>

Finalmente, em terceiro lugar, talvez o ponto máximo de rivalidade ocorreu quando Appleby iniciou os preparativos para a organização de um recital-teste em Cheltenham para Julian Bream. Esse recital, cuja idéia inicial havia sido combinada entre Appleby e Henry ainda em outubro de 1945 – quando Bream ainda estudava formalmente com Perott –, deveria ocorrer em janeiro de 1946, mas foi adiado diversas vezes e quase cancelado no último momento, tendo acontecido somente em 7 de dezembro de 1946, quase um ano depois. Inicialmente Perott opôs-se veementemente ao recital; depois, o programa foi mudado diversas vezes para atender as expectativas de Appleby, Henry e Perott; em terceiro lugar, houve a polêmica (já mencionada) estimulada por Perott para buscar um pseudônimo artístico para Julian; e, em quarto lugar, porque o episódio com o violão Maccaferri – que dividiu Henry e Appleby – quase inviabilizou definitivamente o evento. Dois desses pontos merecem comentário: percebendo que não iria dissuadir Henry na questão Maccaferri, Appleby – a contragosto – permitiu que Bream se apresentasse com o instrumento de nove cordas, com a condição de – nesse programa formal – não utilizar os baixos acrescentados, isto é, desprezar as cordas adicionais, tratando o instrumento como um violão convencional; o próprio Julian decidiu, entretanto – já em Cheltenham, a poucas horas do evento –, trocar o violão no qual havia se preparado pelo Ibanez de Appleby, instrumento que havia acabado de conhecer. O outro ponto diz respeito ao programa: entre a primeira sugestão de peças, enviada a Appleby em outubro de 1945 e o programa apresentado em dezembro de 1946, simplesmente não havia nenhuma peça em comum. O programa apresentado no recital-teste foi: I Parte (Tárrega: *Coral de Haendel*; Scarlatti: *Sonata in C*; Albéniz: *Cádiz*; Bach: *Courante*; Rimsky-Korsakov: *Chanson Hindu*; Llobet: *Estilo Popular*); II Parte (Sor: *Andantino*; Granados: *Danza Española n. 5*; Turina: *Fandanguillo*; Ponce: *Sonata Clássica*). O evento foi comentado pelo *Gloucestershire Echo*:<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Carta de Henry Bream a Wilfrid Appleby em 8 de agosto de 1946. Ver BUTTON, Stuart. W. *Op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>31</sup> Essas primeiras críticas têm apenas uma importância histórica: foram publicadas em pequenos periódicos e assinadas por críticos de pouca expressão.

*Not since Segovia's visit to Cheltenham in 1936 has there been such a feast of music of the classical Spanish guitar.... Young Julian opened his recital with Tárrega's transcription of Chorale by Handel, and Scarlatti's Sonata in C arranged by Segovia. In Cádiz by Albéniz, he created a vivid Spanish atmosphere, and this was followed by a brilliant rendering of Segovia's arrangement of a Bach Courante. In Vahdah Olcott Bickford's arrangement of Rimsky-Korsakov's Song of India he showed equal artistry in the beautiful tones of his cantabile playing. After a short interval he played Andantino by Fernando Sor, Spanish Dance by Granados and Turina's Fandaguillo and won enthusiastic applause from the audience; as did the beautiful Sonata Clássica by the Mexican composer Ponce.<sup>32</sup>*

Presente nesse evento, D. W. Herdman, curador da Cheltenham Art Gallery convidou Julian para aquele que seria considerado o seu primeiro recital público profissional. O recital foi realizado dois meses depois, no dia 17 de fevereiro de 1947, com o seguinte programa: I Parte (Schumann/ arr. Tárrega: *Romanza*; Bach / arr. Segovia: *Prelude and Minuet*, Granados / arr. Llobet: *Tonadilla*; Ernest Shand: *Chanson*; Paganini: *Sonata*); II Parte (Napoléon Coste: *Concert Study*; Albéniz / arr. Segovia: *Granada*; Fernando Sor: *Theme and Variations*; Terry Usher: *Sonata in A*). Sob o título “Boy Guitarist Impresses in Local Début”, o reporter do *Gloucestershire Echo* assim referiu-se ao primeiro recital profissional de Julian Bream:

*In spite of the cold weather a large audience filled Cheltenham Art Gallery on Monday afternoon, some people coming from as far away as Yorkshire and South Wales to hear Julian Bream, the boy guitarist from London...The recital began with Romanza by Schumann and Prelude and Minuet by Bach. The wide range of tone colour of which the guitar is capable was demonstrated in these compositions. There then followed a Tonadilla by Granados. Ernest Shand's delightful Chanson was greatly appreciated by the audience, and the first part of the programme closed with a Sonata by Paganini. A Concert Study by the French guitarist Napoléon Coste opened the second part of the recital, and this was followed by Granada by Albéniz.... Master Bream gave a particularly brilliant rendering of Theme and Variations by Fernando Sor. The final item of the programme was by a contemporary British composer, Terry Usher, whose Sonata in A was most enthusiastically received by the audience. As an encore Julian played Rimsky-Korsakov's Song of India. In congratulating the talented young guitarist, Mrs. Saunders Daives remarked on the amazing feat of memory shown in playing this*

---

<sup>32</sup> BUTTON, Stuart W. *Op. cit.*, p.39. O comentário é de 9 de dezembro de 1946.

*programme, and said that while children who were technically brilliant were sometimes heard, it was rare to hear one who played with such expression and feeling as this young musician.*<sup>33</sup>

Considerado por Bream o seu “padrinho musical”, Wilfrid Appleby também teve uma importante atuação como crítico ligado ao mundo violonístico, e – a exemplo de Perott – diversas vezes escreveu sobre Segovia para importantes periódicos. No exemplo seguinte, Appleby comenta o álbum de 12 polegadas (78 rpm) lançado por Segovia pela Columbia contendo “Arada” e “Fandanguillo (Danza)” de Federico Moreno Torroba, e “Fandanguillo” de Joaquín Turina:

*The second of the new Columbia records by Andrés Segovia (LX1248) is now issued. It is a masterpiece in two senses. First the superb playing of the soloist, and secondly, the perfect recording. Segovia's playing makes the listener realize that here is a musician who knows exactly what he wishes to express in whatever music he plays. Torroba's Arada and Danza are based on Spanish folk themes; the former being a ploughing song. Segovia's arrangement of them for the guitar enhances their natural beauty and gives them an atmosphere of idyllic charm. On the reverse side is a new interpretation of an old favourite and those who have the H. M. V. record of Turina's Fandanguillo (which Segovia made in April, 1928) will find it interesting to compare with this new Columbia. This disc has attained a new high level in the art of recording the guitar. Never have I heard such extraordinary clarity and perfection of tone...This record demonstrates that the guitar is a suitable instrument for modern recording skill.*<sup>34</sup>

Em novembro desse mesmo ano de 1947 Segovia retornou à Inglaterra – depois de nove anos –, poucos meses após a estréia profissional de Bream, e Perott – após negociações que haviam iniciado ainda em 1945 – conseguiu trazê-lo para uma recepção organizada pela PSG no Alliance Hall. Antes, no Cambridge Theatre, em Londres, Segovia havia apresentado com Alec Sherman e a New London Orchestra o *Concerto em ré maior*, op. 99 de Mario Castelnuovo-Tedesco, provavelmente a primeira apresentação importante de violão e orquestra

---

<sup>33</sup> Ibid, pp. 42-3. A resenha foi publicada em 18 de fevereiro de 1947.

<sup>34</sup> Ver WADE, Graham. *Op. cit.*, p. 149. A resenha foi publicada em BMG, vol. XLVII, n. 539. Maço de 1950, p. 95.

ocorrida na capital inglesa no século XX.<sup>35</sup> Em diversos depoimentos e entrevistas ao longo de sua carreira Bream comentou essa primeira vez em que esteve presente a uma apresentação de Segovia: como exemplo, citemos trecho de uma entrevista à Rádio BBC feita em agosto de 1974:

*I was simply riveted by his playing. I had never heard such beautiful articulation, such a wealth of tone color, and such wonderfully integral interpretation. His technique really is formidable. There's never been a technique of such precision and control before Segovia and it would be remarkable if there would be in the future a superior technique. I think the most remarkable thing on hearing Segovia would be the effect of the sound that he produces and the effect of the sound upon one's sensibilities. It is very clear, it is extremely fine, and if one may use the word, aristocratic.*<sup>36</sup>

Nessa recepção da PSG no Alliance Hall, em 8 de dezembro de 1947, finalmente Perott apresentou formalmente Segovia a Bream. Segundo o *Daily Express*, após Bream tocar,

*[...] during the applause, Segovia mounted the platform and laid his hand upon Julian's shoulder: "This boy has a natural inclination for the guitar and great promise". Then Segovia, addressing himself directly to Perott, appealed for support in launching Julian's career.*<sup>37</sup>

Appleby comentou o evento no periódico *BMG*:

*[...] the maestro received a tremendous ovation when he entered. Dr. Perott in the name of PSG, and its seven branches, welcome Segovia, who replied in English, revealing a genial personality and a keen sense of humour. Then Madame Olga Coelho,<sup>38</sup> the famous Brazilian singer-guitarist, was introduced and enthusiastically welcomed... After the interval Julian Bream played at Segovia's request. His solos received great applause and Segovia declared that in Julian we have a young guitarist of great promise. W. Glover played his arrangement of Greensleeves and then Olga*

---

<sup>35</sup> Essa obra seria gravada com a mesma orquestra e regente como parte dos históricos registros realizados por Segovia em Londres em 1949, tornando-se também a primeira gravação de Segovia com orquestra (Columbia CAX 10582-87, LX 1404-6).

<sup>36</sup> WADE, Graham. *Op. cit.*, p. 131.

<sup>37</sup> In *Daily Express*. Terça-feira 9 de dezembro de 1947, p. 3, col. 4. Ver BUTTON, Stuart W. *Op. cit.*, p. 72.

<sup>38</sup> Esse período coincide com o final do segundo casamento de Segovia – com a pianista Paquita Madriguera –, e com freqüentes aparições públicas em companhia da artista brasileira.

*Coelho sang a Segovia arrangement of a Scarlatti song and a Brazilian folk song, The Little Frog, the speed of which left everyone breathless except the singer-guitarist. After some flamenco, the audience joined in singing, For He's a Jolly Good Fellow, and cheers for Segovia.*<sup>39</sup>

Nove dias depois, em 18 de dezembro, Julian, seu pai e alguns membros da PSG encontraram Segovia novamente, agora em seu hotel em Londres. O depoimento de Bream sobre esse segundo encontro foi recolhido por Clinton:<sup>40</sup>

*I remember very vividly playing the B minor Study of Sor, very nervously – I think I missed half of the melodic line because my right hand was shaking up and down. The other problem I had was that I had just taken up the use of [finger-] nails...but, although I wasn't very advanced, what little technique I had was inhibited and together with my nerves, I gave an appalling performance. The old boy, however, was very kind and sympathetic. Strangely enough he did not have much to say about my technique but a lot about the musical interpretation.*<sup>41</sup>

Segundo Button,

*Julian played for two exacting hours at the end of which Segovia said, “This boy has not only an extreme love of the guitar, but he has special ability to play it. Give him to me, let him travel with me, and I shall teach him all the time. If you [addressing Henry] can bear a separation from your son for a year or so, I promise you to make him a guitarist. If you need a confirmation of it for the authorities I shall write it for you. I mean business, think it over”. Astonished by Segovia’s unexpected announcement, everyone looked at Henry who, with concentrated composture, gratefully accepted. Further discussion ensued and Henry agreed Julian could accompany Segovia on his return in August 1948.*<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Ver WADE, Graham. *Op. cit.*, p. 131. O texto de Wilfrid Appleby, intitulado “Homage to Segovia” foi publicado em *BMG*, vol. XLV, n. 513. Janeiro de 1948, p. 73.

<sup>40</sup> Poucos meses antes dos encontros com Segovia, em 1947, Bream passou a utilizar um violão construído por José Ramirez. Nessa mesma época experimentou pela primeira vez as novas cordas de *nylon* Augustine, recentemente criadas e lançadas a partir da insistência de Segovia junto ao fabricante.

<sup>41</sup> Ver BUTTON, Stuart W. *Op. cit.*, pp. 72-3. Trata-se de uma citação de CLINTON, G. *Andres Segovia: An Appreciation*, 1978, p. 49.

<sup>42</sup> BUTTON, Stuart W. *Op. cit.*, p. 73. A citação de Segovia foi extraída de uma carta de Appleby para o Arts Council of Great Britain datada de 31 de dezembro de 1947.

Essa história, no entanto, não terminaria muito bem. Henry e a PSG organizaram diversos recitais de Julian com vistas a arrecadar fundos para viabilizar o período de viagens com Segovia. Foram bem sucedidos: o jovem – que faria quinze anos em julho de 1948, imediatamente antes de viajar com Segovia pelo mundo – realizou o seu terceiro recital em Cheltenham, fez a sua estréia em Londres, tocou com orquestra pela primeira vez,<sup>43</sup> renovou o seu repertório – que começou a incluir algumas peças novas de compositores ingleses dedicadas a ele –<sup>44</sup> e participou de vários programas de rádio e TV. Mas, conforme o tempo passava, a ausência total de comunicação de Segovia começou a desgastar tremendamente Henry, que passava também por penosas dificuldades financeiras e pessoais.<sup>45</sup> E quando finalmente foram recebidos por Segovia em novembro, o *Maestro* informou-lhes que não poderia ensinar Julian. A “justificativa” foi uma acusação a Henry, a quem Segovia atribuiu uma declaração na qual teria afirmado que seu filho “não teria nada a aprender com ele”. Eis um dos poucos comentários de Bream sobre esse caso, incluindo a referência a uma suposta participação de Perott nos acontecimentos:

*Somebody had told Segovia that Dr. Perott believed there was nothing Segovia could teach me. That got back to him and when I arrived to see him with my father he was livid, naturally! My father did his best to ease the situation and to explain it certainly wasn't an utterance of mine.*<sup>46</sup>

O fato é que Henry – cujos esforços estavam totalmente voltados à promessa de Segovia – abalou-se muitíssimo nesse momento, como podemos depreender do comentário de Button:

---

<sup>43</sup> A obra escolhida foi o *Premier Concerto pour Guitare* op. 48 de Ernest Shand (1868-1924), a primeira composição do gênero escrita por um compositor inglês. Bream utilizou nesse concerto um violão construído pela Abbott-Victor Music Company.

<sup>44</sup> Como o *Impromptu* op. 2 n. 1 e o *Minuet* op. 2 n. 2 de Terry Usher (1909-69). Também o contato com Reginald Smith Brindle começa nessa época.

<sup>45</sup> A mãe de Bream, Violet Wright, deixou o lar nessa época, levando consigo as duas crianças menores, Anthony (nascido em 1943) e Paul (nascido em 1946). Julian e sua irmã Janice (nascida em 1936) ficaram com o pai.

<sup>46</sup> BUTTON, Stuart W. *Op. cit.*, p. 107.

*It may be that Segovia had not really calculated, when he furnished his offer, the enormous practical implications and expenditure involved. Did he seriously believe it would work? It seems implausible, which is why Henry contacted Segovia in February 1948, requesting verification of his proposed plans. Julian required stability and security, not living out of hotel rooms around the world. Did Segovia, therefore, use the disparaging remarks to extract himself from a predicament he inadvertently engendered? Segovia's change of mind immobilized Henry's spirit and changed the tenor of his life forever. All he had to reflect on was an inventory of bitter disappointment, misfortune and misunderstanding. Consumed by guilt, Henry remonstrated with himself for allowing Julian to study the guitar and not a "real instrument".<sup>47</sup>*

Abandonado pela mãe, traído por seu “pai poético” e vendo seu pai sem forças, Julian foi ajudado por Perott e amigos da PSG, que se reuniram para discutir o seu futuro e elaboraram – em poucos dias – uma nova estratégia: conseguiram marcar uma entrevista de Julian com Sir George Dyson, diretor do Royal College of Music. A entrevista foi marcada para o dia 27 de novembro de 1948. Em carta a Appleby, Henry e Julian comentam o teste:

*[...] Sir George first asked Julian to play the guitar. He played two Minuets by Rameau. Then Sir George asked Julian to play something by a modern writer for the guitar. Julian played the Vals by Ponce. Sir George then asked Julian what he had learned at the piano. Among them, he asked Julian to play a Beethoven Sonata. Poor Julian! He had not seen the music for months and had certainly not played it. He had a go – good. Now play the same thing, first in the key of G. Then move from the key of G into C minor by progressive steps. Then compose a Waltz. So it went on. Julian then had to repeat a similar performance on the guitar. When Julian was sent out of the room, Sir George said that they would very much like to have Julian there. He would have to make the college his first interest and spend 16 hours a week on their curriculum, but said that he could still perform on the guitar at some of their concerts. He should receive, by this, training that would make him really capable of writing for the guitar. This Sir George considered an important point.<sup>48</sup>*

---

<sup>47</sup> Ibid, pp. 107-8.

<sup>48</sup> Ibid, p. 110.

Bream tornou-se, assim, o primeiro concertista de violão de destaque do século XX a ter de fato uma formação acadêmica. Sir George Dyson permitiu a Julian apresentar-se inúmeras vezes ao violão no College, inclusive em obras camerísticas. Apesar de seguir um curso centrado em piano e composição, manteve o desenvolvimento ascendente de sua carreira violonística, tendo realizado diversos recitais e gravações radiofônicas para a BBC. E, em 1951, quando estava no terceiro e último ano de sua passagem pelo Royal College, o luthier Thomas Goff – que nesse mesmo ano construiria o alaúde com o qual Bream apresentou-se até 1969 –, impressionado com o progresso do jovem violonista, conseguiu reunir esforços para promover a sua estréia no Wigmore Hall.<sup>49</sup>

O recital foi marcado para o dia 26 de novembro de 1951 – poucas semanas após a apresentação de Segovia no mesmo local.<sup>50</sup> Eis o programa: I Parte (Besardus: *Six Pieces from "Thesaurus Harmonicus"*; John Dowland: *Fantasia - My Lady Hunsdon's Puffe*; H. Purcell: *Air - Rondeau - Ground - Hornpipe*; S. L. Weiss – *Fantasia*; J. Haydn: *Minuet*; J. S. Bach - *Suite n. 3 for Lute*); II Parte (F. Sor: *Andantino*; Moreno Torroba: *Prelude - Andante - Morning Serenade - Melodia*; Albéniz: *Granada*; Villa-Lobos: *Choros n. 1*). Algumas características fortes do repertório de Bream já estão presentes nesse programa, como por exemplo a alternância e o balanço entre estilos diferentes, a importância capital da música antiga e a presença destacada de Villa-Lobos. A performance da *Suite n. 3* de Bach – a única das quatro que não seria gravada por Bream no futuro – também merece destaque.<sup>51</sup> Alguns comentários críticos sobre esse recital foram colhidos por Button:

*Julian shaped every note to the “exact degree” and revealed innumerable shades of tone coloration. It was a stunning performance, “effortless and sensitive”, creating an impression of depth.*<sup>52</sup> Osbert Sitwell called it “the most marvelous thing I have heard”<sup>53</sup> and the Daily Telegraph complimented Julian on “establishing himself

---

<sup>49</sup> Thomas Goff – amigo e patrono de Bream – era um conhecido construtor de cravos.

<sup>50</sup> A apresentação de Segovia no Wigmore Hall em 1951 ocorreu no dia 31 de outubro.

<sup>51</sup> A numeração “informal” das suítes de alaúde de Bach deve-se à publicação *Johann Sebastian Bach, Kompositionen für die Laute* (Wolfenbüttel/ Zürich: Mösele Verlag, 1921), editada por Hans Dagobert Bruger e utilizada por grande parte dos violonistas na primeira metade do século XX. Nesse caso a *Suite n. 3* seria a BWV 995, sendo a n. 1 a BWV 996, a n. 2 a BWV 997 e a n. 4 a BWV 1006a. Se tomarmos a “ordem BWV” como referência, no entanto – e às vezes algumas publicações o fazem – Bream pode ter tocado a *Suite* BWV 997, a qual haveria de gravar integralmente no futuro.

<sup>52</sup> Ibid., p. 119. Publicado na *Glamorgan Gazette*. Sexta-feira, 7 de dezembro de 1951, p. 3.

<sup>53</sup> Ibid. Entrevista informal de Wilfrid Appleby a Stuart Button.

*as a player of the first rank, and his guitar as an eloquent and expressive instrument*".<sup>54</sup>

*But it was Arthur Jacobs who defined the expressed opinion of all present: "He left no doubt that the promising boy has now grown into a mature and remarkably finished musician".<sup>55</sup>*

Mas ainda um fato merece menção para fechar o círculo das referências factuais presentes no período de formação de Bream: seu pai, cuja saúde deteriorou-se rapidamente, morreu em nove de novembro de 1951, nove dias após o recital de Segovia e dezessete dias antes da estréia vitoriosa de seu filho no Wigmore Hall. A partir desse ponto – e durante os cinqüenta anos seguintes – Julian Bream irá trilhar a sua solitária "*life on the road*" de concertos e gravações.

## 2. A cena primária de instrução

Se – como diz Dahlhaus – os conceitos estéticos são necessariamente carregados de pressupostos históricos – sobretudo porque eles ajudam a explicar tudo o que há de contextual na arte –, por outro lado, a estética oferece os necessários critérios de seleção à história da arte – isto é, sem critérios estéticos a história não tem como separar a arte da não arte, e corre o risco de ser uma história da arte *sem arte*.<sup>56</sup> A pretensão de Harold Bloom é menos filosófica: diante da experiência pragmática e simultaneamente dialética da leitura, ele não precisa perguntar o que a poesia é. E sua trajetória evita, igualmente, a ênfase historicista – para ele sempre propensa a idealizações. Freqüentemente de forma provocativa – como por exemplo no capítulo-manifesto "A Necessidade da Desleitura" –<sup>57</sup> ele chama a atenção para uma certa incomensurabilidade entre a arte e a sua história: não há nenhum caminho linear capaz de conduzir da *história da arte* para a *arte*, uma vez que a história tende a mascarar a desleitura da tradição como mecanismo fundamental da arte. Comenta Bloom:

---

<sup>54</sup> Ibid. Publicado no *Daily Telegraph* em 27 de novembro de 1951.

<sup>55</sup> Ibid. Publicado no *The Times* em 3 de dezembro de 1951, p. 2. Vale a pena salientar a importância do periódico.

<sup>56</sup> DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991, p. 104-5.

<sup>57</sup> Em BLOOM, Harold. *Cabala e Crítica*. Tradução de Monique Balbuena: Rio de Janeiro, Imago, 1991, pp. 105-137.

*Emerson negava que a história existisse: havia apenas a biografia, afirmava ele. Parafraseio-o, dizendo que não existe história literária, mas já que existe a biografia, e somente a biografia, uma biografia verdadeiramente literária é, em grande parte, uma história das defensivas desleituras de um poeta realizadas por outro poeta. Uma biografia não se torna uma biografia literária senão quando é produzido algum significado literário, e este só pode resultar da interpretação da literatura.<sup>58</sup>*

Ressaltemos a ênfase na biografia verdadeiramente literária, isto é – ao contrário do que poderia tentar apontar uma leitura superficial de Bloom –, não se trata também de substituir o viés historicista por alguma sorte de análise psicológica (ou mesmo psicanalítica) dos autores: a leitura forte bloomiana não pode ser explicada apenas a partir de motivações pessoais, e – infelizmente – a saúde psíquica não é um fator facilitador para o processo de desleitura artística:<sup>59</sup>

*Uma teoria da influência poética se torna uma teoria da desleitura, porque somente a desleitura permite ao poema continuar com suas próprias contradições filosóficas. A esquizofrenia é um desastre na vida, e um sucesso na poesia. Um poema forte começa forte ao saber e ao mostrar que ele deve ser des-lido, que ele deve forçar o leitor a adotar uma postura que ele (o leitor) sabe não ser verdadeira. Um poema é uma mentira sobre si mesmo, mas que só chega a ser ele mesmo mentindo contra o tempo, e o seu único modo de mentir contra o tempo é mentir sobre poemas precedentes, e ele só pode mentir sobre eles des-lendo-os, o que completa nossa revisão desconcertadoramente perversa de um círculo hermenêutico, e nos traz de volta à problemática questão do leitor.<sup>60</sup>*

Ao recusar um uso dos princípios científicos manifestos – para ele sempre redutores – de Freud na crítica, Bloom aceita, no entanto, a influência poética de seus princípios latentes: para o crítico norte-americano, tropos e defesas são figuras de “falsificação intencional” mais do que figuras de “involuntário conhecimento”.<sup>61</sup> Dessa forma, ao nomear a vontade poética como

---

<sup>58</sup> Ibid., pp. 116-7.

<sup>59</sup> Ver também MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara n. 1*. São Paulo: Rondô, 2003, pp. 9-10.

<sup>60</sup> BLOOM, Harold, ibid., p. 122.

<sup>61</sup> Ver BLOOM, Harold. *Poesia e Repressão*. Tradução de Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 35.

“liberdade reprimida” (e não como “compulsão sublimada”), Bloom explicita seu afastamento em relação a Freud:<sup>62</sup>

*Escrever em louvor à repressão é apenas dizer que a crítica antitética deve traçar uma linha divisória entre a sublimação e o significado poético, e assim se afastar de Freud. O argumento central deste livro [Um Mapa da desleitura], bem como de A Angústia da Influência, é que a sublimação é uma defesa de limitação, assim como a metáfora é um autocontraditório tropo de limitação. O que os românticos chamavam de Imaginação criativa é análogo, não à sublimação e à metáfora, mas à repressão e à hipérbole, que representam no lugar de limitar. A repressão, ou Verdrängung para Freud, é um processo defensivo pelo qual tentamos manter representações instintuais (memórias e desejos) inconscientes. Mas esta tentativa de manter representações num nível inconsciente na verdade é o que cria o inconsciente (embora tal afirmação nos afaste de novo de Freud). Ninguém que estuda poesia a sério concordaria que “a essência da repressão reside simplesmente em afastar algo, mantê-lo à distância, do consciente”. A hipérbole, o tropo do excesso ou da derrocada, como a repressão, tira suas imagens da altura e profundidade, do Sublime e do Grotesco. Aprofundar-se no inconsciente é o mesmo processo de carregar o inconsciente, pois este, como a Imaginação romântica, não possui aspecto referencial. Tal como a Imaginação, não pode ser definido porque é um tropo sublime ou uma hipérbole, uma projeção do espírito. Quando o poema passou por um tal esvaziamento que sua continuidade ameaça se romper, ele reprime sua força de representação até atingir o Sublime ou cai em grotescos desvios – mas, em ambos os casos, produz significado. A glória da repressão, poeticamente falando, é que a memória e o desejo, submersos, não têm aonde ir na linguagem a não ser para as alturas do sublime, a exultação do ego em suas próprias operações.*<sup>63</sup>

E esse afastamento em relação a Freud – a desleitura de Freud por Bloom –, na busca de uma teoria da poesia, aprofunda a relação entre arte e história, dirigindo-se àquilo que Bloom denominará a “Cena Primária de Instrução”.<sup>64</sup> Sua reflexão remonta a Kierkegaard:

---

<sup>62</sup> Ver ibid., p. 36.

<sup>63</sup> BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 109.

<sup>64</sup> A expressão é sempre grafada em maiúsculas.

*Recorro a Kierkegaard como o grande teórico da Cena de Instrução, especialmente em seu brilhante e polêmico texto, Fragmentos Filosóficos (1844). A página de título deste livrinho levanta a esplêndida pergunta tripla: “Seria um ponto de partida histórico possível para uma consciência eterna; como tal ponto de partida poderia ter algum interesse que não fosse meramente histórico; seria possível basear uma felicidade eterna sobre o conhecimento histórico?” A intenção de Kierkegaard é refutar Hegel ao separar drasticamente o cristianismo da filosofia idealista, mas sua pergunta tripla é perfeitamente aplicável ao secular paradoxo da encarnação poética e influência poética. Pois a angústia da influência brota da asserção do efebo de uma consciência eterna e divinatória que, entretanto, tomou seu ponto de partida histórico em um encontro intratextual, e, o que é mais crucial, no momento interpretativo ou ato de desapropriação contido em tal encontro. De fato, como, deve se perguntar o efebo, poderia tal ponto de partida ter mais do que um interesse meramente histórico em vez de poético? E o que é mais angustiante: como pode a pretensão do poeta forte à imortalidade poética (a única felicidade eterna relevante) ser fundada sobre um encontro atado tardivamente no tempo?*<sup>65</sup>

Assim, Bloom enfrenta Freud em seu próprio terreno, aceitando fazer parte de uma discussão que começa nas duas Cenas Primárias de Freud – a fantasia edipiana e o assassinato do pai por seus filhos rivais – e passa pela Cena da Escritura formulada por Jacques Derrida:

*O que torna uma cena Primária? Uma cena é um cenário visto por um espectador, um lugar onde a ação, real ou fictícia, ocorre ou é encenada. Toda Cena Primária é necessariamente uma performance de palco ou uma ficção fantástica, e, quando descrita, é necessariamente um tropo. As duas Cenas Primárias de Freud, da fantasia edipiana e do assassinato do pai por seus filhos rivais, são ambas sinédoques [...] Quando chama uma cena de Primária, Freud depende retoricamente, como afirma Rieff, da sinédoque ou substituição da parte pelo todo como um protótipo causal, a priori e prefigurativo, para posteriores desenvolvimentos psíquicos. Já que as Cenas Primárias são traumas fantasiosos, elas atestam o poder da imaginação sobre o fato, e com efeito dão uma espantosa preferência à imaginação no lugar da observação. Rieff, seguindo Freud, é compelido a falar das “verdadeiras ficções da vida interior”. Talvez este seja o paradoxo mais estranho da visão freudiana, já que uma realidade*

---

<sup>65</sup> Ibid, pp. 66-7.

*psicológica verdadeiramente superior, a Cena Primária, é confirmada apenas pela imaginação.*<sup>66</sup>

E é nesse ponto que Bloom chega a Derrida, para quem Freud havia recorrido indiretamente a modelos retóricos não fornecidos pela tradição oral: é como se Freud seguisse um “roteiro”, a performance de uma “Cena da Escritura”, que “ao mesmo tempo nos salva do vazio e, mais agressivamente (como contra a expressão oral), nos dá uma diferença salvadora por prevenir aquela coincidência do falante com o assunto”.<sup>67</sup> Para explicar o sentido desse roteiro seguido por Freud, Derrida cunhou a palavra *différance*, que combina “diferir” com “deferir”, e que joga com as duas acepções, relacionando lacanianamente signos apenas com outros signos. Na afirmação de que “não existe psique sem texto”, Derrida – segundo Bloom – ultrapassa a sentença de Lacan sobre a estrutura lingüística do inconsciente e inspira a associação entre hipérbole e repressão:

*Derrida, em seu deslumbrante ensaio sobre “Freud e a Cena da Escritura”, postula uma terceira cena, mais Primária do que as duas sinédoques freudianas [...] O insight mais perspicaz de Derrida, na minha avaliação, é que “a escritura é impensável sem a repressão”, o que significa identificar a escrita como tal com o tropo daimonizante da hipérbole. Como Derrida eloquientemente insiste, “somos escritos apenas pela escritura”, uma hipérbole que destrói a falsa distinção entre leitura e escrita, que faz de toda literatura “a guerra e ardis entre o autor que lê e o primeiro leitor que dita”.*<sup>68</sup>

Dessa forma, a vida psíquica já não deve ser representada “como uma transparência de significado, nem como uma opacidade de significação, mas como uma diferença intratextual que opera no conflito de significados e no exercício das significações”.<sup>69</sup>

Bloom, entretanto, considera que a própria Cena da Escritura de Derrida depende de um tropo mais ousado, um esquema de transunção ou metalepse – isto é, um tropo inversor de

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 58.

<sup>67</sup> Ibid., p. 54.

<sup>68</sup> Ibid., p. 59.

<sup>69</sup> Ibid., p. 59.

tropos – que ele denomina Cena Primária de Instrução.<sup>70</sup> Angústias da influência, para Bloom, inibem a escrita, mas afetam bem menos a tradição oral e logocêntrica:

*Toda Cena Primária tem, necessariamente, a estrutura de uma fantasia, mas Freud tropeçou de forma grave ao postular uma herança transmitida filogeneticamente para explicar a universalidade de tais fantasias [...] Contrariando Freud, a idéia de que a cena mais Primária seja uma cena de Instrução retorna às raízes do princípio canônico e insiste que: “No começo era a Interpretação” [...] O local psíquico da consciência elevada, de uma demanda instensificada, onde é encenada a Cena de Instrução, é necessariamente um local que o recém-chegado abre dentro de si mesmo, por uma contração ou retirada inicial que torna possível todas as autolimitações ulteriores, e todos os modos de auto-representação restitutivos.*<sup>71</sup>

Nesse contexto, por trás de toda fantasia Primária está a repressão ainda mais primária, que – segundo Bloom – Freud considerou hipoteticamente e evitou. Bloom cita o Freud do ensaio “Repressão” (1915):

*Temos motivo para supor que haja uma repressão primária, uma primeira fase de repressão, que consiste no representante psíquico (ideacional) do instinto a que foi negada a entrada na consciência. Com isto estabelece-se uma fixação; o representante em questão persiste inalterado daí por diante e o instinto permanece ligado a ele.*<sup>72</sup>

A percepção inicial dessa Cena – que será assimilada ao contexto secular da influência poética – parece provir da milenar Tradição Oral judaica de ensino:

---

<sup>70</sup> “A transunção ou metalepse é, para Bloom, o único tropo-que-reverte-outro-tropo, pois através dele uma palavra substitui outra em representações simbólicas anteriores. Angus Fletcher, seguindo Quintiliano, descreve a metalepse ou transunção como um processo ‘em que o poeta vai de uma palavra à outra que soa semelhante, e depois a ainda mais outra, desenvolvendo uma cadeia de associações auditivas, levando o poema de uma imagem para outra ainda mais remota’. Bloom considera a transunção como o ato final e definitivo de assumir uma postura poética em relação à anterioridade”. Ver MOLINA, Sidney. *Op. cit.*, p. 7.

<sup>71</sup> BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*, p. 66.

<sup>72</sup> Ibid., p. 66.

*O Zohar, o mais influente dos textos cabalistas (particularmente para Luria), ensinava que as Tábuas dos Mandamentos, como foram trazidas por Moisés, eram uma segunda Torá, a primeira e “não-criada Torá”, que foi oculta de nós exceto como a versão esotérica ou cabalista da Tradição Oral. Esta tradição ou “recepção” (que é o significado da palavra “Cabala”) é tratada como “um martelo triturando uma pedra”, sendo que a pedra é a Torá Escrita.*<sup>73</sup>

Essa Instrução Primária manifesta-se como um amor de Eleição que sela o pacto poético entre o precursor e o efebo, sustentando a angústia que garante o processo de desleitura em suas várias etapas:

*O primeiro elemento a observar, portanto, a respeito da Cena de Instrução é sua absoluta primeiridade; ela define a prioridade. Wheeler Robinson, em seu estudo sobre a inspiração do Antigo Testamento, aproxima-se do tropo de uma Cena de Instrução quando percebe que, enquanto a tradição oral surgiu para interpretar a Torá escrita, a própria Torá escrita como autoridade substituiu os atos cílticos. O ato cíltico por excelência é aquele em que o adorador recebe a condescendência de Deus, a obsequiosa dádiva de seu Amor de Eleição. O amor de Eleição, o amor de Deus por Israel, é o início Primário de uma Cena Primária de Instrução, uma Cena cedo deslocada de contextos judaicos ou cristãos para contextos seculares. O amor de Eleição, o ahavah hebraico, é remetido por Norman Snaith a uma raiz que em uma forma significa “queimar ou atiçar” e em outra se refere a todos os tipos de amor exceto o familiar, seja entre marido e mulher ou entre filho e pai. Ahavah é assim amor incondicional em sua dádiva, mas totalmente condicionado à passividade em seu recebimento. Por trás de qualquer Cena de Escritura, no princípio de qualquer encontro intertextual, existe esse amor inicial desigual, onde necessariamente a dádiva desperta a fome daquele que a recebe. Quem recebe é incendiado, e contudo o fogo pertence apenas àquele que doa.*<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Ibid., p. 55.

<sup>74</sup> Ibid., p. 61.

### **3. As origens poéticas de Julian Bream**

Nesse ponto fica claro como a angústia da influência entre artistas não pode – necessariamente – ser explicada através das relações familiares. Assim, o abandono da mãe, a morte do pai, o desprezo de Segovia e, também, a ajuda incansável do pai, a competição entre Appleby e Perott, o bom senso de Sir George e a generosidade de Thomas Goff podem até mostrar a gênese da *carreira*, mas nada explicam sobre a força do pacto entreltecido entre Julian Bream e o “som do violão”. Em algum momento de sua formação, Bream foi tomado inexoravelmente por uma sonoridade, e essa Eleição, como primeira Instrução, determinou o seu porvir musical-sonoro. Ousamos sugerir que essa coincidência – sempre tão rara e improvável quanto necessária – entre história e eternidade poética tenha sido potencializada, no caso de Julian Bream, através da escuta de uma gravação de Andrés Segovia.

Assim, a não datada escuta silenciosa de um certo disco talvez possa ter determinado de forma indelével o futuro de Bream, mais ainda do que os futuros encontros com Segovia; e seria normal que esse momento jamais se tornasse evento histórico passível de documentação. Há, no entanto, uma pista. E – tendo deixado apenas uma ou outra nota incompleta sobre o tema em entrevistas realizadas enquanto estava em plena atividade – não deixa de ser digno de menção que o único depoimento completo sobre esse momento tenha sido dado por Bream exatamente na mesma entrevista em que – com pesar – anunciou formalmente para o grande público a decisão de retirar-se definitivamente do cenário musical de concertos e gravações. Nesse depoimento – gravado no ano em que completou setenta anos de idade e lançado comercialmente como parte integrante do DVD *My Life in Music* no ano seguinte – é como se Bream tivesse finalmente liberado para ser expresso em palavras algo que havia ficado contido durante a carreira que estava se encerrando, apenas no momento em que o violão já se havia calado. Segundo Nietzsche – citado por Bloom – “aquilo para que encontramos palavras é o que já perdeu o uso em nossos corações; há sempre um tipo de desprezo no ato de falar”, mas a fala de Bream revela de forma inspirada a luminosidade do som de Segovia em seu ponto de partida, e é em si uma síntese do *ahabah*, do amor de Eleição tal como descrito por Harold Bloom:

*My father brought home a record one afternoon [provavelmente durante a Segunda Guerra Mundial]. And he put it on the tone table: it was Recuerdos de la Alhambra played by the great Segovia. I heard that, and I had no doubt in my mind that is what I wanted to do: to play like that. You know, it's very difficult to describe the magic of that record, because it was an old 12 inch 78 record, and it was a combination of this old recording and the old ribbon microphones – that they would have been used in those days – that created a sound that was so mellifluous; it was just magic, and still I can hear that recording, but it's the sound that is the magic. The piece is very beautiful too, but it was the sound, and it was that that grabbed me. And I never looked back, from hearing that recording to the present day.*<sup>75</sup>

Parece que Bream sempre esteve pronto para tocar *Recuerdos de la Alhambra*: foi, mesmo, encorajado por Appleby a incluir a peça de Tárrega em seu recital de estréia aos treze anos, mas seu pai preferiu manter no programa o *Estudo de concerto* de Napoléon Coste:

*On 12 February [de 1947, cinco dias antes do recital na Cheltenham Art Gallery] Henry dispatched Julian's completed programme, but naturally Appleby raised some objections. He wanted to substitute Napoléon Coste's Concert Study for Tárrega's Recuerdos de la Alhambra. Henry argued that, although a captivating piece, the Tárrega did not furnish Julian an opportunity to demonstrate his technical command. But Henry and Julian did, in deference to Appleby's exhortations, change Scarlatti's Sonata for one by Paganini.*<sup>76</sup>

Entretanto, uma coisa é estar pronto para apresentar em público a peça de Tárrega; outra, bem diferente, é gravá-la – como Segovia havia feito naquele disco de 78 rotações [CD3 faixa 13].<sup>77</sup> Ao longo de sua trajetória, Julian Bream gravou duas vezes *Recuerdos de la Alhambra*, sendo a primeira delas apenas no LP duplo *The Guitar in Spain* (gravado em 1983-4 e lançado em 1985),<sup>78</sup> quando já contava cinqüenta anos de idade.<sup>79</sup> Entre o seu primeiro

<sup>75</sup> BREAM, Julian. "My first Spanish guitar and meeting Segovia", in BREAM, Julian. *My Life in Music* (DVD). Transcrição de David G. Molina. Music on earth, 2003. Os grifos tentam reproduzir a ênfase presente no discurso oral. O disco 78 rpm comentado deve ter sido – provavelmente – o que trazia o tremolo de Tarrega de um lado e o *Fandanguillo* de Turina no verso (HMV D. 1395 England / Victor Red Seal 6767, gravado por Segovia em 1927-8, e relançado diversas vezes).

<sup>76</sup> BUTTON, Stuart W. *Op. cit.*, p. 42.

<sup>77</sup> Indicamos dessa forma a referência do texto aos exemplos nos CDs anexos.

<sup>78</sup> BREAM, Julian. *The Guitar in Spain* (LP duplo). RCA CRC2-5417, 1985.

<sup>79</sup> A segunda gravação veio a público quase dez anos depois, quando Bream já se aproximava dos sessenta anos de idade, quase no limiar da fase final de sua carreira. Ver BREAM, Julian. *La Guitarra Romântica – Llobet,*

disco, gravado aos vinte e dois anos (1955) e o que traz pela primeira vez a peça de Tárrega, gravado no auge da carreira, passariam-se trinta anos, durante os quais Bream gravaria a notável quantidade de quarenta e um discos (!) antes de chegar a *The Guitar in Spain*.

Contando *The Guitar in Spain* e os álbuns subseqüentes, Bream ainda lançaria nove trabalhos fonográficos, perfazendo a exata conta de cinqüenta discos.<sup>80</sup> Como não encontramos nenhuma prévia classificação dessa extensa obra, decidimos elaborar a nossa própria, dividindo-a – com a ajuda da ironia bloomiana – em três momentos, cada um dos quais compreendendo duas fases.<sup>81</sup> Essas etapas são irregulares, tanto na duração temporal quanto na quantidade de álbuns em cada uma, mas parecem ajudar a revelar os principais passos do ciclo vital do artista, a dialética de seu itinerário poético. A segunda parte da tese está dedicada, portanto, à crítica dos discos, e essa crítica passa – aqui – por uma minuciosa descrição de cada uma dessas fases. Assim, o primeiro momento (Capítulo IV – “A arte de Julian Bream” traz a primeira fase (1955-58, com 6 discos) e a segunda fase (1959-64, com 9 discos); o segundo momento (Capítulo V – “Os LPs temáticos e a instrução sonora”) compreende a terceira fase (1965-70, com 9 discos) e a quarta fase (1971-78, com 11 discos); e, finalmente, o terceiro momento (Capítulo VI – “*La guitarra romântica*”) traz a quinta fase (1979-91, com 11 discos) e a sexta fase (1992-95, com 4 discos).<sup>82</sup>

---

Pujol, Tarrega (CD). RCA Red Seal 60429-2-RC, 1991. Na *Julian Bream Edition* as duas gravações de *Recuerdos de la Alhambra* podem ser encontradas respectivamente no vol. 27 faixa 15 e no vol. 26 faixa 6.

<sup>80</sup> Nessa conta não estão inclusas, claro, nem reedições nem coletâneas, mas tão-só os álbuns originais, na ordem em que se sucederam na carreira de Bream. Em geral, preferimos tomar como referência da discografia os próprios LPs. Apenas utilizamos CDs quando lançados simultaneamente aos respectivos LPs, contendo exatamente o mesmo repertório, na mesma ordem de faixas. Isso se tornou relativamente comum durante o período de lançamento dos primeiros CDs a partir de meados dos anos 80, e durou até o início dos anos 90.

<sup>81</sup> Não se trata, porém, de uma aplicação literal – que poderia parecer forçada – das categorias Bloom, mas de uma desleitura da obra fonográfica de Bream atenta aos movimentos dialéticos e desvios do jogo de limitações e representações mapeado pelo crítico norte-americano.

<sup>82</sup> Apenas os quatro discos da última fase não foram lançados também como LPs, sendo prensados apenas no formato de CDs.

## **PARTE II**

### **UMA DESLEITURA DO LEGADO FONOGRÁFICO DE JULIAN BREAM**

*[...] take my record. Put the record in front of you and imitate it. That will be my lesson. Accept my lesson. Do not fail.” Andres Segovia<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> McKENNA, Constance. “A Segovia Masterclass”. In *Guitar Review*, Fall 1986, p. 10. Ver WADE, Graham e GARNO, Gerard. *A New Look at Segovia. His life and his music*, vol. 1. Pacific: Mel Bay, 1997, 2000, p. 197.

## A ARTE DE JULIAN BREAM (1955-64)

### 1. Fair, sweet, cruel (1955-58)

*Este deve ser o lugar. Se cheguei até ele, então eu não tenho valor.*<sup>2</sup>

A primeira fase da discografia de Bream compreende seus primeiros seis LPs, gravados entre 1955 e 58, quando contava menos de vinte e cinco anos de idade. Lançados pelas gravadoras Decca e Westminster, são anteriores ao contrato com a RCA que acompanhará as quatro fases seguintes; portanto, nenhuma dessas gravações está incluída na *Julian Bream Edition*, coleção de vinte e oito CDs lançada em 1993 com quase todas as gravações realizadas por ele para a RCA.<sup>3</sup>

Bream marca posição contra Segovia no próprio formato com que inicia sua carreira discográfica, uma vez que em três desses seis LPs – incluindo o primeiro – apresenta-se ao alaúde, e não ao violão; como se não bastasse, dois desses discos – incluindo, novamente, o primeiro – foram trabalhos camerísticos em duo de voz e alaúde com o tenor inglês Peter Pears (1910-86).

Segovia nunca manifestou muito interesse em atuar na música de câmara, apenas tendo registrado o *Quinteto* op. 143 de Castelnuovo-Tedesco com membros do Quintetto Chigiano – sendo importante mencionar que, mesmo nesse caso, trata-se de uma obra claramente escrita para violão *solista* e quarteto de cordas –<sup>4</sup> e o “Weiss” *Prelude* de Manuel Ponce com o cravista Rafael Puyana.<sup>5</sup>

Também a ênfase no repertório elizabetano – na música antiga inglesa, em última análise – distancia Bream de Segovia: um desses primeiros discos é inteiramente dedicado a

---

<sup>2</sup> BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, p. 199.

<sup>3</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream Edition* (caixa com 28 CDs). BMG Classics 09026-61584-2 a 09026-61611-2, 1993. Só não estão incluídos na coleção – dentre as gravações realizadas para a RCA – os três discos realizados em duo com John Williams.

<sup>4</sup> SEGOVIA, Andres. *Andres Segovia with strings of Quintetto Chigiano* (LP), Brunswick AXTL 1092 / Decca DL 9832, 1956.

<sup>5</sup> No segundo volume do *Golden Jubilee*. Ver SEGOVIA, Andres. *Golden Jubilee* (três LPs), Brunswick AXTL 1089, 1958.

Dowland, e os dois discos com Peter Pears também trazem apenas canções de compositores da renascença inglesa.

Esses não foram eventos isolados: Bream gravou, ao longo da carreira, sete LPs de alaúde solo, sendo três deles integralmente dedicados à música de John Dowland; gravou um total de cinco discos com Peter Pears (quatro de voz e alaúde e um de violão e alaúde), além de outras importantes experiências camerísticas, como um disco que alterna poemas recitados com solos de alaúde (com Dame Peggy Ashcroft), um disco de alaúde e cravo (com George Malcolm), um disco de alaúde, cravo e quarteto de cordas (com George Malcolm e The Cremona String Quartet), dois discos com o seu próprio *ensemble*, o Julian Bream Consort, e três álbuns de duo de violões (com John Williams).<sup>6</sup> Por outro lado, os únicos autores pré-barrocos (circunstancialmente) gravados por Segovia até o final dos anos cinqüenta foram os espanhóis Luis de Milán, Alonso Mudarra e Luys de Narváez (só no final da vida gravaria também Valderrábano e Pisador), além de duas peças de Dowland: as únicas obras inglesas de seu repertório gravado são algumas pequenas peças de Henry Purcell, quatro peças (“Song”, “Galliard”, “Melancholy Galliard” e “My Lady Hunsdon’s Puffe”),<sup>7</sup> de Dowland, e a “English Suite” de John Duarte.<sup>8</sup>

Tanto nos discos com Peter Pears quanto no de alaúde solo Bream utiliza o alaúde de sete ordens (a primeira simples e as demais duplas) feito por Thomas Goff em 1951. Os discos com Pears foram gravados nos Decca Studios, em Londres, enquanto que o de alaúde solo – a

---

<sup>6</sup> E dos cinco álbuns integralmente dedicados a concertos com orquestra, um deles traz apenas performances ao alaúde. No final da conta, o violão solo acaba ocupando “apenas” cerca de metade de sua obra fonográfica.

<sup>7</sup> Conforme explicitamos anteriormente, quando tomamos uma obra musical não em sua autonomia e independência, mas como uma faixa inserida em um LP ou CD por um intérprete, optamos por grafá-la entre aspas, deixando reservado o itálico para o nome do álbum. Ademais, nossa intenção é evitar a referência a coletâneas descontextualizadas: buscamos sempre referir cada obra aos discos em 78 rpm, LPs ou CDs originais, recuperando o sentido cronológico. As referências discográficas apresentadas ao longo da tese estão detalhadamente explicitadas nos Apêndices I e II.

<sup>8</sup> Há três peças de Purcell e a “Galliard” de Dowland na série de gravações em 78 rpm lançadas por Segovia em 1947; “Song” e a segunda versão da mesma “Galliard” de Dowland foram registradas no LP *Segovia and the Guitar* (1956), Decca DL 9931. Seis pequenas peças de Purcell aparecem em *Segovia on stage* (1967), Decca DL 7100140, disco que inclui também a “English Suite” de John Duarte, compositor que – apesar de ter escrito inúmeros textos para programas e discos de Bream – nunca foi gravado por ele, e novamente “Song” e “Galliard”, agora acompanhados de “Melancholy Galliard” e “My Lady Hunsdon’s Puffe”, todas de Dowland, no disco *Castles of Spain* (1969), Decca DL 7107. Como referência para as gravações de Segovia em 78 rpm em CD ver: SEGOVIA, Andres. *Recordings 1927-1939* (CD duplo), EMI 7 61047 2, 1988; SEGOVIA, Andres. *Andres Segovia and his Contemporaries* (CD), vol. 1, vol. 4, vol. 6, *Legendary treasures*. DOREMI, DHR 7703, 7719, 7754. 1998, 1999, 2000; SEGOVIA, Andres. *Complete Bach Recordings 1927-1947* (CD), Instituto Discográfico Italiano, IDIS 6381, 2002; SEGOVIA, Andres. *The Complete 1949 London Recordings* (CD), Testament, SBT 1043, 1994.

exemplo dos três discos de violão, também lançados pela gravadora Westminster – foi gravado na Mozart-Zaal de Viena.

***An Anthology of English Song (1955)***

***A Recital of Lute Songs (1958)***<sup>9</sup>

Os dois discos com Peter Pears trazem canções de John Dowland (1563-1626) juntamente com obras de outros compositores ingleses, tais como Thomas Ford (?-1648), Thomas Morley (1557/8-1603), Philip Rosseter (c.1567/8-1623), Francis Pilkington (1565-1638) e Thomas Campion (1567-1620), além de duas obras anônimas.<sup>10</sup>

Nesses discos de alaúde e voz Peter Pears está espetacular, e a possibilidade de estrear no mundo discográfico ao lado de um cantor do nível do companheiro e parceiro de Benjamin Britten – então no auge de sua carreira –, sem dúvida marcou com um selo de qualidade e experiência o início do jovem Bream. Do primeiro disco, que abre com “Fair, sweet, cruel” [CD1 faixa 1], de Thomas Ford, destacam-se a shakespeariana “It was a lover and his lass”, de Thomas Morley, e a pérola de Philip Rosseter, “What then is love but mourning?”. Bream surge discreto, mas preciso e atento, parecendo aprender com o tenor o que utilizaria depois em seus discos solo futuros. Senão, vejamos a delicadeza da introdução e a condução perfeita de “Come, sorrow, come” de Morley e de “I saw my lady weep” e “In darkness let me dwell” [CD1 faixa 2], de Dowland, e a precisão rítmica aliada a sutis mudanças de timbre em “When Laura smiles”, de Rosseter. Trata-se de um real duo de câmara, muitíssimo bem trabalhado, e – do ponto de vista da música de câmara com instrumentos de corda dedilhada – apresenta um grau de excelência só passível de ser igualado, nessa época, pelos melhores momentos do duo de violões Presti-Lagoya.

---

<sup>9</sup> Seguimos como referência básica para a discografia de Bream até 1982 (incluindo informações sobre locais de gravação, datas e instrumentos utilizados) a que consta de PALMER, Tony e BREAM, Julian. *A life on the road*. New York: Franklin Watts, 1983, p. 204-216.

<sup>10</sup> Os dois discos com Peter Pears, que abrem e fecham essa primeira fase discográfica, são *An Anthology of English Song* (LP), Decca LW 5243, 1955, e *A Recital of Lute Songs* (LP). Decca LXT 5567, 1958. Essas gravações fazem parte do CD *Sir Peter Pears and Julian Bream*, Belart, 461 6092, 1998.

No segundo LP do duo – que inicia com “Five knacks for ladies” –<sup>11</sup> muita coisa terá mudado, em parte porque o duo manteve-se em atividade, acumulando história, mas também porque Bream, nesse ínterim, já havia gravado os três discos de violão solo e o disco de alaúde solo que completam o acervo dessa primeira fase. Está, portanto, bem mais solto, e também a captação sonora do alaúde em relação à voz parece mais adequada, embora ainda bastante natural. Os arranjos de Fellowes, presentes em quase todas as faixas, trazem também um alaúde que intervém e dialoga um pouco mais com o canto solista. “Sweet come again”, de Rosseter, é um belo exemplo de como o duo pode ser ouvido como uma única entidade, e em “Thyrsis and Milla”, de Morley, Bream já mostra – com virtuosismo – seu inconfundível e bem-humorado toque metálico, adicionando brilho às articulações desligadas e orquestrando de maneira especial certas passagens.<sup>12</sup> “I saw my lady weeping”, de Morley, parece referir-se à quase homônima peça de Dowland do disco anterior, e em “Rest, sweet Nymphs”, de Francis Pilckington, um outro uso breamiano do toque metálico vem à tona: quase inexplicavelmente, em meio ao legato total, não exatamente como contraste, mas como um significado adicional acrescentado – comentário do que as palavras não podem alcançar –, ele surge, às vezes mesmo no meio de um arpejo que havia começado com outro som, mas sem nenhuma gratuidade. Por outro lado, canções de origem coral, como por exemplo “Shall I come sweet love”, de Campion, e “If my complaints”, de Dowland, são apresentadas com respeitosa serenidade homofônica. Em *A Life on the Road*, Bream comentou de forma detalhada sua relação musical com a arte do acompanhamento, e em especial, a importância do trabalho com Peter Pears:

*Most of their lute songs are set out for four or five voices, or alternatively for solo voice and lute, in which case the lute is responsible for handling the other voices. Even if all the notes are relatively accessible on the instrument, the difficulties of phrasing and sustaining the different contrapuntal lines are pretty formidable. Since the character and emphasis of the phrasing comes largely from the articulation of the words and their relation to musical pitch, it is the singer who must lead, with the lutenist following suit as best as he can. From the age of twenty, it has been my greatest good fortune to have met and had a long and much enjoyed partnership with Peter. It was*

---

<sup>11</sup> Há uma imagem de Pears e Bream fazendo essa canção de Dowland no DVD *My life in Music*. Ver: BREAM, Julian. “Aldeburgh – meeting Britten and Pears”, in BREAM, Julian. *My Life in Music* (DVD), Music on earth, 2003.

<sup>12</sup> Nas mãos de Segovia esse tipo de toque é sempre sério; humor é uma característica praticamente inexistente na arte de Segovia.

*from him that I learned about the art of lute song accompaniment, and from hearing and sometimes discussing the problems of accompaniment with Benjamin Britten. I also learned a great deal from just watching Britten accompany Pears. I tell you, he was no slouch on the ivories. From Britten I learned that with singers you have to be a little ahead of them. Not physically ahead, but you must be aware of them preparing the next note or phrase. You can sometimes see from their breathing or their facial expression just what they want to achieve, so if you're on the ball you can be slightly ahead of the game – not a very reverent way of putting it, but succinct nevertheless.*<sup>13</sup>

Como a maioria dos discos gravados antes do contrato de Bream com a RCA, esses álbuns ficaram um pouco esquecidos, e – como veremos – algumas das principais canções apresentadas pelo duo nessa primeira fase receberam uma segunda versão durante a década de sessenta. Mas a associação duradoura com Peter Pears – um dos mais importantes tenores de câmara do século XX – e Benjamin Britten – um dos mais importantes compositores ingleses do século – marcou indelevelmente o ideário estético de Bream.

#### ***Julian Bream Plays Dowland (1957)***<sup>14</sup>

O LP dedicado a Dowland foi lançado em 1957, no mesmo ano do *Bach Recital* e um ano antes do segundo disco com Pears. O interesse de Bream não é – nem nunca será – o alaúde como instrumento, mas como marca de um repertório: é o repertório que está em jogo, e de uma maneira tão séria que parece precisar de um outro instrumento para se manifestar; que esse instrumento possa ser chamado *alaúde* não é o mais importante, já que ele não é exatamente um alaúde histórico – apesar das ordens de duas cordas –, e é tocado com técnica violonística, incluindo contrastes timbrísticos, digitação e o uso de unhas na mão direita.

A história de Bream com o alaúde começou no momento em que ele passou a ser solicitado a apresentar mais música antiga em programas de rádio da BBC, ainda quando era aluno do Royal College:

---

<sup>13</sup> PALMER, Tony. *A life on the road*. New York: Franklin Watts, 1983, p. 168.

<sup>14</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream Plays Dowland* (LP), Westminster XWN 18429, 1957. Trata-se de seu primeiro LP de alaúde solo.

*Gradually, the BBC began to offer me more and more work, especially playing incidental music for historical plays from the sixteenth and seventeenth centuries. Shakespeare, Beaumont and Fletcher, that kind of stuff. So I used to go off to the British Museum looking for appropriate music. In those days, you weren't allowed to take photocopies of the old manuscripts kept in the Museum, as you can now, so I worked in the Reading Room for days on end. And there I came across these endless manuscripts and printed books of lute music. There was a wonderful book, I remember, of over four hundred pieces called Thesaurus Harmonicus, by Besard, all printed out in lute tablature – an old style of writing out music, which if you don't know is as meaningful to the layman as Egyptian hieroglyphics could be to a Hottentot. Then there was the Robert Dowland's Variety of Lute Lessons, and of course the John Dowland Lachrimae, and all hiding away in the British Museum. So I used to spend days transcribing these pieces from lute tablature into more familiar staff notation, although even to look through the works took a hell of a long time. I spent weeks there. But I'd take what I'd copied back to my bedsit, and run through the pieces in the evening on the guitar. For a kid of seventeen or eighteen years old, you can't imagine how exciting that all was.<sup>15</sup>*

Essa necessidade prática somou-se a um prévio interesse pelo repertório elizabetano:

*As a boy I'd always been interested in Elizabethan history, so looking back now seems quite natural that I should be drawn to the lute, which after all is said and done was the princely instrument of those times. The emergence of BBC's Third Programme after the War, and the parallel growth of interest in early music – and for most people early music in those days only began with Monteverdi – meant there was an increasing demand for a lute player, either in ensemble playing, or in solo work, or more often to accompany a singer. Yet nobody played the instrument. I say nobody. There was Diana Poulton, who played certainly, although I don't think she would have considered herself a great solo lutenist. And Desmond Dupré in a modest way was just beginning to get weaving. But, as with the guitar, there were no lute teachers. I was again faced with the same problem. No teachers. In fact, worse than that, no instruments! So eventually I had an old German six-stringed guitar/lute adapted; I had five more strings added making a total of eleven, which was historically correct. This adjustment was made by Tom Goff, the famous harpsichord maker, who actually built my first real lute some two years later, and this I played for about twelve years. It was a beautiful musical instrument. I've still got it, in fact. As for my technique, I just had to learn it myself. I sort of adapted it from*

---

<sup>15</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, p. 121

*my guitar technique. Home-made, really. And as there were no other real players of the instrument, I suppose I quickly became the best boy in the girl's school, if you see what I mean.*<sup>16</sup>

Na entrevista dada a Chris Kilvington no ano em que comemorou cinqüenta anos de carreira, Bream foi ainda mais direto em relação às razões pragmáticas – ele usou mesmo a expressão *commercial* – que o levaram a buscar esse outro instrumento:

*The radio also was a wonderful medium for me. The BBC could use me for playing the lighter Spanish music [...] The Third Programme started up in 1947, just for serious music; transmitters opened at six in the evening and packed in at eleven. It was a very serious and intellectual programme, and helped with the development of interest in early music. I was sometimes asked to play odd lute things on the guitar, there seemed a sort of demand for this. So in a funny way I took up the lute to fulfil this demand. It's like so many things in life: if there is a possibility to do something then the great thing is to do it – if you want to do it. Now, it just so happened that I loved lute music, and there was the chance of getting some work. Within my decision to play the lute was clearly a commercial realization of an opportunity. I can't tell you where the idealism left off and the commercialization started!*<sup>17</sup>

Ele foi impactado, nesse campo, pela qualidade e quantidade do repertório elizabetano, e pelos incipientes estudos musicológicos dos anos cinqüenta e sessenta. Salienta, em especial, o contato com Thurston Dart:

*I must admit, however, that there was another reason I became very involved in the lute. When you think that, between 1585 and 1620, from England alone there are more than three thousand pieces written for the lute that have come down to us today – and that's not counting music that has been lost or destroyed in the intervening years – that's absolutely staggering: plus hundreds of the most beautiful songs with lute accompaniment, and even more for lute in consort with other instruments, and that's not including either the thousands of pieces for the various keyboard instruments or the*

---

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> KILVINGTON, Chris. “50 Years on the planks”. Entrevista com Julian Bream, in *Classical Guitar*. Outubro de 1996, p. 14.

*hundreds of madrigals, or the extraordinary volume of literature for the viol consort or even the mountain of beautiful church music. I felt instinctively that this was a musical period in these islands rich in beauty, inventiveness and vitality. And it seemed to me I had a possibility to help revitalize some of this music. I had a mission almost; to present this music in a way that was not of the museum, but of now, although still retaining the music's essential spirit. But I felt I just couldn't play it in a modern way, or in an old way; I would just have to learn some of the old performing techniques, the old methods of ornamentation and blend it in with something I instinctively felt, in fact start from scratch. The only person, at that time, I could get to help me was Bob Thurston-Dart, the Professor of Music at Cambridge. He was a marvelous musicologist, and had done a tremendous amount of research into this period. He was also a practicing musician, a real performer, which tempered his remarkable scholarship in a good and practical way. I learned a hell of a lot from him. He was my mentor in early music. Sadly, he died a few years later, very young.*<sup>18</sup>

Muitas críticas foram feitas à construção de seus alaúdes e à sua técnica “violudística” pelos entusiastas das performances historicamente informadas, às vezes mesmo sem relevar o pioneirismo de Bream na área. Mas, por outro lado – e independentemente desse pioneirismo –, é impossível colocar em dúvida a consistência *musical* de suas interpretações de música antiga: mais do que coerentes estilisticamente, muitas delas parecem estranhamente definitivas, e dificilmente um adepto da autenticidade histórica poderá escapar – ainda hoje – de um confronto direto com Bream nesse repertório.<sup>19</sup> Ele prossegue no comentário sobre a relação com Dart:

*But it was also through him that I first came across one of the biggest problems with old music. After a short while of helping me he suddenly attacked my style of playing saying it was not the sound which Dowland himself, who was apparently the greatest lute player of all, would have made. Thurston-Dart said that the lute was an intimate, inward instrument, not suited to the concert hall, and thus should be played with the finger tips and not the nails, as I did. By playing in with the nails, he said, I*

---

<sup>18</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, pp. 122-3.

<sup>19</sup> Como vimos no Capítulo I, a busca de autenticidade histórica para as interpretações musicais é uma questão que vem sendo apreciada de modo menos ingênuo – ou idealizado – desde os anos noventa do século XX. Lembremos que o próprio Nikolaus Harnoncourt – referência no mundo das interpretações informadas historicamente – já havia salientado que, em sua opinião, “é preferível uma execução inteiramente errônea, do ponto de vista histórico, porém viva musicalmente”. Ver HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p.18.

*made the lute seem brash. Also I should pluck nearer to the bridge, and avoid the considerable changes of dynamic and tone that were already becoming characteristics of my guitar playing. His criticism, of course came from the point of view of considerable scholarship. But there were also the nut-cracker purists who said that my string-length was too long, the strings were too thick, and my lute too heavy, and that I shouldn't have used metal frets on the finger board. Only tied gut could give you the proper sounds. I ask you! I mean, here I was playing music that almost no one had heard for nearly about three hundred years, and suddenly out of the woodwork came all these clever-dicks who knew so much more than I did. At least Bob Dart helped and encouraged me, and even wrote a long and appreciative introduction to my gramophone recordings of lute music when they came out in the early sixties.<sup>20</sup> I will admit, however, that over the years my lute playing has changed, as indeed has the instrument which I now use. It could be that I am moving slowly towards a more historically correct set-up. Who knows? One day I may even play a feather-weight dinky cardboard lute, with the strings so light that it will feel as if the right hand fingers are poking a cobweb. Perhaps. But I suspect not! Not quite.<sup>21</sup>*

Mas o ponto que nos parece mais importante é o de que seu alaúde – esse instrumento novo, não antigo – parece ter sido um recurso necessário para preservar o repertório elizabetano, não apenas do esquecimento, mas do próprio violão moderno. Respondendo em 1996 à pergunta de Chris Kilvington “Are you still playing the lute?” – e provavelmente sem saber que sua discografia já estava encerrada – Bream afirmou:

*I do from time to time, mostly for myself. I get a great crush on it, and do quite a bit of playing, and then I leave it alone, and concentrate on the guitar. Again, it's very hard to play both instruments because of the different string tensions. I love the lute very, very much. For me, it's more of an aesthetic experience: I do love contrapuntal music, and the lute has a wonderful clarity for that type of music. The guitar can have too much personality in its sound – in order to play a Bach fugue you've almost got to depersonalise the instrument. And it can work! The lute I've played in the last ten years is a very light instrument with gut frets. I prefer that type of instrument now. You know something I enjoyed – when I played the lute in the first half, an atmosphere was created, a beautiful feeling, something which ideally should not then have been*

---

<sup>20</sup> Há publicação em português do principal trabalho de Dart. Ver DART, Thurston. *Intrepretação da Música*. Tradução de Mariana Czertok. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

<sup>21</sup> PALMER, Tony, *ibid.*, p. 123.

*interrupted by the guitar. The guitar can sound a very brash instrument after the finely textured lute. Yet on the other hand, because everyone had been concentrating on the lute the impact of the guitar was strong. Stronger in volume, and a more emotional instrument. So in the end I suppose it did work very well from an audience's point of view. And you could do a wonderful history of European music using these two instruments, going from even the 15<sup>th</sup> century right up to the present day.*<sup>22</sup>

Em outro trecho da mesma entrevista, Bream aceita brincar com a comum acusação de que o seu violonismo seria *alaudístico* e o seu alaudismo *violonístico*:

*People said, years ago, that I played the guitar like a lute and the lute like a guitar, and there may have been an iota of truth in that. But the fact remains that the lute did have a very interesting influence on my guitar playing. A very good example of that is that, whereas some guitarists would play their Baroque music in very high positions for the emotional effect of the vibrato, in Tárrega and Llobet and Segovia style, I always liked to use a long string length. I would use vibrato, but not for effect, but for more musical reason, largely to do with phrasing. I was not afraid to play this music in low positions and let the instrument just ring, without using the left hand for colour. That was the main influence of the lute on my guitar playing.*<sup>23</sup>

As duas primeiras peças do LP *Julian Bream Plays Dowland* estarão entre as mais regravadas de sua carreira: “Queen Elizabeth's Galliard” (quatro versões) [CD 4 faixas 9 a 12] e “Lachrimae Antiquae Pavan” (cinco versões), talvez a peça predileta – para si mesmo – de seu extenso repertório.<sup>24</sup> E se a *galliard* encontrará no futuro performances mais brilhantes, a *pavan* já aparece com total maturidade contrapontística, com um magistral controle das suspensões e de suas resoluções. Destacam-se, no disco, as peças mais lentas e polifônicas: além de “Lachrimae”, “Farewell (a Fancy)”, “Fantasia”, “Melancholy Galliard”, “Sir Henry Umpton's Funerall” – quase uma variação de “Lachrimae” –, e a já memorável primeira *performance* de “Forlorn Hope Fancy” que encerra o disco, mas também a primeira das três versões que fará de “My Lady Hunsdon's Puffe”.

---

<sup>22</sup> KILVINGTON, Chris. “50 Years on the planks”, in *Op. cit.*, p. 16.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> No único (e breve) encontro que teve com Stravinsky em 1962 – felizmente documentado, e recentemente tornado disponível em DVD – opta por tocar alaúde, e escolhe “Lachrimae” de Dowland como representante de sua arte

Recuperando a ordem cronológica, os três álbuns de violão solo surgem logo após o primeiro disco com Pears, a partir de 1956: *Sor, Turina and Falla* (1956);<sup>25</sup> *Villa-Lobos and Torroba* (1956),<sup>26</sup> e *A Bach Recital for the Guitar* (1957).<sup>27</sup> Nos dois primeiros Bream utiliza um violão Hector Quine de 1954, enquanto que no terceiro um excelente Hermann Hauser de 1947.

### ***Sor, Turina and Falla (1956)***

A primeira faixa do primeiro LP de violão solo de Julian Bream traz o “Estudo” em si menor op. 35 n. 22 de Fernando Sor (1778-1839), n. 5 da edição de Segovia [CD 1 faixa 5]. Uma versão discreta, correta, um pouco tímida, mas mais clássica do que jamais Segovia fora ou seria. O bloco todo tem esse tom, e é realmente um Sor diferente que se ouve: a interpretação é eminentemente respeitosa, sem truques retóricos, e trata Sor como se ele não precisasse de nenhuma justificativa para se impor, sem nenhuma exacerbação interpretativa. Sor vai se fixando com uma rara tranqüilidade, e mesmo que Bream aqui ainda fragmente obras e faça movimentos avulsos – como o “Rondó” e o “Minuetto” da *Sonata* op. 22, nessa ordem trocada (e mediados pelo “Estudo” op. 31 n. 20 em lá menor, n. 9 da edição de Segovia),<sup>28</sup> e a presença apenas do “Largo” da *Fantasia* op. 7 –,<sup>29</sup> talvez um lado inteiro de Sor tenha sido ouvido como coisa rara naquela época, ainda mais com o cuidado de evitar a peça mais conhecida do compositor espanhol, a saber, as *Variações sobre um tema de Mozart* (op. 9).<sup>30</sup>

---

diante do grande compositor. Ver “Stravinsky – the quest for repertoire”, in BREAM, Julian. *My Life in Music* (DVD), Music on earth, 2003.

<sup>25</sup> Ver BREAM, Julian. *Sor, Turina, Falla* (LP), Westminster XWN 18135.

<sup>26</sup> Ver BREAM, Julian. *Villa-Lobos and Torroba* (LP), Westminster XWN 18137. As gravações desses dois LPs de violão solo, além do LP de alauíde solo dedicado a Dowland, foram lançados em CD pela MCA Classics. Trata-se do álbum *Fret Works* vols. 1 e 2, MCAD2-9830, 1990.

<sup>27</sup> Ver BREAM, Julian. *A Bach Recital for the Guitar* (LP), Westminster XWN 18428.

<sup>28</sup> O “Rondó” do op. 22 seria gravado por Segovia em *Maestro* (LP), Decca DL 710039, 1960, e o “Minueto” havia sido gravado em *Andres Segovia, Guitar* (LP), Brunswick AXTL 1069, 1955, no mesmo disco que traz a famosa gravação da “Chaconne”.

<sup>29</sup> Gravado por Segovia apenas em *Recital Íntimo* (LP), RCA ARLI 0864, 1973.

<sup>30</sup> Entre as obras maiores de Sor cabe mencionar que Segovia gravou o op. 9 em seu “primeiro dia de estúdio” (2/5/1927), repetindo a dose no disco *An Andres Segovia Concert* (LP), Brunswick AXTL 1010, 1953; o “Grand Solo” op. 14 em *Master of the Guitar* (LP), Decca DL 9794, 1955; e, já no final de sua carreira discográfica, outros dois temas com variações: “Folias de España” op. 15 em *Obras Breves Españolas* (LP), RCA ARLI 0485, 1973, e “Introduction and Variations on Malbrougs” op. 28, em *The Intimate Guitar 2* (LP), RCA ARLI 1323, 1976. Da *Sonata* op. 25 gravou apenas o “Allegro”, em *An Andres Segovia Recital* (LP), Decca DL 9633,

Mas havia uma referência anterior, e bem próxima: Segovia, exatamente um ano antes – e de forma absolutamente rara em sua carreira, tanto se tomarmos os LPs anteriores quanto os posteriores – havia lançado um disco contendo apenas obras de Sor e Tárrega.<sup>31</sup> Dos três estudos gravados por Bream, dois estavam no disco de Segovia (nímeros 5 em si menor [CD1 faixa 4] e 12 em lá maior da edição do próprio Segovia), e o terceiro (número 9 em lá menor) Segovia gravaria logo depois, no terceiro volume do *Golden Jubilee* (1958).<sup>32</sup>

Nesse momento, se comparamos estudo a estudo as performances de Bream e Segovia, Segovia é sempre mais interessante, mais colorido, mais sonoro, e – em seu Hauser – traz uma qualidade sonora inimitável; ao ouvir Segovia a fidelidade estilística de Bream soa tímida, e seu instrumento ressentente-se da falta de ressonância nos baixos, não facilitando também a mudança de timbre na região aguda. Mas se ouvimos o bloco de peças dedicado a Sor, Bream vai ganhando a nossa confiança: além da facilidade técnica – vejamos como está à vontade nos estudos em lá menor e lá maior, em um andamento bastante mais puxado do que o das versões de Segovia – ele deixa aparecer, pouco a pouco, a sua inteligência musical. Se o Sor de Segovia aceita ser transformado pelo som do *Maestro*, o Sor de Bream ainda é um compositor desconhecido, cujas frases sonoras surgem de maneira discreta, sem nenhum esforço retórico.

---

1953, e o “Minuet” duas vezes, em *An Andres Segovia Program* (LP), Decca DL 9647, 1954, e em *Recital Íntimo* (LP), RCA ARLI 0864, 1973.

<sup>31</sup> Trata-se do citado *Master of the guitar* (LP), Decca DL 9794, 1955. Há nesse álbum as seguintes obras de Sor: “Grand Solo” op. 14, dois minuetos (incluindo o op. 15a) e quatro estudos, os números 14, 16, 5 e 12 de sua edição. Dos vinte *Estudos* editados por ele em 1945 (SEGOVIA, Andres (edit.). *Twenty Studies for the guitar by Fernando Sor*. New York: Edward B. Marks, 1945), registrou, ao longo de sua carreira, um total de 15, não gravando apenas os n. 2, 7, 8, 11 e 18. As gravações são as seguintes: n. 1, 9 e 20 no *Golden Jubilee* (LP), Brunswick AXTL 1090, 1958; os n. 3 e 17 em *Five Pieces from Platero and I* (LP), Brunswick AXA 4510, 1962; n. 4 e 5 em 1944 (78 rpm), e novamente o n. 5 ao lado dos n. 12, 14 e 16 em *Masters of the Guitar* (LP), Decca DL 9794, 1955; os n. 6, 10, 15 e 19 em *Granada* (LP), Brunswick AXA 4512, 1963; e o n. 13 em *The Guitar and I vol. 2* (LP), MCALP 600.35, 1972.

<sup>32</sup> Entre as peças de menores proporções de Sor gravadas por Segovia destacam-se o “Andantino” op. 2 n. 3 em ré menor, gravado em 78 rpm (1949) e em *Andres Segovia Guitar* (LP), Decca 9751, 1955; o “Minueto” op. 11 n. 5 em ré maior, também gravado em *Andres Segovia Guitar* (LP), Decca 9751, 1955; o “Minueto” op. 15 em mi maior e o “Minueto” sem número de opus em lá maior, gravados em *Master of the Guitar* (LP), Decca DL 9794, 1955, sendo que o segundo também seria gravado em *Recital Íntimo* (LP), RCA ARLI 0864, 1973; o “Minueto” op. 23 n. 1 em dó menor e o “Minueto” op. 5 n. 3 em dó maior, gravados no terceiro volume do *Golden Jubilee* (LP), Brunswick AXTL 1090, 1958; o “Andante Largo” op. 5 n. 5 em ré maior, gravado em *Maestro* (LP), Decca DL 710039, 1960; o “Minueto” op. 32 n.1 em mi maior, o “Minueto” em sol maior e o “Minueto” op. 11 n. 10 em mi maior, gravados em *Mexicana* (LP), Decca DL 710145, 1968; o “Minueto” op. 5 n. 3 em *Recital Íntimo* (LP), RCA ARLI 0864, 1973; uma “Sicilienne” em ré menor, gravada em *The Intimate Guitar vol. 2* (LP), RCA ARLI 1323, 1976; além de algumas pequenas peças (“Allegretto”, “Andantino”, “Valse”) em *The Guitar and I vol. 2* (LP), MCALP 600.35, 1972.

Ao longo da escuta, o disco mostra uma unidade tranquila: cada faixa está colocada como parte de um crescendo, e parece haver até uma conexão (e não mera justaposição) entre os compositores e suas obras. Mesmo no caso (circunstancial) mencionado da gravação de um disco com apenas dois autores,<sup>33</sup> Segovia parece apresentar apenas uma coleção de peças, talvez um pálido reflexo de um recital ao vivo do artista no auge de sua carreira,<sup>34</sup> enquanto que Bream lança um novo produto, o *disco*, e estabelece uma *edição sonora de obras*, um projeto destinado a valer por si. Assim, inaugura no violão o que Said denomina – com referência a pianistas como Gould, Pollini, Michelangeli e poucos outros – “interpretações ensaísticas”, isto é, o instrumentista como autor de “projetos que se desenvolvem no tempo”, o intérprete “curador do repertório”.<sup>35</sup>

Nesse sentido, a chegada do bloco dedicado a Joaquín Turina (1882-1949) muda o tom do disco: ao assumir um repertório integralmente dedicado a Segovia, mas bastante desprezado por ele, Bream estabelece um desvio difícil de voltar atrás. Das peças gravadas por Bream – quase a obra integral do *sevillano* –,<sup>36</sup> “Homenaje a Tárrega” op. 69, o “Fandanguillo” op. 36, o “Andante” (segundo movimento) da *Sonata* op. 61 e “Ráfaga” op. 53, Segovia só registrou o “Fandanguillo”; e, além do “Fandanguillo”, gravaria apenas a “Sevillana” op. 29, a primeira peça escrita para ele por Turina.<sup>37</sup> Em entrevista a Graham Wade em 1983, Segovia comentou sua relação com a obra de Turina:

---

<sup>33</sup> Na obra discográfica de Segovia, são poucos os exemplos de discos com poucos autores: além do LP com obras de Sor e Tárrega citado (*Masters of the Guitar*, 1955), podemos mencionar *Segovia* (LP), Decca DL-710043, 1961, com obras de Boccherini/ Cassadó e Bach; *Platero and I* (LP), Decca DL 710093, 1964, com obras de Castelnuovo-Tedesco e Ponce; e *Andrés Segovia, Guitar* (LP), Decca DL 710112, 1965, com obras de Tansman, Mompou e Valera, mas nesses últimos casos já poderíamos supor que Segovia estaria sendo também influenciado pelos primeiros discos de Julian Bream. Não é incomum a presença de uma quantidade entre seis e dez autores (ou mesmo mais) em um LP de Segovia.

<sup>34</sup> Para se ter uma idéia de uma *performance* ao vivo de Segovia nessa fase de sua carreira basta escutar o registro de seu recital no Festival de Edinburgh. Ver SEGOVIA, Andres. *Segovia. Ao vivo no Edinburgh Festival, 28/8/1955* (CD), BBC Music (BBC Legends), BBCL 4108-2, 2002.

<sup>35</sup> Ver SAID, Edward. “Em busca de coisas tocadas. Presença e memória na arte do pianista”, in SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Seleção de Milton Hatoum. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 80-1. Ver também o Capítulo I desta tese.

<sup>36</sup> Para completar a integral de Turina bastaria gravar a “Sevillana” – o que Bream faria em 1983 – e os outros movimentos da *Sonata*, cuja versão integral somente aparece em um registro ao vivo (realizado no mesmo ano do LP, em 1956) colhido de um recital para a BBC e lançado apenas em 2005. BREAM, Julian. *BBC Guitar Recital: Bach, Sor, Turina, Tippett, Schubert with John Williams*. Testament, SBT 1333, 2005.

<sup>37</sup> Segovia registrou o “Fandanguillo” de Turina em 1928 e 1949, em discos de 78 rpm, e a “Sevillana” op. 29 em *Mexicana* (LP), Decca DL 710145, 1968.

*Turina? Oh yes, he was a very good friend. But Turina had no idea how to write for the guitar [...] I played the Sonata on one tour and no more. That was because the themes are not really those of a sonata at all. Turina's themes are like a very robust lady doing the movements of a dance – they are not defined [...] No, I don't like it [Homenaje a Tárrega]. Homenaje a Tárrega has nothing whatever to do with Tárrega. It has a “Garrotín” and a “Soleares”, and is very Andalusian. Tárrega was from a little place in Valencia, from Villarreal and lived in Burriana [...] No, not that either [sobre o fato de não ter também tocado Ráfaga]. The Sevillana and Fandanguillo are the pieces that remain throughout my career.*<sup>38</sup>

A versão de Bream surge como um irônico sintoma primário de defesa, uma respeitosa aceitação do repertório dedicado a Segovia, isto é, uma aceitação daquilo que o próprio Segovia não aceitou para si. Turina sai do disco fortalecido pela inédita visão de conjunto e pela consistente interpretação. E colocando o “Fandanguillo” no meio do bloco, a peça mais conhecida é contagiada pelas outras – especialmente por “Homenaje a Tárrega”, a grande surpresa do álbum –, e essa nova escuta parece tornar até desnecessária a comparação com as versões de Segovia.<sup>39</sup> Na seqüência, após ser longamente preparado através de Sor e Turina, surge, como obra final do LP de estréia de Bream ao violão, a “Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy”, única peça escrita por Manuel de Falla (1876-1946) para o instrumento, e uma das prediletas do violonista inglês.<sup>40</sup> A versão de Bream é serena e fúnebre, quase alaudística, se assim é possível dizer, e nada tem do espanholismo nervoso presente na interpretação de Segovia, feita poucos anos antes [CD4 faixas 13 e 14].

---

<sup>38</sup> WADE, Graham. *A New Look at Segovia. Vol. 1. A Biography of the years 1893-1957*. Pacific: Mel Bay Publications, 1997, pp. 53-4

<sup>39</sup> Bream gravará mais duas vezes o *Fandanguillo*.

<sup>40</sup> A obra fora escrita em 1920 a partir de insistência do violonista Miguel Llobet (1878-1938) junto ao compositor. Um excelente texto sobre Llobet encontra-se em GLOEDEN, Edelton. “Miguel Llobet”, in *O Ressurgimento do Violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo. São Paulo, 1996, pp. 48-72. Segovia havia gravado a “Homenaje” de Falla em 1953, em *An Andres Segovia Concert* (LP), Brunswick AXTL 1010, 1953. Bream irá gravá-la mais duas vezes no futuro.

### **Villa-Lobos and Torroba (1956)**

Esse processo de desvio autoconfiante – tranqüilo e contido – em relação a Segovia se acentua um pouco mais no disco *Villa-Lobos and Torroba*, dedicado a dois compositores que escreveram para Segovia, sendo o espanhol Federico Moreno Torroba (1891-1982) um de seus prediletos, e o brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) um autor com quem Segovia sempre teve uma relação ambígua. Abrindo o LP com o que parece ser a primeira versão integral dos “Cinco Prelúdios”, Bream contribuiu decisivamente não apenas para incorporação definitiva da obra de Villa-Lobos no cânone sonoro do violão clássico, mas para a sua afirmação como um dos cernes desse cânone no século XX. A importância de Villa-Lobos teve de ser reconhecida também por Segovia, mas a sua discografia antes esconde do que mostra o compositor brasileiro, preterido por Ponce em toda e qualquer circunstância.<sup>41</sup> Bream assume Villa-Lobos para si, o único compositor além de Bach e Dowland ao qual ele dedicará discos inteiros:<sup>42</sup> se Villa-Lobos tornou-se uma obviedade para o repertório, isso deve-se mais a Bream do que a Segovia, e essa primeira gravação dos “Prelúdios”, que antecedeu em sete anos a primeira integral dos “Estudos”, feita por Turíbio Santos, é um elo muito importante no capítulo da recepção da obra do brasileiro [CD2 faixa 5].

A exemplo do que ocorrerá com Torroba, o Villa-Lobos de Bream surge aristocrático, sem espanholismos (o que parece necessário na obra do brasileiro, mas não deixa de ser uma interessante limpeza – e valorização, sobre certos aspectos – da compreensão da obra do espanhol). Villa-Lobos conheceu e aprovou com ressalvas a versão de Bream – e as ressalvas, segundo nos conta o próprio Bream, dizem respeito a um desejo do compositor de ainda maior distanciamento em relação a Segovia, assumidamente o único parâmetro sonoro que Bream

---

<sup>41</sup> O mexicano Manuel Ponce (1882-1948), compositor símbolo do violão no século XX para Segovia, é um nome *cuidadosamente* – caso seja possível usar essa palavra aqui – ausente da discografia de Julian Bream. Compostos por Villa-Lobos em 1940, os “Cinco Prelúdios” tinham como certa a dedicatória a Segovia, mas diante da fria recepção do espanhol, o compositor brasileiro decidiu – na ocasião da publicação pela Max Eschig em 1954 – dedicá-los a Minidinha (sua esposa). Segovia gravou apenas o “Prelúdio n. 1” (duas vezes), nos discos *An Andres Segovia Program* (LP), Brunswick AXTL 1060, 1954, e em *The Unique Art of Andres Segovia* (LP), Decca DL 710167, 1969, e “Prelúdio n.3”, em *Andres Segovia Guitar [Chaconne]* (LP), Brunswick AXTL 1069, 1955. Além desses dois prelúdios, registrou apenas os “Estudos” n. 1, n. 8 (duas vezes cada um, em 78 rpm em 1949 e em *Andrés Segovia with strings of the Quintetto Chigiano*, Decca DL 9832, 1956, e n. 7 no disco *An Andrés Segovia Concert* (LP), Decca DL 9638, 1953.

<sup>42</sup> Há – além dos três álbuns dedicados a Dowland, três a Bach e dois a Villa-Lobos – um LP de Bream totalmente dedicado a Rodrigo.

possuía à época da gravação.<sup>43</sup> E mesmo Torroba pode ser visto melhor com o conjunto; afinal, o “Prelúdio” em mi maior, os três movimentos da “Sonatina” em lá maior, o “Nocturno” em lá menor e a “Burgalesa” em fá# maior compuseram um panorama muito interessante, poucas vezes visto desse compositor especialista em pequenas peças. Senão, vejamos: se a “Danza” da futura *Suite Castellana* foi assumida por Segovia como a primeira peça dedicada a si mesmo por um compositor não violonista, dessa suíte tão somente registrou o primeiro e o segundo movimentos, “Fandanguillo” e “Arada”,<sup>44</sup> e, apesar da constância com que sempre abordou em seus discos a obra de Moreno Torroba, Segovia apenas dedicou a ele um tempo mais representativo de seus álbuns nas gravações da *Sonatina* (integral em seu primeiro LP, de 1953), das *Pieces Caracteristiques* (1958), e dos *Castles of Spain* (1969), mas em nenhum dos casos chegou a perfazer um lado inteiro de disco.<sup>45</sup>

### **A Bach Recital for the Guitar (1957)**

Finalmente, em 1957, surge o já mencionado *A Bach Recital for the Guitar*, que abre com a “Chaconne” da *Partita n. 2* para violino solo em ré menor BWV 1004, seguindo-se o “Prelúdio” em dó menor BWV 999, a “Sarabande” e a “Bourrée” [CD1 faixa 12] da *Suite* para alaúde em mi menor BWV 996, o “Prelúdio” e a “Fuga” da *Suite* para alaúde em dó menor BWV 997 e o “Prelúdio, Fuga e Allegro” em mib maior BWV 998.

---

<sup>43</sup> O depoimento de Bream, que narra como Villa-Lobos pediu dele um maior “primitivismo” e um explícito distanciamento em relação a Segovia, baseia-se em uma descrição da reação do compositor diante de sua interpretação da parte central do “Prelúdio n.1”. Ver “Heitor Villa-Lobos –Study n. 11”, in BREAM, Julian. *My Life in Music* (DVD). Music on earth, 2003. O violonista brasileiro Turíbio Santos conta – em sua autobiografia – que Villa-Lobos ilustrou uma palestra proferida em 1957 sobre a sua obra violonística exatamente com essa gravação dos *Prelúdios* por Bream. Ver SANTOS, Turíbio. *Mentiras...ou não? Uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 37.

<sup>44</sup> A *Suite Castellana*, editada em 1926, é composta por “Fandanguillo”, “Arada” e “Danza”.

<sup>45</sup> O primeiro movimento da *Sonatina* foi gravado em 1927; “Fandanguillo” e “Prelúdio” em 1928; “Nocturno” em 1930; “Burgalesa” e “Albada” em 1944; “Arada” e novamente o “Fandanguillo” em 1949, todos em 78 rpm. Na era dos LPs grava a *Sonatina* inteira, em *An Andres Segovia Recital* (LP), Brunswick AXTL 1005, 1953; “Madroños” em *An Andres Segovia Program* (LP), Brunswick AXTL 1060, 1954; novamente o “Nocturno” em *An Evening with Andres Segovia* (LP), Brunswick AXTL 1070, 1954; “Serenata Burlesca” em *Andres Segovia plays* (LP), Brunswick AXA 4504, 1954; “Pieces Caracteristiques” no segundo volume do *Golden Jubilee* (LP), Brunswick AXTL 1089, 1958; “Romance de los Pinos” em *Maestro* (LP), Decca DL 710039, 1961; oito movimentos dos “Castelos de España” em *Castles of Spain* (LP), Decca DL 7107, 1969; e novamente “Fandanguillo”, “Arada”, “Albada”, “Nocturno”, “Burgalesa” e de novo o “Allegretto” da *Sonatina* no disco *Andres Segovia, Obras Breves Españolas* (LP), RCA ARLI 0485, 1973, e a “Burgalesa”, novamente, em seu último disco, *Reveries* (LP), RCA RL 12602, 1977.

Dois pontos chamam a atenção de cara: em primeiro lugar, o radicalismo de passar de três autores em seu primeiro álbum de violão solo (Sor, Turina e Falla), para dois em *Villa-Lobos and Torroba*, e agora para um único no *Bach Recital*, proposta que terá continuidade no LP dedicado a Dowland, gravado (ao alaúde, como vimos acima) no mesmo ano; quer dizer, Bream continua a fragmentar obras – aqui a fragmentação manifesta-se pela presença de apenas dois movimentos de cada uma das *Suites* n. 1 e n. 2 para alaúde, obras que Bream gravaria por completo em 1964 –, mas em nome da edição sonora de autores específicos, mantendo uma unidade autoral, não musicológica. Trata-se de um passo decisivo rumo aos LPs temáticos que dominarão algumas das suas fases seguintes, e um importante ponto de apoio para a concepção do disco como “ensaio sem palavras”: a gravação recusa ser um “registro” e passa a ser, em si mesma, uma “obra”.

Em segundo lugar, a qualidade do violão Hauser de 1947 – apenas dez anos mais novo do que o de Segovia –, que traz uma sonoridade superior nos baixos, um brilho e uma sustentação nas *primas*, e uma ressonância de harmônicos aliada a um potencial timbrístico e polifônico incomparavelmente superiores aos do instrumento utilizado anteriormente.

De todo o repertório, chama a atenção o *ataque* direto à “Chaconne”, principal trabalho de transcrição realizado por Segovia em toda a sua vida – trabalho que demandou dez anos antes de ser estreado em público –, e que ele havia gravado pela primeira vez apenas dez anos antes,<sup>46</sup> aos cinqüenta e quatro anos de idade, sendo que a segunda e mais conhecida gravação havia sido realizada por um Segovia de sessenta e dois anos de idade (dois anos antes de Bream).<sup>47</sup> Além disso, o álbum traz obras de peso jamais gravadas por Segovia, como os próprios “Prelúdio” e “Fuga” da *Suite* n. 2 para alaúde e, sobretudo, o “Prelúdio, Fuga e Allegro”.

Em sua biografia de Segovia, Graham Wade não deixa de destacar o impacto desse disco, e após mencionar que os discos anteriores de Bream “had boldly confronted the shores of Segoviana”, comenta o *Bach Recital* da seguinte maneira:

---

<sup>46</sup> No álbum Musicraft M-85 de 1947, em gravação de 78 rpm.

<sup>47</sup> SEGOVIA, Andres. *Andres Segovia Guitar. “Chaconne”* (LP), Decca 9751, 1955.

*But Bream's approach to Bach's Chaconne was something different, an assault on Everest at the age of twenty-four, a feat which Segovia had only attempted when in his mid-forties, and had not recorded until he was approaching sixty. A younger generation was at last taking over and the sensitive antennae of Segovia would not have been oblivious to challenge. Moreover, Bream was now, with his diminution of the number of composers included on a long playing record, beginning to change the hitherto accepted format of a guitar album. When eventually the Bream recording of J. S. Bach became available in his native country, The Gramophone swooped gratefully on this fact.*<sup>48</sup>

Segue-se, no livro de Wade, trecho da crítica publicada em *The Gramophone* em julho de 1960:

*Julian Bream uses a wide range of tone-colour, a superlative technique, and a good sense of eighteenth-century to present an all-Bach programme – a welcome departure from the thirty-seven short pieces chosen from the five centuries that so often seems to make up the guitar's LP.*<sup>49</sup>

Em um dos primeiros – e até aqui únicos – artigos sobre Julian Bream publicados em meios especializados no Brasil, o violonista Fabio Zanon afirma, *en passant*, que “seu Bach pode ser um ponto fraco, mas é bem acima da média”:<sup>50</sup> para essa afirmação ser avaliada com justeza, teremos, no entanto, que acompanhar os trabalhos que virão. Em todo caso, e apesar de ser um pouco cedo para que Bream pudesse extrair tudo o quanto Bach costuma exigir de seus intérpretes, talvez Zanon não tivesse em mente esse primeiro trabalho, que aliás ainda não foi lançado em CD. Mas a visão alaudística que perpassa essa primeira fase do violão de Bream só pode ajudá-lo em Bach, e seu Bach é – aqui – tão coerente quanto o seu Dowland.

Harold Bloom afirma que o poeta moderno,

*no contentamento de sua penosa força, está sempre na margem-de-lá do solipsismo, de onde acabou de emergir. De Wordsworth a Stevens, seu equilíbrio, que não é fácil, é uma questão de permanecer precisamente ali, onde, por sua mera*

---

<sup>48</sup> WADE, Graham. *Op. cit.*, p. 176.

<sup>49</sup> Publicado em *The Gramophone* vol. XXXVIII, n. 446. Julho de 1960, p. 74. Ver WADE, Graham. *Op. cit.*, p. 176.

<sup>50</sup> Ver ZANON, Fabio. “Julian Bream. Uma apreciação”, in *Violão Intercâmbio*, n. 18. Julho-agosto de 1996, p. 7.

*presença, parece exclamar: “tudo o que escuto e vejo não vem senão de mim” – mas também: “nada tenho, mas sou, e sou como sou”.*<sup>51</sup>

Se fosse, mesmo, tão fácil impor a força de uma obra apenas por um gesto reativo irônico sobre o antecessor, não haveria dialética da influência. E, nessa altura, poderíamos perguntar: o que é Bream aqui – nessa primeira fase –, em si mesmo, além de uma certa negação de Segovia? A diferença entre o *Maestro* e o jovem aprendiz ainda é enorme, e – para “dar à luz a si mesmo” – o violonista inglês terá de superar inclusive essa limitação reativa que caracteriza a sua música até esse ponto, terá de representar a si mesmo de modo a convencer o tempo de que sua chegada não foi uma passagem accidental.

## 2. Voz poética e passividade (1959-64)

*Ou este não pode ser o lugar. Não há, portanto, valor algum, mas eu mesmo não estou diminuído.*<sup>52</sup>

A segunda fase da obra discográfica de Julian Bream vai de seus vinte e seis a trinta e um anos de idade, e começa com a assinatura de contrato com a gravadora RCA, com a qual terá uma ligação de mais de trinta anos.<sup>53</sup> São nove discos nesse período: dois com Peter Pears (um ao vivo ao alaúde, e outro ao violão), dois nos quais atua junto a agrupamentos orquestrais, o primeiro de seu próprio *ensemble* (o Julian Bream Consort), um de alaúde solo, e três de violão solo (sendo um deles novamente dedicado a Bach).

A música elizabetana ocupa, portanto, três dos nove trabalhos. Esses trabalhos são uma continuação lógica a partir do campo aberto na fase anterior. Em todos os discos de alaúde Bream permanece fiel a seu instrumento Thomas Goff (1951), e tanto no disco de alaúde solo quanto no do Julian Bream Consort as gravações foram realizadas nos Decca Studios de Londres, com produção de Ray Minshull.

---

<sup>51</sup> BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, p. 53.

<sup>52</sup> Ibid., p. 199.

<sup>53</sup> Todos as gravações dessa fase acham-se dispersas nos CDs da Julian Bream Edition (1993).

***The Golden Age of English Lute Music (1961)***

***An Evening of Elizabethan Music (1962)***

Abre a série elizabetana o LP *The Golden Age of English Lute Music* (1961),<sup>54</sup> com obras de Robert Johnson (c.1583-1633), John Johnson (fl.1579-1594), Francis Cutting (fl. 1583-c.1603), John Dowland (1563-1626), Philip Rosseter (c.1567/8-1623), Thomas Morley (1557/8-1603), Baruch Bulman (fl.c.1600), Daniel Bachelar (c. 1574-1600) e Anthony Holborne (fl. 1584?-1602). Ao contrário do disco de alaúde anterior, aqui Bream não se fixa em Dowland, mas traz à luz a obra de outros importantes autores do período elizabetano. É um disco de plena maturidade musical, sem nenhuma timidez. O domínio polifônico é total, cada voz que entra em cena tem o seu próprio som, sua cor e seu tempo, como em “Carman’s Whistle”, de Robert Johnson [CD1 faixa 6], ou na “Pavan” de Bulman. Na “Galliard” de Holborne que encerra o disco, a repetição literal da primeira parte parece misteriosamente ser a tranquila continuação da peça, como se o assunto seguisse e não apenas andasse em círculos; a peça vai se desfazendo nota a nota – mas sem perder sonoridade, ao contrário, projetando o alaúde em direção ao infinito –, numa calma digna dos melhores momentos de Glenn Gould. Fica até difícil entender, a partir desse disco, como uma maturidade conquistada tão cedo haveria de ser superada tanto e tantas vezes.

Já o LP do Julian Bream Consort é um pouco mais homogêneo, apesar da variedade timbrística da proposta, da categoria dos instrumentistas e do real trabalho camerístico do grupo. *An Evening of Elizabethan Music* (1962) traz o sexteto composto por Olive Zorian (violino), David Sandemann (flauta), Joy Hall (viola baixo), Desmond Dupré (cistro e alaúde), Robert Spencer (voz, pandora e alaúde) e Julian Bream (alaúde).<sup>55</sup> As obras são de William Byrd (1543-1623), Richard Alison (fl.1592-1606), Peter Phillips (1561-1628) e Thomas Campion (1567-1620), além de John Johnson, Morley, Dowland e da anônima “Kemp’s Jig”. Em comentário para o lançamento em CD desse álbum como parte da *Julian Bream Edition*, afirma John Duarte:

---

<sup>54</sup> BREAM, Julian. *The Golden Age of English Lute Music* (LP), RCA RB 1681. Os LPs elizabetanos são respectivamente o terceiro, o quarto e o sexto dessa fase. *The Golden Age* surge logo após os discos *The Art of Julian Bream* (1959) e *Guitar Concertos* (1960). As faixas desse disco estão totalmente incluídas no vol. 1 da Julian Bream Edition (faixas 1-15).

<sup>55</sup> BREAM, Julian. *An Evening of Elizabethan Music* (LP), RCA RB 6592. As faixas desse disco estão incluídas no vol. 6 da Julian Bream Edition (faixas 1-19).

*In Renaissance times (before c.1600) a consort was a small instrumental group, though the term is not known to have been used in England before 1575. Music was used as an adjunct to theatrical productions and from this milieu there evolved a particular and very English type of consort. Violin (or treble viol) and flute played the melodic lines, the “middle ground” was occupied by the cittern, and the bass viol and pandora provided the foundation. The lute either joined the melodic instruments or helped to fill out the harmonic texture. This finely balanced amalgam of bowed, plucked and blown instruments is known as a broken or mixed consort. Books of music for such a consort were published by Rosseter and Morley. All the consort items of this recording are from Morley’s First Book of Consort Lessons (1599-1611).*<sup>56</sup>

Bream comenta o surgimento de seu interesse por esse tipo de trabalho:

*Initially, I enjoyed tremendously my solo lute playing but after a while, it got a bit lonely playing the lute all my own. So I had the idea to recreate an instrumental group that was frequently used in the later part of the sixteenth and early seventeenth century largely as a dance band, providing popular music of the day for the theatre or the equivalent of the local hop. It was for this combination of instruments that Thomas Morley had published in 1599 a very famous collection of pieces called the First Book of Consort Lessons, and thirteen years later Philip Rosseter followed suit with another remarkable set of similar pieces for the same group. The group of instruments was called a broken consort.*<sup>57</sup>

Segue-se o comentário de Bream sobre o termo *broken*, aplicado a essa espécie de agrupamento instrumental, e à organização sonora do *ensemble*:

*There are several theories as to why it’s called “broken”, but I always like to think it was because the group breaks across several families of instruments. You’ve got the treble viol and bass viol, two bowed instruments; you’ve got a low tenor-sounding flute which is, naturally, blown; then there is the pandora and cittern, which are a pair of wire-strung, plucked instruments. And finally the lute, which is a gut-strung, plucked instrument. The lute in one guise is the harmonic go-between between the viols and the flute. Because of the style of broken consort music, the divisions or variations between the instruments are often very brilliant and showy. [...] But things can get a bit rocky*

---

<sup>56</sup> DUARTE John. “The Julian Bream Consort” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *The Julian Bream Consort*. Julian Bream Edition, vol. 6.

<sup>57</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, p. 127-8.

*from time to time in the ensemble too. It's inevitable when you've got four different families of instruments in one sextet. The problem arises because they all initially "speak" differently at the inception of a note, in other words some get off the mark quicker than others. The "chang" section, that is the pandora and cittern, because they are plucked, and are strung with quickly-activated wire strings, are generally first off the mark, followed by the lute, and the viols are pretty close behind, but the poor old flute, which is a large wooden keyless job, takes a hell of a long time to "speak", because of the large column of air required in order to fill such a large pipe. So the player has to think slightly ahead, which believe me is not easy. There can be endless problems of articulation and ensemble in this group, but not only that: problems of intonation are particularly hairy, which keeps us all on our toes.*<sup>58</sup>

A homeogeneidade de textura deve-se à repetição excessiva da solução que traz o canto sustentado por violino, sobretudo, e permeado por escalas virtuosísticas – para cima e para baixo – no alaúde de Bream. Ainda assim, as melhores peças são as mais rápidas – como “My Lord of Oxenford’s Maske” de Byrd, “Joyne Hands” de Morley e “Can She Excuse” [CD4 faixa 7],<sup>59</sup> de Dowland –, onde o colorido aparece mais, e a diferença de articulação e ataque entre os instrumentos fica menos perceptível. O disco também traz solos de Bream, como as homenagens aos cômicos elizabetanos Will Kemp (a anônima “Kemp’s Jig”) e Richard Tarleton (“Tarleton’s Resurrection”, de Dowland), além de sua segunda gravação da “Fantasia” de Dowland. Essa é a primeira regravação de uma obra feita por Bream, e plenamente justificada: a “Fantasia”, aqui, deixa de ser “quase sacra”, como em *Julian Bream Plays Dowland*, ganha brilho e dura pelo menos um minuto e meio a menos do que a anterior. O disco traz igualmente alguns arranjos para dois alaúdes e uma versão para *ensemble* da “Lachrimae Pavin” de Dowland, que também havia sido gravada no disco de alaúde solo cinco anos antes, apesar de que – aqui – não há como comparar o arranjo para *ensemble* com a leveza da versão para alaúde solo.<sup>60</sup> Também nas duas peças vocais, “O Mistress Mine”, de Morley e “It Fell on a Summer’s Day”, de Campion, não há como não sentir a falta da voz de Peter Pears.

---

<sup>58</sup> Ibid., p. 128.

<sup>59</sup> Há imagem do *ensemble* ensaiando essa peça. Ver “The Julian Bream Consort” in BREAM, Julian. *My Life in Music* (DVD), Music on earth, 2003.

<sup>60</sup> Há também uma interpretação de “Mounsier’s Almaine”, de William Byrd, cuja versão assinada como sendo de Daniel Bachelar havia sido gravada em alaúde solo no disco *The Golden Age of English Music*, de 1961.

### ***Julian Bream in Concert (1963)***

Com o intervalo de um disco de violão solo, seguem-se os dois discos com Peter Pears dessa fase, o primeiro com alaúde e o segundo com violão. *Julian Bream in Concert (1963)* foi gravado ao vivo no Wellesley College, Massachusetts, no Town Hall, em New York, e no Wigmore Hall, em Londres, e conta com a produção de Peter Delheim (Estados Unidos) e James Burnett (Inglaterra).<sup>61</sup> Na primeira parte Bream toca alaúde solo, trazendo obras de Byrd e Dowland, e na segunda, em duo com Pears, apenas obras de Dowland. Em crítica inserida na contracapa do LP, escreve John Gruen:

*Julian Bream in Concert has an entire side devoted to the lutenist in actual performance, with applause and comments captured as they occurred. [...] A vast variety of tonal color envelops any given piece and renders it transparent and magical. Subtle emotional overtones make themselves felt at every turn, and one lingers over them as over images gliding inevitably and poetically into focus. These subtleties are present whether the artist performs as soloist or as accompanist, as is made clear here where Mr. Bream collaborates with the noted English tenor Peter Pears in a set of Dowland songs. These particular performances were taped during an all-Dowland recital the two artists gave in Wigmore Hall in 1963 to celebrate the quatercentenary anniversary of this composer's birth. The lutenist's style is – in short – of such refinement as to encompass playfulness or drama, serenity or distress. He understands and communicates Elizabethan sentiments with all the assurance and sensitivity of one born to the genre.*<sup>62</sup>

Cabe mencionar também a presença de um encarte preparado por Peter Pears, com comentários e com os textos das canções de Dowland.<sup>63</sup> Nesse LP Bream grava pela segunda vez “Queen Elizabeth Galliard” (registrada anteriormente no LP *Julian Bream Plays Dowland*, de 1957) [CD4 faixa 10] e também “Tarleton’s Resurrection” (gravada em estúdio no LP do Julian Bream Consort, *An Evening of Elizabethan Music*, de 1962), ambas de Dowland: a primeira está

---

<sup>61</sup> BREAM , Julian. *Julian Bream in Concert* (LP), RCA RB 6646. A parte solo está incluída – com ordem trocada de obras – no vol. 1 da Julian Bream Edition (faixas 16-24), e a parte em duo está incluída no vol. 19 da coleção (faixas 17-22).

<sup>62</sup> GRUEN, John. “Who would have thought a lutenist to have so much popularity in him?” in BREAM, Julian. *Op. cit.* John Gruen era então crítico associado de música e arte do New York Herald Tribune.

<sup>63</sup> Apenas no LP original: textos, palmas e comentários de Bream ao público não fazem parte do relançamento dessas gravações em CD como parte integrante da Julian Bream Edition.

aqui mais rápida e brilhante, enquanto que a segunda parece ter se beneficiado mais da sonoridade redonda da primeira versão.<sup>64</sup> Com Pears também são duas as regravações de Dowland: “In Darkness Let me Dwell” (gravada em *An Anthology of English Song*, de 1955) [CD1 faixas 2 e 3] e “Sorrow Stay” (gravada em *A Recital of Lute Songs*, de 1958), e ainda aqui as versões anteriores parecem não perder quase nada em emoção para a versão ao vivo, e ainda mostrar um Pears com uma qualidade vocal dificilmente superável.

### **Music for Voice and Guitar (1963)**

*Music for Voice and Guitar* é o único LP de voz e violão gravado por Pears e Bream.<sup>65</sup> Alguns aspectos característicos que começam a surgir nos discos de violão solo dessa segunda fase da discografia acham-se presentes também aqui – em especial a atuação junto a compositores do século XX, que ocupa a totalidade do repertório do LP. Também cumprem funções especiais o local da gravação (a Adam Library da Kenwood House, em Londres) e a utilização de um violão Robert Bouchet de 1960. O álbum traz obras de Benjamin Britten (1913-1976), William Walton (1902-1983), Mátyás Seiber (1905-1960) e Peter Racine Fricker (1920-1990). Em texto para a contracapa do LP, Marcia Drennen e Bream apresentam o repertório:

*The Britten works are Songs from the Chinese, a cycle of six numbers, the Second Lute Song from his opera Gloriana, which he wrote for the coronation of Elizabeth II, and five folk songs arranged for voice and guitar. “The six Chinese poems,” says Bream, “are amusing, with satirical texts, and Britten’s guitar score is one of the finest I have seen. We first performed the cycle at the Aldeburgh Festival in 1958. The folk songs were arranged for Pears and me because there is very little good music for voice and guitar. “For other modern works for voice and guitar,” Bream continues, “we turned to Walton, who seems to understand the voice in a particularly sympathetic way. He composed a song cycle for us a few years ago entitled Anon. in Love – settings of six anonymous Elizabethan love poems. They are quite different from the Britten folk*

---

<sup>64</sup> Mencionemos também a regravação de “Pavana Bray”, de William Byrd, que Bream havia registrado anteriormente no LP do Julian Bream Consort, *An Evening with Elizabethan Music*, de 1962

<sup>65</sup> BREAM, Julian. *Music for Voice and Guitar* (LP), RCA SB 0021, LSC 2718. As gravações estão incluídas no vol. 18 da Julian Bream Edition (faixas 1-23).

*songs and slightly risqué in nature.” Heard next are four French folk songs set by Mátyás Seiber, who died in 1960. “These are more traditional,” Bream observes. “They do not exploit the guitar but use it adroitly. Seiber’s songs have charm and color and are classical in treatment.” Fricker’s O Mistress Mine, the text taken from Shakespeare’s Twelfth Night, concludes the record. “This is a curious song,” Bream says thoughtfully. “Fricker is a serious, austere composer, yet he has written this poignant melody for Pears, and the words seem to fit right in.”<sup>66</sup>*

Nascido na Hungria, Mátyás Seiber imigrou para a Inglaterra em 1935: músico nascido na tradição bartokiana, esteve também ligado ao jazz e à canção folclórica. Peter Racine Fricker, por outro lado, estudou com Seiber, e foi um prolífico compositor de sinfonias, concertos e música de câmara, tendo recebido o Prêmio Koussevitzky em 1949.

Com este impecável trabalho (produzido por Christopher Raeburn), o duo Pears-Bream trouxe a experiência adquirida no sofisticado cenário da tradição elizabetana para a música de câmara contemporânea, e é uma pena que eles não tenham continuado nessa linha: o último trabalho do duo – que voltaria ao repertório antigo de voz e alaúde – seria realizado em 1967. E apesar de Bream procurar ressaltar a importância desse novo repertório, não podemos deixar de considerar que é o duo – mais do que as peças – que chama a nossa atenção: que outro trabalho de voz e violão com essa complexidade musical e camerística pode ser comparado, na história do violão clássico, a *Music for Voice and Guitar*?

Voltamos, no entanto, para abordar os três discos de violão solo. São eles, respectivamente, *The Art of Julian Bream* (1959),<sup>67</sup> o primeiro LP dessa fase; *Popular Classics for Spanish Guitar* (1962),<sup>68</sup> o quinto LP dessa fase, lançado entre o álbum do Julian Bream Consort (*An Evening of Elizabethan Music*) e o *Julian Bream in Concert*; e *J. S. Bach* Suítes n. 1 e 2 (1964),<sup>69</sup> o nono e último disco dessa fase.

---

<sup>66</sup> DRENNEN, Marcia. “Music for Voice & Guitar” in BREAM, Julian, *Op. cit.*

<sup>67</sup> BREAM, Julian. *The Art of Julian Bream* (LP), RCA RB 16239. Na Julian Bream Edition as gravações desse LP estão dispersas e desordenadas: acham-se no vol. 9 (faixas 20-24), no vol. 8 (faixas 12-13), no vol. 12 (faixas 1-4) e no vol. 11 (faixa 8).

<sup>68</sup> BREAM, Julian. *Popular Classics of Spanish Guitar* (LP), RCA RB 6593. Na Julian Bream Edition trata-se de um dos discos mais fragmentados: vol. 8 (faixas 1, 2, 4, 6, 9, 10), vol. 26 (faixas 21-22) e vol. 11 (faixas 7, 9, 10).

<sup>69</sup> BREAM, Julian. *J.S. Bach* Suítes n. 1 e 2 (LP), RCA RB 6684. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 20 (faixas 1-10).

### ***The Art of Julian Bream (1959)***

*The Art of Julian Bream* é o LP de violão que se segue ao *Bach Recital*, e nele há a tentativa de não reagir a Segovia, mas de se justapor ao *Maestro*, complementando-o. O formato é, pela primeira vez, o de um recital com obras variadas, e a relação com Segovia estabelece-se desde a primeira faixa, que traz um dos mais bem sucedidos arranjos do espanhol, a saber a “Aria Detta La Frescobalda”, de Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Seguem-se uma “Sonata” de Mateo Albéniz (c.1755-1831), duas sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757), duas sonatas de Domenico Cimarosa (1749-1801), a “Sonatina” op. 51 de Lennox Berkeley (1903-1989), “En Los Trigales” de Joaquín Rodrigo (1901-1999), a “Pavane pour une infante défunte” de Maurice Ravel (1875-1937) – versão de Bream – e “Segovia” op. 29 de Albert Roussel (1869-1937).

Podemos dizer que o disco abre com Segovia e fecha com “Segovia”, e as gravações feitas pelo antecessor dessas obras ainda estavam no ouvido do público de violão: Frescobaldi havia sido registrado no LP *An Evening with Andres Segovia* (1953),<sup>70</sup> e a peça de Roussel – escrita em homenagem a Segovia em 1925 – há apenas um ano, no segundo volume do *Golden Jubilee* (1958).<sup>71</sup> Aqui, com seu Hauser II de 1957, e na primeira parceria com o produtor Peter Delheim – seu principal colaborador nos Estados Unidos –<sup>72</sup> Bream justapõe seu som ao do mestre com grande categoria. Na “Frescobalda” Bream está mais arrojado sonoramente, menos plácido, sem medo de ser segoviano, tirando proveito do vibrato e das notas destacadas em posições altas, mas sem abusar de arpejos com o polegar.

Por que Segovia nunca havia gravado “Segovia” antes de 1958? Certamente a peça não o encantava – esse retrato estranho de si mesmo feito pelo compositor francês após a sua estréia em Paris (1924). Segovia “não se reconhece” na maneira pesada como concebe essa peça, sem muito cuidado com as transições entre as partes, fazendo a seção central soar quase ininteligível [CD1 faixa 7]. Bream mostra toda a ironia do retrato de Roussel de um Segovia ágil, quase apressado, com a obsessão de buscar sons e digitações nas repetições – sempre diferentes – de uma mesma nota da melodia; e esse tonalismo estranho, com um jeito

---

<sup>70</sup> SEGOVIA, Andres. *An Evening with Andres Segovia* (LP), Brunswick AXTL 1070, 1953. Na gravação de Segovia, à ária segue-se a “Corrente”.

<sup>71</sup> SEGOVIA, Andres. *Golden Jubilee* (LP), Brunswick AXTL 1089, 1958.

<sup>72</sup> O disco foi gravado nos RCA Studios de New York.

francês de ser espanhol, e que termina com uma “ridícula cadência perfeita” na região super-aguda, parece exigir o distanciamento e bom humor breamianos [CD1 faixa 9]. Uma peça muito sutil, de um grande compositor, que Segovia gravou quase por decurso de prazo, com atraso de mais de trinta anos – talvez apenas para incluir um compositor francês em seu jubileu. E não é à toa que, depois de “Segovia”, para Segovia, vem Segovia: no disco do jubileu, à peça de Roussel segue-se o seu próprio “Estudio sin Luz” [CD1 faixa 8]; já, para Bream, “Segovia” encerra o disco, e nada pode vir depois do retrato caricato do antecessor, interpretado com extrema e definitiva categoria.

Com Scarlatti dá-se algo análogo: Bream justapõe e complementa a “Sonata” em mi menor K. 87 (L. 352), arranjo de Segovia, com a sua própria escolha e versão – também em mi menor –, a saber, a K.11 (L33): mais do que isso, traz duas versões inéditas de Cimarosa e uma versão feita por Pujol (também não gravada por Segovia) para a famosa sonata de Mateo Albéniz.<sup>73</sup>

A relação de Segovia com Rodrigo também não está isenta de contradições, e ele nunca gravou “En los trigales”.<sup>74</sup> Mas a peça que empurra o LP para a frente na história da música é a “Sonatina” de Lennox Berkeley, dedicada a Bream e até pouco tempo considerada a primeira peça escrita por um compositor inglês não violonista para violão solo.<sup>75</sup> Bream estréia na renovação do repertório com peso, justapondo ao cânone segoviano não somente as suas transcrições, mas também uma obra nova, moderna em seu neo-modalismo e clássica na forma. A peça ocupa um lugar importante dentro dos círculos violonísticos, e a gravação de Bream é, até hoje, a principal referência.

---

<sup>73</sup> A primeira versão da “Sonata” K. 87 (L352) de Scarlatti foi realizada por Segovia em 78 rpm em 1947. A segunda no LP *Segovia and the Guitar* (1956), Decca DL 9931. Gravou também a K 391 (L79) em sol maior em *Maestro* (LP), Decca DL 710039, 1960; a K 322 (L483) em lá maior em *Segovia on Stage* (LP), Decca DL 7100140, 1967 (versão de John Williams); e “Larghetto” e “Minueto” em *Recital Íntimo* (LP), Fonomusic, 892355/7, 1973.

<sup>74</sup> De Rodrigo, Segovia gravou apenas a “Zarabanda Lejana” em *Andres Segovia, Guitar* (LP), Brunswick AXTL 1069, 1955, o “Fandango” e a “Fantasia para un Gentilhombre”, sendo as duas últimas no *Golden Jubilee* (LP), Brunswick AXTL 1088 e 1090, 1958.

<sup>75</sup> Depois do amplo estudo seguido por edições criteriosas feito pelo compositor e musicólogo Angelo Gilardino no “baú” de obras não publicadas de Andres Segovia durante o período 2001-4, vieram à luz a *Sonatina* de Cyril Scott (1927) e uma obra do jovem Berkeley, então aluno de Nadia Boulanger, as *Quatre Pièces pour la guitare*, dedicada a Segovia provavelmente também em 1927 e jamais estreada por ele.

### ***Popular Classics for Spanish Guitar (1962)***

*Popular Classics for Spanish Guitar* é o mais irregular disco de violão de Bream. Gravado na Kenwood House de Londres, e contando, pela primeira vez com a produção de James Burnett e do engenheiro Bob Auger, utilizou – também pela primeira vez – dois violões construídos em 1957 e 1962 pelo *luthier* francês Robert Bouchet. Aqui Bream tenta fazer da justaposição de si mesmo com Segovia uma coincidência, e sai perdendo. O disco é uma coleção “segoviana” de peças avulsas, com muito Villa-Lobos incluído entre os *classics for Spanish guitar*.

O título não chega a ser errado, sobretudo se tomarmos a abertura do álbum, com um “quase rasgueado” no primeiro acorde do “Chôros n. 1”, aqui uma obra bem espanholada [CD1 faixa 10]. Já a gravação do “Estudo n. 11” é muito mais interessante, mas a regravação do “Prelúdio n. 4” não chega a parecer uma necessidade diante da integral dos *Prelúdios* realizada seis anos antes em *Villa-Lobos and Torroba*.

O disco parece uma síntese ampliada dos dois álbuns de 1956, quase como se esse repertório precisasse estar também na nova gravadora. De Torroba, Bream prefere trazer agora “Madroños”, que havia sido gravada por Segovia em *An Andres Segovia Program* (1954). Mas as regravações continuam a se suceder, e também do disco *Sor, Turina and Falla*: Bream repete a “Homenaje a Tárrega”, o “Fandanguillo” de Turina e a “Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy” [CD4 faixa 15]. O Turina da “Homenaje” aparece com muito mais fluência, valendo a empreitada; já o “Fandanguillo” – agora com a *tambora* no início – e a peça de Falla já se achavam bem resolvidos musicalmente na versão antiga, e a nova sonoridade não chega a ser um ganho muito vantajoso. Se as primeiras gravações soavam uma pouco secas e metálicas, se o violão Quine não era um instrumento de grandes recursos, e se tudo parecia um pouco cuidadoso e estudado demais, a fluência conquistada e os magníficos instrumentos de Robert Bouchet acham-se, por outro lado, submetidos a um excesso de reverberação, e essa deve ter sido uma das razões para que as faixas desse LP tenham sido pulverizadas na Julian Bream Edition. Também não é por acaso que “Fandanguillo”, “Homenaje a Debussy” e “Prelúdio n. 4” ainda serão chamadas a fazer parte de outros discos no futuro.

Assim, o único compositor que ainda não havia sido gravado por Bream inserido nesse CD é Isaac Albéniz (1860-1909), de quem ele faz uma primeira – e bem influenciada por Segovia – gravação de “Granada”, além de seu único registro de “Asturias”.<sup>76</sup> Também faz parte do disco a versão de Llobet para o anônimo catalão “El Testament d’Amelia”.<sup>77</sup>

A utilização dos instrumentos de Robert Bouchet (1898-1986) em quatro dos discos dessa fase talvez permitisse chamá-la de “fase Bouchet”.<sup>78</sup> Bouchet teve contato com o *luthier* espanhol (radicado na França) Julián Gómez Ramírez, e muito de sua construção deve-se também ao manuseio de um violão Torres de 1883, que teve a oportunidade de reparar. Além das gravações de Bream, são memoráveis as realizadas pelo duo Presti-Lagoya em seus violões. Bream conta-nos de sua relação com os violões desse *luthier* que construiu somente cerca de 150 instrumentos:

*From about 1960 I had been playing French instruments made by that dear man and fine luthier, Robert Bouchet. He made three instruments for me, the second one being an absolute pearl. It had a beautiful sound, and a sustaining quality throughout its whole register rather like a small eighteenth-century organ. I treasured this instrument like no other, until in mid-December 1962 it was stolen from my car. I was shattered, and I just couldn't believe that the Gods on high could be so cruel, so thoroughly unreasonable. I asked Bouchet to make another guitar, and – fine instrument though it is – it has never had the life and magic of that earlier instrument. Nevertheless I played it for a few years thereafter, and it was this instrument that I brought to Rubio's workshop in New York for a couple of running repairs to the bridge and, as I remember, a few frets.*<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Segovia gravou “Granada” em 1939, 1945 (78 rpm) e em *Segovia – Granada* (LP), Brunswick AXA 4512, 1963; “Astúrias” surge em *An Andres Segovia Recital* (LP), Brunswick AXTL 1005, 1953. Do mesmo autor, “Sevilla” gravada em 1939 e 1945 (78 rpm). “Torre Bermeja” em 1945 (78 rpm) e em *Obras Breves Españolas* (LP), RCA ARLI 0485, 1973. “Zamora Granadina” em *Maestro* (LP), Brunswick AXA4535, 1960, “Mallorca” em *The Unique Art of Andres Segovia* (LP), Decca DL 710167, 1969, e “Capricho Catalán” em *The Intimate Guitar 2* (LP), RCA ARLI 1323, 1976.

<sup>77</sup> Segovia gravou “El testament d’Amelia” (e “El Noi de la Mare”, da mesma série) em 1944 (78 rpm); “El Mestre”, também da mesma série, em *Andres Segovia* (LP), Brunswick AXTL 1092, 1956, e de novo “El Mestre” e “La filla del Marxant” em *Obras Breves Españolas* (LP), RCA ARLI 0485, 1973.

<sup>78</sup> Assim como – a dar aos *luthiers* o privilégio da denominação – a fase seguinte poderia ser chamada de “fase Rubio”, a quinta fase da carreira de Bream “fase Romanillos” e a última “fase Hauser”. A primeira e a quarta fases não trazem a marca de único construtor. No primeiro álbum da próxima fase Bream ainda utiliza um violão Bouchet.

<sup>79</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, p. 54.

O problema principal do álbum não é a *performance* de Bream – apesar dos exageros no “Choros n. 1” –, mas o abandono (temporário) do conceito de LP ensaístico que até então fundamentava a discografia. Essa ruptura conceitual afetou a escolha do repertório, e foi também prejudicada pela tomada de som do disco, e nem a qualidade excepcional dos violões utilizados nem o artesanato musical de Bream puderam compensar esses desequilíbrios.

### **J. S. Bach Suítes n. 1 and 2 (1964)**

*J. S. Bach* Suítes n. 1 and 2,<sup>80</sup> o segundo disco dedicado inteiramente a Bach, utiliza a mesma equipe de produção e local de gravação de *Popular Classics for Spanish Guitar* – produção de Burnett, Auger como engenheiro, a acústica da Kenwood House, e um violão Bouchet, agora de 1960 – mas a tomada de som está muito melhor, sem aquele exagero na reverberação. No programa apenas duas obras, as suítes BWV 996 e 997 para alaúde; assim, a “Sarabande” e a “Bourrée” da *Suíte n. 1* [CD1 faixas 12 e 13] e o “Prelúdio e a “Fuga” da *Suíte n. 2* recebem sua segunda gravação, uma vez que haviam sido registradas no *Bach Recital* de 1957. Se assumirmos – seguindo Zanon – que há um “problema” de Bream com Bach – e não precisamos fazê-lo – esse problema não é a falta, mas o excesso de idéias presente nas interpretações de Bream. Talvez gostássemos de vê-lo atuar mais como o alaudista elizabetano do que como o violonista moderno, apesar de que ele tenta, em Bach, um meio termo. Na dúvida, ele foge tanto da assepsia quanto do virtuosismo ornamental, mas Bach parece recusar um pouco o excesso orquestral de cores do violão breamiano. Nesse sentido, sua arte parece encontrar mais justificativas em Scarlatti, Cimarosa, Frescobaldi, ou – como veremos – em Sanz, Weiss ou Robert de Visée. Bream conta uma curiosidade sobre a gravação desse LP:

*Things are just as bad in London. Once, I was recording in Kenwood House in North London. All of a sudden, the fog came down, so I decided to take the tube home. The producer wanted to take the tapes away with him to have a listen, and he too travelled home on the tube. The next morning, when we came to listen to the tapes again, the most extraordinary thing had happened. What we heard was the sound of a tube train accelerating throughout a Bach Sarabande. The tapes had picked up the sound of*

---

<sup>80</sup> O disco integra o vol. 20 da Julian Bream Edition (faixas 1-10).

*the train engine through a freak of magnetism and had recorded it. It was back to the drawing board on that occasion.*

<sup>81</sup>

Se esse álbum era um primeiro passo a ser seguido por um possível outro com as duas suítes restantes, não há informações, mas, de qualquer forma, Bream preferirá interromper esse diálogo direto com Bach: não haverá discos dedicados à obra solo de Bach em suas fases de maturidade artística, e apenas o penúltimo disco de sua carreira será novamente um “álbum Bach”, trinta anos depois. Nesse sentido, o Bach do jovem Bream de 1957 – apesar da fase excelente pela qual passava em 1964 e também apesar do fato de o violão francês de Bouchet resistir bem à polifonia bachiana –, em seu Hauser, parece ter apresentado com competente discrição algumas das danças da *Suíte n. 1* e o germanismo do “Prelúdio” e “Fuga” da *Suíte n. 2*; o ganho aqui, nesse novo álbum, é antes violonístico do que musical, e fica no meio do caminho entre Segovia e o alaudista Bream.<sup>82</sup> Cabe observar, no entanto, uma mudança de registro após o “Prelúdio” e a “Allemande” da *Suíte n. 1*: a partir da “Courante” Bach parece impor um pouco mais a sua austeridade; o andamento torna-se mais pausado – mas com forte senso de pulsação – e esse registro acaba tomando um pouco o disco a partir daí, incluindo a original idéia de colocar cada parte da “Double” da *Suíte n. 2* como repetição variada das repectivas partes da “Gigue”, e não como peça avulsa.

---

<sup>81</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, pp. 156-7.

<sup>82</sup> Segovia gravou muito Bach, mas poucas obras maiores: além das duas versões da “Chaconne” já mencionadas (*Violin Partita n. 2 BWV 1004*), destacam-se a integral da *Cello Suíte n. 3 BWV 1009*, em versão de John Duarte (*Andres Segovia*, LP, Decca DL-710043, 1961), lembrando que a “Courante” dessa suíte havia sido gravada em 1927, 1947 (78 rpm) e 1953 (*An Andres Segovia Concert*, LP, Brunswick AXTL 1010), e a “Bourrée” I e II em 1955 (*Andres Segovia Guitar*, LP, Brunswick AXTL 1069); “Prelúdio”, “Sarabanda” e “Minuetos I e II” da *Cello Suíte n. 1 BWV 1007 (The Intimate Guitar*, LP, RCA ARLI 0864, 1973), lembrando que o “Prelúdio” dessa suíte havia sido gravado em 1935 (78 rpm) e em 1953 (*An Andres Segovia Recital*, LP, Brunswick AXTL 1005); “Gavotte” da *Cello Suite n. 6 BWV 1012* foi gravada em 1947 (78 rpm) e 1953 (*An Andres Segovia Program*, LP, Brunswick AXTL 1005); “Sarabande”, “Bourrée” e “Double” da *Violin Partita n. 1 BWV 1002 (Segovia on Stage*, LP, Decca DL 7100140, 1967), lembrando que “Bourrée” e “Double” dessa suíte haviam sido gravados em Londres em 1949 (78 rpm) e a “Bourrée” sozinha em 1953 (*An Andres Segovia Concert*, LP, Brunswick AXTL 1010); e “Gavotte en Rondeau” da *Violin Partita n. 3 BWV 1006* em 1927, 1947 (78 rpm) e 1955 (*Andres Segovia Guitar*, LP, Brunswick AXTL 1069). Gravou sete peças extraídas de *The Anna Magdalena Notebook (The Intimate Guitar 2*, LP, RCA ARLI 1323, 1976), e a “Allemande” da *Lute Suíte n. 1 BWV 996* – em uma versão em lá menor! – ao lado da “Sarabande” e da “Gigue” da *Lute Suíte n. 2 BWV 997 (The Unique Art of Andres Segovia*, LP, Decca DL 710167, 1969). A “Allemande” BWV 996 havia sido gravada também em 1928 (78 rpm), e a “Sarabande” e a “Bourrée” da mesma suíte em 1947 (também em 78 rpm). A mesma “Bourrée” surge em 1954 (*An Andres Segovia Program*, LP, Brunswick AXTL 1060). O “Prelude” BWV 999 foi gravado em 1928, 1947 (78 rpm) e 1955 (*Andres Segovia Guitar*, LP, Brunswick AXTL 1069); a “Fugue” BWV 1000 – também da *Violin Sonata n. 1 BWV 1001* – foi gravada em 1928, 1947 (78 rpm).

Finalmente, chegamos à uma das principais novidades dessa fase, a saber, os dois discos com orquestra, nos quais Bream parece – mais no modo da primeira fase – reagir e criar um desvio na trilha de Segovia. A primeira gravação de Bream com orquestra é o segundo disco dessa fase, *Guitar Concertos* (1960)<sup>83</sup> e a segunda o oitavo, *Julian Bream* (1964).<sup>84</sup>

### **Guitar Concertos (1960)**

*Guitar Concertos* traz Bream com o Melos Ensemble (quinteto de cordas, flauta, clarinete e trompa). A produção é de Michael Bremmer, e a gravação ocorreu nos Decca Studios de Londres. Bream utiliza um violão Edgar Mönch de 1959 em duas obras bastante contrastantes, o *Concerto* em lá maior op. 30 de Mauro Giuliani (1781-1829) e o *Guitar Concerto* op. 67 do compositor inglês Malcolm Arnold (1921), dedicado a Bream.<sup>85</sup> Sobre a obra de Giuliani, afirma John Duarte:

*Giuliani's Concerto op. 30 was the first extended, virtuosistic concerto to be written for the guitar. (Carulli got there first, but his concertos were on a much smaller scale). Its first performance (by Giuliani, in Vienna on 8 April 1808) was enthusiastically received by the public, though less so by the critics, who complained that the guitar was almost inaudible. That disadvantage is now overcome by the recording technology. Giuliani, never one to miss a commercial trick, published the work in four forms: with orchestra, string quartet or piano, and as a guitar duet. The commonly-used orchestral version was reconstructed from the string-quartet edition; the rediscovery of the (unpublished) orchestral parts postdates this recording. The Concerto is in the Viennese-Classical mould, with the soloist entering only after the orchestra's exposition of the thematic material, and it is warmed by Giuliani's Italian lyricism and – especially in the Alla polacca [terceiro movimento] – extrovert nature.*<sup>86</sup>

---

e 1956 (*The Art of Andres Segovia*, LP, Decca 9795); e, finalmente, a “Sicilienne” da *Violin Sonata BWV 1001* foi registrada em 1954 (*An Andres Segovia Program*, LP, Brunswick AXTL 1060).

<sup>83</sup> BREAM, Julian. *Guitar Concertos* (LP), RCA RB 16252.

<sup>84</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream* (LP), RCA RB 6635.

<sup>85</sup> Na Julian Bream Edition o *Concerto* de Giuliani está no vol. 16 (faixas 10-12) e o de Arnold no vol. 15 (faixas 1-3).

<sup>86</sup> DUARTE, John. “Julian Bream and Friends” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Julian Bream and Friends*. Julian Bream Edition, vol. 16.

A parte do violão está bastante correta estilisticamente, mas o grupo de cordas destoa um pouco, soando ligeiramente pesado e deixando a gravação um pouco datada. Já a obra de Arnold recebe uma versão mais adequada. Afirma Duarte:

*The two themes of the first movement are modal, Dorian and Ionian respectively; unusually, the orchestra carries the main burden of the development section, the guitar providing a chordal ostinato. The Lento is a blues-tinged elegy for the great jazz guitarist Django Reinhardt. He was an idol of both, Julian and the composer. The four themes in the final, aptly designated “Con brio” are in different modes, and the climax of this rondo-form movement is built over the strummed open strings of the guitar and ends with a bravura, two octave glissando.*<sup>87</sup>

Bream revela detalhes sobre a encomenda da obra:

*I'm ashamed to admit that, when I commissioned it, I only offered him the sum of £50, and I think he decided to write it because he realized that my offering even such a piddling sum showed I was really serious: in those days I wasn't at all well off, and 50 quid was a princely sum for me to shell out. Sadly, it isn't played very much now, partly because Malcolm wouldn't publish it [o depoimento é de 1983]; and I own the only copy of the Solo Guitar Score, though I have lent it to John Williams. But I do believe it's still one of his finest pieces. In fact I heard it quite accidentally on the radio the other day, and thought what a bloody marvelous piece it was.*<sup>88</sup>

O fato é que, se tomarmos as críticas de Bream aos limites do repertório segoviano,<sup>89</sup> – e a despeito dele já ter realizado uma importante ampliação “para trás” do repertório com o cultivo do alaúde e da música elizabetana – os avanços resultantes da cooperação entre Bream e compositores ingleses até esse momento ainda são tímidos. Tanto Berkeley quanto Arnold são compositores bastante conservadores – ousaríamos dizer que são mais conservadores do que alguns dos compositores favoritos de Segovia, como o próprio Ponce. Certamente haverá acréscimos mais relevantes nas fases seguintes, mas cabe assinalar desde já que o próprio Bream – se tomarmos o comentador e não o intérprete – manifesta com freqüência posições críticas conservadoras e superficiais. Seus comentários são repletos de clichês que mais

---

<sup>87</sup> DUARTE, John. “Guitar Concertos - Melos Ensemble” (encarte de CD) in BREAM, Julian. *Guitar Concertos*. Julian Bream Edition, vol. 15.

<sup>88</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>89</sup> Ver Capítulo III.

escondem do que revelam o cerne das questões colocadas pelo violonista Bream em suas performances e discos. Apesar de comentar longamente sua relação com Arnold em *A life on the road*, Bream esclarece muito pouco sobre a própria obra. Vejamos um trecho:

*When I first met Malcolm Arnold, I thought his musical style was in many ways the most suitable of any composer at that time for the guitar. Not only because he was harmonically a romantic composer, and the guitar is pre-eminently a romantic instrument but because he also had an original quality of wit and the great gift for writing good tunes. The combination of these factors made his music ideally suited for the guitar. There's also a kind of simplicity; I don't mean naiveness, but a directness about his music and the forms he uses, a directness I find that especially suits the character for the instrument no less than myself. In fact, his Concerto was the first major British Concerto ever written for the guitar – not counting the one written by a Mr. Ernest Shand, who was by profession a comedian, but also played the guitar and wrote a Concerto for it seventy years ago. But the extraordinary thing about the Malcolm Arnold Concerto, apart from its intrinsic musical qualities, is the scoring. It's miraculous, because the guitar dominates throughout the whole concerto, without amplification. The writing is also very idiomatic for the instrument, which for most English composers can set something of a problem.*<sup>90</sup>

Ora, o registro de frases como: “*his musical style was in many ways the most suitable of any composer at that time for the guitar*”; ou: “*and the guitar is pre-eminently a romantic instrument*” nada acrescenta, e ainda deixa escapar a força que a obra – de fato – tem em seu contexto.

A performance de Bream com o Melos Ensemble dirigido por Arnold traz momentos antológicos de bom gosto, equilíbrio, virtuosismo e energia. Na parte central do terceiro movimento dá-se uma pequena mágica musical: o tema escrito como um improviso no modo frígio, o diálogo do violão de Bream com as cordas – a trompa entrará com o tema no final – e a singela repetição das notas mi-si-mi, com todos os timbres possíveis, cada instrumento sendo si mesmo e o violão sendo vários [CD1 faixa 11]. Em dois discos consecutivos Bream apresentou duas novas obras – a *Sonatina* de Berkeley e o *Concerto* de Arnold. Sem desconsiderar a importância intrínseca dessas obras no contexto do repertório violonístico do século XX, devemos destacar que boa parte dessa importância seria minimizada não fossem as marcantes

---

<sup>90</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, p. 81.

interpretações realizadas pelo próprio Bream nos discos acima comentados. Assim, o cânone do violão clássico parece continuar a retirar o seu alimento dos discos dos intérpretes, até mais do que das edições das obras pelos compositores.

Como vimos no Capítulo II, portanto, o ressurgimento do violão como instrumento de concerto no século XX mostra uma forte dependência das gravações realizadas pelos grandes violonistas. Esse processo começa com os discos em 78 rpm de Segovia, e atinge o seu ponto culminante, a nosso ver, na Era dos LPs (aproximadamente 1950-90), época que coincide também com a estruturação dos cursos universitários do instrumento. Dessa forma, é importante reforçar o papel *instrucional* dos LPs de Andres Segovia e Julian Bream. O exemplo do *Guitar Concerto* de Arnold é sintomático: escrito em 1959 e gravado em 1960, tornou-se imediatamente uma obra de referência para o repertório violonísitco e, desde então, é mencionado em todas as publicações especializadas relevantes; no entanto, o depoimento de Bream mostra que – quase quinze anos depois – a obra ainda não havia sido editada. Como vimos: “sadly, it isn’t played very much now, partly because Malcolm wouldn’t publish it; and I own the only copy of the Solo Guitar Score, though I have lent it to John Williams”.<sup>91</sup> Trata-se de uma inversão: na Era dos *Takes Gravados*, obras canônicas dispensam sua edição escrita para se apresentarem como “edição sonora” cristalizada a partir do som dos intérpretes.

#### ***Julian Bream - Rodrigo, Britten and Vivaldi (1964)***

Em *Julian Bream* o Melos Ensemble transforma-se em Melos Chamber Orchestra, sob a condução de Colin Davis, para a primeira gravação de Bream do *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo; no segundo lado, Bream atua junto ao Julian Bream Consort – agora acrescido de um segundo violino, Frances Mason, e tendo ainda Zorian ao violino, Sandemann à flauta contralto e *piccolo*, Dupré e Hall à viola baixo e Robert Spencer ao chitarrone e tabor – na gravação de sua versão para *The Courtly Dances from Gloriana*, de Benjamin Britten, e no “Concerto em ré maior para alaúde e cordas” RV 93 de Antonio Vivaldi (1678-1741).<sup>92</sup> Os violões utilizados no disco são um Manuel Ramirez de 1963 e o Robert Bouchet de 1960. O alaúde ainda é o mesmo construído por Thomas Goff em 1951. A produção é de Burnett, e a gravação foi no Walthamstow Town Hall, em Londres.

---

<sup>91</sup> Ibid.

<sup>92</sup> Na Julian Bream Edition, Rodrigo está no vol. 15 (faixas 7-9), enquanto que Britten e Vivaldi no vol. 6 (faixas 20-29).

Bream perseguirá o *Aranjuez* por toda a vida – serão quatro gravações integrais. Aqui, apenas uma primeira versão. Bream se sai bem, apesar de que a sonoridade – sempre procurando manter uma certa naturalidade proporcional às performances ao vivo – parece um pouco desigual: o violão soa muito nas partes cheias de acordes, no registro grave e nos temas do movimento lento em geral, mas bem mais tímido nas escalas rápidas do primeiro movimento. Seria também esse tipo de desequilíbrio que Segovia recusou enfrentar ao desprezar corajosamente o concerto mais popular do século XX?<sup>93</sup> Mas, também – e ao contrário do *Concert* de Arnold, camerístico e pleno de humor inglês – há uma certa dureza na “*España lejana*” de Rodrigo que resiste – de modo semelhante à austerdade bachiana – à sofisticação intrínseca da musicalidade do violão de Julian Bream. O Consort também não parece totalmente à vontade em Vivaldi, um barroco muito longínquo da Inglaterra elizabetana na qual o *ensemble* se especializou; assim, de longe, o que há de mais interessante passa a ser o criativo arranjo de Bream para as danças arcaicas revistas por Britten para a coroação da rainha Elizabeth II, onde as cores e o entrosamento do *consort* aparecem mais, e onde Bream não é mais solista, mas um simples membro do grupo.

Harold Bloom detecta no estudo da influência uma ligação de complementação, “a tentativa do efebo de se persuadir a si mesmo (e de nos persuadir) que a Palavra do precursor já estaria inteiramente desgastada se não redimida pela mais ampla e revigorada Palavra do novo poeta”: <sup>94</sup> diferentemente do desvio inicial, aqui Bream tenta completar Segovia, o primeiro passo para transformar a grande obra do *Maestro* em uma pequena parte da sua. Nesse sentido, nem interessa exatamente o quanto da discografia de Segovia foi, de modo explícito, absorvido por Bream:

---

<sup>93</sup> Lembremos que Segovia jamais gravou o *Aranjuez*, que havia sido dedicado por Joaquín Rodrigo a Regino Sainz de la Maza, e tampouco os concertos de Giuliani e Vivaldi. Suas gravações de concertos compreendem apenas as obras dedicadas a ele por Castelnuovo-Tedesco (*Guitar Concerto n. 1 op. 99*, gravação Columbia CAX 10582-87 LX 1404-6, 78 rpm, 1949), Ponce (*Concierto del Sur*) e a alternativa ao *Aranjuez* escrita pelo próprio Rodrigo, a “Fantasia para un Gentilhombre” (os concertos de Ponce e Rodrigo foram gravados para o álbum *Golden Jubilee*, Brunswick AXTL 1088, 1958), além da versão do *Concerto em mi maior* de Boccherini para violoncelo realizada por Gaspar Cassadó (*Andres Segovia*, LP, Decca DL -710043, 1961).

<sup>94</sup> BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, p. 103.

*Todas as correntes da crítica autodenominada “primária” vacilam entre a tautologia (na qual o poema só é, e só significa ele mesmo) e a redução (na qual o significado do poema é outra coisa que não um poema). Uma crítica antitética deve principiar pela negação da tautologia e da redução, uma negação que se expressa melhor pela afirmativa de que o significado de um poema só pode mesmo ser um poema: um outro poema – algum outro poema, diferente de si. E também não qualquer poema, escolhido de uma maneira totalmente arbitrária, mas algum poema essencial e de um precursor indubitável, mesmo que o efebo jamais tenha lido esse poema. O estudo das fontes, neste contexto, é inteiramente irrelevante; estamos lidando com palavras primárias, mas significados antitéticos. No que concerne ao efebo, seus mais brilhantes equívocos de interpretação podem muito bem ser de poemas que ele jamais leu.*<sup>95</sup>

Durante a segunda fase de sua discografia, Bream dividiu-se em dois: por um lado, o trabalho alaudístico amadureceu, ele criou o seu próprio *consort* e atingiu o auge no duo com Peter Pears; por outro, no entanto, deparou-se com um certo esgotamento em seu segundo disco dedicado a Bach, arriscou-se em álbuns com orquestra, e tentou enfrentar Segovia de uma forma direta demais nos outros discos de violão solo: foi mais bem sucedido em *The Art of Julian Bream* – onde um certo grau de ironia ainda funcionava como defesa – do que em *Popular Classics for Spanish Guitar*.

Nesse processo – ao buscar a complementação ambivalente do precursor –, Bream também agrediu a si mesmo, e não teve força suficiente para sustentar-se ativamente diante de Segovia. No mesmo ano em que o violonista inglês lançou *Popular Classics for Spanish Guitar*, Segovia – aos sessenta e nove anos – inaugurava uma nova fase de sua carreira discográfica com o lançamento de um de seus mais impressionantes LPs, *Five Pieces from Platero and I*, com obras de Castelnuovo-Tedesco, Frescobaldi, Weiss, Sor, Donostía e Debussy.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Ibid., p. 106-7.

<sup>96</sup> SEGOVIA, Andres. *Segovia. Five pieces from Platerio and I* (LP), Brunswick, AXA 4510, 1962. O violonista e musicólogo italiano Stefano Grondona assim comenta esse disco: “In this recording, made shortly before his seventieth birthday, Segovia bequeathed to posterity one of his most profound, most poetic performances. The instrument used by Segovia on this occasion was, we believe, the Ramírez III 1960: this is suggested both by the quality of the sound, which is easily recognisable in this recording and very different from that of Hauser’s instrument, and by the proximity to the other New York recording. We are convinced of this, even in the absence of any proof, and in spite of an assertion to the contrary made by Segovia towards the end of his life: in an interview in the 1980s Segovia mentioned his Hauser in connection with these recordings. Segovia recorded the second series of pieces from “Platero y yo” in 1964 on a different instrument. Ver GRONDONA, Stefano e WALDNER, Luca. *La Chitarra di Liuteria*. S/L: L’officina del libro, 2001, pp. 138-9.

Bream evitara, portanto – a partir daqui –, qualquer confrontamento direto com Segovia: agirá como se fosse possível ser apenas si mesmo. Durante as próximas duas décadas trabalhará com grande autoconfiança, como se qualquer conflito com Segovia tivesse sido completamente superado. Ocasionalmente esbarrará – sem se deter – no repertório segoviano, até que a necessidade de uma desleitura direta tenha de ser encarada. A presente etapa, no entanto – e apesar dos riscos corridos –, permitiu que algo essencial para a emergência das próximas fases tivesse se amoldado definitivamente a seu som.

## **Os LPs TEMÁTICOS E A INSTRUÇÃO SONORA (1965-78)**

### **1. *El Polifemo de oro* (1965-70)**

*Ou este deve ser o lugar. Mas talvez não tenha chegado até ele. Talvez jamais tenha saído daqui.*<sup>1</sup>

Com a tetralogia de discos *Baroque Guitar* (1965), *20th Century Guitar* (1966), *Classic Guitar* (1968) e *Romantic Guitar* (1970), Julian Bream cria um espaço poético proporcional à sua arte. Esse espaço não diminui – nem poderia – a trilha segoviana, mas independe dela, e trata-a como parte de seu próprio processo.

Bream parece inverter o conceito discográfico de Segovia – o disco como forma de registro, como meio de um recital perdurar no tempo, ou, ainda, o modo pelo qual uma interpretação musical pode chegar a locais distantes dos grandes centros musicais mundiais. Ele recusa a idéia comum do disco como tênue reflexo da música ao vivo e transforma seus LPs na própria história do violão, como se a própria história – em forma de som – pudesse se presentificar nos discos. Assim, suas inúmeras turnês passam a ser pautadas por projetos fonográficos coerentes, e os discos passam a ser escutados não como um conjunto mais ou menos arbitrário de escolhas de repertório interpretadas a partir das idiossincrasias de um artista individual, mas em forma de uma “edição sonora”, o disco como substituto da partitura, como “ensaio sem palavras”.

Se as músicas concreta e eletrônica haviam transformado a *escrita* em *som* e suprimido o intérprete, esse novo conceito de disco permite entender o som do intérprete como forma avançada e completa de escrita musical. Esse processo – específico do auge da Era dos LPs nos anos 60 e 70 – coloca o disco no centro do processo artístico e interfere também na Instrução Musical, que passa a depender cada vez mais da escuta de gravações comerciais. O intérprete – aparentemente – deixa de lado uma relação subjetiva e quase casuística diante das grandes obras, e passa a sustentar o processo de “edição sonora”, onde o peso recai sobre a credibilidade objetiva na transformação de notas em sons. Quando ouvimos esses discos, não estamos mais diante dos devaneios de alguém, estamos sendo instruídos na História do Violão,

---

<sup>1</sup> BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, p. 199.

estamos sendo informados historicamente. E é Julian Bream – e não Segovia, nem John Williams – quem conta a história da música através do violão. O som de Julian Bream passa a ser o som do violão, e seus discos a história das conquistas e perspectivas do próprio instrumento. Compositores, partituras, intérpretes e recitais passam a concorrer para uma atividade central – o disco, verdadeiro amálgama sonoro da música em si. Não é à toa que, nesse exato momento da história da cultura no século XX, Beatles e Glenn Gould abandonam as apresentações públicas para se dedicarem inteiramente à gravações.

Obviamente o conceito – mais do que a prática – de uma interpretação historicamente informada está por trás do processo, e a relação de Julian Bream com essa corrente musicológica, sua fama de alaudista e sua simultânea atuação junto a compositores contemporâneos fazem dele um artista com *credibilidade*, um músico a quem devemos ouvir para aprender; Segovia – já a caminho dos oitenta anos –, ao contrário, agora começa a ser escutado como documento de uma época em que era lícito ao intérprete distorcer as obras a seu bel-prazer.

Diante da escuta minuciosa dos próprios discos, entretanto, os pressupostos acima podem ser vistos como mais uma fase da dialética da influência, mais uma conquista retórica capaz de mapeamento a partir do processo de desleitura poética: Bream não faz “musicologia sonora”, mas dialoga com Segovia a cada passo, e jamais deixa com que uma idéia preconcebida interfira na inteligência viva de suas interpretações. Quando levado ao limite pelas correntes musicológicas, o conceito de edição sonora pode gerar – como ocorreu freqüentemente nos anos 80 e 90 – interpretações fracas e frias.<sup>2</sup> “Edição sonora” é – na arte de Bream – mais uma ironia.

---

<sup>2</sup> A questão pode ser abordada em dois níveis: na escolha de repertório, com o interesse pelo registro das “obras completas” (onde, às vezes, exercícios menores passam a ser gravados para completar “números de *opus*”); e na interpretação em si (com a multiplicação de “versões corretas” de obras variadas por dezenas de epígonos de John Williams, a maioria deles premiados em concursos internacionais de violão).

### ***Baroque Guitar* (1965)**

*Baroque Guitar* ainda é gravado em New York (com produção de Peter Delheim),<sup>3</sup> nos estúdios da RCA, e também encerra a fase Bouchet, utilizando um instrumento de 1964.<sup>4</sup> Logo após o disco com as *Suites* de Bach, Bream escolhe tão-só duas peças do compositor alemão para esse álbum. Dessa forma, realiza sua segunda versão do “Prelúdio” em ré menor (BWV 999) e sua única e definitiva gravação da “Fuga” em lá menor (BWV 1001). Em relação a si mesmo, a segunda versão do “Prelúdio” – a primeira havia sido no *Bach Recital* de 1957 – destaca um pouco mais os baixos, e a combinação do violão Bouchet com a excelente tomada de som é bastante positiva. Talvez não seja exagero afirmar que a melhor versão de Bach por Bream seja a “Fuga”: somam-se a austerdade da versão, o controle da polifonia – o qual Bream partilha com pouquíssimos violonistas – o equilíbrio, que faz a sonoridade não se ressentir de nenhuma das (diversas) dificuldades intrínsecas à execução, um tempo regular, que não chama a atenção para si e simultaneamente permite a correta ressonância de cada nota, e – acima de tudo – um violonismo natural, que nem facilita a *performance* nem pretende se impor diante da obra [CD1 faixa 15]. É a partir daqui que Segovia começa a parecer anacrônico, com seus acelerandos, com os baixos virtuosisticamente querendo engolir a linha aguda do “Prelúdio”, ou com as cascatas de notas que fazem da “Fuga” um pouco espanhola, mais melodia acompanhada do que polifônica [CD1 faixa 16].

Mas uma inconsistência histórica – ou seria uma ilusão deliberada? – ainda faz parte desse LP: a presença de Fernando Sor (1778-1839) no disco de música barroca. Bream grava de novo o “Largo” da *Fantasia* op. 7 (a primeira versão havia sido em *Sor, Turina and Falla*, de 1956), seguindo-se o “Minueto” da *Sonata* op. 25. Para quem escuta, a seqüência é perfeita: Sor cai perfeitamente bem depois de Bach, e aqui a regravação do “Largo” justifica-se plenamente, pois Bream consegue aprofundar a densidade da obra em relação à primeira versão; e o “Minueto”, com cores fortes e nítidas e humor contido – mas presente –, fecha o bloco de forma preciosa. Bream voltará novamente a essas obras mais tarde, realizando, finalmente, as gravações integrais, tanto da *Fantasia* quanto da *Sonata*.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> BREAM, Julian. *Baroque Guitar* (LP), RCA RB 6673. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 9 (faixas 1, 7, 8, 9, 10, 11 e 12-19), vol. 8 (faixa 11) e vol. 27 (faixas 16 e 17).

<sup>4</sup> Esse instrumento seria apenas utilizado mais uma única vez em 1978 no disco ao vivo com John Williams.

<sup>5</sup> Lembremos que Segovia havia gravado o “Minueto” da *Sonata* op. 25 de Sor em *An Andres Segovia Program* (LP), Decca 9647, 1954, e apenas gravará o “Largo” da *Fantasia* op. 7 junto com uma segunda versão do “Minueto” do op. 25 em *Recital Íntimo* (LP), RCA ARLI 0864, 1973.

As obras do alaudista (contemporâneo de Bach) Sylvius Leopold Weiss (1686-1750), “Passacaille”, “Fantasia” e “Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy” trazem um compositor de extrema sofisticação em memoráveis execuções. E trazer Weiss em pessoa não deixa de ser uma correção aos diversos pastiches de Weiss encomendados por Segovia ao compositor mexicano Manuel Ponce (1882-1948), ainda mais sabendo-se que – durante muito tempo – a autoria de Ponce não foi mencionada nos programas de Segovia, fazendo as peças passarem como sendo do próprio Weiss.<sup>6</sup> Mas, de fato – e ainda se considerarmos que Bream nunca gravou nada de Ponce –, mesmo após os equívocos históricos serem desfeitos, não há mais como não ouvir também – estranhamente – um pouquinho de Ponce no próprio Weiss, sobretudo na “Fantasia”.

As outras peças do álbum são extraídas do cânone para guitarra barroca de cinco ordens, a saber, “Pavanas” e “Canarios” do espanhol Gaspar Sanz (que viveu entre meados do século XVII e o início do XVIII) e a *Suite* em ré menor do francês Robert de Visée (c. 1660-1725).<sup>7</sup> Se a versão mais completa de Bream – “Prélude”, “Allemande”, “Courante”, “Sarabande”, “Gavotte”, “Menuets I et II”, “Bourrée” e “Gigue” – mostra uma coerência que parece inverter a cronologia, parecendo anterior – não posterior – às diversas versões parciais de Segovia, por outro lado não há como evitar que a peça, em sua excessiva leveza, soe,

---

<sup>6</sup> Como vimos no Capítulo II, as mais famosas obras de Ponce atribuídas a Weiss são a *Suite* em lá menor (gravada integralmente por Segovia em 1930 em 78 rpm), cuja “Gigue” foi gravada também em *An Andres Segovia Recital*, LP, AXTL 1005, 1953, além da regravação de dois movimentos – “Preludio” e “Allemande” – em *Andres Segovia Plays*, LP, Decca DL-9734, 1954), e o “Prelude” em mi maior, cuja versão para violão solo foi gravada (junto com o “Ballet”) em *An Andres Segovia Recital*, LP, AXTL 1005, 1953. Esse mesmo “Prelude” tem uma segunda versão solo no disco *Recital Íntimo* (LP), RCA ARLI 0864, 1973, e é também o que tem a versão para cravo e violão no segundo volume do *Golden Jubilee* (Brunswick AXTL 1089, 1958), tendo ao cravo Rafael Puyana. Além disso, há a *Suite* em ré maior atribuída a Alessandro Scarlatti (também de Ponce), cujas “Sarabande” e “Gavotte” foram gravadas por Segovia em 1947 em 78 rpm e o “Préambule” e novamente a “Gavotte” em *Segovia and Guitar* (LP), Decca DL 9931, 1956. De Weiss mesmo, Segovia gravou a “Fantasie” em *Five Pieces from Platero and I*, LP, Brunswick AXA 4510, 1962, dois anos antes de Bream. Sua gravação é excelente – bem mais lenta do que a de Bream, e faz parte desse que é um de seus LPs mais impecáveis. Já “Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy” e um “Minuet” foram gravadas em *Castles of Spain*, LP, Decca DL 7107, 1969, e uma “Bourrée” em *Recital Íntimo*, LP, RCA ARLI 0864, 1973, essas últimas já depois da gravação de *Baroque Guitar* por Bream. Em sua versão do “Tombeau”, Segovia é curiosamente menos fúnebre do que Bream, e parece não querer competir com ele. Sua versão é mais leve, e parece deixar Bream ser o modelo para essa obra.

<sup>7</sup> Segovia gravou três movimentos, a “Sarabande” (trata-se na verdade do “Minuet I” da versão de Bream), “Bourrée” e “Menuet” (trata-se do “Minuet II”) da *Suite* de Robert de Visée em 1939 (78 rpm), voltando a gravar com os nomes de “Entrada” (trata-se novamente do “Minuet I” da versão de Bream), “Bourrée”, “Minuet” (é o “Minuet II”) e “Gigue” (atrib.) em 1944 (também em 78 rpm). “Prelude”, “Allemande”, “Bourrée”, “Sarabande”, “Gavotte” e “Gigue” surgem juntas em *An Andres Segovia Concert*, LP, Decca DL 9638, 1953, a versão mais completa da *Suite* registrada por Segovia. Além disso, gravou uma “Passacaille” de Visée em *Maestro*, LP, Decca DL 710039, 1960.

assim “inteira”, um pouco repetitiva. Já em “Pavanas”, Bream defronta-se com o praticamente insuperável Segovia de 1944 – já com o Hauser e ainda com as cordas de tripa – e ao confrontar as duas gravações não há como não aceitar que Bream esteja fazendo uma (talvez) involuntária homenagem a Segovia, ainda mais levando-se em conta a escolha da obra de Sanz como abertura do LP [CD1 faixas 17 e 18].<sup>8</sup>

### **20th Century Guitar (1966)**

*20th Century Guitar*,<sup>9</sup> o segundo disco da tetralogia, é sem dúvida um dos mais fortes candidatos ao título de “melhor LP de violão clássico do século XX”, e não só pelo que representou para a constituição do repertório do instrumento, trazendo a estréia de obras que desde esse lançamento passaram a fazer parte da história, mas também por mostrar virtuosisticamente o potencial do violão para a abordagem de uma linguagem mais contemporânea. Com produção de James Burnett e tendo como engenheiro J. W. Bower, foi também o primeiro álbum gravado na Wardour Chapel, em Wiltshire, local – próximo à casa de Bream – favorito para suas gravações a partir desse momento. Inaugura também a utilização de instrumentos construídos por David Rubio (1934-2000), que havia reparado e feito uma cópia de um dos violões Bouchet de Bream com grande sucesso. Durante o período 1967-69 Rubio instalou sua oficina na própria casa de Bream, e construiu para ele diversos violões e também o alaúde com o qual passaria a gravar a partir de 1970.<sup>10</sup>

O disco abre com o *El Polifemo de Oro*, dedicada a Bream já em 1956 pelo compositor inglês Reginald Smith Brindle (1917-2003), que tivera seu primeiro encontro com o violonista ainda em 1946 em evento da PSG. Como no caso de Lennox Berkeley, trata-se de um compositor que não tem praticamente nenhuma importância fora dos ambientes do violão clássico ou da música inglesa, mas que – com essa obra – ocupou um espaço interessante do repertório, um espaço cuidadosamente evitado por Segovia e agora assumido por Bream. A

---

<sup>8</sup> “Pavana” de Gaspar Sanz foi gravada por Segovia em 1944 (78 rpm). Gravou também do mesmo autor “Gallardas” e “Española” em *Maestro*, LP, Decca DL 710039, 1960.

<sup>9</sup> BREAM, Julian. *20th century Guitar* (LP), RCA SB 6723, LSC 2964. Na Julian Bream Edition as obras estão no vol. 12 (Brindle nas faixas 5-8, Martin nas faixas 9-12, Henze nas faixas 13-15), no vol. 18 (Britten na faixa 24) e no vol. 13 (Villa-Lobos nas faixas 16-17). O disco surge, na discografia de Bream, tendo um LP de alaúde entre ele e *Baroque Guitar*.

<sup>10</sup> Ver PALMER, Tony. *Julian Bream. A Life on the road*. New York: Franklin Watts, 1983, p. 54.

obra comprehende quatro fragmentos dodecafônicos (“Ben Adagio”; “Allegretto”; “Largo”; “Ritmico e vivo”), de brevidade weberniana, e provavelmente baseados nas quatro estrofes do poema de Llorca *Adivinanza de la Guitarra*:

*En la redonda encrucijada, / seis doncellas / bailan. / Tres de carne / y tres de plata. / Los sueños de ayer las buscan / pero las tiene abrazadas, / un Polifemo de oro. / ¡La guitarra!*<sup>11</sup>

Segundo o compositor,

*Lorca attributes to the guitar occult powers, and returns again and again in his poems to the image of its strings spread out like the arms of Polyphemus, or the “great star” of tarantula’s web, waiting to trap our sighing souls within its “black wooden cistern.” This mystic power of the instrument has always cast a spell over me. It seems to possess a life of its own, a supernatural incantatory spirit, which defies expression in words. I have searched to express this elusive spirit in El Polifemo, through the intangible, fleeting sounds of the first movement, the whirling, interwining, softly dissonant harmonies of the second, the supernatural harmonics and tamburo effects of the third, and the ruthless vivaciousness of the finale.*<sup>12</sup>

Segue-se a peça mais emblemática desse novo repertório, o “Nocturnal” op. 70 de Benjamin Britten (1913-76), com a duração de mais de dezoito minutos. Para quem acompanha detidamente a primeira seção (*Meditativo*), com seus fragmentos livres, é possível seguir as impressionantes seqüências musicais que se sucedem como variações desses fragmentos: *molto agitato, inquieto, ansioso* – base (com seus volteios rápidos, notas repetidas em *staccato* e ligados em decrescendo *al niente*) do desenvolvimento da linguagem violonística na década seguinte, em especial das principais obras de Leo Brouwer como *Canticum* (1968) e *La Espiral Eterna* (1971) –; a estranha *quasi una Marcia*; a sessão em harmônicos *sognante*; o auge das notas repetidas em *cullante* (*gently rocking*); e a longa *passacaglia* sobre o baixo grave dó-si-lá-sol-fá-mi, um dos momentos mais elaborados da escrita violonística em todos os tempos. E se a

---

<sup>11</sup> O poema é *Adivinanza de la Guitarra*, dedicado ao violonista espanhol Regino Sainz de la Maza (para quem foi dedicado também o *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo).

<sup>12</sup> SMITH BRINDLE, Reginald. “Preface” in *El Polifemo de Oro* (partitura). London: Schott, 1982.

coerência é total durante o decorrer dese longo discurso, algo permanece oculto para só se revelar no final: justamente o tema, a canção de John Dowland (1563-1626) “Come, heavy Sleep”, literalmente transcrita para violão solo por Britten no derradeiro momento de *Nocturnal*, revelando de onde cada gesto saiu e homenageando o alaudista inglês nas comemorações dos quatrocentos anos de seu nascimento (a partitura traz a inscrição “Aldeburgh, 11 de novembro de 1963”) [CD1 faixa 19].<sup>13</sup>

Se a idéia de partir da variação mais afastada rumo ao tema não é em si nova, sua realização pode ser considerada uma real contribuição tardia à história da forma “tema e variações”. E Julian Bream – é preciso antecipar aqui a conclusão do que fica da totalidade do disco – revela uma primorosa compreensão desse repertório, tocando-o como se fossem obras canônicas revisitadas, sem nenhum nervosismo ou insegurança estética, usando confortavelmente o tempo a favor das articulações e dos fraseios improváveis, totalmente afirmativo e apolíneo, fazendo música contemporânea de rara – e, no violão, inédita – sofisticação. Fica claro nesse disco que Bream estava, àquela altura, muito à frente de qualquer outro violonista em atividade. Talvez apenas a versatilidade e a perfeição técnica de John Williams pudessem rivalizar com ele, mas não em inteligência e profundidade de concepção.

Abrem o lado B do LP as *Quatre pièces brèves* (“Prélude”; “Air”; “Plainte”; “Comme une Gigue”) do compositor suíço Frank Martin (1890-1974), escritas em 1933 para Segovia – quem, aliás, jamais chegou a tocá-las. Trata-se de obra bastante avançada – se tomarmos como contexto o repertório violonístico dos anos trinta. Segundo Mervyn Cooke,

*Martin first explored serial technique himself in two of the four Quatre pièces brèves for solo guitar, which he composed for Andrés Segovia in 1933 and almost immediately re-arranged in versions for both solo piano and orchestra under the title Guitarre. Segovia never played the original version of the Quatre pièces, ostensibly because they were too difficult. In fact, it must be admitted that Martin made a serious miscalculation in attempting to experiment with serialism whilst writing for an instrument of which he must have had scant technical knowledge and which hardly seems suited to esoteric intellectualism. Guitarre contains a few nods in the direction of*

---

<sup>13</sup> Eis o texto (oculto na obra de Britten) da primeira estrofe da canção de Dowland, cuja melodia foi usada como tema de “Nocturnal”: “Come, heavy Sleep, the image of true Death, / And close up these my weary weeping eyes, / Whose spring of tears doth stop my vital breath, / And tears my heart with Sorrow’s sigh-swell’n cries. / Come and possess my tired thought-worn soul, / That living dies, till thou on me be stole”. O texto da canção está transcrito na contracapa do LP original. Ver BREAM, Julian, *20th Century Guitar* (LP), RCA SB 6723.

*Spain, but these sit uncomfortably in the predominantly atonal idiom of the two twelve-note pieces. [...] In his orchestral arrangement [...] Martin attempted to rectify an incipient tonal dullness through inventive orchestration.*<sup>14</sup>

Bream também comenta a obra:

*The pieces themselves are not great inventions, but a fascinating resumè of musical thought and influence at the time they were written (1933). They are a persuasive amalgam of neo-classicism, atonality, polytonality, and, just for good measure, tonality. They are pieces of great character; not show-stoppers, but fine repertoire pieces none the less.*<sup>15</sup>

No centro desse lado do disco Bream interpreta os “Drei Tientos” do compositor alemão Hans Werner Henze (1926). São os três solos de violão da obra *Kammermusik* (1958), para tenor, violão e oito instrumentos, dedicada a Benjamin Britten e escrita para Peter Pears e Julian Bream. *Kammermusik* apresenta-se como um ciclo de canções, solos de violão e música de câmara baseado nos últimos poemas de Hölderlin. Segundo John Duarte,

*The first, “Du schönes Bächlein”, is a little brook that flows and bubbles into the guitar’s highest register but is not deep enough to reach its lowest. The second, “Es findet das Aug’ oft”, starts hesitantly but gathers energy – with song-like suggestions en passant. Henze has lived in Italy since 1953; the sunny and amiable third movement [Sohn Laios] makes use of a Neapolitan song – a kind of “thank you”.*<sup>16</sup>

A exemplo de sua versão de Martin, aqui Bream também está totalmente à vontade, fazendo música com desenvoltura a partir de uma linguagem altamente intelectualizada. E mesmo quem não acompanhe as justificáveis complexidades de obras como essa não se cansa de ouvir o violão de Bream tocá-las, sua sonoridade hipnótica convencendo-nos de que há um sentido profundo nesse jogo.

---

<sup>14</sup> COOKE, Mervyn. “Frank Martin’s Early Development”, in WADE, Graham. *A Concise History of the Classical Guitar*. Pacific: Mel Bay Publications, 2000, pp. 118-9.

<sup>15</sup> PALMER, Tony, *ibid.*, pp. 52-3.

<sup>16</sup> DUARTE, John. “Twentieth-Century Guitar I” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Twentieth-Century Guitar I*. Julian Bream Edition vol. 12, p. 4.

Encerram o álbum dois “Estudos” de Villa-Lobos (n. 5 e n. 7), trazendo, por um lado, o brilho de uma sonoridade e de uma rítmica (aparentemente) mais confortável como fechamento de um LP bastante radical, mas, por outro lado, fazendo – acima de tudo – justiça ao grande avanço técnico e musical na linguagem do violão operado pelo compositor brasileiro. Esse avanço, mais claro nos *Études* do que em qualquer outra obra, amplifica-se ao soar tão contemporâneo e natural ao lado de Henze, Martin, Britten e Smith Brindle, todos ainda vivos e atuantes àquela altura. Em texto inserido na contracapa do LP, John Warrack, crítico do *Sunday Telegraph*, comenta a presença dos dois *Estudos*:

*They remain the most advanced studies ever written for the instrument, the work of a composer whose knowledge of the guitar was such that when Segovia came to edit them he found no need to change any of the original fingerings. N. 5 in C is a perpetuum mobile in the middle voice with an independent melodic line in treble and bass. N. 7 in E is not only a technical tour de force in scales and arpeggios but accordingly develops greater emotional weight.<sup>17</sup>*

Enfim, o fato de *Nocturnal* ter se tornado ao longo dos anos uma peça chave do repertório violonístico – solicitada freqüentemente como confronto em concursos internacionais – ratifica a importância das interpretações desse álbum como referência para as gerações seguintes.

### **Classic Guitar (1968)**

Com o intervalo de dois discos (um de alaúde e um de música de câmara) surge no ano de 1968 o LP *Classic Guitar*, com obras de Mauro Giuliani (1781-1829), Fernando Sor (1778-1839), Anton Diabelli (1781-1858) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).<sup>18</sup> Gravado na mesma Wardour Chapel com produção do mesmo Burnett e tendo igualmente Bower como engenheiro, utiliza, no entanto um violão David Rubio de 1966 (um ano mais novo do empregado em *20th Century Guitar*).

---

<sup>17</sup> WARRACK, John. “Bream’s favorite modern guitar music” (contracapa de LP), in BREAM, Julian. *20<sup>th</sup> Century Guitar*.

<sup>18</sup> BREAM, Julian. *Classic Guitar* (LP), RCA SB 6796. Na Julian Bream Edition as obras estão no vol. 10 (faixas 1-7) e no vol. 8 (faixas 14-16).

Nesse repertório Bream também trafega quase sozinho, uma vez que evita tanto as versões excessivamente melodramáticas segovianas quanto o “falso rigor” musicológico que – muitas vezes – prefere destacar nesse repertório seus aspectos menos interessantes. O classicismo de Bream desvela a elegância do estilo, e ajuda mostrar a elaborada construção da simplicidade por esses compositores. Giuliani surge com a “Grand Overture” op. 61 e com o “Allegro” da *Sonata* op. 15,<sup>19</sup> e Sor com a *Sonata Grand Solo* (“Introduction” et “Allegro”) op. 14. Tanto as obras de Giuliani quanto a de Sor são escritas em forma sonata.<sup>20</sup> Diabelli surge com a única sonata em vários movimentos do disco, em curiosa versão de Bream, e Mozart em transcrição (também de Bream) do “Larghetto et Allegro” K. Ah. 299.

Em geral a arte de Segovia não comprehende bem o classicismo, já que é mais fácil para ele fazer pontes com a complexa representação de afetos do barroco do que com a elaborada imitação da natureza presente no estilo clássico. Sua interpretação do primeiro movimento da *Sonata* de Giuliani, entretanto, não é fraca (embora a tomada de som não ajude muito) – ao contrário, é bastante energética, e não traz a afetação que a crítica costuma atribuir às suas performances de autores desse período. Talvez possamos comparar as versões de Segovia e Bream respectivamente a Claudio Arrau e Alfred Brendel tocando Beethoven – sem deixar de apontar a impossibilidade de qualquer símile entre Giuliani e Beethoven, apesar de o violonista italiano ter tido contato com o mestre de Bonn em Viena e feito parte da estréia da *Sétima Sinfonia* como violoncelista.<sup>21</sup>

No *Grand Solo* de Sor, porém, as características da versão de Bream – em especial sua luminosidade clássica – parecem ofuscar um pouco Segovia. Sor é o único compositor clássico a quem Segovia dedicou-se com afinco, e talvez um dos pontos de maior divergência interpretativa entre ele e Bream. Não desdenhando jamais do interessse de suas versões, elas parecem partir de um equívoco: Segovia, como espanhol, parece se arrogar o direito de “espanholar” Sor mais do que ele próprio permitiria – como catalão internacional que viveu em Paris, Londres e São Petesburgo. Ao simplificar um pouco Sor, sobretudo em suas versões de temas variados e estudos mais conhecidos, Segovia deixa uma carência que – de certo modo –

---

<sup>19</sup> Segovia gravou pouco Giuliani, apenas o mesmo “Allegro” da *Sonata* op. 15 (em *An Andres Segovia Concert*, LP, Decca DL 9638, 1953) e diversos estudos e peças breves já próximo dos oitenta anos de idade nos álbuns *The Guitar and I* (LP), Decca DL 71079, 1971, e *The Guitar and I vol. 2*, LP, MCA LP 600.035, 1972. Nunca gravou Diabelli nem Mozart.

<sup>20</sup> Como vimos no capítulo anterior, Segovia gravou o “Introduction et Allegro” op. 14 em *Masters of the Guitar* (LP), Decca DL 9794, 1955.

<sup>21</sup> Ver HECK, Thomas F. *Mauro Giuliani. Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus: Editions Orphée, 1995, pp. 54-8.

as performances de Bream preenchem.<sup>22</sup> Já a distância entre Segovia e o rossiniano Giuliani parece menor, mas também menor foi o interesse do Maestro pelo compositor italiano.

Dos dois arranjos de Bream preparados para o LP – o de dois dos cinco movimentos do *Divertimenti* de Mozart, originalmente escrito para dois clarinetes e fagote (mas possuindo muitas outras versões), e o da *Sonata* em lá maior de Diabelli –, o mais interessante é o de Diabelli, uma contribuição que não hesita em passar por cima da musicologia para beneficiar o repertório: Bream tomou os dois primeiros movimentos da *Sonata* n. 3 em fá maior op. 29 de Diabelli (os movimentos estão respectivamente em fá maior e dó maior) e os transcreveu (respectivamente) para lá maior e mi maior e, em seguida acoplou esse trabalho aos dois movimentos finais da *Sonata* n. 2 em lá maior do mesmo op. 29, “fazendo” uma sonata clássica bastante interessante.<sup>23</sup>

### **Romantic Guitar (1970)**

Após mais dois discos de música de câmara surge o álbum que encerra esta fase, *Romantic Guitar* (1970).<sup>24</sup> As características da produção são as mesmas dos trabalhos anteriores, incluindo o local de gravação, mas o violão é um Manuel Ramirez de 1968.<sup>25</sup> A exemplo de *20th Century Guitar* e *Classic Guitar*, não há nenhuma regravação em *Romantic Guitar*: o repertório consiste na gravação da edição de Bream para a *Grand Sonata* em lá maior de Nicolò Paganini (1782-1840), original para violino e violão, na “Barcarola” (*Canção sem palavras* op. 19 n. 6) e na “Canzonetta” (do *Quarteto de cordas* n. 1 op. 12 em mib maior) de Felix Mendelssohn (1809-1847), no “Menuetto” da *Sonata* para piano em sol maior op. 78 D. 894 de Franz Schubert (1797-1828) – todos em arranjos do próprio Bream – e, dentre as obras originais, em suas primeiras performances em disco de peças do compositor espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), que aparece aqui com um prelúdio (“Lágrima”) e três mazurkas (“Adelita”, “Mazurka em sol maior” e “Marieta”).

---

<sup>22</sup> Há, por outro lado, excelentes interpretações de Segovia de minuetos e outras pequenas peças de Sor.

<sup>23</sup> Em suma, Bream fundiu as duas “melhores” sonatas de Diabelli para violão, substituindo os dois primeiros movimentos da *Sonata* em lá maior pelos respectivos da *Sonata* em fá maior adaptados. A versão foi publicada e tem tido uma carreira interessante, apesar do desconforto musicológico que gera.

<sup>24</sup> BREAM, Julian. *Romantic Guitar* (LP), RCA SB 6844. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 11 (faixas 1-6 e 11-14).

<sup>25</sup> Bream não utilizará mais violões de Rubio em gravações a partir daqui, apenas alaúdes.

Talvez pela dificuldade inerente à seleção de obras para violão a partir de meados do século XIX – e também pelo alto risco de redundância com o repertório de Segovia –, o Romantismo tenha sido o último dos períodos abordados por Bream na série temática dedicada à história da música. E esse disco irá encerrar, mesmo, uma fase de sua discografia. O que importa para Bream, nesse caso – como parte de sua pretensão canônica instrucional –, não é trazer o repertório original do instrumento (uma vez que quase todas as obras desse disco são transcrições ou implicam em arranjos), mas oferecer um novo modo de apresentar o repertório e, sobretudo, apostar em um jeito mais contido, claro e detalhista de conceber a interpretação do período romântico no violão. O fato é que – para Bream – o Romantismo já não pode ser o mesmo depois de revisto pelo “novo Barroco” historicamente informado, pelas características próprias da música do século XX e pelo seu Classicismo: passa a ser menos arrebatador, concentra-se na sutileza e procura compreender as continuidades e transições. É um romantismo plenamente contextualizado historicamente, que não se deixa perder na “interioridade ressoante”.

A abertura do LP – com o pleno classicismo formal de Paganini – prepara o terreno de um modo especial, e a condução pelos não violonistas Mendelssohn e Schubert só destaca a singeleza assumida pelo violão de Tárrega no trecho final, um violão intimista, sem pretensões de ser piano ou orquestra.

Segovia, como se sabe, gravou todos esses compositores: de Tárrega, as mesmas três mazurkas gravadas por Bream (mas não o prelúdio “Lágrima”) estão juntas no álbum *Masters of the Guitar*, que traz apenas obras de Sor e Tárrega;<sup>26</sup> de Mendelssohn há duas versões da “Canzonetta” e uma da “Barcarola”, além da “Canção sem palavras” op. 30 n. 3.<sup>27</sup> A primeira versão da “Canzonetta” é extremamente virtuosística, com cordas de tripa e – provavelmente – já com um violão Hauser,<sup>28</sup> propondo sonoridades insuperáveis nos *pizzicatos* e na combinação

<sup>26</sup> Tárrega é um compositor importante da discografia de Segovia: o espanhol gravou “Recuerdos de la Alhambra” em 1927 (78 rpm), “Estudio Brillante” (de Alard) em lá maior em 1935 (78 rpm), “Danza Mora” e “Minuet” em 1944 (78 rpm), e diversas obras, incluindo “Recuerdos de la Alhambra”, “Capricho Árabe”, “Maria”, “Prelúdios n. 5 e n. 2”, “Estudio Brillante” (de Alard) e as três mazurkas gravadas por Bream – “Adelita”, “Mazurka em sol maior” e “Marieta” – em *Masters of the Guitar* (LP), Decca DL 9794, 1955. Também registrou o “Study in the form of a Minuet” em *The Guitar and I vol. 2* (LP), MCALP 600.035, 1972, e novamente “Capricho Árabe” em *Obras Breves Españolas*, LP, RCA ARLI 0485, 1974.

<sup>27</sup> As gravações de Mendelssohn feitas por Segovia são as seguintes: “Canzonetta” em 1936 (78 rpm) e de novo em *Andres Segovia, Guitar* (LP), Decca 9751, 1955, a “Barcarola” em *An Andres Segovia Recital* (LP), Decca DL 9633, 1953, e “Song Without Words” op. 30 n. 3 em *Maestro* (LP), Decca DL 710039, 1960.

<sup>28</sup> Uma vez que a data de construção do famoso Hauser de Segovia é 1937, muitos autores atribuem todas as gravações do período anterior ao violão da oficina de Manuel Ramírez construído por Santos Hernandez. A sonoridade de algumas das gravações a partir de 1935, entretanto, leva a crer que Segovia utilizou outros violões

de arrastes com ligados (sobretudo nas frases que atingem o ponto culminante agudo) [CD2 faixa 1]. Também na “Barcarola” Segovia obtém bom resultado, e – apesar da tomada de som de sua gravação não ajudar tanto – parece equalizar melhor do que Bream o balanço rítmico com a melodia. E não deixa de ser sintomático que se segue à gravação da “Barcarola” por Segovia – como faixa seguinte do LP original (trata-se do primeiro LP de Segovia, de 1953) – o mesmo “Minueto” de Schubert gravado por Bream. Como não falar de influência, como não considerar que a sonoridade do álbum de Segovia possa sustentar ações e reações de Bream [CD2 faixas 2 e 3]?<sup>29</sup>

Por fim, Segovia sempre guardou restrições – compreensíveis, apesar de intérpretes como Bream e Sérgio Abreu – à *Sonata* de Paganini: nunca registrou o primeiro movimento, e solicitou a Ponce uma versão mais incrementada da obra, da qual gravou o terceiro movimento (“Andantino variato”).<sup>30</sup> Em carta a Ponce de 31 de agosto de 1930, escreve Segovia:

*Mi querido Manuel: Mil gracias por la Sonata de Paganini. La he leido y realmente es intocable, Antes de que hicieras esa reducción la había yo hecho, y lo que yo esperaba y que omití decirte – mea culpa! – era una transcripción libre en donde tu talento hubiese cubierto piadosamente la banalidad de la obra.*<sup>31</sup>

Poucos dias depois, em carta datada de 7 de setembro de 1930, Segovia comenta a nova versão de Ponce:

*Mi querido Manuel: He recibido la remozada Sonata de Paganini. Antes era imposible tocarla. Ahora es imposible no tocarla. La transformación la ha embellecido hasta el punto de que la tengo en el atril desde que llegó, y todas las otras cosas, siguen debajo de ella. El primer tiempo queda muy bien, gracias a las inteligentes equivalencias que has hallado para los giros vulgares del original. La romanza,*

---

feitos por Hauser antes de 1937, o que é confirmado por algumas notas em programas de concertos. Nossa suposição quanto à presença de violões Hauser em algumas das gravações da década de 30 foi confirmada pelo violinista e luthier Sérgio Abreu, um especialista nas características desses instrumentos.

<sup>29</sup> A gravação de Segovia do “Minuet” da Sonata em sol maior op. 78 D. 894 de Schubert está em *An Andres Segovia Recital*, LP, Decca DL 9633, 1953.

<sup>30</sup> Segovia gravou a “Romanza” (segundo movimento) da *Grand Sonata* de Paganini em 1947 (78 rpm), e também em *Mexicana*, LP, Decca DL 710145, 1968, e registrou igualmente a versão de Ponce para o “Andantino Variato” (terceiro movimento) em *An Andres Segovia Program*, LP, Decca DL 9647, 1954.

<sup>31</sup> SEGOVIA, Andres. *The Segovia – Ponce Letters*. Edited by Miguel Alcázar. Columbus: Editions Orphée, 1989, p. 77.

*preciosa. Y hasta el tema del III tiempo ha ganado, y un artista puede ya tocarlo sin rubor.*<sup>32</sup>

Além da tetralogia para violão solo, a fase em que nos encontramos também dá continuidade aos projetos de alaúde e música de câmara de Bream: são dois discos de alaúde solo e três de música de câmara (não há discos com orquestra nessa fase).

Os dois discos para alaúde solo são *Lute Music from the Royal Courts of Europe* (1966),<sup>33</sup> lançado após *Baroque Guitar*, e *The Dances of Dowland* (1967),<sup>34</sup> gravado após *20th Century Guitar*. Ambos contam com a produção de James Burnett e são gravados com o alaúde Thomas Goff de 1951. O primeiro foi gravado em Londres, no Scout Hut, Hornsey, enquanto que o segundo já utiliza a Wardour Chapel de Wiltshire.

### ***Lute Music from the Royal Courts of Europe (1966)***

*Lute Music from the Royal Courts of Europe* é o terceiro disco de alaúde solo de Bream, após um inteiramente dedicado a Dowland e um à música elizabetana inglesa – um em cada uma das duas fases anteriores da discografia. Aqui Bream traça um panorama da música de alaúde – e vihuela, no caso da “Fantasia X” de Mudarra – evitando a música inglesa (com exceção de poucas obras de Phillips e Dowland). Os compositores são Landgrave of Hesse (1572-1632); Simone Molinaro (c. 1565-1615), mestre de capela em Gênova; Peter Phillips (1561-1628), que teve por mecenas Alberto da Áustria; o próprio John Dowland (1563-1626), que serviu ao rei Christian da Dinamarca e depois a James I da Inglaterra; Alonso Mudarra (c.1510-1580), da Catedral de Sevilla; Gregorio Howett (antes de 1550-c.1616), da corte dinamarquesa; Wojciech Dlugoraj (1557/8-após c.1619), da corte polonesa; Alfonso II Ferrabosco (c. 1560-1628), colega de Dowland junto a James I; Hans Neusidler (c.1508/9-1563), húngaro que se radicou em Nuremberg; Bálint Bakfark (1507-1576), oriundo da corte

---

<sup>32</sup> Ibid., pp. 80-1.

<sup>33</sup> BREAM, Julian. *Lute Music from the Royal Courts of Europe* (LP), RCA SB 6698. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 2 (faixas 1-25) e no vol. 23 (faixa 21).

<sup>34</sup> BREAM, Julian. *The Dances of Dowland* (LP), RCA SB 6751. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 3 (faixas 1, 2, 4-17). Observe a descaracterização do LP no CD através da inserção de uma faixa de outro álbum no meio da seqüência original.

húngara; e Jean-Baptiste Besard (c. 1567-após 1617), músico amador francês que publicou em 1603 a famosa coletânea de peças para alaúde *Thesaurus Harmonicus*.

É difícil destacar obras em um trabalho performático do nível dessa coletânea, e é impressionante recordar que Bream gravou esse disco no mesmo ano de *20th Century Guitar*, abordando os extemos históricos do repertório com a mesma categoria. A ordem das faixas é bastante adequada, no diálogo entre a densidade das pavanias e fantasias com os *saltarellos*, *ballos*, *finales*, *voltas* e diversas outras formas de dança. Não há como não reconhecer a citação de “*Lachrimae*” de Dowland no início da “*Pavan*” de *Landgrave of Hesse*, nem como não ficar aturdido diante da “*Chromatic Pavan*” de Phillips ou da “*Fantasia*” de Howett; por outro lado, o virtuosismo musical – e especificamente sonoro – de Bream nas peças rápidas de Dlugoraj e Neusidler, além da própria “*Fantasia*” de Mudarra, mostram um artista em total domínio de suas possibilidades, dando vida em forma acabada e madura a mais de vinte peças pré-barrocas. Em sua terceira versão de “*Queen Elizabeth's Galliard*” de Dowland realizada em menos de dez anos, Bream busca um equilíbrio entre a solenidade da primeira versão e a energia quase excessiva da segunda, que havia sido gravada ao vivo [CD4 faixas 9, 10 e 11].<sup>35</sup>

### ***Dances of Dowland (1967)***

*Dances of Dowland* é o segundo disco integralmente dedicado ao compositor elizabetano. Em relação ao disco de 1957 (*Julian Bream Plays Dowland*) seis peças são, de alguma forma, regravações, enquanto que dez são apresentadas pela primeira vez pelo alaudista inglês. Uma das regravações – “*Lachrimae Antiquae*” – recebe, na verdade, sua terceira versão aqui, uma vez que havia sido apresentada também em versão para *ensemble* no disco do Julian Bream Consort, de 1962 (*An Evening of Elizabethan Music*). Pela proximidade cronológica com *Lute Music from the Royal Courts of Europe* – tendo o mesmo produtor e usando o mesmo instrumento –, talvez não seja leviano atribuir um pouco à acústica da Wardour Chapel o sutil – mas importante – arredondamento sonoro de *Dances of Dowland*.<sup>36</sup>

A escolha de movimentos de dança torna esse disco mais leve, quase todo formado por *galliards*, *almaines* e *pavans*. “The Earl of Essex Galliard”, “The Frog Galliard” e – sobretudo –

---

<sup>35</sup> O primeiro registro está *Julian Bream Plays Dowland* (1957) e o segundo em *Julian Bream in Concert* (1963).

<sup>36</sup> Como contraparte dessa nossa avaliação cabe ressaltar que o engenheiro de som não é o mesmo nos dois discos, Sid Doggart em *Lute Music* e J. W. Bower – o preferido de Bream em sua carreira – em *Dances of Dowland*.

“Sir John Smith’s Almaine” destacam-se, apesar das duas primeiras já terem sido, de algum modo, gravadas: a primeira com o título “Can she excuse”, e a segunda na versão de Thomas Morley, ambas em arranjos para *ensemble* presentes no LP do Julian Bream Consort, *An Evening of Elizabethan Music*, de 1962. E talvez uma das principais funções da escolha das obras de alaúde solo regravadas seja recuperar algo do Dowland melancólico para o disco, com exceção de “My Lady Hunsdon’s Puffe”, na verdade uma *almaine*.

“Semper Dowland, semper dolens” – sugestiva associação feita pelo compositor de seu nome com um aspecto que com freqüência lhe foi atribuído como traço de caráter –, na verdade uma pavana, está ainda mais lenta do que no álbum de 1957; o mesmo ocorre com a belíssima “Melancholy Galliard”, que parece aqui menos tensa, mais perdida e esquecida de si. “Lachrimae” também encontra uma sonoridade mais firme, mais brilhante nos agudos e incluindo a importante repetição variada da primeira parte. E não deixa de ser curioso apontar que – na inversão da dialética da influência – Segovia escolha gravar, dois anos depois de Bream, justamente duas das peças (já) regravadas aqui, a saber, “Melancholy Galliard” – Segovia tira totalmente o peso dela, deixando-a mais *galliard* do que *melancholy* – e “My Lady Hunsdon’s Puffe”, também em versão que ressalta a simplicidade alegre da obra, sem buscar densidade.<sup>37</sup>

### ***Julian Bream and his Friends (1968)***

Logo após *Dances of Dowland* – e antes de *Classic Guitar*, já antecipando na música de câmara a abordagem do repertório clássico – surge *Julian Bream and his Friends*, com obras de Luigi Boccherini (1743-1805) e Joseph Haydn (1732-1809).<sup>38</sup> Os “amigos” em questão são The Cremona String Quartet e o cravista George Malcolm, com quem Bream gravaria em seguida um álbum inteiro com obras de Bach e Vivaldi. A idéia do projeto foi assim exposta por Bream:

---

<sup>37</sup> Ver SEGOVIA, Andres. *Castles of Spain* (LP), Decca, DL 7107, 1969.

<sup>38</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream and his Friends* (LP), RCA SB 6772. Na Julian Bream Edition as gravações encontram-se no vol. 16 (faixas 1-9)

*I now like to plan years ahead, but a few years ago by chance I was listening to a BBC broadcast of a newly formed string quartet. I happened to know all the people who were playing intimately – they were all old friends – and I thought they played together quite wonderfully. There was Hugh Maguire, Iona Brown, Cecil Aronowitz and Terence Weil. So I rang up Hugh and said, look, would you like to do a recording with me of a couple of guitar quartets – which I had had in mind for several years, the Haydn Guitar Quartet and one of the Boccherini string quintets for guitar and string quartet. Hugh said yes, so I quickly booked – or rather Jimmy booked – a little church in London and we made a really lovely recording. It was joy all the way. Sadly, for various reasons, the quartet was disbanded soon after that.*<sup>39</sup>

De longe a melhor obra é o *Quarteto* op. 2 n. 2 (Hob.III/8) de Haydn, escrito em 1765 – o destaque fica para o “Menuetto”, onde o *conseqüente* do primeiro tema dura o dobro do *antecedente*. Segundo John Duarte, a versão na qual o alaúde substitui o primeiro violino – caso não seja do próprio Haydn – é totalmente digna do compositor austríaco.<sup>40</sup>

Aqui Bream utiliza – como de hábito em obras a partir do período barroco –<sup>41</sup> o violão, e não o alaúde. O instrumento é o mesmo David Rubio de 1966 que será usado em seguida em *Classic Guitar*.<sup>42</sup> Boccherini entra no álbum com o *Quinteto* para violão e quarteto de cordas em mi menor G.451 e com uma versão para violão e cravo do “Grave Assai” e “Fandango”, os dois movimentos finais do *Quintettini* n. 4 para violão e quarteto de cordas G. 448.<sup>43</sup>

Tanto Bream quanto Segovia gravaram um único disco cada um com a participação de quarteto de cordas, mas com objetivos bem diferentes: enquanto Segovia – com as cordas do Quintetto Chigiano – buscou ampliar o repertório com uma obra especialmente dedicada a ele por Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) – o *Quintete pour guitare & quatuor a cordes* op.

---

<sup>39</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, p. 164.

<sup>40</sup> Ver DUARTE, John. “Julian Bream and Friends” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Julian Bream & Friends* (CD). Julian Bream Edition, vol. 16, p. 3.

<sup>41</sup> Há algumas exceções em relação à música barroca, como veremos no próximo LP a ser comentado.

<sup>42</sup> De Joseph Haydn Segovia gravou “Andante” e “Minuet” em 1947 (78 rpm), “Largo Assai” do *Quarteto de Cordas* em sol maior op. 76 n.1, o mesmo “Minuet” em *Maestro* (LP), Decca DL 710039, 1960, e um outro “Minuetto” em *Andres Segovia plays* (LP), Decca DL 9734, 1954.

<sup>43</sup> Ver MOLINA, Sidney. “Antique” (encarte de CD) in QUATERNAGLIA. *Antique* (CD), Comep, 6878-0, 1996.

143 –,<sup>44</sup> Bream preferiu registrar a participação do violão em obras camerísticas de importantes compositores clássicos.<sup>45</sup>

Não podemos considerar o Cremona String Quartet um *ensemble* empolgante – há até alguns problemas nos movimentos lentos e no final de certas frases –, mas a equalização com o violão está excelente, nas duas obras. Em relação ao cravo de Malcolm não podemos dizer o mesmo: seu som está sem perspectiva, o violão um pouco à frente, e as articulações dos dois instrumentos não parecem perfeitamente ajustadas.

### **Sonatas for Lute and Harpsichord (1969)**

Logo após *Classic Guitar* Bream lança com o cravista George Malcolm (1917-1997) *Sonatas for Lute and Harpsichord*,<sup>46</sup> com obras de Bach e Vivaldi. É sua única gravação de Bach ao alaúde, e o último disco em que utiliza o instrumento construído por Thomas Goff, que também fazia os cravos usados nas gravações de Malcolm. A exemplo de *Julian Bream and his Friends*, foi gravado no Bishopgate Institute e produzido por James Burnett. De Bach apresentam as trio sonatas BWV 525 em mib maior e BWV 529 em dó maior em edições de Bream, e de Vivaldi as sonatas originais para violino, alaúde e contínuo RV 82 em dó maior e RV 85 em sol menor em edições de Malcolm.<sup>47</sup>

O repertório é executado com perfeição e energia. Mas aqui aparece – mais do que nos discos de alaúde solo ou nos de canto e alaúde – o “falso alaudismo” de Bream. Não há mesmo nenhuma diferença entre o seu alaúde e o que seria uma versão ao violão dessas obras. Essa distância de sonoridade e técnica em relação ao alaúde histórico parece maior diante da presença do cravo de Malcolm, e amplifica-se ainda mais pelas mudanças de timbre, vibratos e toque apoiado – possíveis e quase inevitáveis diante da textura das peças, nas quais quase só há linhas melódicas simples. Também a tomada de som não parece ter ajudado: ao contrário

---

<sup>44</sup> Em *Andres Segovia with strings of the Quintetto Chigiano* (LP), Decca DL 9832, 1956.

<sup>45</sup> Cabe lembrar que Segovia gravou uma obra de Boccherini com orquestra (sua única gravação do compositor italiano): o arranjo de Gaspar Cassadó baseado no *Cello Concerto* em mi maior (com Enrique Jordá e The Symphony of the Air) em *Andres Segovia* (LP), Decca DL 710043, 1961.

<sup>46</sup> BREAM, Julian. *Sonatas for Lute and Harpsichord* (LP), RCA SB 6812. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 20 (faixas 11-16) e vol. 5 (faixas 13-18).

<sup>47</sup> Há imagem de Bream e Malcolm tocando o terceiro movimento da *Sonata* em sol menor de Vivaldi. Ver “George Malcolm” in BREAM, Julian. *My life in music* (DVD), Music on Earth, 2003.

dos discos com orquestra de Bream – todos muito naturais, correndo o risco de deixar o violão um pouco ao fundo apesar de solista –, aqui parece sobrar muito alaúde para que haja equilíbrio no diálogo com o cravo.

A idéia de deixar o alaúde ocupar apenas uma das caixas acústicas – procedimento experimental comum do início da Era Stereo nos anos sessenta –<sup>48</sup> parece impedir qualquer ilusão que poderia ter minimizado um certo incômodo na escuta. O disco não deixa de ser uma rara referência desse repertório com essa formação, mas pode – considerando o enorme desenvolvimento da interpretação de música barroca durante a Era dos CDs a partir de meados dos anos oitenta – soar um pouco datado. Isso já não ocorre, em nossa opinião – e a despeito das “imprecisões” históricas –, com os álbuns de música elizabetana gravados por Bream, todos a merecer ainda maior espaço crítico para reavaliação. Com esse contexto em mente, o virtuosismo dos movimentos finais da *Sonata* em dó maior de Bach e da *Sonata* em sol menor de Vivaldi talvez sejam os momentos mais fortes do disco, onde uma certa leveza minimiza as condições adversas.

### ***Elizabethan Lute Songs (1970)***

Finalmente – e ainda antes de *Romantic Guitar* – vem a “volta às origens”: *Elizabethan Lute Songs*,<sup>49</sup> o último disco do duo Peter Pears-Julian Bream. Gravado no Conway Hall de Londres (também com produção de Burnett) traz na capa uma foto em que Bream empunha um alaúde de oito ordens (as duas primeiras simples, as demais duplas) construído por David Rubio em 1967. As canções são de Thomas Morley (1557/8-1603), Philip Rosseter (c.1567/8-1623), John Dowland (1563-1626) e Thomas Ford (?-1648).

---

<sup>48</sup> O album de Bream e Malcolm é contemporâneo de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) e *White Album* (1968), dos Beatles, nos quais o isolamento de instrumentos e vozes em uma específica caixa de som do sistema estereofônico é um procedimento utilizado com grande dose de criatividade e experimentalismo.

<sup>49</sup> BREAM, Julian. *Elizabethan Lute Songs* (LP), RCA SB 6835. Na Julian Bream Edition a gravação encontra-se no vol. 19 (faixas 1-16).

Bream e Pears voltam ao repertório dos dois primeiros discos gravados pela Decca em 1955 e 1958: do primeiro disco (que, lembremos, havia sido a estréia fonográfica de Bream), *An Anthology of English Song*, o duo regrava “When Laura Smiles” e “What then is Love but Mourning?”, de Rosseter; “I saw My Lady Weep”, de Dowland; e “It was a Lover and His Lass”, de Morley, além da primeira faixa desse primeiro álbum, “Fair, Sweet, Cruel”, de Thomas Ford. Do segundo disco do duo, *A recital of Lute Songs*, registram novamente “Come, Phyllis”, também de Ford. Portanto, das 16 faixas do LP, seis já haviam sido gravadas pelo duo, havendo uma distância de 12 a 15 anos entre as versões.

Se, por um lado, a voz de Pears na década de cinqüenta tinha um brilho insuperável, ela parece combinar muito mais com o alaúde de Bream agora. Trata-se, em primeiro lugar, de uma gravação bem mais adequada – com uma ambiência que faltava no primeiro registro – e, para além disso, o alaúde participa de forma mais arrojada das canções. Como duo, trata-se de um trabalho maduro, que valoriza cada passagem, cada ponto da letra – como, por exemplo, em toda a estrofe que sai de “Summer in winter fadeth” para desembocar no singelo refrão “Come away, my darling?” de “What then is Love but Mourning”, de Rosseter. Em “I saw My Lady Weep”, de Dowland – um “hino à melancolia”, segundo Peter Pears escreve na contracapa do LP original<sup>50</sup> o duo dialoga em alto nível com a antológica primeira versão, assim como em “Come, Phyllis”, de Thomas Ford.

Por outro lado – e apesar do alaúde de Bream estar muito melhor em todos os sentidos – é impossível tirar da memória a beleza da interpretação original de Pears para “It was a Lover and his Lass”, de Morley, uma das mais famosas canções de alaúde da história.<sup>51</sup> O mesmo se passa com “Fair, Sweet, Cruel”, de Ford: a versão original – primeira faixa do primeiro disco – parece seguir ressoando, sem se importar com nova.

Entre as dez canções gravadas pela primeira vez aqui, duas obras de Dowland estabelecem relações com outros discos: “Can She Excuse” é a versão com letra de “The Earl of Essex Galliard”,<sup>52</sup> e “Come, Heavy Sleep” – a última faixa deste último disco gravado pelo histórico duo Pears-Bream, e que deixa transparecer, talvez sem se dar conta, um tom de despedida – é, justamente, o tema utilizado por Britten em *Nocturnal* op. 70 [CD1 faixa 20].

---

<sup>50</sup> PEARS, Peter. “Elizabethan Lute Songs” (contracapa de LP), in BREAM, Julian. *Elizabethan Lute Songs* (LP).

<sup>51</sup> De *As you like it*, de Shakespeare.

<sup>52</sup> Gravada em *Dances of Dowland* (alaúde solo, 1967) e – com o próprio título de “Can she excuse” em *An Evening of Elizabethan Music* (versão do Julian Bream Consort, 1962).

Uma das peças mais interessantes é “If She Forsake Me”, de Rosseter, que termina com os versos – cantados com estranha alegria – “Then come, Death, and end my pain”, e uma das mais inspiradas interpretações do duo é “Weep You no more”, também de Dowland, sobre a qual Pears comenta:

*Dowland deals in tears and sighs, but they are of cathartic beauty. “Weep you no more, sad fountains, what need you flow so fast?” And he answers with masterly phrases of refined intensity, in imitation between lute and voice: “But my sun’s heavenly eyes view not your weeping, That now lies sleeping softly”.*<sup>53</sup>

Julian Bream chega à metade de sua carreira discográfica aqui em 1970. Foram vinte e quatro discos nessas três fases, cada um com um propósito bem determinado. Algo da primeira fase se repete na terceira – o que Harold Bloom denomina “estágios de limitação”, para diferenciar das fases de “representação”. Uma das características importantes comuns às fases de limitação mapeadas por Bloom – e aqui devemos prestar atenção tão-só a um certo contorno conceitual, deixando os discos de Bream e Segovia se comunicarem de modo tão flexível quanto eles mesmos se mostrarem – é um certo “esvaziamento”, uma “vazante com relação ao precursor”. Afirma Bloom:

*Este “esvaziamento” é uma descontinuidade liberadora e torna possível um tipo de poema que a simples repetição do afalo (ou qualidade divina) do precursor jamais permitiria. A “anulação” da força do precursor no próprio efebo serve, também, para “isolar” sua identidade com relação à postura do precursor e o salva, portanto, de uma transformação em tabu em e para si mesmo.*<sup>54</sup>

Essas “anulações” – como a “ilusão de coerência”, presente nos álbuns que esvaziam na raiz o projeto discográfico de Segovia – são, na verdade, alimento da angústia. Essa angústia pode se revelar inclusive – de modo camouflado – na idéia quase obsessiva de Bream em querer controlar o repertório, nessa busca de um certo triunfo sobre a história. E é por isso mesmo que – para Bloom – os artistas fortes não se contentam com essas limitações; elas são tão reais, tão em si mesmas limitadoras, que tendem a emergir em novas e improváveis

---

<sup>53</sup> PEARS, Peter, *ibid.*

<sup>54</sup> BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, p. 125.

representações. Elas também fazem parte dos momentos artísticos fortes dos poemas ou – no nosso caso – dos momentos fortes do itinerário poético de um artista.

Bloom nos mostra que essa angústia move a arte: quando a obra do efebo é forte, trata-se de um sinal claro de quão devastador foi o poder exercido sobre ele pelo precursor. E, por outro lado, o arrefecimento da angústia significa, em geral, a morte (poética) do artista. Para Bloom, uma carreira que perdesse a força de continuar travando essa impiedosa batalha – enredada pela dialética de limitação-substituição-representação – estaria acabada. Poeticamente acabada, mesmo que se sucedessem, durante décadas, “novas” publicações – ou, no nosso caso, gravações. Bream chega aos anos 70 perto dos quarenta anos de idade, e – a despeito do alto grau de idealização que transparece de seus comentários – o que ele terá a dizer com a sua música nas duas décadas seguintes não será mera repetição do já dito.

## 2. *A Life on the road: together? (1971-78)*

*Ou não há ninguém aqui, e eu meramente pertenço e estou no lugar. E ninguém pode chegar até ele.*<sup>55</sup>

Nessa fase serão mais onze discos. Apenas quatro de violão solo, e – ainda assim –, em dois deles, há a participação de agrupamentos orquestrais. Dois desses quatro discos de violão solo são dedicados integralmente a Villa-Lobos. Em outros dois discos Bream atua como solista da Monteverdi Orchestra sob a direção de Eliot Gardiner. Também são dois discos de alaúde solo, com um deles – mais uma vez – dedicado integralmente a Dowland. Finalmente, há os três discos em duo com John Williams, o último dos quais gravado ao vivo. Em sete dos onze trabalhos há outros músicos, *ensembles* ou orquestras ao lado de Bream e, no entanto, como depoimento registrado ao final desse período ele escreve – na forma de entrevistas a Tony Palmer – o livro *A life on the road*, uma autobiografia cujo tom, apesar de bem-humorado, é o da “solidão das estradas”.<sup>56</sup>

É como se, nessa fase, sua arte precisasse buscar – no auge da impecabilidade técnica – alguns pontos de apoio: nas pessoas com as quais trabalhou – incluindo compositores –, no

---

<sup>55</sup> BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, p. 199.

<sup>56</sup> O livro será publicado em 1983, momento em que a arte de Bream já estará imersa em uma nova fase.

aprofundamento da relação com o repertório contemporâneo e em duas paixões antigas, Villa-Lobos e Dowland. É uma fase em que testa os limites – seus e de seu instrumento –, mas na qual parece também andar um pouco sem rumo, perigosamente se aproximando de um beco sem saída. Assim, Bream não segue a trilha que a gravação de *Romantic Guitar* havia apontado – pelo menos como projeto de repertório – e se afasta, nesse sentido, ainda mais de Segovia. E apesar do fantástico *Julian Bream 70s* (1973), complemento de *20th Century Guitar* como proposta acabada de um novo repertório contemporâneo para o violão, a tensão de sua atuação parece – já aqui – começar a relativizar o papel instrucional dos LPs temáticos em favor de um conceito de interpretação cada vez mais focado na própria materialidade sonora, em cada faixa de cada disco.

### ***Julian Bream Plays Villa-Lobos (1971)***

Em *Julian Bream plays Villa-Lobos* – seu primeiro álbum integralmente dedicado ao compositor brasileiro –,<sup>57</sup> Bream realiza a segunda gravação integral dos *Cinco Prelúdios*, registra mais um estudo (o “Étude n.8” em dó# menor), grava pela primeira vez uma peça da *Suite Popular Brasileira*, o “Schottisch Chôro”, e traz – ao lado da London Symphony Orchestra dirigida por Andre Previn – sua gravação dos três movimentos do *Concerto para violão e orquestra* de Villa-Lobos. O *Concerto* foi gravado nos EMI Studios de Londres, enquanto que as obras solo utilizaram, mais uma vez, a Wardour Chapel em Wiltshire. James Burnett atuou como produtor e – seguindo a “busca por um novo instrumento” iniciada em *Romantic Guitar*, onde havia utilizado um violão Manuel Ramirez – Bream volta a gravar com dois instrumentos de Hermann Hauser (construídos em 1950 e 1936).

---

<sup>57</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream Plays Villa-Lobos* (LP), RCA SB 6852. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 21 (faixas 1-8) e no vol. 8 (faixas 3 e 5).

Estreado por Segovia em 6 de fevereiro de 1956 com a Houston Symphony Orchestra sob a regência de Villa-Lobos, o *Concerto* não foi mais apresentado – e nunca gravado – pelo violonista espanhol. Talvez por isso a gravação de Bream, realizada quinze anos depois da estréia e doze anos após a morte do compositor, tenha se tornado rapidamente – e para sempre – um referencial. A gravação traz Bream ao lado da melhor orquestra com a qual havia tocado até então, o que é decisivo para a busca de equilíbrio entre o solista e a arrojada orquestração de Villa-Lobos (flauta, oboé, clarineta, fagote, trompete, trompa e cordas). Bream trata Villa-Lobos com a habitual seriedade: sem nenhuma afetação, buscando clareza na proposta virtuosística da escrita de acordes do brasileiro – onde freqüentemente notas em cordas soltas rompem a graduação linear entre grave e agudo – e sem a tão comum “espanholização” das escalas, fazendo dos ligados instrumentais uma articulação específica que não altera duração nem busca falsos acentos.

É possível que a ordem das faixas do LP tenha obedecido a critérios estéticos e norteado a própria escolha de algumas obras, e aqui mais do que em outros trabalhos as coletâneas lançadas posteriormente descharacterizam bastante a proposta original. Por exemplo: após o lá menor final do *Concerto* surge, como faixa final do Lado A, justamente a melodia iniciada por si, sol#, dó# – primeiro, misteriosa, nos baixos, e depois metamorfoseando-se, com as mesmas notas, no tema lento que aparece no soprano – do “Estudo n. 8”, como se Villa-Lobos tivesse extraído dessa pequena obra a base de certos gestos do *Concerto*. Em comparação com a gravação de Segovia de 1956,<sup>58</sup> Bream não consegue um som tão bonito nos graves como o da parte inicial de Segovia, mas é muito mais equilibrado – também em som – na relação entre melodia e acompanhamento a partir do momento em que o tema entra no soprano, deixando a figuração preencher com mais calma o tempo entre as notas da melodia [CD2 faixas 8 e 9]. Mas a gravação mais impressionante de Segovia é justamente a primeira, em 78 rpm,<sup>59</sup> onde ele mostra que pode valer a pena – e muito – transformar a obra em algo tão profundamente pessoal [CD2 faixa 7].

---

<sup>58</sup> Em *Andres Segovia with strings of the Quintetto Chigiano* (LP), Decca DL 9832, 1956.

<sup>59</sup> Dos registros gravados em Londres em 1949.

Bream abre o Lado B com a sua segunda integral dos *Cinco Prelúdios*, agora em uma ordem não coincidente com a numeração do compositor. A ordem de Bream privilegia os movimentos plagais entre as tonalidades, e deixa o brilho da passagem mi menor-mi maior para o final, terminando com o “Prelúdio n. 2”. Assim, abre com o n. 1 (mi menor), ataca o n. 5 (ré maior), prossegue com os n. 3 (lá menor) e n. 4 (mi menor), e finalmente traz o n. 2 (mi maior). Não pode ser considerado mero acaso a inserção – como bem escolhida “sobre mesa” desse cardápio temático – do “Schottisch-Chôro”, segunda peça da *Suite Populaire Brésilienne* – e também em mi maior – para encerrar o disco.

Sua nova versão do “Prelúdio n.1” é mais lírica e mais colorida do que a de 1956, que apesar de um pouco mais dramática no início, ressente-se da menor ambiência. A segunda gravação adiciona mais perspectiva e profundidade, o que se deve também ao violão Hauser. Em relação a Segovia, a captação prejudica muito a sonoridade de sua primeira gravação,<sup>60</sup> o que torna a segunda – gravada no intervalo entre as gravações de Bream – mais interessante.<sup>61</sup> Mas Segovia – com exceção do “Prelúdio n. 3”, o qual interpreta de forma bastante inspirada, e com uma atenção precisa a certos detalhes da escrita de Villa-Lobos – nunca parece completamente à vontade diante do compositor brasileiro, o que pode ser atestado também pelo fato de seu recorte da obra do carioca ser mínimo: como vimos, gravou apenas dois dos cinco *Prelúdios*, e três dos doze *Estudos*.<sup>62</sup>

O “Prelúdio n. 5” também se beneficia – na nova versão – das melhores condições de instrumento e ambiente, e também de menos chiados nas mudanças de posição nas cordas graves, sobretudo na parte em si menor, a qual Bream – nas duas gravações – prefere fazer mais rápida do que a primeira parte, apesar da indicação *meno*. O “Prelúdio n. 3” parece outra obra, se compararmos as duas versões – está bem mais maduro na de 1971: o *Andante* inicial está menos nervoso, mais medido, mais propriamente recitativo, apesar da digitação privilegiar – nos dois casos – ligados não escritos por Villa-Lobos. Desaparece também, na segunda versão, a distorção sonora – um pouco caricata – na repetição da nota mi aguda que antecede a entrada do *molto adagio*, o que possibilita à própria parte lenta surgir com mais simplicidade. Bream segue fielmente a partitura ao repetir *da capo* – nas duas gravações – o “Prelúdio”, apesar dessa repetição ser freqüentemente suprimida, tanto em apresentações ao vivo quanto em gravações de outros intérpretes. Segovia – cuja versão destacamos acima – repete

---

<sup>60</sup> Ver *An Andres Segovia Program* (LP), Decca DL 9647, 1954.

<sup>61</sup> Ver *The Unique Art of Andres Segovia* (LP), Decca DL 710167, 1969.

<sup>62</sup> Segovia não registrou os *Chôros n. 1* nem nenhuma das cinco peças da *Suite Popular Brasileira*.

integralmente a primeira parte, mas corta a segunda ao meio na volta, indo diretamente para o final [CD2 faixas 4, 5 e 6].<sup>63</sup>

A gravação nova do “Prelúdio n. 4” também parece mais focada, com ambiência e ressonância adequadas nas partes lentas – não esqueçamos que essa obra não havia sido gravada apenas na integral de 1956, mas também no LP *Popular Classics for Spanish Guitar*, de 1962 –, e com um saudável controle na parte dos arpejos, com mais sentido fraseológico, sem procurar fazer simplesmente “o mais rápido possível”. O “Prelúdio n. 2” também tem atualizada a sua versão, e a resposta sonora da combinação violão Hauser-Wardour Chapel parece abrir espaço para uma interpretação um pouco mais irônica, o que se intensifica ainda mais com a chegada do “Schottish-Chôro”, que – ouvido aqui como tendo algo a comentar simultaneamente a respeito dos prelúdios 5 e 2 – ocupa o espaço que seria reservado para o extraviado “Prelúdio n. 6”.<sup>64</sup> Essas duas últimas são obras cujo humor e *finesse* realmente não combinam com a energia segoviana, e seria mesmo difícil imaginá-las interpretadas pelo *Maestro*.

### ***Julian Bream 70s (1973)***

Com um intervalo de dois discos – o primeiro com John Williams, no qual Bream ainda utiliza o violão Hauser de 1936, e um de alaúde solo – surge *Julian Bream 70s*,<sup>65</sup> aquele que denominamos acima a contraparte de *20th Century Guitar*. No repertório, o *Concerto for Guitar and Chamber Orchestra* (1970) de Richard Rodney Bennett (1936), gravado nos estúdios EMI de Londres junto ao The Melos Ensemble dirigido por David Atherton, além das seguintes obras – também de compositores ingleses – em primeiras gravações, todas registradas na Wardour Chapel: “Elegy” (1971) de Alan Rawsthorne (1905-1971), “Five Bagatelles” (1971) de William Walton (1902-1983) e “Theme and Variations” op. 77 (1970) de Lennox Berkeley (1903-1989). A produção é de James Burnett, e Bream utiliza um violão Hernandez y Aguado de 1965.

---

<sup>63</sup> A versão de Segovia do “Prelúdio n. 3” está em *Andres Segovia, Guitar* (LP), Decca 9751, 1955.

<sup>64</sup> Os musicólogos costumam mencionar a referência a um sexto prelúdio, jamais localizado. Ver, por exemplo, os comentários que constam na contracapa da edição brasileira do LP, tanto os de Judith Robison quanto os do Dr. Carlos González. In BREAM, Julian. *Julian Bream interpreta Villa-Lobos* (contracapa de LP), RCA, 105.4060.

<sup>65</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream 70s* (LP), RCA SB 6876. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 15 (faixas 4-6), e no vol. 12 (faixas 16-22).

O próprio Bream comenta o *Concerto* de Bennett:

*The Concerto itself is very much a chamber concerto, with the guitar part by no means always dominant in the conventional sense. It's not a concerto in the nineteenth-century style, much more in the spirit of an eighteenth-century Concerto Grossso. Now, with Bennett, he's not a composer you can suggest things to. He gives you the feeling that he knows exactly what he's doing, and he doesn't take too kindly to any suggested alteration. Once he's done it, that's that. But I'll tell you a little secret. In the middle movement of the concerto, there's a modest little flourish that I make, which isn't in the score. I haven't exactly changed the notes, but I use a pattern of notes he's written and make an arpeggio of it. When I did it I knew he didn't disapprove, but I also knew he didn't quite approve. Another instance of the practical musician, if you like. He knew that it gave me great pleasure to have that tiny indulgence, and he let it go without a word.*<sup>66</sup>

Se buscarmos ir além do registro anedótico típico dos comentários de Bream, entretanto, encontraremos uma obra – muito bem escrita, aliás – de mais um compositor de pouca importância fora do meio violonístico ou do ambiente da música britânica. A interpretação de Bream propõe interessantes soluções de sonoridade para o diálogo entre o violão e o grupo de câmara composto por flauta, oboé, corne inglês, clarinete baixo, trompa, trompete, celesta, trio de cordas e percussão. Bennett – que estudou com Pierre Boulez – utiliza uma escrita dodecafônica, mas procura manter alguns pontos de apoio para a escuta, entre os quais podemos mencionar o inesperado retorno dos quatro compassos iniciais da obra em meio às complexidades rítmicas do terceiro movimento, pouco antes do final.

Também há qualidades nas obras de Rawsthorne e Berkeley, mas elas igualmente parecem depender de Bream, como se a interpretação fosse, mesmo, uma co-autoria. Apresentadas à comunidade por meio do som do violonista inglês, as peças resistem à separação entre escrita abstrata e sua manifestação nas faixas do LP. O disco – esse disco – não parece ser apenas um caso possível de fixação de frases sonoras escritas, mas o referencial indispesável para a compreensão da própria partitura. John Duarte situa brevemente as obras:

---

<sup>66</sup> PALMER, Tony, *ibid.*, p. 90.

*In his later years Berkeley embraced a measure of atonality, and the Theme and Variations (1970) is tonally somewhat ambiguous. The theme itself has two sections, declamatory and lyrical. Its apparent tonality of B minor is hybridised with C major, and throughout the work its tonal allegiance is equivocal, only reluctantly resolved at the end with a tierce de Picardie (B major), inverted and with an added sixth [...] Alan Rawsthorne's Elegy (1971) was his last work; he died, leaving it unfinished. Julian Bream, who had commissioned it, completed it by returning to the slow, elegiac opening after the agitated section into which it developed, as the composer almost certainly intended.*<sup>67</sup>

Mas – do ponto de vista violonístico – a obra que dá contorno e mobilidade ao álbum é a de William Walton, cuja interpretação marcará época. Trata-se de sua única obra para violão solo, escrita para o violonista inglês por um compositor que contava sessenta e nove anos de idade. Em *Five Bagatelles* a arte de Bream atinge um de seus ápices. De novo, em uma obra inédita – tal qual em *Nocturnal* – a gravação parece mostrar um avanço no conceito de execução no instrumento, e não apenas uma ampliação de repertório. Na n. 1, um “Allegro” rítmico de grande energia, Bream consegue um som extremamente arredondado nos agudos, combinando com acordes firmes em difíceis passagens e, no trecho central, um cantabile fantástico, incluindo a pungente variação em harmônicos; na n. 2 - “Lento”, de inspiração caribenha – o baixo alterna as notas ré e lá, somente encontrando uma forma de resolução a cada ciclo de treze compassos, com a entrada do ré grave no baixo. Trata-se de uma frágil improvisação no modo frígio – quase um clichê –, onde o tema demora mais de trinta compassos para entrar. Mas Bream deleita-nos com mudanças de timbre e digitação, isto é, a mão direita e a esquerda se alternam no comando sobre a construção da sonoridade. E a peça – assim executada – tem o poder de nos fazer esquecer de correntes estéticas: é o puro som do violão, querendo provocativamente estar fora do tempo histórico; na n. 3 - “Alla cubana” – de caráter mediterrâneo –, em si mesma mais um clichê (agora em si menor, com direito inclusive a uma descida de baixo si-lá-sol#-sol-fá#-si), Bream cria uma atmosfera extremamente sedutora, onde balanço rítmico, harmônicos, *pizzicatos*, *glissandos*, mordentes, arpejos com cordas soltas e uma famosa *tambora* literalmente hipnotizam o ouvinte; a n. 4 - “Sempre espressivo”, é uma “gentle love-song (more English than Italian)”, nas palavras de Duarte, cheia de acordes com sétimas, como em uma bossa-nova brasileira, mas conta com um engenhoso

---

<sup>67</sup> DUARTE, John. “Twentieth-century Guitar - I”, in BREAM, Julian. *Twentieth-Century Guitar I* (encarte de CD). *Julian Bream Edition*, volume 12, pp. 3-4.

acompanhamento em harmônicos oitavados se movendo enquanto uma outra corda mantém a nota da melodia sustentada, soando mais do que um violão poderia fazer; e, finalmente, a n. 5 traz a indicação “Con Slancio”, cuja escolha – ao invés da utilização do termo mais tradicional “con impeto” – revela “*a finer appreciation of the Italian language than most composers have*”.<sup>68</sup> Baseia-se em um motivo de nota repetida que termina sempre um tom abaixo de onde começou. Essa figura começa em mi, depois é transposta para sol#, depois para si e, finalmente, para lá, de onde emerge uma coda que é apenas uma escala descendente *lócria* de lá, isto é, com mib e sib. No desenvolvimento do motivo, Bream brinda-nos com obsessivas mudanças de digitação em grupos de notas rápidas que se repetem, como em dó-si-lá-sol – em que o ligado dó-si ora está na corda três, ora na dois, alternadamente [CD2 faixas 11 a 15].

Enfim, *Five Bagatelles* – em sua barganha com a sonoridade padrão das trilhas sonoras de filmes, grande especialidade do compositor – não deveria ser, ao contrário de *Nocturnal*, uma obra tão importante. O mérito de Walton foi ter, generosamente – como fizeram antes Torroba e Ponce com Segovia – permitido que a obra de arte surgesse a partir do som do intérprete. Ousamos afirmar que as *Bagatelles* somente encontram sua plena sustentação a partir da conquista sonora alcançada por Julian Bream e ratificada em gravação, isto é, seriam, sem ele, obra inacabada. Mais do que outras obras de seu repertório, essas cinco pequenas peças estão para sempre marcadas por seus gestos musicais, e quem quer que se arrisque a tocá-las – ou, mais ainda, a gravá-las – terá de se haver com a sua *performance*, mais ainda do que com a partitura.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> A frase é de John Duarte, e baseia-se no fato de Walton ter vivido na Itália a partir dos anos 50. As citações acham-se em DUARTE, John. “Dedication” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Dedication*. Julian Bream Edition, vol. 14, p. 3.

<sup>69</sup> Há imagem de Bream tocando as “Bagatellas” n. 2 (“New Music for the Guitar”) e n. 5 (“Bonus Features/ Archive Music Clips”) no DVD *My Life in Music*, Music on Earth, 2003.

### ***Julian Bream - Giuliani and Sor (1974)***

No mesmo ano do lançamento do segundo LP em duo com John Williams – que comentaremos mais tarde – vem à luz *Julian Bream - Giuliani and Sor*,<sup>70</sup> que está para *Classic Guitar* como 70s está para *20th Century Guitar*. A gravação é na Wardour Chapel, com produção de Burnett e tendo J. W. Bower como engenheiro de som. E para Bream atingir as condições ideais de trabalho foi adicionado mais um ingrediente – que já estava presente no segundo disco com John Williams citado: após os anos de estabilidade das fases “Bouchet” e “Rubio”, e após as constantes experiências com diferentes instrumentos nos últimos anos, Bream parece ter encontrado, finalmente, o seu instrumento ideal, a saber, um violão construído pelo espanhol José Romanillos em 1973, e com o qual irá gravar a maior parte de seus discos desde essa época até 1990. Sem dúvida trata-se do instrumento de maior longevidade em suas mãos, e que o levará ao ponto culminante da carreira. A exemplo de Rubio, Romanillos trabalhou na oficina que Bream mantinha em sua casa até tornar-se auto-suficiente. Bream comenta:

*At that time, I was giving my Bouchet a rest and was playing a recently acquired German guitar, just like Segovia's, made by Hauser. There is something extraordinary and special about them; at their best, magical instruments. The one I'd acquired was a good instrument, but it was made in 1936 and needed a few minor repairs. So I said to Romanillos, look here, why don't you repair my Hauser? But before you repair it, I want you to do a very difficult thing. I want you to take the back off very carefully and make accurate drawings of the whole inside design so that we can try to copy it. I also said that now is the time he should decide whether he was going to be a guitar maker full time, because if he really wanted to I could let him have some space in the workshop.*<sup>71</sup>

Continua Bream:

---

<sup>70</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream - Giuliani and Sor* (LP), RCA ARLI 0711. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 10 (faixas 8-11) e no vol. 8 (faixa 17).

<sup>71</sup> PALMER, Tony, *ibid.*, p. 55

*Eventually, he made those six guitars, and one of them turned out really quite good, another was reasonably good, and the other four were undistinguished but quite acceptable. We managed to sell off three of the instruments quite reasonably. I kept one and he kept one and we lent one to a mutual friend. He then proposed to make two more, and the eighth guitar he made was an unusually good instrument. So I began to use this instrument for some of my concerts, and very soon guitarists were wondering who this chap was, Romanillos, who'd made such a splendid instrument. His name eventually got around, and he gradually picked up enough business to keep him going on a permanent basis.*<sup>72</sup>

O próprio Romanillos também deu o seu depoimento a Tony Palmer:

*"My materials", Romanillos told me, "They come from all over the world. I get the rosewood either from Brazil or from India, which is for the back and sides of the guitar. The sounding board or table is made from spruce and that comes from Switzerland, so I've got a plentiful supply. As you can probably imagine, acoustically the sound board has to be made from the finest wood you can possibly get. I didn't like the idea of buying it through a dealer, so I decided to go the whole hog and find it in the forests. So I did. I think I've now got enough timber to last me until I'm about 110 years old. I only make about sixteen or eighteen guitars a year, depending on how many holidays I take, whether I'm sick or whatever. The turnover is very small, because I'm one of those fools who likes to control everything myself. I use hardly any machinery because I treat the wood and the guitar with great respect, which is one thing that I learnt from Julian; if you're going to do something in this life, it's worth doing well. There's no compromise. I'm not an appendage of Julian, you know. He never wanted it that way. I mean, he would never say to me you've got to do this or that. All he did was to bring the best instrument he could find for me to have a look at and criticize. He never tried to impose his will on me, although we've had our ups and downs. True, he has been playing my instruments, but he's not playing my instruments out of charity. I'm sure that if he found a guitar that he thought was better, he would play it. It's been a very clean and straight understanding between us."*<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 56.

<sup>73</sup> Ibid., pp. 60-1.

O disco traz a primeira gravação de duas das seis *Rossinianas* de Mauro Giuliani (1781-1829), respectivamente “Le Rossiniane n. 3” op. 121 e “Le Rossiniane n. 1” op. 119, além da versão integral da *Sonata* em dó maior op. 25 de Fernando Sor (1778-1839), todas as obras em revisões do próprio Bream. As *Rossinianas* podem ser descritas como fantasias operísticas ou *potpourris*, gênero muito cultivado no século XIX – e são comparáveis, em muitos aspectos, às paráfrases de trechos operísticos por Franz Liszt. Thomas Heck, principal biógrafo contemporâneo de Mauro Giuliani, descreve a importância de Bream no processo de redescoberta desse repertório:

*These Rossiniane might have lain dormant for years, totally overlooked by the guitar playing public, were it not for a fortuitous encounter between Mr. Bream and this writer in Cleveland in 1973, a few months after the GFA [Guitar Foundation of America] had been organized. Being anxious to inform the British virtuoso of the Foundation's activities and to offer him any necessary assistance, I approached him after his Cleveland concert and we made a date to meet...we proceeded to my home, where Mr. Bream requested to see, then sat down to read through, several of the Rossiniane in the GFA collection [now the GFA Archive] [...] Presently he requested copies of several Rossiniane, which I was happy to make [...]*<sup>74</sup>

Em comentário sobre as conclusões de seu artigo – onde comparou a versão original de Giuliani com a de Bream – o scholar conclui pela oportunidade da versão do violonista inglês:

*This recollection occurs in a brief article which describes how, in fact, Bream borrowed and rearranged episodes from Giuliani's op. 119, 121 and 122 in putting his recording together. My remarks concluded with the opinion that “Bream's liberties were altogether appropriate. The potpourri genre is just about the only one in the classic era that permits such liberties at the level of the soloist. Of course in larger forms one need only look at the performance practices associated with operas (from which most potpourris are derived) to appreciate the wisdom, sometimes even the necessity, of making cuts and substitutions in order to make the total experience as meaningful as possible both to the performers and to the audience.”*<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> HECK, Thomas F. “Reconstructing the Rossiniane of Giuliani/Bream”. *Sounboard* IV/1, 1977, pp. 47-8. O trecho mencionado está também in HECK, Thomas F. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus: Editions Orphée, 1995, p. 188.

<sup>75</sup> HECK, Thomas F. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, p. 188.

De qualquer forma, a importância da discussão sobre esse repertório apenas veio à tona após as *performances* – e sobretudo após a gravação – de Bream:

*They [Rossiniane] first came capture the imagination of guitarists and the public this century through the rather original efforts of Julian Bream. His spirited, playful, and unprecedented public performances of just two of them (or so we were led to believe), op. 119 and 121, followed by their release on RCA Red Seal, ARLI 1-07011 (1974), created quite a stir in classic guitar circles.*<sup>76</sup>

A *Sonata* op. 25 de Sor – sua segunda “Grande Sonata” – foi publicada em Paris em 1827 após o retorno do compositor da Rússia. Brian Jeffery, biógrafo de Sor, comenta a obra em comparação com a *Sonata* op. 22:<sup>77</sup>

*Again it is in C, again it has four movements: “Andante largo”, “Allegro non troppo”, “Andantino grazioso (theme and variations)”, and “Minuet”. But the muscular style of the earlier sonatas is missing, and instead we have much attention given to precise and complex harmonics in the second movement, and a rather weak ending with a minuet. This work, surely, is a late one.*<sup>78</sup>

Jeffery comenta também a originalidade das obras de grandes proporções de Giuliani e Sor no contexto da produção violonística da época:

*All these four sonatas or sonata-like works are uncommonly long for guitar music.<sup>79</sup> In the whole of Europe at this time, Sor and Giuliani appear to have been the only composers to have attempted such a thing. How strange that such ambitious and large-scale pieces were not followed up until much later. They are completely unique in their time.*<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Ibid., p.187.

<sup>77</sup> Segovia gravou apenas o “Allegro” (segundo movimento) e o “Minueto” (quarto movimento) da *Sonata* op. 25 de Sor. O “Allegro” está em *An Andres Segovia Recital* (LP), Decca DL 9633, 1953, e o “Minueto” em *An Andres Segovia Program* (LP), Decca DL 9647, 1954, e em *Recital Íntimo* (LP), RCA ARLI 0864, 1973.

<sup>78</sup> JEFFERY, Brian. *Fernando Sor. Composer and Guitarist*. London: Tecla Editions, 1994, p. 26.

<sup>79</sup> Jeffery refere-se ao *Grand Solo* op. 14, à *Sonata* op. 15 (b) – em movimento único –, e às já mencionadas *Sonatas* em vários movimentos op. 22 e op. 25.

<sup>80</sup> Ibid.

Guardada a importância de trazer a público um repertório de extremo virtuosismo (por isso mesmo pouco tocado) – e não estamos levando em conta apenas os *potpourris* assinados por Giuliani, mas também a dificílima *Sonata* de Sor –, Bream parece, acima de tudo, aprofundar e estender para outros domínios o passo interpretativo dado na gravação das *Bagatelles*. Diante do nível musical alcançado na gravação (e o repertório – sobretudo Giuliani – favorece esse fato), é quase dispensável saber quais são as obras executadas ou quem são os autores delas. A escuta convida ao olvido da matriz composicional, que se transforma em mais um detalhe da interpretação. Dessa forma, obras passam a ser itens – como a Wardour Chapel, o violão Romanillos e o posicionamento dos microfones – que concorrem para a realização da “grande obra de arte”: a própria *performance*. As interpretações de Bream conquistam um inédito espaço sonoro, e conseguem juntar o controle do todo com o aprofundamento de cada detalhe. Como a câmera de um Bergman ou de um Tarkovski, Bream passa a esculpir cada obra no tempo, sabendo a hora de se aproximar e se distanciar, o tamanho certo de cada pausa, o foco e a ressonância de cada som. Nada passa em branco, a concentração é total. Ele parece ter sempre o tempo que precisa para dizer o que tem de ser dito, mas nunca interrompe o fluxo rítmico, como se toda a obra fosse um grande plano, sem rompimentos. Não apenas a obra: também o disco, porque a sonoridade de cada obra é parte de um todo maior – o LP como projeto estético acabado.

Como apêndice, cabe observar que o “Minuet” que encerra o álbum – o *finale* da *Sonata* de Sor – havia sido gravado antes de modo avulso como seqüência do “Largo” da *Fantasia* op. 7 em *Baroque Guitar* (1965). E cada uma das duas versões parece ser o que se propõe, a primeira redonda, meditativa – a contraparte do “Largo” –, com o violão Bouchet revelando o lado francês de Sor; a segunda mais aberta, a conclusão alegre e leve da complexa e longa *Sonata*, e com a cor espanhola refinada do violão de Romanillos.

### ***Julian Bream: Villa-Lobos (1977)***

Como vimos, apesar dessa fase guardar ainda oito trabalhos fonográficos para serem comentados, só mais um deles é dedicado ao violão solo, e de novo um “álbum Villa-Lobos”. Há três trabalhos após *Giuliani and Sor* – dois com orquestra e um de alaúde solo – preparando o terreno para *Julian Bream: Villa-Lobos*.<sup>81</sup> Gravado na igreja em Wiltshire com produção de Burnett, utiliza – assim como havia ocorrido em *Julian Bream Plays Villa-Lobos*, de 1971 – um instrumento de Hermann Hauser, agora de 1944. No repertório a integral dos *Doze Estudos para Violão* e a *Suite Popular Brasileira* (esta última apenas com os quatro primeiros números, sem o “Chorinho”).

Não é um disco regular. Talvez possa ser caracterizado, inclusive, como presságio do que chamamos acima de “beco-sem-saída”, e isso pode ser entendido tanto do ponto de vista da escolha do repertório quanto do resultado musical alcançado. Bream nunca – nem antes nem depois desse álbum – cedeu à tentação das “obras completas”. Para ele, a coerência sempre esteve em um plano superior ao da linearidade historiográfica. Ao escolher gravar todo o set dos *Estudos*, Bream assume riscos, isto é, ele não poderá atender à demanda técnica e interpretativa de cada um deles com a mesma regularidade, homogeneidade e profundidade. O resultado ainda é superior ao da maioria das gravações de outros intérpretes – sempre pode-se aprender com um artista desse nível musical –, mas o LP passa a sensação de ter sido gravado de forma um tanto apressada. As mudanças de timbre começam a ficar um pouco gratuitas, como se Bream deixasse o som caminhar por si mesmo durante longos – e freqüentemente difíceis – trechos. O registro é arrojado, mas falta – dessa vez – um certo acabamento.

---

<sup>81</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream: Villa-Lobos* (LP), RCA ARLI 2499. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 21 (faixas 9-20) e vol. 13 (faixas 12-15).

Comecemos do início. No “Estudo n. 1” Bream não supera o Segovia de 1949 – o de 1956 perde um pouco da austerdade rítmica no afã de trazer mais expressividade –,<sup>82</sup> nem na clareza das notas agudas (em especial no som das cordas soltas), nem na homogeneidade do movimento ascendente e descendente do próprio arpejo. A velocidade também não chega a compensar essas escolhas, e o som vai ficando um pouco esmagado ao invés de se abrir com o aumento de tensão. O que Bream pretende fazer – destacar linhas internas com os seus ritmos próprios – se perde em uma certa irregularidade, como se – e não é improvável que isso tenha ocorrido – o *take* tivesse sido editado demais. Talvez o modelo de versão que Bream tinha em mente já houvesse, àquela altura, sido realizado por Eduardo Abreu no disco de estréia do duo brasileiro: uma soma de alta velocidade com regularidade, ao lado do destaque polifônico de linhas sutilmente defasadas dentro do arpejo, mas sem alterar em nada a sonoridade.<sup>83</sup> Os mesmos problemas ocorrem, de certo modo, nos estudos n. 2 e n. 3, apesar da facilidade impressionante de Bream com os ligados. O n. 4 tem bom controle, mas parece ao mesmo tempo um pouco nervoso – e um tanto linear –, o que faz com que passe sem chamar muito a atenção. E é no n. 5 que começamos a encontrar mais força para a nossa argumentação: aqui, Bream perde de si mesmo, já que a gravação de *20th Century Guitar* (1966), com um violão Rubio, tem mais foco sonoro e personalidade, e está, também, musicalmente mais equalizada.

Apesar da impressionante sequência de ligados disparada a partir da terceira escala do “Estudo n. 7” – o que torna sua segunda versão bem diferente da primeira –, podemos transferir os comentários feitos acima acerca do “Estudo n. 5” também para este: a gravação de *20th Century* ainda é mais interessante. Idem para a versão do “Estudo n. 8” presente em *Julian Bream Plays Villa-Lobos* (1971) – o primeiro disco desta fase, analisado acima –, que torna a atual desnecessária. Assim, entre as regravações, somente o “Estudo n. 11” supera sua primeira versão (que havia sido feita para o problemático álbum *Popular Classics for Spanish Guitar*, de 1962).

---

<sup>82</sup> As gravações do “Estudo n. 1” por Segovia estão nos registros de Londres em 1949 (78 rpm) e em *Andres Segovia with strings of the Quintetto Chigiano* (LP), Decca DL 9832, 1956. Há também registros de apresentações ao vivo.

<sup>83</sup> Ver *The Guitars of Sergio and Eduardo Abreu* (LP), Ace of Diamonds, SDD 219, 1969.

Por outro lado, são bem interessantes as versões dos estudos n. 9, n. 10 e n. 12, e – como ponto alto – Bream realiza uma interpretação notável do “Estudo n. 6”, diante da qual nenhuma das ressalvas anteriores poderia ser feita [CD2 faixa 10]. O mesmo pode ser dito de sua *performance* da *Suite Popular Brasileira*: Bream coloca um pouco de Tárrega e Llobet na obra, faz um Villa-Lobos de salão, europeu, urbano, mas cheio de ironia; ainda assim, o “Schottish-Chôro” que encerrava *Julian Bream Plays Villa-Lobos* (1971) – a única peça da *Suite* gravada anteriormente – era ao mesmo tempo mais sedutor e menos exagerado.

É muito bom que Bream tenha gravado a *Suite* – e uma pena não ter incluído o “Chorinho” –, mas convém também ressaltar que a sonoridade está um pouco melhor colocada na “Mazurka-Chôro” e na “Valsa-Chôro” do que no “Schottisch-Chôro” e na “Gavotta-Chôro”.

Essa gravação representa o término da história do violonista inglês com Villa-Lobos. Foram dois discos inteiros, um dividido com Torroba, e mais algumas peças avulsas em outros dois. O saldo é positivo: duas versões muito coerentes da integral dos *Prelúdios*, uma bela *Suite Popular Brasileira*, um *Concerto* que até hoje é referência e – se pudermos escolher entre as duas versões que alguns deles têm – pelo menos meia dúzia de *Estudos* irretocáveis.<sup>84</sup>

### ***The Woods so Wild (1972)***

Durante esse período foram lançados dois discos de alaúde solo. O primeiro deles após *Together* – o primeiro com Williams – e imediatamente antes de 70s, sendo o terceiro disco da presente fase. Trata-se de *The Woods so Wild*,<sup>85</sup> gravado na Wardour Chapel com produção de James Burnett e usando o alaúde David Rubio de 1967. Traz obras dos compositores ingleses William Byrd (1543-1623), Francis Cutting (fl.1583-c.1603), John Dowland (1563-1626) e Anthony Holborne (fl.1584?-1602) entremeadas com oito “Fantasias” do alaudista italiano Francesco Canova da Milano (1497-1543), provavelmente o compositor mais antigo gravado pelo violonista inglês.

Aqui uma descrição da estrutura do LP pode revelar mais detalhes sobre o senso estético de Bream do que qualquer coletânea de gravações avulsas poderia mostrar. As dezoito peças são cuidadosamente distribuídas em apenas oito faixas (quatro de cada lado), e ao invés

---

<sup>84</sup> Lembremos que a gravação do “Chôros n. 1” – em *Popular Classics for Spanish Guitar* (1962) – também não é muito convincente.

<sup>85</sup> BREAM, Julian. *The Woods so Wild* (LP), RCA SB 6865. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 4 (faixas 1-18).

disso ser uma desvantagem – como poderia parecer, uma vez que o LP não permite a fácil localização de trechos – acaba tornando o álbum menos fragmentado e mais homogêneo: o foco não está nas obras, mas na estrutura do todo.

As *Fantasias* de Francesco da Milano são distribuídas com rigor pelos blocos: as faixas de 1 a 6 contêm, cada uma, uma das *Fantasias* do alaudista italiano: a “Fantasia I” em dó menor é o centro da primeira faixa, ladeada de peças mais populares de Byrd e Cutting; o mesmo acontece na terceira faixa, quando a “Fantasia III” em sol menor é seguida por “The Fairy Round” e “Heigh Ho Holiday”, duas *galliards* mais leves de Holborne. Por outro lado, no segundo bloco é a “Fantasia II” em fá maior – de caráter mais improvisatório – que serve de amparo para a densidade de “Walsingham”, de Dowland. O lado A fecha com uma peça única na faixa quatro, a “Fantasia IV” (La Campagna), certamente um ponto culminante do álbum. Bream consegue, em sua interpretação, a difícil associação entre o rigor polifônico e a liberdade de figuração que faz das fantasias renascentistas sínteses *a priori* dos principais gêneros da música instrumental a partir do barroco.

O lado B abre com a bela balada “Go from my Window”, de Dowland, perfeitamente ajustada à virtuosística “Fantasia V” em dó maior de da Milano. Na sexta faixa, a versão de Cutting para “Greensleeves”<sup>86</sup> e a “Fantasia VI” em fá maior preparam “Bonny Sweet Robin” de Dowland. E a penúltima faixa, ao colocar “Hearts’s Ease”, de Holborne,<sup>87</sup> entre a “Fantasia VII” em fá maior e a “Fantasia VIII” em sol maior de Francesco da Milano, prepara a última faixa, onde – a exemplo do final do lado A – há apenas uma obra, a balada “Loth to Depart”, de Dowland.

### ***The Lute Music of John Dowland (1976)***

O segundo disco de alaúde solo surgiu imediatamente antes de Julian Bream: Villa-Lobos. Trata-se de *The Lute Music of John Dowland*,<sup>88</sup> o terceiro LP dedicado integralmente a obras do alaudista elizabetano. As condições de gravação, produção e instrumento são as mesmas do disco anterior.

---

<sup>86</sup> Aqui Bream toca o tema antes e depois das variações de Cutting, ao contrário da versão – mais lenta – gravada anteriormente no LP *The Golden Age of English Lute Music*, de 1961.

<sup>87</sup> A obra refere-se a *Romeo and Juliet*, de Shakespeare. Ver Ato IV, cena n. 5.

<sup>88</sup> BREAM, Julian. *The Lute Music of John Dowland* (LP), RCA RL 11491. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 3 (faixa 3 e 18-23), vol. 4 (faixa 19-21) e vol. 2 (faixa 26-27).

Bream busca recuperar aqui a densidade de Dowland, presente muito mais em *Julian Bream Plays Dowland*, disco juvenil de 1957 – e de onde ele retira duas obras importantes para regravá-las – do que na leveza de *Dances of Dowland*, de 1967. Mas há também mais três regravações cujas primeiras versões estão em outros álbuns: “Captain Digorie Piper’s Galliard”, gravada anteriormente no álbum ao vivo *Julian Bream in Concert*, de 1963; “Resolution”, gravada em versão de *ensemble* com o título “Dowland’s Adew” em *An Evening of Elizabethan Music*, de 1962; e “My Lord Willoughby’s Welcome Home”, gravada aqui em versão para dois alaúdes do próprio Dowland, mas tendo sido registrada anteriormente em alaúde solo – em versão cuja autoria havia sido atribuída a William Byrd –, também em *Julian Bream in Concert*.

O novo registro da *galliard* dedicada ao pirata (?) Piper – que também havia sido a faixa de abertura na primeira gravação – faz a peça ganhar em solenidade, sonoridade e maturidade. “Resolution” também parece acrescentar algo a “Dowland’s Adew”: a elegia fúnebre da pavana deixa de ser lamentosa para ganhar os tons heróicos de uma homenagem, e a liberdade improvisatória – mais possível nessa versão solo – só amplifica positivamente a tensão. Com o auxílio da tecnologia de gravação, Bream executa neste LP as duas partes escritas por Dowland para “My Lord Willoughby’s Welcome Home”, fazendo um duo consigo mesmo.<sup>89</sup> Entretanto, apesar do calor da gravação ao vivo de 1963 deixar a peça arriscadamente ansiosa, o virtuosismo daquela versão solo atribuída a Byrd – usado por Bream para encerrar o lado A de *Julian Bream in Concert* –<sup>90</sup> ainda nos parece muito mais interessante do que a construção, em estúdio, desse duo artificial.

Um dos pontos culminantes deste (excelente) disco é, certamente, a regravação das fantasias que – aqui – encerram cada um dos lados, a saber, “Forlorn Hope Fancy” (final do lado A) e “Farewell” (final do lado B). E a ligação que Dowland estabelece entre a “última esperança” e o “adeus” parecem mais fortes do que qualquer comparação possível entre as versões atuais e as do jovem violonista do disco *Julian Bream Plays Dowland*. Para começar, poderíamos tentar descrever algumas diferenças, como *nuances* polifônicas e de andamento; ou as diferenças de sonoridade entre o instrumento de Thomas Goff (primeira gravação) e o de David Rubio (regravação); ou ainda comparar as características acústicas do Mozart-Zaal de Viena com as da Wardour Chapel, mas parece que esse caminho – aqui – não nos levaria muito longe. Dezenove anos da vida do intérprete separam os *takes*. Lá (1957), era o tempo de

---

<sup>89</sup> O mesmo procedimento foi adotado em “My Lord Chamberlain, His Galliard”.

<sup>90</sup> Lembremos que na segunda parte desse álbum ao vivo Bream atua ao lado de Peter Pears.

iniciar a busca de sua própria voz, e aqui (1976) o momento de se preparar para a ratificação dessa voz.<sup>91</sup> E Bream parece ter trabalhado, nos dois casos, para que a *música* fosse o assunto e, em especial, buscado estimular a comparação entre *as duas obras gravadas no mesmo disco*, e não a comparação entre as versões através do tempo. Que obras são essas, que Bream justapôs duas vezes?

Duarte descreve sucintamente o projeto das *fantasias* renascentistas:

*During the sixteenth century the fantasia (also called fancy or ricercar) came into being as the first purely instrumental form. As its name proclaims, it was a piece that evolved out of the fantasy or imagination of its player-composer. A fantasia develops from a single line theme or idea called the point, which is treated imitatively – somewhat in the manner of the later fugue. Some fantasias continue thereafter to develop the point, whilst others, for which it was no more than trigger to the imagination, depart from it never to return. From such a simple concept emerged an astonishing variety of works, long or short, and wide-ranging in mood.*<sup>92</sup>

Em “Forlorn Hope Fancy”, Dowland parte de um *point* constituído por cinco passos de semitom descendente, abrangendo seis notas cromaticamente, e em “Farewell” o compositor inverte esse *point*, subindo de meio em meio tom até perfazer a mesma distância ascendentemente. Consciente desse processo composicional, Bream trata as duas fantasias como vasos comunicantes, invertendo também suas posições nos dois álbuns, já que em *Julian Bream Plays Dowland*, “Farewell” está no lado A, enquanto que “Forlorn Hope” encerra o disco e, como vimos, em *The Lute Music of John Dowland* cada uma encerra um lado, com “Farewell” no final. Nos dois LPs ele toma cuidados extremos para que os pressupostos musicais e de sonoridade assumidos em uma peça tenham continuidade na outra, como se as duas fossem, de algum modo, a mesma obra [CD2 faixas 16 e 17]. Essa relação entre as duas fantasias de Dowland também mereceu um comentário de John Duarte no encarte do volume 4 da Julian Bream Edition:

---

<sup>91</sup> Essa ratificação – ou consumação – de sua voz poética passará, na próxima década, pela recriação de Segovia em si.

<sup>92</sup> DUARTE, John. “The Woods so Wild” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *The Woods so Wild*. Julian Bream Edition, vol. 4, p. 4.

*The fantasies of Dowland are far less numerous [em relação a Francesco da Milano] (fewer a dozen) but are no less varied and remarkable. They are unexcelled in their richness of invention and texture. Two form a related pair, each having as its point a chromatic hexachord: In Forlorn Hope Fancy it descends sadly, while in Farewell (the ending of which is poignant in the extreme) it rises (to heaven?). The point recurs sixteen times in the former and thirteen in the later.*<sup>93</sup>

Bream gravou dois discos com The Monteverdi Orchestra, ambos sob a regência de John Eliot Gardiner. Eles são consecutivos, e foram lançados imediatamente antes de *The Lute Music of John Dowland*. Os dois foram gravados no mesmo ano em Londres, o primeiro – dedicado a concertos para alaúde e orquestra – no Barking Town Hall e na Rosslyn Hill Chapel, e o segundo – dedicado a concertos para violão e orquestra – no Walthamstow Town Hall e também na Rosslyn Hill Chapel. A produção é de Burnett, o engenheiro Bob Auger, o alaúde o David Rubio de 1967, e o violão o José Romanillos de 1973.

### ***Concertos for Lute and Orchestra (1975)***

*Concertos for Lute and Orchestra (1975)*<sup>94</sup> traz a segunda versão de Bream para o Concerto para alaúde e cordas em ré maior RV 93 de Antonio Vivaldi (1678-1741), o Concerto para alaúde e cordas em fá maior do alaudista boêmio Karl Kohaut (1726-1784), além de versões do Concerto para dois alaúdes, cordas e flautas doce em sib maior op. 4 n. 6 de Georg F. Haendel (1685-1759) – em arranjo de Bream –, e do Concerto para dois alaúdes e cordas de Vivaldi em sol maior RV 532. Em Haendel e no Vivaldi em sol maior Bream executa – com o auxílio da tecnologia de gravação – as partes dos dois alaúdes. Como característica forte da sonoridade geral do disco podemos salientar que a orquestra atua com discrição e leveza, e o alaúde – apesar de estar em primeiro plano – não se coloca de forma invasiva.

Bream consegue um resultado mais interessante com o Concerto em ré maior de Vivaldi aqui do que no LP *Julian Bream - Rodrigo, Britten, Vivaldi*, de 1964, tanto pela condição oferecida pela Monteverdi Orchestra – em relação ao Julian Bream Consort – quanto pela sua

---

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> BREAM, Julian. *Concertos for Lute and Orchestra* (LP), RCA ARLI 1180. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 5 (faixas 1-12).

própria performance. A gravação integra um *chitarrone* – executado por Robert Spencer – no contínuo. Segue-se – um excelente achado – a obra de Kohaut, raro exemplo da relação do nascente estilo galante com o alaúde, cuja decadência foi mais vagarosa na Europa Central – região onde viviam os melhores *luthiers* e compositores-intérpretes do instrumento. A obra – escrita por volta de 1760 – termina com um interessante “Tempo di Menuetto”. No segundo movimento o cravo é, nesta versão, substituído por um *violone* – tocado por John Gray – que confere mais definição ao contínuo e destaca a expressividade do solista.

Segundo Christopher Grier,<sup>95</sup> a obra de Haendel faz parte de um conjunto publicado em Walsh em 1738 destinado a funcionar como interlúdio no oratório *Alexander's Feast*, tendo perdurado posteriormente como concerto para órgão. O musicólogo – e mentor de Bream em música antiga – Robert Thurston Dart concluiu que originalmente se tratava de obra para alaúde e harpa, e reconstruiu a parte de alaúde que havia desaparecido. Bream, por sua vez, baseando-se nessa versão, adaptou a obra para dois alaúdes e re-elaborou a textura polifônica dos dois instrumentos. O resultado do arranjo é excelente, e a presença das flautas doces dota os *tutti* de um colorido especial.

Mas, se a textura do arranjo do *Concerto* de Haendel esconde um pouco a presença tecnológica do duo dos “dois Julian Bream”, a simplicidade do *Concerto para dois bandolins* de Vivaldi – aqui executado em versão alaudística – escancara a opção tecnológica, que talvez tenha sido um pouco individualista demais. Por que não convidar outro músico? Trata-se de uma obra na qual as duas partes solistas têm exatamente a mesma importância, e não há como extrair todas as consequências musicais – por bem realizada que esteja a superposição de Bream consigo – sem o necessário diálogo em tempo real da música de câmara. Por outro lado, a substituição do órgão pelo *chitarrone* no famoso “Andante” oferece um interessante diálogo a três partes por instrumentos de cordas dedilhadas, uma vez que violoncelos e baixos estão em silêncio e violinos e violas – em levíssimo *pizzicati* – tocam em uníssono.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> GRIER, Christopher. “Concertos for Lute and Orchestra” (contracapa de LP), in BREAM, Julian. *Concertos for Lute and Orchestra*, ibid.

<sup>96</sup> Ver ibid.

### **Julian Bream - Rodrigo and Berkeley (1975)**

*Julian Bream - Rodrigo and Berkeley* é lançado no mesmo ano de 1975, também com Gardiner e a Monteverdi Orchestra, e traz dois concertos: no lado A a segunda versão de Bream para o *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo (1901-1999) e, no lado B a primeira gravação (mundial) do *Guitar Concerto* op. 88 (1974) de Lennox Berkeley (1903-1989).<sup>97</sup>

Temos um *Aranjuez* com pleno equilíbrio entre violão e orquestra – natural, mas com o violão sempre audível. A orquestra parece não invadir o terreno do solista, e nem ele ter de responder de forma bruta. Também as articulações de solista e orquestra parecem mais casadas do que na primeira versão – gravada em 1964 com Colin Davis e The Melos Chamber Orchestra. É, de fato, uma versão mais tranquila e caprichada, mas não muito brilhante, talvez mais inglesa do que espanhola. Os movimentos extremos têm uma pulsação mais controlada, e o violão respira com tranquilidade, nunca acossado pela orquestra [CD2 faixa 18].

O *Concerto* de Berkeley – que culmina sua pequena obra para violão – não é uma obra de grande brilho, mas tem uma *performance* muito acurada aqui. A leveza com que a orquestra atua e o seu encaixe com o solista são virtuosísticos, e isso é tanto mérito da orquestração do compositor quanto da gravação. Segundo John Duarte,

*Lennox Berkeley supplied the guitar with two solo works, a Sonatina op. 52/1 and a Theme and variations op. 77, a song-cycle, Songs of the Half-Light op. 65 and, finally, the Guitar Concerto op. 88 (1974), dedicated to Julian Bream. Berkeley dallied with atonality, but instead of adopting it wholly he forged his own brand of obscured (but lurkingly present) tonality, the language of his Guitar Concerto. The sonata-form first movement which, uniquely, opens slowly with two horns, has two subjects – the first given by the flute, the second by the guitar. The main melody of the second movement (in 5/8 meter) returns at the end, reconciled with the rising figures that precede it. An energetically strummed rhythm on the guitar and a jolly tune from the violins set the material and mood of the last movement. After reflecting on its second-movement melody, the guitar embarks on a cadenza before leading the movement to a brilliant conclusion.*<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream - Rodrigo and Berkeley* (LP), RCA ARLI 1181. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 22 (faixas 1-6).

<sup>98</sup> DUARTE, John. “Rodrigo - Berkeley - Brouwer”, in *Guitar Concertos* (encarte de CD). *Julian Bream Edition*, volume 22, pp. 3-4.

Apesar da “*brilliant conclusion*” – e da menção velada ao *Aranjuez* no rasgueado do terceiro movimento – a estranheza sonora da obra – o fato dela estar tão voltada para si mesma, britanicamente ensimesmada – parece dar o tom da escuta. E, de certo modo, o concerto marca também o início de um limite entre Bream e o repertório inglês: afinal, ele já havia retirado para o seu violão – até esse momento – muito do que a música de seu país no século XX poderia oferecer, e, daqui para a frente, as obras inglesas vão ocupar uma quantidade bastante reduzida de faixas em seus discos. As exceções serão apenas a gravação de uma antiga obra de Richard Rodney Bennett e o registro de uma peça de Peter Maxwell Davies alguns anos depois.<sup>99</sup>

***Together* (1971)**

***Together Again* (1974)**

***Live* (1978)**

Enfim, há os três discos gravados em duo com o violonista australiano John Williams (1941), distribuídos durante esse período. Williams havia sido desde cedo considerado – inclusive pelo próprio *Maestro* – o herdeiro natural de Segovia. Mas a partir de seu interesse e posterior atuação em vários projetos de música popular, inclusive em *performances* à guitarra elétrica,<sup>100</sup> passou a conviver com a reação adversa de meios conservadores, tendo o próprio Segovia à frente.

---

<sup>99</sup> Recentemente foi lançado um álbum de registros feitos por Bream para a BBC que inclui a peça *The Blue Guitar*, de Michael Tippett (1905-1998) – dedicada a Bream e estreada por ele –, que não integrou nenhum dos discos lançados comercialmente durante a carreira. Ver BREAM, Julian (CD). *Bach, Sor, Turina, Tippett, Schubert*, Testament 1333, 2005.

<sup>100</sup> Um dos pontos mais interessantes e controversos dessa atuação foi a participação de John Williams no grupo de *fusion* *Sky* durante o período 1979-83 (logo após a gravação do terceiro e último álbum com Bream).

Os discos são *Together*,<sup>101</sup> *Together Again*,<sup>102</sup> e *Live*.<sup>103</sup> Os dois primeiros foram gravados na Wardour Chapel com produção de James Burnett. No primeiro Bream utiliza o violão Hauser de 1936 (que já havia sido usado em *Julian Bream Plays Villa-Lobos*, do mesmo ano), enquanto que no segundo já está com o Romanillos de 1973. Em *Live*, gravado (ao vivo) no Avery Fischer Hall (New York) e no Boston Symphony Hall, a produção é de Peter Delheim, que não trabalhava em LPs de Bream desde *Baroque Guitar* (1965).<sup>104</sup> Nesse último disco do duo Bream interrompe provisoriamente o uso do violão Romanillos e decide voltar a gravar com o Robert Bouchet de 1964, exatamente o mesmo instrumento que havia usado no LP *Baroque Guitar*.

Com exceção dos arranjos de Bream para renascentes inglesas, como as que abrem *Together* e *Live* – no primeiro caso, o arranjo da *Suite for Two Guitars* de William Lawes (1602-45), no segundo “Pavan” and “Galliard” de John Johnson (fl. 1579-1595) –,<sup>105</sup> e a versão de Williams para o “Theme and Variations” op. 18 de Johannes Brahms (extraído do *Sexteto n. 1* para cordas em sib menor), também presente em *Live*, predominam, no repertório do duo, obras originais barocas e clássicas, e arranjos de música espanhola e francesa.

As obras originais são: a “Partie Polonaise” em lá maior para dois alaúdes de Georg Philipp Telemann (1681-1767); dois duos de Ferdinando Carulli (1770-1841), o “Duo em sol maior” op. 34 e a “Serenade” op. 96; dois duos de Fernando Sor (1778-1839), “L’Encouragement” op. 34 e a “Fantaisie” op. 54; e um de Mauro Giuliani (1781-1829), as “Variazioni Concertanti” op. 130.<sup>106</sup> As obras clássicas encontram versões inspiradas pela criatividade do duo, em especial as de Sor, e não apenas pelo ótimo “L’Encouragement” [CD2]

---

<sup>101</sup> BREAM, Julian / WILLIAMS, John. *Together* (LP), RCA SB 6862.

<sup>102</sup> BREAM, Julian / WILLIAMS, John. *Together Again* (LP), RCA ARLI 0456.

<sup>103</sup> BREAM, Julian / WILLIAMS, John. *Live* (LP), RCA RL 03090. As gravações do duo não foram incluídas na Julian Bream Edition. Podem ser encontradas distribuídas parcialmente nos CDs *Together*, RCA 09026-61450-2, 1993, com a totalidade do LP original *Together*, mais duas obras do LP *Live* (“Dolly” op. 56, de Gabriel Fauré, e “Danza Española” op. 37 n. 2, de Enrique Granados) e *Together Again*, RCA, 09026-61452-2, 1993, com a totalidade do LP original *Together Again* mais as obras de John Johnson, Georg Philipp Telemann e Claude Debussy do LP *Live*. Ficam de fora das duas coletâneas as gravações – todas do LP *Live* – da “Fantasie” op. 54 de Fernando Sor, do “Theme and Variations” op. 18 de Johannes Brahms e de “Castilla” de Isaac Albéniz.

<sup>104</sup> Lembremos que Delheim – que foi durante muito tempo o produtor de Bream nos Estados Unidos – havia trabalhado também no outro único disco gravado ao vivo pelo violonista inglês (*Julian Bream in Concert*, 1963, com a participação de Peter Pears).

<sup>105</sup> A “Pavan” – com o título “The Flatt Pavin” – havia sido gravada em versão para dois alaúdes no LP do Julian Bream Consort (*An Evening of Elizabethan Music*, 1962).

<sup>106</sup> Dessas obras a “Partie Polonaise” de Telemann e a “Fantaisie” de Sor estão em *Live*. A obra de Giuliani está em *Together Again* junto com a “Serenade” de Carulli, e os “Duos” op. 34 de Carulli e op. 34 de Sor em *Together*.

**faixa 20]**, mas também pela qualidade e pelo controle sonoros da versão ao vivo da “Fantaisie” op. 54.

Uma vez que Williams jamais havia abandonado o repertório segoviano, a idéia de se voltar para transcrições de autores espanhóis nacionalistas – e adicionar franceses – é uma enorme novidade para Bream, sobretudo se pensarmos que sua década de 70 foi quase integralmente voltada a autores ingleses contemporâneos, Villa-Lobos, Dowland, concertos com orquestra e poucas variantes mais. Assim, de Isaac Albéniz (1860-1909), eles apresentam a versão de Emilio Pujol para “Córdoba”, e a versão de Miguel Llobet para “Bajo la Palmera”, ambas extraídas dos *Cantos de España* op. 232 B.44 para piano (respectivamente peças n. 4 e n. 3), a “Evocación” de *Iberia*, e “Castilla”, última peça da *Suite Española* op. 47 (também em versão de Llobet a partir do original pianístico);<sup>107</sup> de Enrique Granados (1867-1916), a versão de Pujol para o “Intermezzo” da ópera *Goyescas* e as *Danzas Españolas* op. 37 H. 142 n. 6 (“Rondella Aragonesa”), n. 11 (“Zambra”) – ambas em arranjo de Llobet para dois violões a partir do original de piano – e n. 2 (“Oriental”) – em arranjo de Bream e Williams; e, de Manuel de Falla (1876-1946), a “Danza Española n. 1” da ópera *La vida breve*, em arranjo de Pujol revisado por Bream.<sup>108</sup>

Obras de três autores franceses que resistem bastante a transcrições para violão solo também foram chamadas por Bream para fazer parte dos discos do duo: em *Together*, a “Pavane pour une infante défunte” de Maurice Ravel (1875-1937), em arranjo de Bream;<sup>109</sup> em *Live*, três peças de Claude Debussy (1862-1918) originais para piano – “Rêverie” L. 68 em arranjo de Batchelor, “Golliwog’s Cakewalk” L. 113 (de *Children’s Corner*) em arranjo de Bream, e “Clair de Lune” (da *Suite Bergamasque* L.75) em arranjo de Bream / Williams; e, também em *Live*, a incrível versão de Bream para “Dolly” op. 56 (original para piano a quatro mãos) de Gabriel Fauré (1845-1924), uma das mais memoráveis interpretações do duo [CD2 **faixa 19**.<sup>110</sup>

Como principal qualidade – e também risco – das performances do duo Bream - Williams sobressai, sempre, o fato de eles serem músicos muito diferentes. E talvez não seja por acaso

---

<sup>107</sup> “Cordoba” está em *Together*, “Bajo la Palmera” e “Evocación” em *Together Again* e “Castilla” em *Live*.

<sup>108</sup> O “Intermezzo” de Granados e a peça de Falla estão em *Together*, as “Danzas Españolas” n. 6 e n. 11 em *Together Again*, e a n. 2 em *Live*. Há imagem do duo tocando a peça de Manuel de Falla: ver BREAM, Julian. “Working with John Williams”, in *My Life in Music* (DVD), Music on Earth, 2003.

<sup>109</sup> Lembremos que Bream havia preparado e gravado uma versão solo da “Pavane” de Ravel em *The Art of Julian Bream*, de 1959.

<sup>110</sup> Cabe lembrar que Segovia gravou a *Waltz in Bb* op. 39 n. 8 de Brahms em *An Andres Segovia Program* (LP), Decca DL 9647, 1954 e o *Preludio* “La Fille aux cheveux de lin” de Debussy em *Segovia - Granada* (LP), Decca DL 710063, 1963.

que a história dessa formação esteja tão ligada a “ensembles familiares”: em primeiro lugar *casais*, como Emilio Pujol e Matilde Cuervas, no início do século XX, e – mais tarde – Ida Presti e Alexandre Lagoya; ou *irmãos*, como Sérgio e Eduardo Abreu e, mais recentemente, Sérgio e Odair Assad.<sup>111</sup> Ao contrário da unidade que resulta da convivência estreita, Bream e Williams parecem, cada um a seu modo, tratar o duo como uma forma de diversão em alto nível: no caso de Williams, esse aspecto lúdico já está inserido em cada uma das variadas atividades musicais que tem desenvolvido ao longo de sua carreira – ele empresta seu carisma “solar” e seu perfeccionismo a tudo o que faz, mas ao mesmo tempo parece não se entregar a nada totalmente –; e, quanto a Bream, por encontrar uma forma de desaguar sua extraordinária energia musical e seu humor em um trabalho violonístico no qual o foco não precisava ser ele próprio. Essa possibilidade de interagir com as qualidades sonoras e musicais de Williams parece tê-lo marcado profundamente, e talvez por isso tenha comentado de forma tão detalhada o trabalho do duo em sua biografia *A life on the Road*. Ele mostra, por exemplo, ter total consciência das diferenças musicais quase inconciliáveis entre ele e Williams:

*Two guitars is an excellent combination, if you're a plucker. John is very different type of guitarist from me; his playing has a fine, aristocratic quality; quite unique; very classical and beautifully controlled. He is the sort of player that Mozart would have liked; Beethoven perhaps might not have gone overboard, because it is the restraint with which he plays that is so remarkable. He doesn't over-indulge; everything is held in proportion, nothing is overstated. In fact very eighteenth-century. I do not envy him his abilities, as much as I admire them. I don't know why. Sometimes I wish I could play half as neatly as John does. I suppose it is because there is such tension between our different styles that we stimulate each other as much as we do. I don't play a great deal with John, which is sad, because when I do I find learn a lot by watching and hearing him play. With his extraordinary technique and almost phenomenal control, John could probably play the pants off me, though I suspect not quite. In any case, he doesn't, because I feel sure he is aware of other things, principally that we are making music together.*<sup>112</sup>

Em outro momento, quando comenta algumas das dificuldades técnicas do violão que são potencializadas em gravações – em especial a captação do chiado produzido pelo

---

<sup>111</sup> Nesse sentido – numa comparação com duos pianísticos – Julian Bream e John Williams parecem mais um duo como Martha Argerich e Nelson Freire do que como Katia e Marielle Labèque.

<sup>112</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, p. 165.

movimento de mão esquerda sobre as cordas nas mudanças de posição –, Bream traz Williams como exemplo:

*Another difficulty is the squeaks you make sometimes as your fingers travel up and down the fretboard, like the clatter of jacks on the harpsichord. It would be lovely if squeaks were not there, but they nearly always are. Some performers manage to eliminate a lot of squeak; John Williams, for instance, doesn't squeak very much, partly because I know he takes especial care not to squeak, but also because his left hand release action is meticulously correct. I squeak more than some, possibly because I tend to let myself go in concerts. If I worried about taking my fingers off the string, and then putting them down again on the same string, merely to avoid the squeak, I might lose the musical line. I know that if you keep your fingers on the string while you move to the next position, you risk a squeak. But at least the melodic line is unbroken, and there are ways of minimizing the squeak.*<sup>113</sup>

De dentro do trabalho desse duo cuja sonoridade de cada integrante quase sempre se mostra explicitamente – não é um *duo*, exatamente, o que se ouve nas caixas acústicas do sistema stereo, mas ora Bream ora Williams –, Bream continua o seu depoimento enfatizando algumas das diferenças na forma como cada um dos dois músicos lida com a situação de palco:

*The other thing about John is that, for myself, I hate the idea of feeling relaxed on stage, in the way that one might in one's own drawing room, playing to a few friends. But I think that is what John prefers. I think he finds that the artifice of giving a concert constricts him. I mean, he always wears a nice outfit, but it's not the sort of outfit that most people wear on the concert platform. I just stick to the old black or white tie, but he says, why should we be dressed up like a couple of penguins? He's right really; why should we? There was a time in the late sixties when John and I used to spend most of the time at rehearsals discussing what we were going to wear, with the result that we got very little serious practice done. We never seriously considered ourselves as a duo anyhow, in the professional meaning of the word. We were just two people coming together to make music; we did try, certainly, to get the ensemble right, but our performances weren't always as perfect they might have been. On the other hand, many*

---

<sup>113</sup> Ibid., p. 163.

*of our performances were beautiful and for me unforgettable experiences. That's the wonderful truth about togetherness, as far as I'm concerned.*<sup>114</sup>

No pequeno espaço destinado a comentar suas gravações em *A Life on the Road* Bream menciona pouquíssimos discos nominalmente, o que ressalta a importância do depoimento seguinte sobre o disco ao vivo com Williams:

*A record can also rarely convey that sense of fun you can have when performing with other people, although some years ago I did a live album with John Williams which we recorded partly in the Avery Fischer Hall in New York and partly in Boston. That, in many ways, is one of my favourite recordings to date simply because, miraculously, it really encapsulate the sense of fun and yet seriousness that we impart in our live performances together.*<sup>115</sup>

E o comentário crítico mais evocativo sobre o duo – síntese em si mesma propícia a posteriores reflexões críticas – vem, ainda, do próprio Bream:

*I often feel I am the woman in our duo, the feminine end of the stick. I sort of buzz around him, and bother him, opening up new ideas to which he has to address himself. But I don't push him too far because in many ways he's like a rock on which I depend.*<sup>116</sup>

Assim, Bream – com quarenta e cinco anos de idade – chega a um certo limite. Durante essa fase que, como vimos, tomou quase toda a década de setenta, praticamente não falamos de Segovia: Bream pareceu, mesmo, prescindir totalmente do Maestro. Se na primeira fase buscou se afastar da forma de ser segoviana, se na segunda tentou enfrentá-lo sem muita força, se na terceira parecia “ensiná-lo” ou “instrui-lo”, em todas havia mantido um diálogo – ou com o seu repertório ou com alguma coisa que, nas entrelinhas, era dita a ele. Isso se manifestava ocasionalmente em obras ou discos, como em sua “Chaconne”, nos *Classics of Spanish Guitar*, em *Romantic Guitar* e em outros pontos esporádicos.

---

<sup>114</sup> Ibid., p. 166.

<sup>115</sup> Ibid., p. 165.

<sup>116</sup> Ibid.

Nesta quarta fase não: a voz de Segovia foi reprimida quase por completo, e Bream surgiu demasiadamente *em si mesmo* e *para si mesmo*. Observamos o exagero de Villa-Lobos, o exagero do repertório inglês e a constante abertura para novas propostas, como nos discos com Williams e nos projetos com orquestra. Salvo o próprio exagero – a tensão poética que escorre desses excessos –, nada revela, aqui, a angústia. Represada até aqui – mas sobretudo aqui –, ela só encontrará o seu tempo maduro de manifestação no projeto estético que se segue, simultaneamente o ponto culminante e a consumação da arte de Julian Bream. Se como administrador de uma bem sucedida carreira de violonista profissional Bream nada devia a ninguém – bastaria prosseguir na ratificação de seu contrato com a RCA, inundando com gravações de qualidade o mundo do violão clássico –, como artista central da Arte do Violão no século XX ainda corria, a essa altura, o risco de fracassar poeticamente. Faltava à sua discografia, ainda, a desleitura direta de Segovia.

## **LA GUITARRA ROMANTICA (1979-1995)**

### **1. *Music of Spain*: uma blasfêmia (1979-91)**

*Talvez não seja este o lugar. Eu, portanto, tenho valor, tenho propósito, mas não cheguei ao lugar. Mas este tem de ser o lugar. E como não posso chegar até ele, eu não sou eu, não estou aqui, aqui não é aqui.*<sup>1</sup>

Durante esse período Bream embarca em “uma viagem musical através da Espanha”, como diz o título da série de televisão lançada em 1985.<sup>2</sup> Dos onze discos lançados durante esse período, sete (!) são exclusivamente de música espanhola, e um traz obras orquestrais de Brouwer e Rodrigo. Os outros são *Dedication*, onde predominam obras de compositores ingleses, *Two Loves*, com música de Dowland intercalada com a recitação de poemas de Shakespeare, e o segundo disco do Julian Bream Consort.

Quase todos esses trabalhos foram realizados – como vinha ocorrendo desde *20th Century Guitar*, em 1966 – na Wardour Chapel, e tendo James Burnett como produtor e John Bower como engenheiro de som. Bream comenta a importância desse local para as suas gravações:

*I had heard tell of a beautiful eighteenth-century chapel in the vale of Wardour. So one day I went to have a look at it. [...] But on entering the chapel, I was bowled over by its beauty and proportions. It seemed like some wondrous jewel set in that old yet curiously domestic vale of Wardour. It seemed a profane act almost to open the guitar case and strike a chord in this wonderous space, but that I did, and in doing so I knew instinctively that you could bung up a microphone anywhere in that building and produce a magical sound. I knew it was so absolutely right for me, and a few days later when my producer, Jimmy Burnett, came down, my original expectations were confirmed – it was the perfect place to record the lute and guitar. The only difference, Burnett pointed out, was that instead of jets, tube trains and cars, there were birds*

---

<sup>1</sup> BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, p. 199.

<sup>2</sup> Os programas estão disponível em DVD. Ver BREAM, Julian. *Guitarra - A musical journey through Spain* (DVD), RM Arts, 1985.

*singing, the wind in the trees and the Warminster artillery gun range! Were back to square one? Not quite, happily.*<sup>3</sup>

Bream descreve a igreja:

*The chapel is in fact a Jesuit house of worship, and through the kindness of the trustees and the Reverend Father I was soon allowed to use it pretty much as and when I wanted, providing it did not interfere with Mass which was said about twice a week. The interior was unusually interesting because it was originally designed by a much respected Italian architect who flourished towards the end of the eighteenth century. The style is a fascinating mixture of Palladio and Italian-cum-English baroquery. It is not as elaborate as you might find in Venice or Bavaria, but more restrained, rather English in fact. [...] The result was a building of exquisite proportion, an interior that is a veritable feast for the eyes. As for musical sound, for the lute and the guitar, it is perfection.*<sup>4</sup>

Segue-se o comentário de Bream sobre o trabalho com Burnett e Bower:

*I have worked with Jimmy since 1949, and with John since 1960. Jimmy has an extraordinary ear for music, and he knows my playing backwards, all manner of sideways and forwards. He has also got immense tact with artists, and no less with me. He knows how to get the very best out of you, in the nicest possible way. For years he was with the BBC, as sound balancer, so he knows instinctively about the acoustical properties of a given place; where to place the microphones, for instance. When you are recording a guitar, you have got to get the presence of the instrument, that is the nearness of the instrument, but at the same time you need the ring, the magic of the instrument, that is its sense of perspective and distance. It's a tricky balance. The sound has somehow got to be in proportion to what the instrument might sound like in a good concert hall. When I'm making a record of contemporary music, I might have the microphone a little nearer because of the higher dynamic contrasts in the piece; in classical or nineteenth-century romantic music, I might withdraw the microphone a little. Six inches can make a world of difference. And yet, in spite of this infinitely delicate balance, Jimmy insists on using just one microphone, with two heads. The stereo "picture" is tight, but so well focused that I find it difficult to imagine that, as recorded sound, it could be bettered. John Bower is an equally amazing engineer. There*

---

<sup>3</sup> PALMER, Tony. *Julian Bream. A Life on the road.* New York: Franklin Watts, 1983, pp. 157-8

<sup>4</sup> Ibid., p. 158.

*is nothing he does not know, he says, about the latest sophisticated equipment. He can pull a whole tape machine to bits and remedy a fault if required, right down to the latest printed circuit module. And he is marvelous to work with in the editing room.*<sup>5</sup>

Não deixa de ser interessante mencionar que algumas das mais importantes gravações da história do violão clássico tenham sido realizadas integralmente por três pessoas em fins-de-semana prolongados no campo. É Bream, novamente, quem descreve a rotina:

*Most of my recording sessions now take place in Wiltshire over a long weekend. John will arrive at my house sometime in the mid-afternoon on a Friday, his battered old Peugeot car stuffed full of tape machines, amplifiers, preamplifiers, Dolby stretchers, loud-speakers, and about five miles of cable not to mention recording tape. He collects the key of the Chapel from me and then unloads and sets up his equipment in a little room to the side of the Chapel. About an hour and a half later, Jimmy turns up at my house and we may look through some of the music we are going to record that evening. John returns, having rigged all equipment; we all have a cup of tea and a natter, and then push off up to the Chapel and proceed with the evening's work.*<sup>6</sup>

Continua Bream:

*Like the rest of my time on the road, I prefer to keep a fairly strict timetable. We usually record at the Chapel in the evening, preferably after the evening chorus of birds has died down, working through to about midnight, which is a good time for music-making, I think. Then, as we've got a double lot of equipment (with the exception of the main recording machine), we come back to my house and spend the next morning editing the previous night's tapes. As the chaps always stay in my house during the recording sessions, we're all in it together, if you see what I mean. We spend the day editing the tapes we've made the night before, so that when we start the next session that evening, we're absolutely fresh. At least, we've got no backlog of work to do. Also, while Jimmy and John are editing, I am preparing the music for the next session, although I am obviously on hand to choose the material that I want from the various takes of the night before. We put in twelve to fourteen hours work a day. But it's concentrated work,*

---

<sup>5</sup> Ibid., pp. 160-2.

<sup>6</sup> Ibid., p. 162.

*which is what we all like. We work away for two or three days, and, at the end, with a bit of luck we've got a new gramophone record!*<sup>7</sup>

### **Music of Spain vol. 1 (1979)**

*Music of Spain vol. 1* – primeiro disco dessa nova fase – foi gravado na Wardour Chapel com Burnett e Bower e um alaúde de David Rubio com data de 1968 – portanto, em um instrumento diferente do utilizado nas gravações da fase anterior, que era de 1967.<sup>8</sup> Bream embarca – com o seu alaúde inglês – pela primeira vez no Renascimento espanhol: o álbum traz apenas gravações de dois autores, Luis de Milán (c.1500-c.1561) e Luys de Narváez (fl.1530-1550).<sup>9</sup>

De Milán – e de novo a estrutura de faixas do LP original é pensada com extremo cuidado – Bream grava quatro faixas: uma de “Pavanas” – contendo as n. I, n. V e n. VI –, uma de “Fantasias” – n. XXII, n. VIII e n. IX, uma apenas com o incrível “Tento I”, e a última com a “Pavana IV” e a “Fantasia XVI”.<sup>10</sup> Segovia gravou diversas “Pavanas” avulsas – e a “Fantasia XVI” – ao longo de sua carreira e – em sua última abordagem de Milán, em 1969, as “Seis Pavanas”.<sup>11</sup> Embora a integral seja, em geral, interessante, suas melhores gravações são a das “Pavanas” n. VI e n. IV em 1944 (78 rpm) – pelo *legato* – e a das “Pavanas” n. II e n. I do LP *Maestro* (1960) – pela sonoridade em geral. Bream procura, no entanto – e apesar da homofonia do autor – mostrar a horizontalidade da escrita coral de Milán. Também os gêneros ficam claros em Bream, que destaca a estaticidade das pavanas, a polifonia simples das fantasias e o caráter improvisatório do *tento*.

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> BREAM, Julian. *Music of Spain vol. 1* (LP), RCA RL 13435. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 23 (faixas 1-20).

<sup>9</sup> Bream voltará a esse repertório pouco tempo depois substituindo o alaúde pela vihuela.

<sup>10</sup> Segovia gravou Milán pela primeira vez em 1944 (78 rpm), as “Pavanas” n. VI e n. IV. Segue-se a “Fantasia XVI” em *An Andres Segovia Concert* (LP), Decca DL 9638, 1953, a “Pavana III” em *An Andres Segovia Program* (LP), Decca DL 9647, 1954, as “Pavanas” II e I em *Maestro* (LP), Decca DL 710039, 1960, e a integral das seis “Pavanas” em *The Unique Art of Andres Segovia* (LP), Decca DL 710167, 1969.

<sup>11</sup> Há também um registro ao vivo de Segovia das “Seis Pavanas” na abertura de um recital em Locarno, na Itália, em 3 de outubro de 1968 (foi lançado em CD pela Classic Options CO 3503, 1995).

O lado B traz obras dos *Seys Libros del Dephín de Música*, publicado por Narváez em 1538 em Valladolid – três anos após a publicação de *El Maestro*, de Milán, em Valencia.<sup>12</sup> Narváez é – como Dowland – um compositor mais próximo da herança flamenga, e portanto mais dentro do mundo de Bream. São três faixas. A primeira traz três “Fantasias” – as n. V do Libro I e do Libro II e a n. VI, também do Libro II –, além da “Canción del Emperador”, baseada no moteto *Mille regretz*, de Josquin Desprez. Na segunda destaca-se o elaborado tema com variações – *diferencias*, como as denominam os vihuelistas espanhóis – “O Gloriosa Domina”, e, na terceira, as variações sobre “Guárdame las Vacas”, talvez a obra mais conhecida de Narváez.<sup>13</sup> É muito instrutivo ver como os mundos de Segovia e Bream podem ser distintos em uma obra como “Canción del Emperador”: enquanto Bream se mantém, com o seu alaúde, na digitação mais aberta da tablatura vihuelística, Segovia violoniza totalmente a peça, através de mudanças radicais de digitação – uso de notas melódicas na corda três, orquestrações de frases que alternam notas na corda quatro com a resolução da frase em corda solta –, arrastes e ligados – muitas vezes vibrando e destacando a nota atacada nos ligados, num efeito muito típico dele – e, totalmente ao contrário de Bream, não valorizando sensíveis nem resoluções, mas usando, como efeito rítmico, exatamente o oposto, a saber, a precipitação das chegadas [CD3 faixas 10 e 11].

#### ***Music of Spain vol. 4 - The Classical Heritage (1980)***

O disco seguinte é *Music of Spain vol. 4 - The Classical Heritage*,<sup>14</sup> gravado, excepcionalmente, nos RCA Studios de New York com produção de John Pfeiffer. Esse trabalho – onde Bream volta a atuar com o violão José Romanillos de 1973 – também apresenta obras de dois compositores: Fernando Sor (1778-1839) e Dionisio Aguado (1784-1849).

Através de Sor, Bream – além de evocar suas fases anteriores – conversa diretamente com Segovia. Em primeiro lugar, dialoga com suas outras versões: realiza aqui a terceira

---

<sup>12</sup> Não confundir o epíteto de Segovia com o nome do tratado inaugural da música instrumental espanhola.

<sup>13</sup> Segovia gravou de Narváez a “Canción del Emperador” e “Guárdame las Vacas” em *Segovia and the Guitar* (LP), Decca DL 9931, 1956. Gravou novamente as “Diferencias sobre Guárdame las Vacas” em *Andres Segovia, Obras Breves Españolas* (LP), RCA ARLI 0485, 1974.

<sup>14</sup> BREAM, Julian. *Music of Spain vol. 4 - The Classical Heritage* (LP), RCA RL 1403. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 24 (faixas 1-12). Embora o projeto estético de *Music of Spain* seja bastante coerente, sua

gravação do “Largo” da *Fantasie* op. 7, mas aqui – ao contrário de *Sor, Turina and Falla* (1956) e de *Baroque Guitar* (1965) –, finalmente interpreta também o tema e as sete variações. E apesar do tema com variações não ter o mesmo interesse composicional da “Introdução”, a obra completa é o principal ganho dessa versão, já que a gravação do “Largo” de 1965, com o violão Bouchet, não necessitava, em si, de nenhum acréscimo.

Mas o dialogo estabelecido com Segovia parece ainda mais relevante: após vinte e cinco anos de carreira discográfica – e sendo Sor um de seus compositores favoritos –, Bream finalmente ataca a obra mais famosa do catalão, a saber, as “Variações sobre um tema de Mozart” op. 9, já gravada por Segovia no dia de sua primeira gravação comercial.<sup>15</sup> Se tomarmos as duas gravações realizadas por Segovia, podemos perceber que a primeira nada tem do falso Romantismo do qual ele é às vezes acusado: de fato, os rubatos exagerados e as quebras de frase aparecem mais na segunda versão, a do LP *An Andres Segovia Concert*, de 1953 [CD3 faixa 1].<sup>16</sup>

A gravação de 1927 é uma versão memorável. Não podemos esperar fidelidade estilística – pois não há –, mas Segovia, com o violão espanhol Santos Hernandez e com cordas de tripa, faz das “Variações” uma obra de imenso virtuosismo, onde o didatismo clássico da relação entre tema e variações é deixado totalmente de lado para – com uma energia brutal – transformar as variações em algo cada vez mais distante do tema [CD3 faixa 5]. Em sua primeira versão, Segovia deixa tão-só à memória a tarefa de recuperar alguma unidade.<sup>17</sup> Bream, por outro lado, estabelece os parâmetros clássicos com a habitual categoria – e com uma concentração e respeito que marcam as suas interpretações de Sor, sempre sérias, refinadas e tocantes. Inesperadamente, no entanto, parece – em um único momento – evocar o Segovia de 1953: é quando insiste em marcar desmesuradamente o ponto culminante da quarta variação. Se Segovia esconde o tema nas variações, Bream faz de Segovia uma variação de si: e pela primeira vez Segovia começa de fato a soar, bloomianamente, parte de Bream [CD3 faixas 2 a 4].

---

numeração não obedece a critérios claros, o que inclui diversas lacunas na numeração, assim como discos sem numeração.

<sup>15</sup> Trata-se exatamente do dia 2 de maio de 1927, quando Segovia gravou também a “Gavotte en Rondeau” da *Partita n. 3* para violino solo de Bach (78 rpm). Não nos esqueçamos das também antológicas gravações de Bream do “Grand Solo” (em *Classic Guitar*, 1968), e da *Sonata* op. 25 (em *Julian Bream - Giuliani and Sor*, 1974).

<sup>16</sup> Já realizada com o violão Hauser e com cordas de *nylon*.

<sup>17</sup> Lembremos que os discos de 78 rpm tinham um limite de cerca de quatro minutos de música por lado de disco, o que também deve ter influenciado na escolha do andamento para essa primeira versão de Segovia.

O disco ainda traz um terceiro tema com variações de Sor, a *Fantasie* op. 30,<sup>18</sup> mas a grande surpresa do álbum é a gravação das peças de Aguado, de quem Bream extrai o melhor: “Adagio”, “Polonaise” e “Introdução e Rondó”, respectivamente as peças n.1, n. 2 e n. 3 do op. 2.<sup>19</sup> A exemplo de suas melhores interpretações clássicas – como no Diabelli de *Classic Guitar* ou nas “Rossinianas” de Giuliani –, ficamos sem entender como as obras podiam oferecer tanto, sem que ninguém percebesse; ou, se não podiam chegar a tanto, como pode ter sido possível transformá-las – pela *performance* – em obras dignas do que há de melhor para o instrumento no período. Mais do que o resgate musicológico – da mera possibilidade textual –, Bream empurra as obras para dentro do cânone com o seu som, e passa a não ser mais possível separar a composição escrita de sua materialização corpórea *nessas específicas gravações [CD3 faixa 6]*.

#### ***Julian Bream Plays Granados and Albéniz (1983)***

Após uma pausa na música espanhola dada pelo disco *Dedication* – que comentaremos na seqüência – surge um álbum que podemos considerar um dos pontos culminantes da carreira de Julian Bream. Trata-se de *Julian Bream plays Granados and Albéniz* (também *The Music of Spain vol. 5*), gravado na Wardour Chapel em junho e julho de 1982 com produção de James Burnett e tendo John Bower como engenheiro de som. Lançado em 1983, traz Bream em seu mesmo José Romanillos de 1973.<sup>20</sup>

O disco traz transcrições de obras originais para piano solo dos compositores catalãos Enrique Granados (1867-1916) e Isaac Albéniz (1860-1909). No encarte original – assinado pelo próprio Bream – há, além de uma análise do “nacionalismo poético” na Espanha e da apresentação de cada peça, um comentário sobre as motivações das transcrições, todas realizadas pelo violonista inglês. Afirma Bream:

---

<sup>18</sup> No vocabulário de Sor, “fantasia” é uma expressão intercambiável com a forma “tema com variações”.

<sup>19</sup> Segovia gravou apenas as singelas “Eight Lessons for guitar” de Dionisio Aguado em *Segovia - Granada* (LP), Decca DL 710063, 1963.

<sup>20</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream plays Granados and Albéniz* (CD), RCA Digital RCD 14378. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 25 (faixas 1-11 – não na mesma ordem –, com exceção da 7). Na década de 80 a maior parte das gravações de Bream – e de diversos outros artistas – foi lançada tanto no formato de LP quanto no de CD, sem nenhum prejuízo ou alteração na organização interna das faixas.

*Whatever their loyalty to the piano much of their music is filled, not only with the spirit of the guitar, but moreover with musical figurations that are so idiomatic that the music often becomes totally synonymous to the instrument. From the early transcriptions of Tárrega and Llobet to the more recent ones of Segovia and Williams the music has to some extent evolved in transcription according to prevailing musical taste or sometimes through personal instrumental idiosyncrasies. All the transcriptions presented here are by myself. Some were originally made years ago when they were most certainly influenced by Llobet and Segovia. Over the intervening years I have updated them or made new ones as the expressive operability of my technique has nudged towards further potentialities. They have now been fully revised and gathered together for the present recording.<sup>21</sup>*

São três faixas para Granados e três para Albéniz. A primeira, dedicada a Granados, soma “Dedicatoria” com “La Maja de Goya” e a “Danza Española n. 4”. Segundo Bream,

*The little piece by Granados that opens the recording – “Dedicatoria” from the album Cuentos para la Juventud is an early work, yet it reveals most congenitally the genealogy of the composer’s pedigree – nothing inherently Spanish, in fact every bar of it could have been written by Robert Schumann! Compare this with the following piece, the Tonadilla “La maja de Goya” from his mature years and one is immediately struck by the essential intrinsically of the Spanish character, the Castilian gesture of dignity with a faint hint of disdain. The inspirational use of Goya’s famous paintings adds yet another Iberian dimension which latterly culminated in those wonderful pieces “Goyescas” – his crowning achievement towards the end of his life.<sup>22</sup>*

Sobre a “Danza Española n. 4” Bream explica:

*The earlier Danzas Españolas date from the last decade of the nineteenth century and were one of the first works to proclaim and establish once and for all the new spirit of the Spanish nationalism. Even so, the “Danza Española n. 4” – a Villanesca, is shot through with echoes of the Scandinavian Grieg, through the*

---

<sup>21</sup> BREAM, Julian. “The Poetic Nationalists” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Julian Bream plays Granados and Albéniz* (CD), RCA Digital RCD 14378.

<sup>22</sup> Ibid.

*infectious energy and bucolic gaiety are undeniably Spanish, in particular the finely contrasted middle section – a conzonetta, which is also amazingly classical in outline.*<sup>23</sup>

Uma forte característica do som de Bream nesse disco – já antevista na interpretação de Aguado no álbum anterior – é o brilho aveludado nos agudos. O timbre do “instrumento violão” em geral resiste muito ao agudo, e muitas vezes o som perde – nessa região –, muito de sua sustentação e corpo, tornando-se também, freqüentemente, estridente. Bream elabora o som de modo a surpreender a escuta, e sem perder nada da discursividade rítmica, da presença dos baixos e da clareza dos acordes – e, ainda assim, o registro agudo surge como seqüência de “pérolas” sonoras em movimento. Isso se mantém na segunda faixa, totalmente dedicada à magistral versão de Bream para os “Valses Poéticos” de Granados. Aqui, em uma das mais improváveis transcrições da história do violão, o Romanillos transforma-se em um piano, e a imaginação de Bream reinventa tudo, cada gesto, ataque ou malabarismo do original. Temas surgem em harmônicos como “sinos” orquestralmente sustentados, e – como por mágica – um violão, por um momento, parece bastar para dizer o que quer que seja em música [CD3 faixa 9]. Encerra a primeira parte, como terceira faixa, a segoviana “Danza Española n. 5”, e Bream prefere iniciar por ela o seu comentário, passando em seguida para os *Valses*:

*“Danza Española n. 5” is Granados’s most celebrated piece and in my opinion deservedly so. Apart from the beautiful and evocative melodic invention, the subtle shifts between minor and major tonalities create a simple yet most dramatic tension. Many of the harmonic modulations are pure Andalusian in character, yet the piece conveys through its values of proportion and elegance the spirit of the eighteenth century – a period in the history of painting and music that Granados admired very much. This same spirit graces the more urbane “Valses Poeticos”, particularly so in the duple rhythm introduction declaimed with Scarlattian panache. Thereafter the valses reflect the veiled hues of other times, some grave, some gay, gentle whispers of Der Rosenkavalier and Valses Nobles et Sentimentales but unerringly conceived nevertheless in a very original way.*<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

Bream não havia ainda gravado Granados ao violão solo,<sup>25</sup> e não voltará a fazê-lo.<sup>26</sup> Com essas três faixas, no entanto, não apenas paga qualquer dívida pendente com o passado, mas estabelece uma nova referência para esse repertório, encarando Segovia de frente.<sup>27</sup> Em especial, enfrenta – com a “Danza n. 5” e, principalmente, com a “Tonadilla” – as assombrosas gravações de Segovia em 1945, com o violão Hauser, quando contava cinqüenta e dois anos.<sup>28</sup>

Segovia sempre tocava Albéniz e Granados em seus recitais: lembremos que o programa de seu primeiro recital no Wigmore Hall (1927) trazia a “Tonadilla” no final da primeira parte e era encerrado com “Granada” e “Cádiz”, de Albeniz; igualmente seu último recital em Londres antes da guerra (1938) trazia, no final da segunda, parte “Três Peças” de Granados – provavelmente a “Tonadilla” e as “Danzas Españolas” n. 5 e n.10 –; mas, acima de tudo, lembremos também que o primeiro recital oficial de Bream, em 1947, já trazia a “Tonadilla” (em arranjo de Llobet), e “Granada” (em arranjo de Segovia).

A relação entre o *cantabile* da melodia no agudo e o baixo na gravação de Segovia da “Tonadilla” de 1945, seu excepcional legato, os incríveis acordes arpejados em *pizzicato* – tudo faz de seu som o centro do cânone, e Granados vira apenas um pretexto. A *performance* permite ao instrumento transformar-se na essência da música, ao mesmo tempo aquém e além do repertório, e diante de interpretações como essas Julian Bream teve de adiar – durante quase trinta anos – a sua própria gravação. Mas a sua *Tonadilla*, agora, transforma a de Segovia em uma espécie de sombra: ao parecer que aceita sem reservas a força de Segovia, Bream captura e subverte o *Maestro* de modo ousado, desapropriando-o como se o mundo do violão pudesse se reorganizar a partir da sua performance [CD3 faixas 7 e 8].

Apesar de – nesse ponto de sua carreira – Bream já ter percorrido um longo caminho – durante o qual demonstrou, inclusive, que o violão pode ser também outras coisas –, somente agora soube deixar, finalmente, o violão ser apenas o violão, tal qual Segovia havia decidido. Na coincidência de seu auge técnico com o musical, Bream parece abdicar de ser um curador do repertório para tornar-se tão-só intérprete, e assume, na prática, que o cânone pode sofrer esse deslocamento desde a *instrução do repertório* para a *instrução sonora*, isto é, para a

---

<sup>25</sup> Não nos esqueçamos das versões em duo das “Danzas Españolas” n. 2, n. 6 e n. 11 gravadas com John Williams.

<sup>26</sup> É a gravação desse disco que é utilizada na mencionada série de vídeo *Guitarra*.

<sup>27</sup> Segovia gravou as “Danza Española” n. 10 e n. 5 em 1939 (78 rpm), voltando a gravá-las junto com a “Tonadilla” em 1945 (78 rpm). Gravou novamente a “Tonadilla” no segundo volume do *Golden Jubilee* (Brunswick AXTL 1089) e a “Danza Española” n. 10 no terceiro volume (Brunswick AXTL 1090), em 1958. A “Danza Española” n. 5 foi registrada novamente em *Segovia - Granada* (LP), Decca DL 710063, 1963.

<sup>28</sup> Lembremos *Julian Bream Plays Granados and Albéniz* foi lançado exatamente no ano em que Bream completou cinqüenta anos de idade.

interpretação em si. Mas, ao mesmo tempo, essa inversão da temporalidade que faz ouvir Segovia em Bream fundamenta-se – de maneira um pouco imprevista para a teoria de Bloom, se tomada em sua literalidade – em uma metáfora: afinal, as transcrições de Albéniz e Granados não são “o violão”, mas um passo – entre outros – de uma série de discos temáticos voltados para a instrução sonora da música espanhola, a saber, a “música da Espanha volume 5”, “the poetic nationalists”. Apenas um item de um catálogo, de uma “edição sonora”? Apenas o “volume n. 25” da “Julian Bream Edition”?

As faixas dedicadas a Albéniz continuam a ratificar esse grande momento: a primeira com “Mallorca”, a segunda com três peças da *Suite Española* op. 47 – “Cádiz”, “Granada” e “Sevilla” – e a última com “Córdoba”. Bream comenta as peças:

*It is, however, his earlier pieces and in particular the Suite Española op. 47 which initially brought Albéniz such fame and success in his lifetime. This Suite was published in 1886. It consists of such highly impressionistic tone poems as the evocation of “Granada” – surely one of his most idyllic pieces – the exhilarating portrait of “Sevilla” and the gay and bristling saeta “Cádiz”. In matters of form the lovely barcarolle Mallorca op. 202 is a very compressed piece, yet the opening free-flowing arabesques create a timeless quality reminiscent of Chopin in a mood of reflection. I've often wondered whether Albéniz did this deliberately, and in so doing is paying homage to the Polish composer's sojourn on that magical island. I like to think he did. The final piece on this side is “Cordoba” op. 232, n. 4 from Cantos de España. This pearl of musical impressionism was much admired by Claude Debussy and in it Albéniz has eschewed his earlier, more formal compositional method in favour of a freer, more through-composed conception. It was this freedom, and the subsequent control of it that released his musical ideas and energies, so that he could compose at the end of his life the remarkable Iberia – a final tribute to his beloved country and a superb masterpiece of inventive piano writing. It was the audacious brilliance of this music that was subsequently to influence the piano music of both Debussy and Ravel, and I daresay of Rachmaninoff as well.*<sup>29</sup>

Assim, Bream defronta-se, em “Mallorca” com o excelente Segovia de setenta e seis anos (!), pleno de energia em *The Unique Art of Andres Segovia* (1969); em “Granada”, consigo mesmo – na versão de *Popular Classics of Spanish Guitar*, de 1962, em que tentou ser um pouco segoviano demais –, além de dialogar com os “segovias” de 1939 (78 rpm), de 1963 – do

---

<sup>29</sup> Ibid.

disco *Segovia - Granada* –, e, principalmente, com a força interpretativa do de 1945; e, finalmente, em “Sevilla”, Bream também tem de se defrontar com as matrizes de 1939 e 1945, e aqui faz a síntese entre si mesmo e seu precursor, ao somar a energia essencial do espanholismo segoviano – veja o incrível crescendo na nota ré repetida que culmina com o sol super agudo na volta do tema em sol maior, antes de seguir para a seção central – com um balanço único, sem ansiedade. Seu senso de arquitetura musical revela-se também em “Cádiz” e “Córdoba”,<sup>30</sup> nunca gravadas por Segovia.<sup>31</sup>

### ***Music of Spain vol. 7 - A celebration of Andres Segovia (1984)***

Segue-se o álbum *Music of Spain vol. 7- A celebration of Andres Segovia*, gravado em 1983 – em comemoração aos noventa anos de Segovia – na Wardour Chapel com Burnett, Bower e o violão Romanillos. Lançado em 1984,<sup>32</sup> traz obras de Joaquín Turina (1882-1949), Federico Mompou (1893-1987), Federico Moreno-Torroba (1891-1982), Manuel de Falla (1876-1946), Roberto Gerhard (1896-1970) e Maurice Ohana (1913-1992), os dois últimos nunca gravados por Segovia. Assim, depois de um disco totalmente dedicado a transcrições de piano, Bream traz, em um mesmo trabalho, as principais obras originais para violão do século XX escritas por compositores espanhóis não violonistas.<sup>33</sup>

O disco inicia com a terceira gravação de Bream do “Fandanguillo” op. 36 de Turina. É sua gravação mais equilibrada, apesar da beleza do som do violão Bouchet na gravação de 1962 em *Popular Classics of Spanish Guitar*, infelizmente prejudicada pelo excesso de ambiência.<sup>34</sup> De novo, Bream parece enfrentar a peça com sabedoria e simplicidade – ele não quer competir com Segovia, sobretudo com o histórico registro de 1929.<sup>35</sup> Também é excelente

---

<sup>30</sup> Lembremos que Bream gravou também a versão de Pujol para “Córdoba” em duo com John Williams no LP *Together* (1971).

<sup>31</sup> Cabe observar também que, na *Julian Bream Edition*, há o acréscimo de uma peça – a “Cataluña” da *Suite Española* de Albéniz, gravada na mesma época das faixas anteriores, mas não lançada no disco original, seja em LP ou CD. Trata-se, portanto, de uma faixa inédita da Julian Bream Edition (vol. 25 faixa 7).

<sup>32</sup> BREAM, Julian. *Music of Spain vol. 7 - A celebration of Andres Segovia* (CD), RCA RCD 1-5306. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 26 (faixas 19-20), vol. 13 (faixas 1-11) e vol. 8 (faixas 7-8)

<sup>33</sup> Há apenas uma transcrição, feita pelo próprio Bream, para “The Miller’s Dance”, de Manuel de Falla. Devemos lembrar também que, apesar da grande influência da música espanhola em sua música, e do diálogo dela sobretudo com os andaluzes Falla e Turina, Maurice Ohana nasceu em Casablanca e recebeu educação francesa.

<sup>34</sup> A primeira gravação havia sido no LP *Sor, Turina, Falla*, de 1956.

<sup>35</sup> Segovia gravou o “Fandanguillo” também em 1949 (78 rpm).

sua única versão da “Sevillana” op. 29 (Segovia a havia gravado com setenta e cinco anos de idade no LP *Mexicana*, de 1968).

Segue-se outra obra dedicada a Segovia, a *Suite compostellana* (“Preludio”, “Coral”, “Cuna”, “Recitativo”, “Canción” e “Muñeira”), obra do catalão Federico Mompou original para violão.<sup>36</sup> Segundo Duarte,

*For many years Segovia directed a summer school in Santiago de Compostela (Spain), the city and event honoured in the Suite compostellana (1962). It is the only guitar work of Federico Mompou,<sup>37</sup> the Catalan composer, whose main output was of piano miniatures and vocal music, and whose watchword was expressivity with economy of means. The “Coral”, with its block harmony and striking inner voices, is reminiscent of a chorale of Bach. Triplets gently rock the crib of the “Cuna”, a cradle song, and the “Recitativo” is a dialogue between two voices – one imperious, one gentle and playful. The “Canción” sounds like (but is not) a folk song, simply supported by open fourths and fifths. At the end, the “Muñeira” is a fiery dance, indigenous to Galicia, of which Santiago is the capital.<sup>38</sup>*

Bream imprime bastante personalidade à obra – ele a tocava freqüentemente em recitais –, e faz-se notar em especial a calma com que realiza as partes mais lentas, como “Coral” e “Recitativo”, ressaltando os silêncios e a harmonia precisa, tão típicos de Mompou. Nesse caso, Bream nem respeita excessivamente nem luta contra Segovia, mas coloca a sua gravação ao lado da do Maestro, em mútua dependência, como se um registro precisasse sempre do outro para se explicar totalmente.

Na segunda gravação integral que faz da *Sonatina* de Torroba, Bream atualiza sonoramente – Wardour Chapel e violão Romanillos fazem muita diferença aqui – a já excelente versão juvenil presente em *Villa-Lobos and Torroba* (1956). E a experiência acumulada também permite a Bream a tranquilidade necessária para que o melodismo do segundo movimento faça plenamente o seu efeito. Segovia faz essa música mais popular, mais

---

<sup>36</sup> Segovia gravou a *Suite compostellana* de Federico Mompou em *Andres Segovia, Guitar* (LP), Decca DL 710112, 1965.

<sup>37</sup> A informação não está correta: embora seja a peça mais conhecida e mais importante de Mompou para violão, a *Suite* não é a sua única obra para o instrumento, já que escreveu para violão também a “Canção e Dança” n. 13. As pesquisas realizadas entre 2001 e 2003 no acervo de Segovia por Angelo Gilardino fizeram vir a público também uma versão violonística da “Canção e Dança” n. 10 realizada pelo próprio compositor a partir do original pianístico.

<sup>38</sup> DUARTE, John. “Twentieth-Century Guitar - II” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Twentieth-Century Guitar II*. Julian Bream Edition, vol. 13, p. 3.

tipicamente espanhola, mais nervosa, mais cheia de acentos, o que transparece tanto na brilhantíssima versão (apenas) do primeiro movimento em 1927 (78 rpm), quanto na versão integral que consta de seu primeiro LP, *An Andres Segovia Recital*, de 1953.<sup>39</sup> É uma pena que Bream tenha gravado tão pouco Torroba – fica a curiosidade sobre o que ele poderia ter feito com obras como as *Pieces Caracteristiques*, *Noturno* ou *Castelos de España*.

Apesar de ter sido gravada apenas aqui, a “Fantasía” de Roberto Gerhard havia sido composta em 1957 para ser inserida no meio de seu ciclo *Cantares*, e foi estreada pelo próprio Bream. Segundo Duarte,

*Robert Gerhard was an early pan-european, born in catalonia of Franco-Swiss parents, later naturalized British, and married to an Austrian. He studied with Granados and Pedrell, and later with Schoenberg, from whose diverse influences he formed his own distinctive compositional style. The Fantasía (1957) was intended as an interlude in his slightly earlier cantares (1956), for soprano, tenor and guitar; in its alternation of passages of “timeless” meditation with outbursts of agitated rhythmic propulsion, it is typical of his mature works.*<sup>40</sup>

Bream especializou-se nessa obra, como transparece no seguinte comentário:

*I find I am constantly searching for the true spirit of a piece of music. There's a short Fantasia by Roberto Gerhard, for instance: I must have played it probably fifty times, but I've only ever played it as I really wanted to play it just once. Just once I managed to get the mood right from the very first note; the very first note sounded magical. I had got within an ace of it before, but I had never got it as I knew it could be. But on just one occasion, everything seemed to fit into a perfect slot. And it was getting that first note which did the trick. The chord that follows it had a special resonance and I managed to place it in such a way that it enhanced the whole bar. And then the piece, as if miraculously, became a performance to which I could give myself entirely without thinking. It was this non thinking, yet total awareness, which may have been the right approach here. I know I'll never get it like that again for a long time, although I will keep plugging away.*<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Há também mais uma versão apenas do primeiro movimento em *Obras Breves Españolas* (1974).

<sup>40</sup> Ibid., p. 4

<sup>41</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, pp. 186-7.

Em outro ponto de sua biografia – ao descrever um programa de recital típico do início dos anos 80 – transmite a Tony Palmer algumas impressões sobre a peça de Gerhard:

[...] I might do a piece by Roberto Gerhard, quintessentially Spanish, but not what one might call “tourist” music. It’s got the real grittiness of Spain, the arrogance, the tragedy and dignity of the whole Spanish character. It’s a pretty astringent mouthwash. Not exactly a charming piece: anti-charm, one might say.<sup>42</sup>

No disco, a obra de Gerhard inaugura mesmo uma nova seção, e prepara a escuta para as sonoridades mais áridas das peças de Manuel de Falla e Maurice Ohana que se seguem. Bream havia gravado “Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy” duas vezes anteriormente: em seu primeiro disco de violão solo, *Sor, Turina and Falla*, de 1956, e em *Popular Classics for Spanish Guitar*, de 1962. De novo, trata-se de uma obra com a cara de Bream, e parece que, a cada versão, ele foi se distanciando mais e mais de Segovia, cuja versão havia sido feita para *An Andres Segovia Concert*, de 1953. A obsessão de Bream com a obra parece ter sido recompensada: tempo, ambiência e sonoridade estão perfeitos, a marcha fúnebre funde-se com o ritmo de *habanera*, e o tema de “La soirée dans Grenade” (de Debussy) emerge sem ruptura [CD4 faixas 13, 14, 15 e 16].<sup>43</sup> Para trazer mais de Manuel de Falla ao violão, Bream transcreveu a vibrante “Danza del molinero” do *ballet El Sombrero de Tres Picos*:

[Homenaje] was to be Falla’s only original piece for the instrument, though several other works in transcription are sometimes played. The most effective of these is “The Miller’s Dance” (Farruca) from the ballet The Three-Cornered Hat. By judicious use of flamenco motifs, Falla makes the orchestra simulate the sound of a huge guitar; conversely, when played on the guitar the “Farruca” gives the impression by its many aspects of sound color of actually evoking the sound of an orchestra in miniature.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 38.

<sup>43</sup> A composição de Manuel de Falla cita o tema de uma das *Estampes* (para piano solo) de Debussy.

<sup>44</sup> BREAM, Julian. “Guitarra, a Little History”, in BREAM, Julian. *Guitarra. The Guitar in Spain* (encarte de LP). RCA CRC2-5417, 1985.

Finalmente, fecha o álbum o “Tiento”, de Maurice Ohana, compositor de formação francesa nascido em Casablanca e com fortes influências andaluzas, aqui convidado – pelo inglês Bream – a participar dessa reflexão sonora sobre a essência da música espanhola no século XX: “Tiento” é a natural resposta à “Homenaje”, na segunda metade do século XX. Duarte comenta:

*The Tiento, written in 1955, is an evocation of 16<sup>th</sup> century Spanish music – the name was interchangeable with “Fantasia” or “Ricercar,” wryly recalling the folia ground bass at its beginning and later hinting at themes of Falla – from the Homenaje and the Harpsichord Concerto. Since guitarists were slow to adopt his work, Ohana ceased to write for the instrument until, in the 1960s, he was attracted by the resources of the ten-string (later the eight-string) guitar.<sup>45</sup>*

### ***Music of Spain vol. 8 - Rodrigo (1984)***

No disco seguinte Bream adiciona o nome de Joaquín Rodrigo (1901-1999) ao dos poucos compositores – como Bach, Dowland e Villa-Lobos – que mereceram discos inteiros dedicados por ele. Trata-se de *Music of Spain vol. 8 - Rodrigo* (1984), gravado em outubro e dezembro de 1982 e janeiro de 1983 na Wardour Chapel e na St. John's Smith Square de Londres com o violão Romanillos, produção de Burnett, e a presença de The Chamber Orchestra of Europe dirigida por John Eliot Gardiner.<sup>46</sup> No programa, a terceira gravação de Bream do “Concierto de Aranjuez”, quase dez anos depois da interpretação com o mesmo Gardiner e The Monteverdi Orchestra (*Julian Bream - Rodrigo and Berkeley*, 1975), e vinte anos após a sua primeira versão, com The Melos Chamber Orchestra sob a direção de Colin Davis (*Julian Bream - Rodrigo, Britten, Vivaldi*, 1964). Além do concerto, as *Tres Piezas Españolas* e *Invocation et Danse - Hommage à Manuel de Falla*.<sup>47</sup>

Se havíamos definido como “inglês” o Aranjuez de 1975, este – feito para a série *Music of Spain* – certamente é mais “espanhol”, com rasgueados e acentos mais pontiagudos, tanto

---

<sup>45</sup> Duarte, John, *ibid.*, p. 4.

<sup>46</sup> BREAM, Julian. *Music of Spain vol. 8 - Rodrigo* (CD), RCA RCD 14900. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 28 (faixas 1-7).

<sup>47</sup> Lembremos que Bream havia gravado – além das duas versões anteriores do *Aranjuez* – a peça de Rodrigo “En los trigales” (no álbum *The Art of Julian Bream*, 1959).

no violão quanto na orquestra. Mas o som do violão não está tão bonito, além de soar um pouco sem corpo no registro agudo. Isso deixa apagados trechos como as semicolcheias agudas (com notas repetidas e ligados) junto com os sopros no terceiro movimento, ou como os duetos de violão – também no registro agudo – e fagote no primeiro movimento. O segundo movimento é o mais regular dos três, e será utilizado no LP duplo *Guitarra - The Guitar in Spain*, que comentaremos a seguir.

Na parte solo, duas obras de fôlego – e que trazem inúmeras dificuldades técnicas para o intérprete. Primeiro, as *Tres Piezas Españolas* (“Fandango”, “Passacaglia” e “Zapateado”). Segundo Duarte,

*The Tres piezas españolas (1954) represent a generalised tug of the forelock to tradition, deliverable only by a guitarist of real virtuosity. The “Fandango” and “Zapateado”, flamenco dance-forms, flank a curious “Passacaglia”, a Baroque genre at first associated with song and later with instrumental music, and much beloved of seventeenth-century Spanish guitarists. It is, in effect, a set of countinuous variations over the ostinato bass given at the beginning.*<sup>48</sup>

Bream faz uma versão contida, sem excessos nem exibicionismos desnecessários. É uma versão mais amarga do que brilhante, e que tem o enorme mérito de desvelar a unidade do set ao invés de buscar as características particulares das peças avulsas. Segovia havia gravado apenas o “Fandango” (no terceiro volume do *Golden Jubilee*, em 1958) – muitíssimo bem, aliás –, mas Bream, em sua integral, torna a segunda peça – a inesperada “Passacaglia” – o centro composicional do conjunto: a peça é tocada muito lentamente, o que proporciona – nas mãos de Bream – um admirável controle da tensão crescente. Essa descoberta interpretativa parece referendar tanto as “*wrong notes*” do “Fandango quanto o virtuosismo flamenco do “Zapateado” – onde Bream, aliás, realiza as duas grandes escalas descendentes por meio de uma improvável (mas absolutamente nítida) seqüência ininterrupta de ligados.<sup>49</sup>

Encerra o disco outra obra que – depois dessa gravação – ressurgiu com força para ocupar um lugar merecido no cânone: *Invocation et Danse - Hommage à Manuel de Falla*, que

---

<sup>48</sup> DUARTE, John. “Music of Spain - Rodrigo” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Music of Spain - Rodrigo*. Julian Bream Edition, vol. 28, p. 4.

<sup>49</sup> John Williams fez uma excepcional versão do “Fandango” (a gravação pode ser encontrada no CD *Spanish Guitar Music*, Sony 727.005/ 2-SBK-46347, 1974-76) e Manuel Barrueco – que também gravou a integral do tríptico – do “Zapateado” (a gravação está em *De Falla, Ponce & Rodrigo*, EMI Classics 7243 5 66577 2 4, 1997). Apenas como dado: na gravação de Barrueco, a “Passacaglia” dura 4m37, enquanto que na de Bream o tempo é de 7m20.

havia vencido o primeiro prêmio no *Coupe Internationale de Guitare* (1961) organizado pela Radio Télévision Française e dedicada ao violonista venezuelano Alírio Díaz. Em seu livro sobre a música para violão solo de Rodrigo, o musicólogo Graham Wade transcreve um trecho de seu texto escrito por ocasião do lançamento da gravação de Bream:

*Since 1961 the work has not been played or recorded many times, mainly because of the immense virtuosity needed to interpret such a piece convincingly. From a subtle opening of harmonics and fragments of arpeggios, the “Invocation” flowers into an intricate pattern of melody and broken chords in which delicacy of effect is matched by clarity and complexity. The dance which follows is the Andalusian Polo, a reminder perhaps of the last song of Falla’s Siete canciones populares españolas. After the rhythmic twenty opening bars, the “Danse” develops into passages of demanding tremolo and brilliant showers of demisemiquavers, the tremolo returning eventually in an extended section. The “Danse” closes with sparse harmonics, a reference to a theme from Falla’s ballet, El Amor Brujo (Love the Magician), and final murmuring arpeggio. It is in its structure and shifts of mood a remarkable example of Rodrigo’s imagination.*<sup>50</sup>

A gravação de Bream é memorável: séria, com contornos estruturais inteligentes, e ressalta também o impressionismo de Rodrigo, tão fundamental em sua obra pianística e aparentemente um tanto distante de obras como o *Concierto de Aranjuez*. A entrada da “Danse” é – ou é Bream que a faz ser? – um momento memorável na história do violão no século XX.

### **Guitarra - The Guitar in Spain (1985)**

Em seguida surge o LP duplo *Guitarra - The Guitar in Spain*,<sup>51</sup> gravado em 1983-4 e principal matriz da série de TV *Guitarra - A Musical Journey through Spain*. Pela primeira vez um álbum de Bream mescla material novo com faixas escolhidas de discos já lançados. Assim, os lados 1, 2 e metade do 3 trazem material novo, e a partir da metade do lado 3 até o final do lado 4 o disco traz obras de Granados e Albéniz (do disco *Music of Spain vol. 5 - Julian Bream*

---

<sup>50</sup> WADE, Graham. *Distant Sarabandes. The solo guitar music of Joaquín Rodrigo*. Leeds: GRM Publications, 2001, p. 36.

<sup>51</sup> BREAM, Julian. *Guitarra - The Guitar in Spain* (LP duplo), RCA CRC2-5417. Excetuando-se o material já lançado – comentado por ocasião da abordagem dos respectivos discos originais – as gravações estão, na Julian Bream Edition, no vol. 27 (faixas 1-15) e vol. 9 (faixas 2-6).

*Plays Granados and Albéniz*), Torroba, Turina e Falla (do disco *Music of Spain vol. 7- A celebration of Andres Segovia*) e também o “Adagio” da versão do *Concierto de Aranjuez* presente no disco *Music of Spain vol. VIII - Rodrigo* (que acabamos de comentar).<sup>52</sup>

Assim, o disco – apenas com gravações na Wardour Chapel sob o comando de Burnett e Bower – traz, como material novo, gravações de Alonso Mudarra (c.1510-1580), Luis de Milán (c.1500-c.1561), Luys de Narváez (fl.1530-1550), Gaspar Sanz (meados sec. 17 a início sec. 18), Francisco Guerau (meados do sec. 17 a início sec. 18), Santiago de Murcia (sec. 17-18), Luigi Boccherini (1743-1805), Fernando Sor (1778-1839), Dionisio Aguado (1784-1849) e Francisco Tárrega (1852-1909).

Há especial interesse nas obras renascentistas e barocas, gravadas em uma guitarra renascentista de quatro ordens (construída por José Romanillos em 1984), em uma vihuela (construída por Romanillos em 1980), e em uma guitarra barroca de cinco ordens (construída por Romanillos em 1983).<sup>53</sup>

Do repertório registrado ao alaúde em 1979, Bream regrava a “Fantasia XXII”, de Milán, e “Canción del Emperador” e “Conde Claros”, de Narváez, todas à vihuela. Considerando que a proposta de Bream ao alaúde, como vimos, nunca foi voltada ao alaúde em si, mas à busca de um certo distanciamento em relação ao violão clássico – no sentido de proteger o repertório elizabetano da modernidade –, pode fazer sentido avançar um passo a mais rumo a uma particularização, para si mesmo, da sonoridade do repertório renascentista espanhol. Temos, assim, de falar sempre do “alaúde de Bream” e da “vihuela de Bream”. Dessa forma, a sonoridade mais grave da vihuela – podemos dizer mais rústica, ou mais “católica”, se pensarmos no brilho elizabetano de seu alaúde inglês – ressalta certas características em peças mais lentas, como na “Canción del Emperador” [CD3 faixas 10 e 12], mas não parece, do ponto de vista da execução de Bream – com técnica de mão direita violonística, incluindo a utilização de unhas –, ser de grande valia diante da velocidade virtuosística das escalas de “Conde Claros” ou da “Fantasia XXII”. Por outro lado, a utilização dos instrumentos espanhóis justifica-se plenamente do ponto de vista visual, compondo, na série televisiva, com os cenários historicamente perfeitos escolhidos para as filmagens.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Cabe observar que a informação de capa previne o ouvinte sobre o material já lançado.

<sup>53</sup> Podemos ver Bream atuar com esses instrumentos no DVD *Guitarra*. Nas obras clássicas, românticas e contemporâneas Bream utiliza o mesmo violão Romanillos de 1973.

<sup>54</sup> Como a execução de peças de Mudarra na Catedral de Sevilla, de “Córdoba” na famosa mesquita, de “Recuerdos de la Alhambra” em Alhambra, etc. Poderia ser estranho, do ponto de vista visual, se Bream interpretasse o repertório antigo espanhol com um alaúde inglês.

Mudarra surge com duas obras: a “Fantasia XIV”, executada em uma singela guitarra renascentista, e a famosa “Fantasia X”, que Bream havia gravado ao alaúde em 1966 (no álbum *Lute Music from Royal Courts of Europe*).<sup>55</sup> Vale lembrar as características dessa última obra a partir do sucinto comentário de Duarte:

*Fantasia X differs radically from the other twenty by Mudarra, the earlier of which have specific didactic purposes, and from those of any other composer of the time. It is subtitled Que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico (which imitates the harp in the manner of Ludovico) and, near its end is written that “From here on there are certain wrong notes, but if they are well played it will not sound bad.” Ludovico, a popular harpist of whom little is known, probably produced the “wrong” notes by pressing a finger against one end of a string (they were otherwise impossible on the harp at that time), and he may have visited South America, where folk harpists still use the same device.*<sup>56</sup>

De forma análoga ao que havia ocorrido com Narváez, a “Fantasia XIV” parece ganhar interesse com a sonoridade rústica da guitarra, mas a “Fantasia X” perde – na performance à vihuela – um pouco de definição nos agudos – justamente o registro das *wrong notes* –, o que torna a versão alaudística mais cristalina. Não deixa de ser importante notar também que as duas versões da “Fantasia X” – distantes no tempo quase vinte anos – tem intenções musicais completamente diferentes: a versão alaudística faz Mudarra participar da sonoridade das *Royal Courts of Europe*, enquanto que a vihuelística – feita, como vimos, para a TV – insere o compositor no contexto do *Golden Age* da música espanhola.

Segue-se, no LP, a faixa dedicada ao barroco espanhol, e aqui a sonoridade da guitarra de cinco ordens traz um curioso sabor arcaico a um repertório mais familiar ao violão: não nos esqueçamos que o próprio Bream havia gravado um LP em 1965 – *Baroque Guitar*, com o violão Bouchet – que continha algumas obras originalmente escritas para guitarra barroca, tais como as de Robert de Visée e as do próprio Gaspar Sanz. De Sanz, aqui, ao invés de “Pavanas” e “Canarios”, Bream faz “Gallardas”, “Passacalles” e, de novo, “Canarios”. Em “Gallardas”, Bream acaba chamando a atenção – conscientemente ou não – para as

---

<sup>55</sup> Segovia abre o seu primeiro LP com uma “Romanesca” de Mudarra (*An Andres Segovia Recital*, Decca DL 9633, 1953). Gravou também “Gallarda em ré maior” em *Andres Segovia, Obras Breves Españolas* (LP), RCA ARLI 0485, 1974.

<sup>56</sup> DUARTE, John. “Music of Spain - Milán - Narváez” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Music of Spain*. Julian Bream Edition, vol. 23, p. 4.

“Gallardas” gravadas por Segovia em *Maestro* (1960), transformando cada vez mais a versão do precursor – com os seus trinados “errados” – em um “falso barroco”, mas não chega a atuar com tanta personalidade em “Canarios” a ponto de apagar da lembrança de sua própria versão de 1965.

Segovia nunca gravou Guerau, mas registrou o mesmo “Prelúdio e Allegro” de Santiago de Murcia apresentado aqui como abertura do terceiro LP de seu *Golden Jubilee* (1958),<sup>57</sup> e, nesse caso, a versão de Bream parece ser uma homenagem ao espanhol, em nada ofuscando a sua *performance*. Já a gravação do “Fandango” de Boccherini em duo consigo mesmo pode ser considerada apenas uma brincadeira – muito bem realizada, a começar pelo arranjo de Bream –, feita especialmente para dar um toque bem-humorado à série de TV.<sup>58</sup>

Se parece haver lógica em regravar Milán e Narváez nos instrumentos originais, não parece ser tão clara a escolha de registrar novamente – tão pouco tempo depois – algumas obras que estavam tão bem resolvidas em *Music of Spain vol. 4 - The Classical Heritage*.<sup>59</sup> Seja como for, Bream prefere regravar para a série o “Rondó” op. 2 n. 3 de Dionisio Aguado e as “Variações sobre um tema de Mozart” op. 9 de Sor, aproveitando também para fazer o seu segundo registro da “Sonata Grand Solo” op. 14 do mesmo Sor, cuja primeira gravação havia sido feita em 1968 para o LP *Classic Guitar*.

As regravações de Aguado – agora só o “Rondó”, sem a “Introdução” e da “Flauta Mágica” não trazem nenhuma grande mudança de concepção, a não ser por estarem bem mais rápidas: Sor passa de 9m35 para 8m47 (48 segundos mais rápido), enquanto que Aguado passa de 7m para 6m11 (49 segundos mais rápido). Já o “Grand Solo” encontra aqui uma versão mais pausada, menos direta do que a original (no violão Rubio) de *Classic Guitar* (1968).

A parte inédita do álbum duplo termina com Tárrega, compositor que Bream havia abordado apenas uma vez – em *Romantic Guitar* (1970). Aqui escolhe outras peças, todas bem próximas de Segovia: o “Estudio Brillante” em lá maior, o “Prelude n. 2” em lá menor e, finalmente, o tremolo “Recuerdos de la Alhambra”. Sobre as peças de Tárrega, Bream afirma no encarte do disco:

---

<sup>57</sup> Ver SEGOVIA, Andres. *Golden Jubilee* (LP), Brunswick, 1090 (vol. 3), 1958.

<sup>58</sup> Bream havia gravado a “Introdução e Fandango” de Boccherini em versão para violão e cravo com George Malcolm no disco *Julian Bream and his Friends*, de 1968.

<sup>59</sup> Bream poderia ter aproveitado as gravações dos autores clássicos como fez com compositores tais como Albéniz, Granados, Turina, Torroba e Falla. Seria porque *The Classical Heritage* não foi gravado na Wardour Chapel, como todos os outros *takes* usados na série de TV?

*His own idiomatic style of composition was unashamedly romantic, and in the little Prelude in A minor there is more than just a hint of Chopin in its harmonic modulations. The famous Recuerdos de la Alhambra and the less well-known Study in A (after a violin sonatina by Delphin Alard)<sup>60</sup> are pieces designed primarily to develop technical proficiency according to Tárrega's new - found principles, but musically they are undoubtedly fine repertoire pieces.<sup>61</sup>*

Mas todo o arcabouço metafórico da “instrução histórica”, os títulos pretensiosos – como “The Guitar in Spain” ou “Guitarra - a little History” –, os instrumentos de época e os “400 anos de música espanhola” em um mesmo disco parecem parar no som das cordas de tripa das gravações em 78 rpm de Segovia. Como competir com a versão de “Recuerdos de la Alhambra”, feita com o violão Santos Hernandez em 1927? Como alcançar a performance de 1935 do “Estudio” em lá maior, provavelmente já com um violão Hauser?<sup>62</sup> Por que Bream continua a enfatizar o repertório e o estilo, se o seu próprio depoimento – que transcrevemos no Capítulo III – já havia deixado suficientemente claro que fora o som de Segovia que o havia conquistado? Lembremos:

*My father brought home a record one afternoon. And he put it on the tone table: it was Recuerdos de la Alhambra played by the great Segovia. I heard that, and I had no doubt in my mind that is what I wanted to do: to play like that. You know, it's very difficult to describe the magic of that record, because it was an old 12 inch 78 record, and it was a combination of this old recording and the old ribbon microphones – that they would have been used in those days – that created a sound that was so mellifluous; it was just magic, and still I can hear that recording, but it's the sound that is the magic. The piece is very beautiful too, but it was the sound, and it was that that grabbed me. And I never looked back, from hearing that recording to the present day.<sup>63</sup>*

---

<sup>60</sup> Trata-se do compositor francês Jean-Delphin Alard (1815-1888).

<sup>61</sup> BREAM, Julian. “Guitarra, a Little History” (encarte de LP), in BREAM, Julian. *Guitarra. The Guitar in Spain*, RCA CRC2-5417, 1985.

<sup>62</sup> A suposição sobre a presença de um violão Hauser nessa gravação encontra respaldo em consulta feita a Sérgio Abreu.

<sup>63</sup> BREAM, Julian. “My first Spanish guitar and meeting Segovia”, in BREAM, Julian. *My Life in Music* (DVD), Music on earth, 2003. Transcrição de David G. Molina.

A gravação de Bream não atinge, *aqui*, na similitude do repertório, essa mágica. Além da regularidade e da clareza únicas do próprio *tremolo*, Segovia consegue um som que até parece tirado com apoio – o que é praticamente inconcebível diante da rápida alternância entre anular, médio e indicador (mão direita) na mesma corda; e o *tremolo* tem ainda folga para ser o condutor musical, deixando o baixo (polegar) ser tão-só baixo. Ao mesmo tempo, é como se a mão esquerda não deixasse nunca uma nota desgrudar da seguinte, como se ela mesma estivesse contando, em seu gestual, uma história; o som não muda com a mudança do *tremolo* de uma corda para outra, e nem parece que cordas presas e soltas se alternam [CD3 faixa 13]. No “Estudio Brillante”, o destaque da melodia – que Bream tenta imitar – é feito simultaneamente a uma presença energética do arpejo em sextinas, deixando ouvir cada nota (e não apenas o efeito da harmonia) [CD3 faixa 14]. Nesse ambiente – que é o ambiente de Segovia por excelência – o *Maestro*, ainda aqui, parece dar a última palavra.<sup>64</sup>

A gravação de Bream encontra maior paralelo apenas se tirarmos de cena o Segovia de 78 rpm e o substituirmos pelo do disco *Masters of the Guitar*, de 1955, já com o violão Hauser de 1937 e com cordas de *nylon*. Nessa segunda gravação de “Recuerdos” e do “Estudio” – não menos energética – a melodia não é capaz da mesma mágica, e, sobretudo, na comparação com o chopiniano “Prelúdio n. 2” em lá menor (que não havia sido gravado por Segovia em 78 rpm) a compreensão estrutural de Bream – seu sentido de resolução harmônica e condução rítmica – traz, de fato, alguns novos sentidos a Tárrega.

Fica, portanto, desse disco – que prossegue com a reprise das gravações antológicas de Granados e Albéniz e termina com o “Adagio” do Aranjuez –, muito mais o interesse das interpretações com instrumentos antigos do que as regravações de Sor e Aguado ou as versões de Tárrega.

---

<sup>64</sup> Lembremos que – embora não tenha conhecido Tárrega pessoalmente – Segovia conviveu intensamente com seu discípulo Miguel Llobet.

### ***La Guitarra Romantica - Llobet, Pujol, Tárrega (1991)***

Após um intervalo razoável – durante o qual surgem três discos, um com concertos de Rodrigo e Brouwer e dois de música antiga – é lançado o último disco dedicado à música espanhola: trata-se de *La Guitarra Romantica - Llobet, Pujol, Tárrega*,<sup>65</sup> lançado em 1991 – seis anos depois do álbum que acabamos de tratar –, contendo gravações realizadas em outubro de 1983 e em abril de 1990.<sup>66</sup> O disco traz obras de Francisco Tárrega (1852-1909), Joaquín Malats (1872-1912), Emilio Pujol (1886-1980) e Miguel Llobet (1878-1938), e é, definitivamente, um tributo a Tárrega e seus discípulos: o disco de música espanhola que Bream sentiu faltar, o único lançado após a morte de Segovia e o último pela gravadora RCA.<sup>67</sup>

Também traz gravações realizadas por Bream tanto antes e quanto depois do grave acidente automobilístico que sofreu em 1984, do qual recuperou-se de maneira bastante surpreendente depois de ver sua carreira ameaçada. O violonista Fábio Zanon comenta:

*Nos anos 80, Bream sofreu um acidente que quase encerrou sua carreira: ele estava dirigindo seu carro com o braço apoiado na porta e, ao fazer uma curva por baixo de um pontilhão, perdeu a direção e esmagou o cotovelo direito numa pilastra de concreto. Ele passou por uma operação delicadíssima e ficou fora de ação por toda uma temporada, mas, felizmente, retomou sua carreira logo em seguida.*<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> BREAM, Julian. *La Guitarra Romantica - Llobet, Pujol, Tárrega* (CD), RCA 60429-RC. Na Julian Bream Edition, que seria lançada logo mais em 1993, as gravações estão no vol. 26 (faixas 1-18).

<sup>66</sup> O encarte não deixa claro quais são as gravações antigas e quais são as de 1990, mas acreditamos que peças não gravadas nos discos anteriormente comentados e que fazem parte do DVD *Guitarra* estejam entre as mais antigas, como “Marietta” e “Capricho Árabe”, de Tárrega, ou a “Serenata” de Malats. Por outro lado, o “Estudio” em lá maior, o “Prelude em lá menor” e “Recuerdos de la Alhambra” – que haviam sido gravadas em 1983-84 para o álbum que acabamos de analisar – provavelmente devem estar entre as que receberam nova versão em 1990.

<sup>67</sup> Segovia morreu em 2 de junho de 1987 aos noventa e quatro anos de idade. Seu último recital havia sido realizado pouco tempo antes, em 4 de abril, no Miami Beach Theater of Performing Arts.

<sup>68</sup> ZANON, Fabio. “Programa 10 – Julian Bream 1979-1995”, in *A Arte do Violão*. Série de programas apresentados no ano de 2004 pela Rádio Cultura FM de São Paulo. Texto disponibilizado no forum Violão Erudito ([www.forumnow.com.br/vip/foruns.asp?forum=26122](http://www.forumnow.com.br/vip/foruns.asp?forum=26122)).

A gravação é, também, seu último trabalho em colaboração com James Burnett e John Bower, a última gravação na Wardour Chapel e a última gravação com o violão de José Romanillos. Tudo isso dá a ela um certo tom de despedida.

Gravados, em sua maioria, em fins-de-semana prolongados, nenhum dos quarenta e cinco discos anteriores utilizou gravações com grande distância temporal: assim, podemos dizer que *La Guitarra Romantica* teve uma inédita gestação de (praticamente) oito anos, entre o início das gravações e o lançamento comercial do disco – já em CD. Ao gravar os primeiros *takes* Bream tinha cinqüenta anos de idade, enquanto que, ao ser lançado o disco, já se aproximava dos sessenta.

O início do álbum é quase uma cópia do lado B – dedicado a Tárrega – do álbum gravado por Segovia em 1955 (*Masters of the Guitar*). Vejamos: Segovia apresenta – nessa ordem –: “Estudio Brillante”, “Marieta”, “Prelúdio n. 5”, “Preludio n. 2 em lá menor”, “Maria”, “Mazurka em sol menor”, “Adelita”, “Capricho Árabe” e “Recuerdos de la Alhambra”; Bream traz – nessa ordem –: “Mazurka em sol menor”, “Estudio Brillante”, “Marieta”, “Capricho Árabe”, “Prelude n. 2 em lá menor” e “Recuerdos de la Alhambra”. Todas as seis peças registradas por Bream fazem parte do disco de Segovia. Dessas seis peças, três (!) haviam sido gravadas no disco solo anterior de Bream – o LP duplo *The Guitar in Spain* (1985).<sup>69</sup> Outras duas dessas obras ele havia registrado anteriormente em sua primeira abordagem da obra de Tárrega, a saber, no LP *Romantic Guitar* (1970): são elas a “Mazurka em sol menor” e “Marieta”. Portanto, apenas o “Capricho Árabe” aparece pela primeira vez neste álbum.

O que leva de “*Romantic Guitar*” (1970) para “*La Guitarra Romantica*” (1991)? Podemos dizer que, em 1970, com o violão Manuel Ramírez, Bream pede licença respeitosamente para que o violão entre – com o seu repertório específico – no ambiente refinado e altamente idealizado do Romantismo. O violonista inglês tenta nos persuadir – com humildade – que há um (pequeno mas real) espaço para *the guitar* na Música Romântica. Suas *mazurkas* fazem questão de lembrar o caráter original que advém do leste europeu, seu “sol menor” é mais grave, e sua “Marieta” parece uma *lady* inglesa. Ao contrário, *La Guitarra Romantica* faz do Romantismo um epifenômeno de *la guitarra*. Depois de ouvir o álbum, o título começa a ressoar como se Bream estivesse nomeando um instrumento – antigo, como o seu alaúde ou como as guitarras renascentista e barroca de seu disco anterior –: *la guitarra romantica*, esse instrumento inventado por Torres, e desenvolvido por Santos Hernandez, Hauser, Bouchet,

---

<sup>69</sup> Isto é, Bream regrava *todas* as três *únicas* peças de Tárrega que faziam parte de seu disco solo imediatamente anterior: “Estudio Brillante”, “Prelude n. 2” em lá menor e “Recuerdos de la Alhambra”.

Rubio, e agora também por Romanillos; *la guitarra romantica*, esse instrumento cujos segredos passaram de Tárrega para Llobet e de Llobet para Segovia por transmissão oral, e cujo mundo espanhol Bream – um inglês – ousou incorporar a partir da escuta de discos. E aqui, em *La Guitarra Romantica*, Bream atua com total liberdade e confiança: não é o Romantismo que está em questão, mas *La Guitarra*. Sua “Marieta” parece mais próxima do comentário de Duarte no encarte do disco, segundo o qual “*Marieta seems to have been a bit of a coquette*”.<sup>70</sup>

O que leva de “Guitarra - The Guitar in Spain” (1985) para “*La Guitarra Romantica*” (1991)? Antes de tudo, um despojamento maior. Lá, um disco explicativo: *guitarra* é igual a *guitar*; trata-se de uma série de obras que – como vimos – percorrem quatro séculos, e são executadas em quatro diferentes instrumentos. A metáfora de uma música historicamente informada – de uma aula através dos sons – percorre o álbum, interfere na escuta e, a nosso ver, deixa a interpretação de Bream um pouco menos criativa. Em *La Guitarra Romantica* o “Estudio” em lá maior” é muito mais *brillante* [CD3 faixa 15], é tocado com alegria, e o “Prelúdio em lá menor” busca de maneira menos forçada a comparação com harmonias chopinianas: a interpretação faz jus à voz totalmente violonística da obra, e parece apenas querer ajudar a espelhar a singela dedicatória de Tárrega, “*a mi queridíssimo discípulo Miguel Llobet*”.<sup>71</sup> E mesmo “Recuerdos de la Alhambra” encontra uma versão mais confiante: não se trata mais de uma peça historicamente importante tão-só porque “Segovia e Tárrega fazem parte da história do violão”, mas de uma peça que é, de fato, a cara do violão. Se “*la guitarra*” é “*romantica*”, ela tem a sua própria espontaneidade, e Bream passa a tocar como se soubesse que – por exemplo – certos ruídos de unha fazem, mesmo, parte do jogo. Há outros elementos em questão que definem a essência do instrumento, e “*la guitarra*” deixa de ser apenas a tradução de “*the guitar*”. Também – no caso específico de “Recuerdos” – não há como evitar Segovia: ao invés de desprezar ou pedir licença ao *Maestro*, Bream trata, de fato, de integrar Segovia à arte de Julian Bream.

Finalmente, o que leva de *Masters of the Guitar* (Segovia, 1955) para *La Guitarra Romantica* (Bream, 1991)? Mais do que similitudes de interpretação – ou da oferta de possibilidades alternativas –, um conceito de som análogo. Não é a realização desse conceito que espanta, mas o conceito que está por trás da realização; algo regendo a leitura, ajudando a dizer o quanto aquilo que está sendo dito encaixa, excede ou carece. A despeito de o tempo

---

<sup>70</sup> DUARTE, John. “Romantic Guitar” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Romantic Guitar*. Julian Bream Edition, vol. 11, p. 3.

<sup>71</sup> TÁRREGA, Francisco. *Preludio n. 2 para guitarra* (partitura). Valencia: A y T Editores, s/d.

fluído de Bream não coincidir com a versão melancólica da “Mazurka” em sol menor de Segovia, ou até de Segovia parecer – bloomianamente – imitar algo da pronúncia de Bream no início de “Marieta”, é em “Capricho Árabe” que o contato entre o som dos dois violonistas se estabelece de maneira mais forte. Bream atinge o ápice do cânone violonístico sem imitar o som de Segovia nem recusar o seu repertório, mas – de dentro do repertório segoviano – ao fazer com que sua *guitarra romântica* soe tão arrebatadora quanto a do espanhol. Não há mais prioridade de Segovia em “Capricho Árabe”, e nem a peça de Tárrega é um elo de uma certa “história da música”, de uma certa “música de salão”: isto é o violão, visto pelos dois principais intérpretes de sua história. Bream mostrou, ao longo de sua carreira, que o violão pode (e até deve) ser muitas outras coisas, mas o que fica claro aqui, nesse ponto, é que o instrumento não pode deixar de ser o que, de fato, tem sido [CD3 faixa 16 e CD4 faixa 1].<sup>72</sup>

A prioridade de Segovia não é, assim, comercial, política, de oportunidade histórica ou justificada pela sua longevidade, mas fundante e fundadora: Segovia é o centro do cânone do violão, porque é ele quem nos diz como o violão soa, e o que soa no violão.

Nesse sentido, a gravação do arranjo de Tárrega para a “Serenata Española”, de Joaquín Malats, seguida pela versão de “Tango Español” e “Guajira”, de Emilio Pujol, aprofunda ainda mais o descaramento com que Bream ao mesmo tempo assume o repertório “verdadeiramente” espanhol – porque da música popular – e faz de suas versões exemplos do quão alto pode chegar uma interpretação musical, seja em que instrumento for. As versões fazem a síntese improvável: são segovianas no som e breamianas no caráter, e essa música menor – melosa e cheia de efeitos – profana a Wardour Chapel para se fixar como modelo.<sup>73</sup>

Encerram o disco a gravação de arranjos de Miguel Llobet para nove *Canciones Populares Catalanas*. Uma delas, “El Testament d’Amelia”, Bream havia gravado em *Popular Classics of Spanish Guitar* (1962). Talvez seja uma das melhores faixas daquele disco tão desigual, onde Bream – com o Bouchet, onde os harmônicos são redondos e onde tudo parece sair sem nenhum esforço – mostra mais o lado impressionista de Llobet. As versões mais propriamente espanholas de *La Guitarra Romântica* têm de conversar com as antológicas interpretações de Segovia de “El Noi de la Mare” e do próprio “Testament d’Amelia” feitas em 1944 (78 rpm), assim como com sua performance de “El Mestre” em *Andres Segovia with*

---

<sup>72</sup> Não deixa de ser interessante notar que as versões de “Capricho Árabe” em *La Guitarra Romântica* (Bream) e *Masters of the Guitar* (Segovia) tenham – em uma peça de caráter tão livre, sem nenhuma instrução metronômica – praticamente a mesma duração: Segovia 5m22, Bream 5m21.

<sup>73</sup> Segovia gravou a “Serenata Española” de Malats magnificamente duas vezes: em 1930 (78 rpm) e em *Andres Segovia Plays* (LP), Decca DL 9734, 1954.

*strings of the Quintetto Chigiano*, de 1956 [CD4 faixa 2]. As potencialidades das miniaturas de Llobet – e em especial de “El Mestre” foram comentadas por Edelton Gloeden:

*O contato com Albéniz e Granados, que eram seus amigos, e com a vanguarda musical parisiense, fez com que Llobet estendesse ainda mais o campo da exploração tímbrica iniciada por Tárrega, principalmente nas transcrições. Nas versões das Canciones Populares Catalanas, feitas entre 1889 e 1920, Llobet insere pouco a pouco harmonias cada vez mais sofisticadas dentro de uma intrincada trama de efeitos, como se estivesse orquestrando os timbres do instrumento. A canção “El Mestre” (1910) é um dos exemplos mais contundentes desta nova abordagem timbrística inaugurada por Llobet. Nela há um controle rigoroso da cor através das indicações de dedilhados e de mudanças constantes de efeitos.*<sup>74</sup>

Segue-se a transcrição, por Gloeden, do comentário de Segovia sobre a performance de Llobet da canção “El Mestre”:

*Segovia ficou fascinado quando a ouviu executada pelo próprio Llobet, como podemos constatar no seguinte comentário: “[...] and then he played “El Mestre”, the most beautiful of Catalan songs which Llobet harmonized and scored for the guitar. The effective ‘orchestration’ of its tone color and its delicious dissonances play on the plaintive character of that folk theme, ‘My teacher has fallen in love with me...’ making it one of the jewels of the guitar repertoire. Even today, as I write in the mid-seventies, I still love it as I did then”.*<sup>75</sup>

Gloeden cita também um importante comentário de Pujol sobre a diferença de conceito entre as transcrições de Llobet e as de seu mestre Tárrega:

---

<sup>74</sup> GLOEDEN, Edelton. “Miguel Llobet”, in *O Ressurgimento do Violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andres Segovia*. Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo. São Paulo, 1996, p.52.

<sup>75</sup> Ibid. A citação de Segovia está em SEGOVIA, Andres. *An Autobiography of the years 1893-1920*. Tradução de W. F. O'Brian. New York: Macmillan, 1976, p. 100.

*Llobet chegou a este grau de perfeição redimensionando pouco a pouco as transcrições feitas por Tárrega de obras de Albéniz e Granados. A propósito, Pujol faz uma comparação entre as diferentes formas de tratamento de Tárrega e Llobet, através desta citação: “[...]Pero apesar de su profunda admiración por Tárrega, su maestro, el sentido estético de Llobet no era el mismo; difería por razones de natural concepción, diferencias de edad y circunstancias de ambiente. Y mientras Tárrega, enamorado de la pureza del quarteto clássico en su homogénea variedad, hubiera hecho de las seis cuerdas de su instrumento una sola unidad, Llobet, atraído por la diversidad de timbres de la orquesta, hubiera hecho de cada cuerda una guitarra distinta”.*<sup>76</sup>

E se – através das sutilezas de “El Mestre” – Tárrega, Llobet e Segovia estabelecem uma comunicação entre gerações de violonistas espanhóis de modo a fundamentar o “ressurgimento do violão no século XX”, é em uma singela canção como “Cançô del Lladre” que Bream toma de assalto a tradição, transformando-a – de modo humano e falível, segundo a ótica de Bloom – em um caso complexo de influência [CD4 faixa 3].<sup>77</sup>

Não haveria, em princípio, nenhuma chance de um inglês – desde a sua própria cultura – apropriar-se dessa tradição naqueles primeiros anos do pós-guerra, não fosse pelo nascimento da cultura do disco. Tárrega – o mestre dos mestres do violão moderno – referia-se à mera possibilidade de um inglês tornar-se um violonista no verdadeiro sentido do termo como sendo “uma blasfêmia”. Essa sentença era conhecida do pai de Bream, que a levava em conta ao discutir com o amigo Wilfrid Appleby as inúmeras dúvidas acerca do futuro do filho:

*Henry, too, being familiar with Francisco Tárrega's famous remark, “The guitar in the hands of an Englishmen is almost a blasphemy”, entertained a profound belief that no indigenous guitarist could achieve professional status. So when Appleby acknowledge Julian as “our brightest hope for a revival of the guitar in England”, Henry explained his undeniable reserve.*<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Ibid., p. 54. A citação de Pujol está em PUJOL, Emilio. *Tárrega, ensayo biográfico*. Lisboa: Ramos Alfonso & Moita, 1960, p. 140

<sup>77</sup> Essa “Canção do Ladrão” é utilizada por Bream como vinhetas no menu de seu DVD *My Life in Music*.

<sup>78</sup> BUTTON, Stuart W. *Julian Bream - The Foundations of a musical career*. Aldershot: Ashgate, 1997, p.19. A afirmação de Tárrega está transcrita em APPLEBY, W. M. “The Spanish Guitar”, in *BMG*, vol. XLIV n. 502. February 1947, p. 87.

Vimos no primeiro capítulo desta tese que os ciclos móveis propostos pela teoria da influência de Harold Bloom ajudam a explicar tanto os movimentos internos de um texto poético quanto o desenvolvimento vital de um poeta-como-poeta diante de seu Pai Poético. Conforme comentamos,

*As profundezas da influência poética não podem ser reduzidas ao estudo das fontes, ou à história das idéias, ou aos padrões de figuração. A influência poética ou, como prefiro, a “desapropriação” [misprision], é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-como-poeta.*<sup>79</sup>

O texto de Bloom segue mostrando como o poeta moderno é o herdeiro de uma melancolia, e que essa melancolia deve-se ao ceticismo diante do legado poético do passado. *La Guitarra Romantica* é um jeito de Bream acertar as contas com esse passado; que discos possam permitir esse grau de tensão poética, é também uma das teses desta tese. E Harold Bloom pode ajudar-nos também a ler, ao lado do texto completo que consta da capa do disco – *Julian Bream - La Guitarra Romantica - Llobet, Pujol, Tárrega* –, o que está oculto nela, a saber, a ausência-presença de *Andres Segovia*, a explicação da quase inexplicável angústia que decorre da apropriação dessa Tradição Espanhola.

Até mesmo a foto colorida de Bream na capa do álbum marca o improvável, e sua figura destoa – quase *profana* – a paisagem espanhola florida: no campo, sentado ao violão, chapéu de palha, olhos baixos no harmônico feito com a mão direita, Bream está totalmente alheio à tradição imemorial que se perde na paisagem, a mesma tradição que está sendo roubada e desinterpretada por ele mesmo no som do disco. Roubar a tradição é, entretanto – para Bloom –, um sintoma da não linearidade da Escola do Tempo, o que faz com que um disco com o título de *La Guitarra Romantica*, tocado por um violonista inglês, possa ser, em sua blasfêmia, não a superação de uma angústia, mas a própria angústia.

Ao ser lançado *La Guitarra Romantica* o homem Segovia havia morrido há quatro anos, mas o poeta Segovia – pelo menos o das antológicas gravações em 78 rpm, de *Masters of the Guitar* ou do *Golden Jubilee* – já estava morto há muito mais tempo. Segundo Harold Bloom, entretanto, os poetas fortes continuam a retornar dos mortos através da intermediação de outros poetas fortes:

---

<sup>79</sup> BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, p. 36.

*Como eles retornam é a questão decisiva, pois se retornarem intactos, esse retorno empobrecerá os poetas mais novos, cujo destino, assim, é o de ser relembrados – se relembrados – como tendo desaparecido na pobreza, numa carência imaginativa que não foram, eles mesmos, capazes de suprir. Os apóphrades, os dias infastos, dias de má-sorte em que os mortos retornam para habitar suas velhas casas, sobrevirão a todo poeta forte, mas com os mais fortes há um movimento revisionário que purifica até mesmo este último influxo. [...] eles alcançam um estilo que captura e estranhamente retém prioridade sobre os precursores, de tal forma que a tirania do tempo é quase sobrepujada e é possível crer, por alguns momentos surpreendentes, que estão, eles mesmos, sendo imitados por seus ancestrais.*<sup>80</sup>

E nada pode descrever melhor a força dessas versões – ao mesmo tempo segovianas e anti-segovianas – de Bream tocando pequenas peças de Tárrega e Malats, ou dos arranjos de canções populares de Llobet, do que as seguintes palavras de Bloom – que se seguem imediatamente ao texto anterior:

*Quero deixar claro que há uma diferença entre este fenômeno e a noção irônica de Borges, de que o artista cria seu precursor, assim como, por exemplo, o Kafka de Borges cria o Browning de Borges. O que tenho em mente é algo bem mais drástico e (presumivelmente) absurdo, que é o triunfo de se ter posicionado o precursor de tal maneira na obra do novo poeta que determinadas passagens em sua obra parecem agora não presságios do advento do efebo, mas sim consequentes e em débito com este, e mesmo (necessariamente) diminuídas pelo esplendor maior do novo poeta. Os grandes mortos retornam, mas retornam com nossas cores e nossas vozes, ao menos em parte, ao menos em alguns momentos – momentos que são um testemunho de nossa persistência e não da dos precursores.*<sup>81</sup>

Se essa apropriação indébita da tradição pode ser denominada “uma blasfêmia”, então Bloom poderia acrescentar à formulação de Francisco Tárrega que a história da música é mesmo um jogo de “substituições blasfematórias” em que representações e limitações respondem umas às outras.

---

<sup>80</sup> Ibid., p. 183.

<sup>81</sup> Ibid., pp. 183-4.

Aqui a carreira poética de Bream atinge a sua consumação – a plena desleitura de Segovia –, mas antes de estudarmos sua fase crepuscular temos de comentar ainda quatro trabalhos bem distintos uns dos outros: um disco com orquestra e três discos em que predomina o repertório inglês, sendo um solo, um com o seu próprio *ensemble* e um curioso duo de poesia e música.

### ***Julian Bream - Rodrigo and Brouwer (1987)***

*Julian Bream - Rodrigo and Brouwer* vem imediatamente após o LP duplo *The Guitar in Spain* (1985), e é o primeiro disco de Bream gravado após o acidente automobilístico.<sup>82</sup> Foi gravado no Wood Hall de Londres (com Burnett e Bower). O programa traz dois concertos em que Bream atua como solista da RCA Victor Chamber Orchestra dirigida por Leo Brouwer: o *Concerto Elegiaco* (*Guitar Concerto n. 3*), do próprio Leo Brouwer (1939), e a *Fantasia para un Gentilhombre*, de Joaquín Rodrigo (1901-1999). Aqui Bream continua fiel ao violão Romanillos de 1973.

Com a encomenda, estréia e gravação da obra de Brouwer, Bream preenche uma lacuna, já que – para um apreciador da música de violão das últimas quatro décadas do século XX – é impossível ignorar a forte presença do compositor, violonista e regente cubano. E teria sido interessante ouvir Bream interpretar clássicos como *Elogio de la danza*, *Canticum* ou *La Espiral Eterna*.<sup>83</sup> O *Elegiaco* é um importante acréscimo ao repertório, e um dos mais executados concertos de Brouwer, cuja carreira passou a – cada vez mais – privilegiar a escrita de obras orquestrais para um, dois e quatro violões.<sup>84</sup>

A obra é assim descrita por John Duarte:

---

<sup>82</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream - Rodrigo and Brouwer* (LP), RCA RL 87718. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 22 (faixas 7-9) e no vol. 28 (faixas 8-13).

<sup>83</sup> Em um de seus últimos discos – *Nocturnal*, de 1993 – Bream irá registrar a *Sonata* de Brouwer – também dedicada a ele –, única peça solo de Brouwer gravada pelo violonista inglês.

<sup>84</sup> A lista de obras orquestrais com violão de Brouwer soma, até aqui, cerca de dez obras. Dentre elas destaca-se também o *Concerto de Toronto* (*Guitar Concert n. 4*), de 1987, dedicado a John Williams. Cabe lembrar também que Segovia nunca gravou nem apresentou em público nenhuma obra de Leo Brouwer.

*In the Concierto elegiaco, his [Brouwer] third guitar concerto, his earlier style is blended with the influences of Afro-Cuban, consort, and Javanese gamelan music – echoes of his ethnomusicological period. The sombre elegiac first movement is built from two themes, the first is presented at the outset by the guitar, the second by the orchestra. Its final note, held over, links it to the next movement, in which, lightly accompanied, the guitar muses over the first movement's second subject. The final "Toccata" again has two themes (one rhythmic, one melodic), both stated by the guitar. Its central recall of the "Interlude" and reminder of the first movement in the coda give the work a cyclic character. Brouwer describes the coda as "a homage to César Franck or the leitmotif of the nineteenth century."*<sup>85</sup>

Já a *Fantasia para un Gentilhombre* ("Villano"; "Ricercare"; "Españoleta"; "Fanfare de la Caballería de Nápoles"; "Danza de las Hachas"; "Canario"), na verdade uma suíte concertante para violão e orquestra, foi dedicada a Segovia por Rodrigo,<sup>86</sup> e estreada e gravada por ele em 1958 (a gravação está no primeiro volume do *Golden Jubilee*) com a *Symphony of the Air* dirigida por Enrique Jordá. Segundo Duarte,

*The Fantasía para un gentilhombre links two great guitarists – Segovia, the title's gentleman and Gaspar Sanz, the seventeenth-century Spanish guitarist on whose music it is freely based. The "Villano" (peasant) is a sung dance, the "Españoleta" is a lilting dance related to the Italian siciliana, interrupted here by the trumpets and trotting horses of the cavalry of Naples – which was once governed by Spain. The "Danza de las hachas" (hatchets) is a balletic dance in which nobody [...] gets hurt, and the "Canarios" is an energetic dance from the Canary Islands. The whole is one of Rodrigo's many loving tributes to the past, viewed through the mists of time.*<sup>87</sup>

Na gravação de Bream, a orquestra – também porque dirigida por um compositor com grande experiência nas linguagens da música contemporânea – tem uma *performance* que ressalta a estrutura camerística da obra, e o peso de cada naipe orquestral diante do todo está melhor resolvido do que na versão dirigida por Jordá. É como se o violão ora dialogasse com

<sup>85</sup> DUARTE, John. "Rodrigo - Berkeley - Brouwer" (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Rodrigo - Berkeley - Brouwer*. Julian Bream Edition, vol. 22, p. 4.

<sup>86</sup> Lembremos que Segovia jamais tocou o *Concierto de Aranjuez*. Há mais um concerto para violão e orquestra de Rodrigo, o qual não chegou a fazer parte nem do repertório de Segovia nem do de Bream. Trata-se do *Concierto para una Fiesta* (1983), dedicado ao violonista espanhol Pepe Romero.

<sup>87</sup> DUARTE, John. "Music of Spain - Rodrigo" (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Music of Spain - Rodrigo*. Julian Bream Edition, vol. 28, pp. 3-4.

*ensembles* extraídos da orquestra, ora fizesse – ele mesmo – parte desses agrupamentos. Nos movimentos extremos – “Villano” e “Canario” – a versão de Segovia é mais charmosa, mais dançada, enquanto que o viés polifônico de Bream aparece principalmente no “Ricercare” [CD4 faixas 4 e 5]. Também na “Españoleta” – com a interferência da “Caballería de Nápoles” – o controle da dinâmica orquestral e a concentração da interpretação violonística chamam a atenção para a versão de Bream, apesar do incomparável som do baixo de Segovia na entrada do tema. “Danza de las hachas”, por seu turno, é o trecho de mais difícil equilíbrio para o violão consigo mesmo – por causa da alternância entre rasgueados e partes rápidas –, e certas passagens ficam um pouco apagadas, em ambas as versões.

### **Dedication (1981)**

Apesar de lançado em 1981 – entre *Music of Spain* vol. 4 - *The Classical Heritage* e *The Music of Spain* vol. 5 - *Julian Bream Plays Granados and Albéniz* –, *Dedication* é muito mais uma conclusão da fase anterior (1971-78) do que um representante típico da atual, e poderia muito bem ter sido analisado no capítulo anterior, junto com os discos dos anos 70.<sup>88</sup> Mas, por outro lado, trata-se também da periódica abordagem, por Bream, do repertório propriamente contemporâneo, o que faz com que esse disco dialogue diretamente com *20th Century Guitar* (1966) e *Julian Bream 70s* (1973), e seja, também, um exemplo desse tipo de repertório no atual período de maturidade artística do violonista. Foi gravado com o violão Romanillos na Wardour Chapel, com a produção de James Burnett e tendo John Bower como engenheiro. O repertório, conforme diz o título, apresenta apenas obras dedicadas a Bream – quase todas inéditas. Os compositores são Richard Rodney Bennett (1936), William Walton (1902-1983), Peter Maxwell Davies (1934) e Hans Werner Henze (1926), o único não inglês.

*Five Impromptus* (1968) – “Recitativo; Agitato; Elegíaco; Con fuoco; Arioso – havia sido a primeira obra de Bennett (de quem Bream havia gravado anteriormente o *Concerto para violão e orquestra de câmara*) – dedicada ao violonista inglês. Segundo Duarte,

---

<sup>88</sup> BREAM, Julian. *Dedication* (LP), RCA RL 25419. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 14 (faixas 1-17).

*Richard Rodney Bennett's Five Impromptus (1968), his first work for the guitar, is derived from the note-row stated without repetition at the start of n. 1 and returning near the end of n. 5, giving the set a sense of unity. Despite their atonal character, they make elusive suggestions of allegiance to tonal centres: The first three chords of n. 3, for example, seem to stand in a kind of I-V-I relationship and recur at the end. Bream says of the Impromptus: "They are five miniature tone-poems that explore one or two aspects of a mood. Because of their brevity they have great charm and they make quite subtle musical points".<sup>89</sup>*

*Hill Runes* foi encomendada por Bream a Peter Maxwell Davies para a estréia em 25 de julho de 1981 no Dartington Summer School (Devon). A peça tem cinco pequenos movimentos interligados (Adagio-Allegro Moderato; Allegro; Allegro; Adagio molto; Allegro-Adagio-Allegro), com a duração total de cerca de nove minutos.<sup>90</sup> Duarte faz o seguinte comentário para o encarte do CD *Dedication*:

*Peter Maxwell Davies has lived for the last twenty years in Orkney [Scotland], where he is active in many musical media, notably the education of children in contemporary music; Hill Runes reflects his deep attachment to that area. Runes are mysterious songs or poems, associated with northern cultures. Davies writes: "The composition of Hill Runes followed that of the Second Symphony, to which it is related thematically, and consists of five movements, played without a break. I set myself the problem of writing a guitar solo quietly evocative in my mind of the almost "lunar" Scottish landscape in which I live, without the overtones of Spain so often evoked by the guitar, while at the same time writing idiomatically for the instrument". The work finally dies away into the timeless silence of that knowing, age-old landscape.<sup>91</sup>*

Entre as peças inéditas destaca-se, entretanto, a impressionante *Royal Winter Music* (*Sonata n. 1 on Shakespearean Characters*) do compositor alemão Hans Werner Henze, de quem Bream havia gravado os *Drei Tientos aus Kammermusik* em 1966 (no disco *20<sup>th</sup> Century guitar*). Bream comenta:

---

<sup>89</sup> DUARTE, John. "Dedication" (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Dedication*. Julian Bream Edition, vol. 14, p. 3.

<sup>90</sup> Há um detalhado relato sobre a estréia dessa peça – incluindo a transcrição de uma conversa entre Bream e Davies – no livro *A Life on the road*. Ver PALMER, Tony. *Op. cit*, pp. 73-80.

<sup>91</sup> DUARTE, John, *ibid.*, p. 3-4.

*After the Kammermusik performance he and I got on pretty well, and I was always hankering after another piece from him until eventually, and many years later, it arrived. It was enormous! A sonata in six movements, which lasted nearly half an hour called Royal Winter Music. I still can't remember whether I commissioned him and didn't pay him, or whether I just asked him or what. I think originally I asked him; I remember saying that I wanted an important piece, something of the profound quality of Beethoven's Hammer-Klavier Sonata. It was half a joke really; I didn't expect him to take it so seriously. Can you imagine? Six highly complicated movements, each based on a character from Shakespeare – Gloucester from Richard III; Romeo and Juliet; Ariel; Ophelia; Audry, William and Touchstone from As You like It; and finally Oberon. I was flabbergasted. But I've since performed it in New York, Ottawa, London, Berlin, Paris, Bath, Dartington, Budapest, Zagreb, Tokyo and Sydney though it's a pretty tough nut to crack for both performer and listener alike. From the start, I was a little terrified of it. To hold an audience for 28 minutes in a piece of such complex modern music is not my idea of a night out, but the challenge is so stimulating and the music so fascinating, that it does give me immense pleasure to play it, particularly when I manage to bring it off well, which is not always.*<sup>92</sup>

Bream comenta também detalhes de seu trabalho com Henze:

*In fact, Hans writes well for the instrument, at times marvellously well. He gets a little expansive occasionally; his gestures can be a bit large for the guitar. But when he's really concentrating on the instrument, he writes fabulously well for it. It's when his enormous imagination comes to the fore, that he sometimes writes impossibly hard music for the instrument to play. On the other hand, I would much rather he did so, because at the end of the day he's got such incredibly facility that he can rewrite a passage on the spot if it doesn't work. He doesn't just tinker with the music and change the odd note, but he re-writes the whole passage completely. If I'm with him and I've got the guitar on my lap and he's hearing the sound, I can show him what is possible and why a certain passage doesn't work. He understands; he can see the technical problem in a flash, and he's so quick that he can adjust the music without losing any of the original shape and inspiration. God, that's very unusual. A lot of composers rush to the piano and try out two or three versions of the same idea. Hans doesn't. He knows straight away when he sees what the technical problem is, and he adjusts the music accordingly. After I'd received the Royal Winter Music, for instance, I suggested that*

---

<sup>92</sup> PALMER, Tony. *Op. cit*, p. 83.

*Hans come to stay for the weekend. We played table-tennis and badminton and croquet and God knows what, and I lent him my studio to work in. Not only had he re-written everything I needed for my piece, but in between the badminton, table-tennis and so on he knocked off a complete movement for a string quartet. That's absolutely incredible.*<sup>93</sup>

Segue-se um breve comentário de Duarte que incorpora um depoimento do compositor sobre a obra:

*It was in the 1960s when Hans Werner Henze first thought of developing a work from Richard of Gloucester's monologue “Now is the winter of our discontent,” an idea that took root when Julian Bream asked him for a new work. About the Royal Winter Music, Henze says: “The dramatis personae enter through the sound of the guitar as if it were a curtain. Through masques, voices and gestures, they speak to us of great passion, of tenderness, sadness and comedy; strange events in people’s lives. Into this, the whispering voices of spirits are mingled. The Epilogue is spoken by Oberon, pacified and reconciled, as though Nature had been subjected to Man.” There is no “action programme”; the characters speak through the language of atonality. They are best listened to through their moods and expressive gestures, rather than by attempting to understand their musical language – or even the exact meaning of their utterances.*<sup>94</sup>

Trata-se, de fato, de uma obra forte, e Bream revela aqui extraordinária inteligência interpretativa. Além de sonoridade e execução impecáveis – que, aliás, percorrem todo o álbum – a performance aqui consegue controlar cada mudança de estado, como se a sonoridade específica de cada seção tivesse sido minuciosamente trabalhada, e como se a melhor solução estivesse sempre a seu dispor. Assim, tal qual em *Nocturnal* e *Bagatelles*, Bream não apenas apresenta a obra, mas sela o seu destino para sempre com uma execução memorável e – por que não dizer? – definitiva. O violão de Bream sustenta a linguagem de Henze com rara compreensão, sobretudo no fôlego dos movimentos maiores: na terrível força percussiva com que marca o caráter do Duque de Gloster, futuro Rei Ricardo III (no primeiro movimento); na sutileza “áerea” – e ariosa – de “Ariel” (terceiro movimento); e no majestoso comando da natureza das paixões em uma “certa noite de verão” por “Oberon” (no sexto e último movimento). Duas peças lentas inspiradas em amor e loucura são intercaladas como segundo e quarto movimentos (“Romeo and Juliet” e “Ophelia”), as quais Bream realiza com um

---

<sup>93</sup> Ibid., pp. 83-4.

<sup>94</sup> DUARTE, John, ibid, p. 4.

impressionante sentido de condução. E, finalmente – o “scherzo” desta “sonata”? – o virtuosismo irônico e bem-humorado do quinto movimento, baseado nas peripécias entre “Touchstone, Audrey e William” na trama secundária de *As you like it* [CD4 faixa 6].

O disco traz ainda a segunda gravação de Bream das *Five Bagatelles* de William Walton (a primeira versão havia aparecido no disco *Julian Bream 70s*, de 1973). Ambas as gravações foram realizadas na Wardour Chapel, o que enfatiza – além dos oito anos de vida que as separam – a mudança de instrumento: aqui o Romanillos, lá o Hernandez y Aguado. Desde o “Allegro” inicial percebemos que a segunda gravação traz um som mais espacializado, menos compacto do que a primeira. Com exceção do último movimento, todos estão também perceptivelmente mais lentos agora, o que faz do “Allegro” uma peça onde o perfeito senso de continuidade tenha cedido espaço para que cada trecho pudesse aparecer em contornos mais definidos. No “Lento” Bream faz mudanças de timbre mais angulosas, e na “Alla cubana” – cujo andamento está bastante mais lento – parece levar nota por nota, ouvindo cada ressonância, como se a peça pudesse durar para sempre. A primeira versão de “Sempre espressivo” conseguia melhor resultado nos harmônicos, mas, por outro lado, a segunda obtém uma distinção mais acentuada entre o som da melodia e o do acompanhamento. Finalmente, “Con slancio” surge um pouco forçado, e a primeira versão beneficiava-se de um sentido único de continuidade e inteireza – o que resultava também em uma sonoridade mais limpa.

### ***Fantasies, Ayres and Dances* (1988)**

Logo após *Rodrigo and Brouwer* (1987), Bream lança o segundo álbum totalmente dedicado ao Julian Bream Consort. Trata-se de *Fantasies, Ayres and Dances* (1988), que surge vinte e seis anos depois de *An Evening of Elizabethan Music* (1962).<sup>95</sup> O disco foi gravado no Wigmore Hall em 1987 (com Burnett e Bower) e o septeto traz Julian Bream ao alaúde, Catherine Mackintosh (viola soprano), Nancy Hadden (flauta renascentista), Jane Hyan (viola baixo), James Tyler (viola tenor e cistro), Robert Spencer (pandora e alaúde) e Robert Tear (tenor). O único músico remanescente da formação original que participa desta gravação é Robert Spencer. O repertório traz peças de Thomas Morley (1557/58-1603), Peter Phillips (1561-1628), John Dowland (1583-1626), Richard Nicholson (fl.1595-1639), William Byrd (1543-

---

<sup>95</sup> BREAM, Julian. *Fantasies, Ayres and Dances* (CD), RCA, 7801-2-RC. Na Julian Bream Edition as gravações estão no vol. 7 (faixas 1-19). Além do disco de 1962, o Consort havia participado do LP de 1964 onde Bream também atuava com The Melos Chamber Orchestra.

1623), Richard Alison (fl.1592-1606), Daniel Bachelar (c.1574-1600), Nicholas Stroggers (fl.1560-1575) e uma obra anônima. Sete peças que constavam do disco original voltam a aparecer aqui, o que permite a imediata comparação do ensemble de 1962 com o de 1988: “Joyne Hands”, de Morley, “Phillips Pavin”, de Phillips, “The Bachelor’s Delight” e “De la tromba Pavan”, de Alison, e “Can she excuse”, “Lachrimae Pavin” e “The Frog Galliard”, de Dowland, embora esta última utilizasse uma versão com autoria atribuída a Thomas Morley no disco anterior.

As semelhanças entre as duas versões são fortes o suficiente para dar – talvez surpreendentemente – alguma unidade ao *consort*: apesar da distância no tempo e das mudanças de integrantes, o trabalho pode ser reconhecido em suas características básicas de sonoridade e nível artístico. Mas algumas diferenças também aparecem, e é óbvio que o extraordinário desenvolvimento das interpretações historicamente informadas durante esse longo período tenha afetado a proposta do *ensemble*, fazendo com que a primeira versão – apesar de sua alegria e espontaneidade – soe, por comparação, um pouco datada. Além disso, o *consort* passou a usar uma viola soprano em substituição ao violino – que soava, mesmo, algo invasivo na versão de 1962 –, o que pesa a favor da homogeneidade de articulação. Bream comenta essa mudança:

*From the very earliest days of the consort until fairly recently I have used a violin for the top line instead of the treble viol which is the instrument designated in both the Morley and Rosseter collections. It may have been a bit daring to do so, but at the time there was already enough evidence from historical research into that period to suggest that violins were being gradually introduced into the consort bands, and that for lighter, more functional types of dance music, its gay, strident sound was sometimes preferred. Twenty-five years ago there were certainly a couple of respectable viol consorts around, but to my ears the sound and intonation were pretty uninspiring, and the articulation, or what there was of it, woodily, not to say wobbly. As Ken [Kenneth Sillito, que havia substituído Olive Zorian como violinista do consort] was becoming more and more involved with his string quartet, and I felt reluctant to make more inroads on his time, I found myself having to re-think the old treble part again. I asked some of the other members of the consort if they knew a treble viol player around who was any good, and to my surprise they said, “Well of course there’s Cat Mackintosh who’s a marvellous player”.*<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> PALMER, Tony. *Op. cit*, pp. 131-2.

As versões mais lentas de algumas das peças ressaltam a clareza da polifonia, como em “Joyne Hands” e “Can She Excuse”, que – antes instrumentais – recebem agora uma versão cantada pelo excelente Robert Tear [CD4 faixas 7 e 8].<sup>97</sup> Também um equilíbrio mais satisfatório entre os instrumentos de arco e os demais aparece em peças como “Phillips Pavin”, “The Bachelor’s Delight” e “The Frog Galliard”; em “De la Tromba Pavin” as vozes instrumentais também estão mais claras,<sup>98</sup> mas em “Lachrimae” as versões antiga e atual se equivalem quanto à distância em relação ao caráter das performances de Bream ao alaúde solo: a melodia sustentada pelo instrumento de arco parece esvaziar a melancolia da peça, faz ela perder um pouco de silêncio e dor.<sup>99</sup>

As canções “Go Nightly Cares”, de Dowland, e “Thirsis and Milla”, de Morley estão muito bem no disco – a segunda parecendo querer propositalmente lembrar a versão de Peter Pears com Bream no LP *A Recital of Lute Songs*, de 1958. Destaca-se, também, “The Sacred End Pavin and Galliard”, de Thomas Morley, uma representante típica da busca do *consort* por uma certa autenticidade que não coloque freios à liberdade criativa das interpretações:

“Julian never plays what’s on the page,” Bob Spencer, the only surviving member of the original 1960 Consort, told me. “He usually says he does to the audience, but if he suddenly has an idea, and he is always open to stimulus, he simply adjusts the music at will. Other people in the early music field tend to play in a safer way and in what they think of a more authentic way, but Julian takes the most incredible risks. We all have to be on our toes constantly. After all, in Elizabethan times most performers were composers. A lot of them would only have played their own music, and probably wouldn’t have written an awful lot of it down. Today, the situation is quite different in that most performers, I mean probably 99 per cent of performers, are not composers, which is a totally different way of looking at music, a very uncreative way of looking at music really, just repeating what somebody has already said. The Purists try to repeat exactly the same intonation and expression that they think the Elizabethan composer

---

<sup>97</sup> Cabe lembrar que há a versão de voz e alaúde de “Can She Excuse” com Peter Pears e Bream no LP *Elizabethan Lute Songs*, de 1970, além da versão de alaúde solo (sob o título de “The Earl of Essex Galliard”) no disco *Dances of Dowland*, de 1967.

<sup>98</sup> Lembremos que – além da versão atribuída a Morley do disco *An Evening of Elizabethan Music*, de 1962, “The Frog Galliard” já havia recebido uma versão de alaúde solo no disco *The Dances of Dowland*, de 1967. Também “Go from my Window”, de Richard Alison, que consta desse disco, havia recebido uma versão para alaúde solo – porém com a autoria atribuída a John Dowland – no LP *The Woods so Wild*, de 1972.

<sup>99</sup> “Lachrimae Pavin” tem – até este ponto da carreira de Bream – quatro versões. Além das duas do *consort*, há duas em solo de alaúde: no LP *The Dances of Dowland*, de 1967, e no LP *Julian Bream Plays Dowland*, de 1957.

wanted, whereas Julian will do wild things on occasions, whether he thinks they are authentic or not".<sup>100</sup>

Bream reforça a unidade entre os dois álbuns do Julian Bream Consort também ao finalizá-los com a mesma peça, “Can She Excuse”, de John Dowland.

### **Two Loves (1988)**

Dowland é também o assunto do disco que marca a despedida de Bream do alaúde: *Two Loves* (1988), um recital em que poemas de William Shakespeare (1564-1616) se alternam com músicas de John Dowland (1563-1626). Os poemas são recitados pela notável atriz inglesa Dame Peggy Ashcroft (1907-1991), e são comentados ou introduzidos pelo alaúde de Bream.<sup>101</sup> A gravação foi realizada na Wardour Chapel por Burnett e Bower.

Só há regravações de Dowland no disco. “The King of Denmark’s Galliard”, “Orlando Sleepeth”, “Mignarda”, “A Fancy”, “The Earl of Derby’s Galliard” e “Loth to Depart” recebem a segunda versão de Bream aqui: as duas primeiras haviam sido registradas nos anos 50 – há mais de trinta anos –, no disco *Julian Bream Plays Dowland*, de 1957; as demais, em diferentes momentos entre 1961 e 1972.<sup>102</sup>

Por outro lado, “My Lady Hunsdon’s Puffe”, “Semper Dowland, Semper Dolens”, “Melancholy Galliard” e “Lachrimae Pavin” recebem em *Two Loves* sua terceira versão de alaúde solo – já que “Lachrimae” tem ainda outras duas em arranjos para o Julian Bream Consort. Vale notar igualmente que essas quatro peças haviam sido gravadas – sempre juntas – exatamente nos mesmos álbuns: *Julian Bream Plays Dowland*, de 1957, e *Dances of Dowland*, de 1967. No disco de 1957, o alaúde está bem presente – em uma captação mais próxima, e algumas peças – como é o caso notável de “My Lady Hunsdon’s Puffe” – estão, também, mais rápidas. As versões de 1967 – gravadas na Wardour Chapel, mas ainda com o alaúde de Thomas Goff – são as de sonoridade mais redonda, mas também as mais “violonísticas”, se assim podemos chamá-las; enfim, as versões de *Two Loves* aproveitam um

---

<sup>100</sup> PALMER, Tony. *Op. cit*, pp. 128-130.

<sup>101</sup> BREAM, Julian. *Two Loves* (CD), RCA RD 87843. Na Julian Bream Edition o disco ocupa a totalidade do vol. 17 (faixas 1-30).

<sup>102</sup> “Mignarda” no LP *The Golden Age of English Lute Music*, de 1961; “A Fancy” no LP *Lute Music from the Royal Courts of Europe*, de 1966; “The Earl of Derby’s Galliard” em *Dances of Dowland*, de 1967; e “Loth to Depart” em *The Woods so Wild*, de 1972.

pouco mais a ambiência da igreja, e trazem uma sonoridade mais aberta, naturalmente mais metálica.

Um caso especial dá-se com “Queen Elizabeth’s Galliard”, que recebe aqui a sua quarta gravação para alaúde solo, uma vez que ela havia sido registrada anteriormente em *Julian Bream Plays Dowland* (1957), ao vivo em *Julian Bream in Concert* (1963) e em *Lute Music of Royal Courts of Europe* (1966). Esse último disco revela agora – na comparação – uma ambiência que parece um pouco artificial, e isso ressalta um pouco mais a gravação atual, a única das quatro realizada na Wardour Chapel [CD4 faixas 9, 10, 11 e 12].

Mas, ao tomarmos o caso de “Tarleton’s Resurrection”, percebemos que o caminho das versões comparadas nada explica sobre o conceito de *Two Loves*: afinal, essa pequena peça é gravada *duas vezes* no presente álbum, e tendo apenas um poema a mediar os dois *takes*.

Bream caminha, aqui, desde a interação entre música e poesia de seus primeiros álbuns com Peter Pears para uma alternância precisa entre som e texto: palavras sem música lado a lado a canções sem palavras. As versões musicais de Dowland não querem superar as anteriores – entre as quais encontram-se algumas das melhores gravações da carreira de Bream –, mas buscam dialogar com os poemas, faixa a faixa, numa ordem própria. E ter alguém como Peggy Ashcroft a seu lado – em seus oitenta anos de idade, mas em plena forma – qualifica essa interação de um modo especial. Bream fala sobre Peggy:

*I’ve always admired Peggy – not just her voice, which I think is extraordinarily beautiful, but her sheer artistry on stage. [...] It’s the small movements, the smallest expression in her voice as she projects a poem – absolutely fascinating. I love to be on stage with her because I suppose we musicians have all got a bit of the actor in ourselves; we wouldn’t be putting across the goods if we hadn’t. So sitting next to a great actress can be an object lesson in communication; the movements of her hands, her eyes, her head. Her timing – you finish a piece of music, and the pause between the end of the dying sound of the music and the first word of the poem is remarkable, not to say uncanny. Even the way she walks on the stage.<sup>103</sup>*

Peggy Ashcroft também dá o seu depoimento sobre Bream:

---

<sup>103</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, p. 166.

*“With very little formal education”, Peggy Ashcroft, that doyen of the English stage, told me, “Julian has a total instinct for anything artistic. He’s dead on, whether it’s furniture or a place or whatever. He’s got a smell, a sixth sense, for all sorts of things that you would not think were part of his world at all. He has, for instance, an absolutely true instinct about poetry. The moment he hears a poem, he senses the music that is appropriate and applicable to it. It’s enormously stimulating to devise a programme of poetry and music with him because the end result is somehow always more than one might have hoped.”*<sup>104</sup>

No disco, a conexão entre Dowland e Shakespeare surge a partir de “My Lady Hunsdon’s Puffe” – a primeira faixa –, que prepara o soneto “*If music and sweet poetry agree*”, extraído de *The Passionate Pilgrim*, que traz os versos “*Dowland to thee is dear, whose heavenly touch / Upon the lute doth ravish human sense*”.<sup>105</sup> Inversamente, é o texto da canção do início do Ato III de *King Henry VIII* – “*Orpheus with his lute made trees*” – que introduz a quinta e derradeira gravação de “*Lachrimae Pavin*” por Julian Bream.<sup>106</sup>

As duas versões de “*Tarleton’s Resurrection*” estão no centro do disco. A primeira – interpretada com um caráter mais vivo e um andamento ainda mais rápido do que o da primeira gravação de 1962 – é preparada pelo Sonnet n. 109, “*O, never say that I was false of heart, / Though absence seem’d my flame to qualify.*”<sup>107</sup> E a segunda – quase tão lenta quanto a do recital ao vivo de 1963 – sucede o trecho da Cena 3 do Ato IV de *Othello*, a premonição de Desdemona – “*My mother had a maid call’d Barbara*” – e seu diálogo com Emilia, interpretado com grande virtuosismo por Ashcroft.<sup>108</sup>

A complexidade das interações estabelecidas entre voz e alaúde passa, portanto, longe da interpretação literal de John Duarte – ou seria de Bream? – segundo a qual os “dois amores” do poema título de Shakespeare seriam “Shakespeare” e “Dowland” como “homenageados” por “Peggy Ashcroft” e “Julian Bream”.<sup>109</sup> Ouçamos o que diz o Sonnet n. 144 de Shakespeare:

---

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. New York: Barnes & Noble, 1994, p. 1249.

<sup>106</sup> Ibid., p. 1176.

<sup>107</sup> Ibid., p. 1238.

<sup>108</sup> Ibid., p. 849.

<sup>109</sup> Ver DUARTE, John. “Two Loves - Peggy Ashcroft” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *Two Loves*. Julian Bream Edition, vol. 17, p. 3.

*Two loves I have of comfort and despair, / Which like two spirits do suggest me still: / The better angel is a man right fair, / The worser spirit a woman colour'd ill. / To win me soon to hell, my female evil / Tempteth my better angel from my side, / And would corrupt my saint to be a devil, / Wooing his purity with her foul pride. / And whether that my angel be turn'd fiend / Suspect I may, yet not directly tell; / But being both from me, both to each friend, / I guess one angel in another's hell: / Yet this shall I ne'er know, but live in doubt, / Till my bad angel fire my good one out.*<sup>110</sup>

Não sem razão – e descartando qualquer pura homenagem sentimental a autores – Peggy Ashcroft descarrega a energia do Sonnet n. 129 em seguida, sem espaço para música:

*The expense of spirit in a waste of shame / Is lust in action; and till action, lust / Is perjured, murd'rous, bloody, full of blame, / Savage, extreme, rude, cruel, not to trust; / Enjoy'd no sooner but despised straight; / Past reason hunted; and no sooner had, / Past reason hated, as a swallow'd bait, / On purpose laid to make the taker mad: / Mad in pursuit, and in possession so; / Had, having, and in quest to have, extreme; / A bliss in proof, and proved, a very woe; / Before, a joy proposed; behind, a dream. / All this the world well knows; yet none knows well / To shun the heaven that leads men to this hell.*<sup>111</sup>

Esse poema sem personagens – assim como o anterior – foi analisado pelo próprio Bloom, que nele detecta as referências de Shakespeare ao ato sexual e a seus perigos.<sup>112</sup> Mas, a partir do momento em que Bloom nos mostra esses poemas, não há como não ver neles também os ecos de momentos específicos de sua própria teoria da influência, como a força selvagem – e inconfiável – que move a busca de sentido, o influxo amoroso não filial da Eleição, a angústia substituindo o passado, o risco do prazer provado e logo reprovado, e o inferno e céu em vida gerando o *Tikkun* cabalístico – a restituição que já é sinônimo da representação poética. Bream ataca “Melancholy Galliard” nesse momento [CD4 faixas 17, 18 e 19].

---

<sup>110</sup> Ibid., p. 1243.

<sup>111</sup> Ibid., p. 1241.

<sup>112</sup> Ver BLOOM, Harold. *Como e Por que Ler*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000, pp.107-109.

O disco caminha por temores e ansiedades (*Sonnet* n. 119), até que “*all losses are restored, and sorrows end*” (*Sonnet* n. 30) e – após Bream tocar “*Orlando Sleepeth*” – Peggy Ashcroft interpreta “*Fear no more*” (Cena 2 do Ato IV de *Cymbeline*), o que é um excelente encerramento de uma carreira – a de alaudista – que havia iniciado com as palavras “*Fair, sweet, cruel*” cantadas por Peter Pears em 1955. Bloom considera a canção aqui recitada “talvez a mais bela de todas as que constam das peças shakespearianas”:<sup>113</sup>

*Fear no more the heat o'the sun, / Nor the furious winter's rages; / Thou thy wordly task hast done, / Home art gone, and ta'en thy wages: / Golden lads and girls all must, / As chimney-sweepers, come to dust. // Fear no more the frown o' the great, / Thou art past the tyrant's stroke; / Care no more to clothe and eat; / To thee the reed is as the oak: / The scepter, learning, physic, must / All follow this, and come to dust. // Fear no more the lightning-flash, // Nor th'all-dreaded thunder-stone; // Fear not slander, censure rash; // Thou hast finish joy and moan: // All lovers young, all lovers must, / Consign to thee, and come to dust. // No exorciser harm thee! // Nor no witchcraft charm thee! // Ghost unlaid forbear thee! // Nothing ill come near thee! // Quiet consummation have; / And renowned be thy grave!*<sup>114</sup>

A fase que acabamos de estudar – a quinta de nossa divisão – foi a mais complexa da carreira de Bream. Ele iniciou o projeto de música espanhola aos quarenta e seis anos, e saiu dele – carregando consigo um certo esgotamento artístico que será levado para a última fase – aos cinqüenta e oito. Não existe aqui a presença predominante de apenas uma das categorias mapeadas por Bloom, mas uma fusão de elementos que poderiam ser extraídos simultaneamente de vários pontos de seu mapa.

O próprio projeto *Music of Spain* foi uma abordagem poética bastante heterogênea: por um lado, o primeiro disco da série, com obras de Milán e Narváez interpretadas ao alaúde (*Music of Spain vol. 1*), poderia ser comparado aos álbuns dedicados a Dowland nas outras fases; *The Classical Heritage*, a seus outros dois álbuns voltados ao Classicismo (*Classic Guitar e Julian Bream - Giuliani and Sor*); e o disco dedicado a Rodrigo (*Music of Spain vol. 8 - Rodrigo*), por exemplo, aos dois LPs com obras de Villa-Lobos, mantendo uma analogia com a estrutura das fases anteriores. Ademais, dois outros discos da série procuraram reproduzir a

---

<sup>113</sup> Ver BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998, p.764.

<sup>114</sup> SHAKESPEARE, William. *Op. cit.*, p. 1088.

“instrução sonora” dos LPs temáticos dos anos sessenta, como *A celebration of Andres Segovia* e, sobretudo – o limite dessa abordagem –, o álbum duplo *Guitarra - The Guitar in Spain*.

Até aqui, portanto, poderíamos estar tratando tão-só de um competente projeto interpretativo de deslocamento “geográfico” do repertório de Bream da Inglaterra para a Espanha, sem alterar fundamentalmente as características marcantes das fases anteriores de sua carreira. Entretanto, dois passos do processo foram suficientemente fortes para permitir – ou mesmo exigir – uma análise a partir da dialética *pragmática* de Bloom. Mas, como a desleitura não é um método, não pode ser procurada sistematicamente: a angústia da influência parece ser uma força que escapa da Cena de Instrução Poética, e que reduz imediatamente a crítica formal ou histórica a uma forma mais ou menos sofisticada de idealização. No nosso caso, essa *sobra poética* – que Bloom ajuda a mapear – manifesta-se, em especial, nos discos *Julian Bream Plays Granados and Albéniz* e *La Guitarra Romantica* que, apesar de fazerem parte “normalmente” da série dedicada à música espanhola, colocam em jogo – de forma inesperada – o peso da influência de Segovia e tornam mais complexa a estrutura da discografia de Julian Bream. Não é a escolha de repertório que permite aos LPs ou CDs potencializarem essas relações, mas uma certa resposta dada ao som do precursor pelo som do artista mais jovem através do repertório. As interpretações de Bream para os *Valses Poeticos* (de Granados) – ou para as *Canciones Populares Catalanas* – e suas obsessivas versões de Tárrega são, nesses termos, *desinterpretações* que atestam a possibilidade dessa resposta.

Além da música espanhola, essa fase permitiu também alguns complementos e despedidas: o *Concerto* de Brouwer (em *Julian Bream - Rodrigo and Brouwer*); a gravação de *Royal Winter Music*, de Henze (em *Dedication*); o resgate do Julian Bream Consort (em *Fantasies, Ayres and Dances*); e a despedida do alaúde no disco com Peggy Ashcroft (*Two Loves*). Assim, o lançamento da Julian Bream Edition em 1993 (caixa com 28 CDs) marca, de algum modo, o que poderia ser o encerramento da carreira de Bream. Mas haverá – para além do mapa de Bloom – uma última fase discográfica.

## 2. All in Twilight (1992-95)

*Tendo cavalgado três dias e três noites não foi capaz de chegar ao lugar, e  
cavalgou de novo para longe.<sup>115</sup>*

Julian Bream inicia a sua última fase discográfica com muitos planos, e nada parecia indicar que apenas mais quatro discos seriam lançados: um com orquestra, um de música do século XX, um inteiramente dedicado a Bach e um contendo três grandes sonatas para violão. Ele mesmo comentou esse momento:

*It's a turning point in your career when you make a move like that. And the great thing is, you have to think of new projects to do. I think it's a good time to do that. I think the guitar has quite an interesting modern repertory now, one that can stand proudly next to the repertoire of any other instrument. And in a way I'm happy to see that the instrument's cult following is leveling off. The cult of the instrument is OK for people who are mad about the guitar. But I love music. The guitar is just the instrument I happen to play.<sup>116</sup>*

Ao invés de ser o início de uma nova e promissora fase, trata-se, entretanto, do início de uma despedida. E alguns dos principais parâmetros característicos da arte de Bream estão ausentes desse período: cessa aqui a música de câmara, desaparecem os *friends*, não há mais gravações de música antiga, não há mais alaúde nem vihuelas, e nem mesmo a Wardour Chapel é utilizada para as suas gravações. O lançamento da Julian Bream Edition, em 1993, é também o ponto final dos mais de trinta anos de contrato com a RCA, e esses quatro últimos trabalhos serão lançados pela EMI Classics. Também a fase Romanillos está encerrada, e Bream agora irá apenas usar um violão Hermann Hauser de 1940. David Groves assina a produção musical dos novos álbuns, e o engenheiro de som será, a partir daqui, Michael Sheady.

---

<sup>115</sup> BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, p. 199.

<sup>116</sup> Ver WADE, Graham. *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific: Mel Bay, 2001, p. 188. Trata-se de reprodução de trecho de entrevista a Allan Kozinn originalmente publicada em *Guitar Review*, Spring 1990, p. 19.

### ***Julian Bream - Rodrigo, Takemitsu, Arnold (1993)***

*Julian Bream - Rodrigo, Takemitsu, Arnold* é um CD lançado em 1993 com gravações realizadas em 1990 (Rodrigo), 1991 (Arnold) e 1992 (Takemitsu) com a excepcional Birmingham Symphony Orchestra dirigida por Simon Rattle.<sup>117</sup> Dois locais diferentes também foram utilizados para a gravação: o Butterworth Hall da Warwick University para Rodrigo e Takemitsu, e o Abbey Road Studio n. 1 para Arnold.

Aqui Bream apresenta sua quarta versão do *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo (1901-1999) e a segunda do *Guitar Concerto* de Malcolm Arnold (1921), além da peça orquestral em movimento único *To the Edge of Dream*, escrita pelo compositor japonês Toru Takemitsu (1930-1996).

Destaca-se, no *Aranjuez* e em *Arnold* – acima de tudo – a orquestra, que foi descrita por Fabio Zanon como capaz de fazer “música de câmara em larga escala”.<sup>118</sup> O perfeccionismo nas articulações e na dinâmica, a precisão dos ataques de sopros e contrabaixo junto com o violão e o brilho das cordas também estimularam o preciosismo de Bream, mas falta presença no som do solista para fazer a versão decolar. Talvez seja essa a interpretação mais natural do *Aranjuez*, a mais fiel à partitura de Rodrigo e a mais próxima da sonoridade normal do violão em relação à orquestra, e é exatamente nessa obsessão pelo natural, nessa quase teimosia em não esconder nem traír nada que a versão encontra simultaneamente seu ponto forte e sua fraqueza. Bream toca bem – como sempre nessa obra –, está em plena forma. Mas, ao invés de chegar a uma conclusão, sua obstinada busca pela realização do *Concierto* recusado por Segovia parece terminar em aberto. Se o violão ganhava da orquestra em 1964, se o excesso de cuidado e equilíbrio tirava um pouco da musicalidade da gravação de 1975, e se a energia de 1984 passava por cima de certos detalhes, a orquestra, agora em 1993, faz o solista soar com inesperada timidez.

Simon Rattle também revela detalhes especiais da obra de Arnold, que se beneficia ainda mais da grande distância no tempo em relação à primeira gravação – feita para o LP *Guitar Concertos*, de 1960 – e da enorme evolução técnica que separa aquela gravação *mono*

---

<sup>117</sup> BREAM, Julian. *Julian Bream - Rodrigo, Takemitsu, Arnold* (CD), EMI 7 54661 2. As gravações a partir desse ponto – lançadas originalmente em CD – já não fazem parte da Julian Bream Edition.

<sup>118</sup> ZANON, Fabio. Programa 10 - Julian Bream in Textos do programa *A Arte do Violão*. Difusão: Rádio Cultura FM de São Paulo (103,3 MHz). Programas apresentados no ano de 2004 disponibilizados no site Fórum “Violão Erudito” em dezembro de 2004. End: [www.forumnow.com.br/vip/forums.asp?forum=26122](http://www.forumnow.com.br/vip/forums.asp?forum=26122).

da tecnologia totalmente digital usada na segunda. Mas a energia da versão que havia sido dirigida pelo compositor, e o modo apaixonado como o solista e a orquestra iam – literalmente – descobrindo a obra passo a passo deixaram a gravação original com um sabor que não foi superado, nem mesmo por essa ótima gravação mais recente.

A novidade do álbum é, portanto, a obra de Takemitsu, gravada – tal como o *Concerto* de Arnold fora em 1960 – no momento histórico de sua composição, e realizada como se Rattle tocasse um único instrumento – a City of Birmingham Symphony Orchestra – e como se Bream fosse o regente de uma orquestra – o violão Hermann Hauser de 1940 [CD4 faixa 20]. A delicadeza oriental de Takemitsu – que nunca recusou uma ampla gama de influências ocidentais, tais como Debussy, Schoenberg, Duke Ellington e Beatles – é bastante favorável ao violão, e sua obra para o instrumento é extremamente bem sucedida.<sup>119</sup> Noriko Ohtake sintetiza o pensamento do compositor:

*“Music is Life”, says Takemitsu. For him, the ultimate goal in composing is accomplished when music causes listeners to discover their inner selves. His compositions as a whole are not a conclusion of his personal ideal or thought, but merely stages in the continuing process of the human creative cycle. The extra-musical influences – the literary, artistic and philosophical sources – define reality and universality by representing effectively, and unboundedly, the world surrounding Takemitsu [...] Through his attainment of spirituality, established upon non-Western philosophy and aestheticism, Takemitsu has conceived cosmopolitanism and the quality which determines prominence in art by its ability to relate to human sensibility, in any age and place.*<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Takemitsu escreveu *Folios* (1974) e *12 Songs for Guitar* (1977), para violão solo, *Toward the Sea* (1981), para flauta contralto e violão, *To the Edge of Dream* (1983), para violão e orquestra, *Vers, l’arc-en-ciel, Palma* (1984), para violão, oboé d’amore e orquestra, *All in Twilight* (1988), para violão solo – que foi estreada e gravada por Bream –, *Equinox* (1993), para violão solo, e *In the Woods*, também para violão solo, cujo primeiro movimento foi estreado no serviço fúnebre a Takemitsu em 1996.

<sup>120</sup> OHTAKE, Norio. *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*. Aldershot: Scolar Press, 1993, p. 98. A citação está em WADE, Graham, ibid, p. 183.

### **Nocturnal (1993)**

*Nocturnal*, também de 1993, talvez seja o mais característico disco desse período.<sup>121</sup> O álbum traz a segunda gravação de *Quatre Pièces Brèves* de Frank Martin (1890-1974) e do *Nocturnal After John Dowland* op. 70 de Benjamin Britten, além da primeira versão de Bream para obras inéditas de Leo Brouwer (1939), Toru Takemitsu e do compositor polonês Witold Lutoslawski (1913-1994). O disco foi gravado na Forde Abbey, em Dorset, em setembro e outubro de 1992.

Trata-se de um álbum estranhamente impecável. O som do excepcional violão Hauser de 1940 toma conta do disco, e ajuda a deixar tudo pesado e escuro. É, de fato, o disco mais escuro da carreira de Bream, e ele parece saber disso: a capa com sua foto em um tom lunar-azulado sobre fundo preto, o repertório contemporâneo, e obras intituladas *All in Twilight* e *Nocturnal* definem o projeto.

O disco compõe com *20th Century Guitar* (1966), *70s* (1973) e *Dedication* (1981) a tetralogia de música do século XX de sua discografia solo. O diálogo, aqui, é diretamente estabelecido com *20th Century Guitar*, do qual Bream escolhe regravar duas obras.

No disco de 1966 *Nocturnal* encerrava o lado A e *Quatre Pièces Brèves* abria o B. Aqui, no entanto, Bream inverte a ordem, começando com Martin e seguindo imediatamente com Britten. Depois de uma década voltada às cores da Espanha, portanto, Bream abre o seu primeiro disco solo da nova fase com o “Prélude” dodecafônico do compositor suíço – talvez a primeira obra importante da história do violão que utiliza técnica serial. Com isso parece querer também destacar a obra de Martin do *Nocturnal*, cujo peso havia engolido as quatro miniaturas no disco dos anos sessenta. A empreitada é bem sucedida, e as *Pecas Breves* parecem ganhar com essa sonoridade lunar, com o som antigo e encorpado desse instrumento e com a estranha pronúncia nota-a-nota que Bream escolhe para o disco. Nesse sentido, o *Nocturnal* parece ficar mais longo, e sua escuridão parece ter perdido a poesia da madrugada para se transformar em uma longa e dolorida noite escura. Bream cria a ilusão de que tudo está lento, mas não é verdade: Martin dura apenas 15 segundos a mais do que na primeira versão, e Britten, em seu estranho tempo, está – surpreendentemente – 11 segundos mais rápido aqui.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> BREAM, Julian. *Nocturnal* (CD), EMI, 7 54901 2.

<sup>122</sup> *Quatre Pièces Brèves*: primeira versão 10m13, segunda versão 10m28; *Nocturnal*: primeira versão 18m33, segunda versão 18m22.

Essa “frieza digital” – com sua limpeza – é assumida sem gosto por Bream, que marca com silêncios a nostalgia do artesanato analógico dos seus mais de quarenta LPs. Mas o repertório parece seguir seu curso, e importantes lacunas com a música de sua época são preenchidas justamente aqui: afinal, Brouwer e Takemitsu já haviam recebido gravações com orquestra, mas – até esse momento – nenhuma obra solo; e a importância de Lutoslawski estimulou e justificou a produção do último trabalho de transcrição de Bream concebido para fazer parte de sua discografia.<sup>123</sup>

As obras de Takemitsu e Brouwer foram encomendadas por Bream: *All in Twilight* é de 1988 e *Sonata* de 1990 [CD4 faixa 21]. Segundo Gareth Walters,

*All in Twilight was commissioned by Julian Bream, to whom it is dedicated and who gave the first performance in 1988 in New York. In Takemitsu's words, “An impression from a pastel-touch picture of the same title by Paul Klee is expressed through four different melodic lines in this music.” Each of the four pieces is given not a title but simply a metronome indication, though in the second and fourth respectively the composer adds to this the markings “Dark” and “Slightly fast”.*<sup>124</sup>

Fica claro no som do álbum o elo entre a linguagem de Takemitsu e a de Brouwer, em especial o “conceito de violão” de ambos.<sup>125</sup> Walters também comenta a proposta da *Sonata*:

*The work is in three movements and, as in much of Brouwer's music, the thematic material is brief. As he has said “It is elemental and the principal characteristic is the interaction, crossrelation and superimposition of different worlds or epochs.” Much of the unity of this particular sonata is, in fact, derived from an eight-note motif in the seventh bar. The first movement, “Fandangos y Boleros”, opens with a Preâmbulo, followed by a Danza in which Brouwer merges features of the popular Spanish baroque fandango with those of the Cuban love-song (and dance) the bolero. Above the coda he writes “Beethoven visits Padre Soler” (the composer of the well-known Fandango for harpsichord) and in it he quotes from the Pastoral Symphony – a touch of humour reminiscent of that in his Per suonare a due. The second movement, “Sarabanda de Scriabin”, opens with a three-note ostinato, above which is*

---

<sup>123</sup> Como vimos, de Brouwer, Bream havia gravado o *Concerto Elegíaco* em 1987, e, de Takemitsu, *To the Edge of Dream* em disco lançado no próprio ano de 1993.

<sup>124</sup> WALTERS, Gareth. “Nocturnal” (encarte de CD) in BREAM, Julian. *Nocturnal* (CD), EMI, 7 54901 2, p. 6.

<sup>125</sup> Brouwer escreveu uma bela homenagem fúnebre a Takemitsu para violão solo: trata-se de *Hika - In Memoriam Toru Takemitsu* (1996), uma verdadeira síntese de sua própria linguagem em relação à do mestre japonês.

*superimposed a melodic element from the Preámbulo, but which assumes a quite different harmonic guise. Furthermore, by tuning the low E string of the guitar to F the composer has created a movement of unusual colour and texture. There is, however, nothing of the Russian composer here apart from the atmosphere and harmonic flavour. The last movement, “La Toccata de Pasquini”, is in a form frequently employed by Brouwer for this purpose. It is a harp-like moto perpetuo in which the melodic strand from the Preámbulo makes a final appearance, together with the call of the cuckoo used by Pasquini in his famous Toccata, subsequently orchestrated by Respighi.*<sup>126</sup>

Zanon comenta o tom dessa interpretação de Bream:

*Na Sonata de Brouwer, ouvimos um cuidado quase neurótico com cada som: a música é estática; cada nota é polida ao extremo, mas soa estranhamente distante. Parece um pianoforte ouvido em um sonho. Uma interpretação de beleza glacial e profundo estranhamento.*<sup>127</sup>

Por fim, a transcrição de doze harmonizações de Lutoslawski sobre temas folclóricos de origem polonesa encerra o álbum. Walters comenta:

*The Melodie Iudowe (Folk Melodies) belongs to the group of compositions from his [Lutoslawski] first period of creative work, which includes his First Symphony, Variations on a Theme of Paganini (for two pianos) and the Concerto for Orchestra. The work was written in 1945 and originally conceived as a group of teaching pieces for the piano, though Lutoslawski later arranged some of them for string orchestra and also for four violins. Realising that this attractive set of pieces would transfer happily to his instrument, Julian Bream set about transcribing it for the guitar, taking advantage of one of Lutoslawski’s visits to England to consult the composer before presenting this new version on the recital platform. The work comprises twelve short movements and Lutoslawski’s distinctive harmonisations serve to underline their varied intrinsic sentiments without in any way detracting from the simple charm that is their very essence.*<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> WALTERS, Gareth. *Op. cit*, pp. 5-6.

<sup>127</sup> ZANON, Fabio, *ibid.*

<sup>128</sup> WALTERS, Gareth. *Op. cit.*, pp. 6-7.

Bream parece querer voltar, nesse disco, a seu próprio repertório, esquecendo Segovia. Mas a imagem do *Maestro* surge como o fantasma nessa “noite sonora” através do registro digital das notas do violão Hauser – um Hauser apenas três anos mais jovem do que o histórico instrumento de Segovia. Ao longo de sua carreira discográfica, Bream havia utilizado violões de Hermann Hauser em alguns poucos – mas importantes – momentos: um instrumento de 1947 em *A Bach Recital for the Guitar* (1957), dois instrumentos de 1950 e 1936 em *Julian Bream Plays Villa-Lobos* (1971), o mesmo instrumento de 1936 em *Together* (1971) e um instrumento de 1944 em *Julian Bream - Villa-Lobos* (1977).<sup>129</sup> Mas esses instrumentos não se impuseram a ponto de descaracterizar a predominância de instrumentos de Robert Bouchet, David Rubio e José Romanillos em sua carreira discográfica. Por outro lado, a oportunidade de ter assistido Segovia ao vivo com o seu Hauser de 1937 – e, principalmente, de ter ouvido o som do violão de perto e experimentado pessoalmente o instrumento do *Maestro* – parece ter marcado o tom da procura por um instrumento ideal durante toda a sua vida musical. E aqui, quando esse instrumento parece ter sido encontrado, quase já não há mais música para se fazer: talvez esse Hauser – a partir daqui o único instrumento que utilizará em gravações – tenha chegado tarde demais. Há um importante depoimento em que Bream – ao falar de seus principais *luthiers* e dos principais instrumentos que teve a oportunidade de experimentar – descreve suas impressões sobre o violão de Segovia:

*Segovia's instrument was very lightly made. The wood thicknesses, for instance, were exceptionally thin. With Hauser, everything was pared down to its absolute minimum. You can imagine that a guitar must have a lot of strength to hold itself together; so Hauser, with a typically German scientific approach, managed to find out how to pare away the wood keeping only enough to make the instrument strong and strong in the right places. The instrument is so delicate that you almost feel it will explode if you play a loud chord. As I've mentioned elsewhere, it's a false assumption that the bigger the instrument, the louder it will sound. In fact, the greatest guitar that I ever played was Segovia's Hauser. Don't misunderstand me; I'm not for one moment*

---

<sup>129</sup> Além de um instrumento de Hauser II (filho) de 1957 em *The Art of Julian Bream* (1959). Cabe notar a associação estabelecida por Bream entre o som do violão Hauser e os dois álbuns integralmente dedicados a Villa-Lobos. Nossa fonte para os violões usados nas gravações de Bream tem sido – além dos encartes dos próprios discos – a discografia que consta de *A Life on the Road*.

*underestimating Segovia's way of playing it, but the instrument itself was phenomenally beautiful.*<sup>130</sup>

No disco *Nocturnal* a tomada de som está perfeita, embora Bream pareça tocar de um modo diferente do de suas gravações até os anos oitenta. Tendo participado de *master classes* de Bream nos anos noventa – exatamente no período em que esses últimos discos eram lançados –, Fabio Zanon descreveu o conceito de sonoridade do violonista inglês com grande riqueza de detalhes:

*Como violonista, o que nos atrai irresistivelmente em Julian Bream é a qualidade de seu som. O que escutamos em suas melhores gravações é um enorme volume e definição tímbrica, os agudos arredondados e sem arestas, os baixos profundos e bem sustentados, sem nenhum traço de flacidez. Por várias vezes pude observá-lo tocando a poucos centímetros de distância, e posso descrevê-lo como um triunfo da imaginação sobre a aparência. Na verdade, quando escutado de perto, seu som é uma decepção: estridente, áspero e repleto de cliques de unha, quase como um violonista de música popular; os baixos são tocados no limite do trastejamento e o volume não chega a impressionar. Mas quando ouvido a oito ou dez metros de distância, a transformação ocorre: uma sensação de que o som espalha no ar e é empurrado diretamente ao ouvido, sem interferência física. O contraste é chocante; desconheço outro violonista que tenha uma noção tão clara de como seu som resulta depois de projetado. Com base em seus comentários, acredito que isso se deve a três fatores: 1) ele foca a qualidade de seu som no momento posterior ao ataque, ou seja, o período inicial da vibração, e não no ataque, donde a sua aparente indiferença pelos cliques de unha; 2) um cuidado extremo com o equilíbrio entre as notas de um acorde, com predominância total dos baixos; muitas vezes ele toca passagens inteiras com o polegar, inclusive nas primas; 3) uma preocupação obsessiva com a definição timbrística: ele sempre procura o exato ângulo de ataque e posicionamento da mão direita e, mais importante, uma definição acurada da sensação que ele procura com cada timbre, muitas vezes resvalando no poético.*<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> PALMER, Toni. *Op. cit*, p. 59.

<sup>131</sup> ZANON, Fabio. “Julian Bream: Uma Apreciação” in *Violão Intercâmbio* n. 18. São Paulo, 1996, pp. 6-7. Ressaltemos – relativizando o comentário de Zanon – que Bream aparece em vídeos a partir dos anos 90 tocando com posicionamento do instrumento, colocação de ambas as mãos e unhas em formato e tamanho bastante diferentes dos das imagens disponíveis de performances de fases anteriores de sua carreira.

Em um dos poucos comentários em que deixa escapar alguns dos parâmetros de sua própria concepção sonora, Bream faz o seguinte comentário:

*Sometimes you can play so quietly, perhaps a tiny, gentle artificial harmonic, but if you can get it to ring exquisitely with some left-hand vibrato added, it has a certain magic. Such an important thing about the carrying power of the guitar is the actual sound you make on it. If the sound has a real centre, is really focused, then that sound really carries through the air. It doesn't matter about decibels; it gets there. And if the sound is not well focused, a bit angular or thin, that will often not register so much with people. It won't travel. I experiment a great deal when I'm performing, always trying to get the instrument to ring a bit more or to have a little bit more incision in the articulation.*<sup>132</sup>

Esse perfeccionismo extremo – como se o violão fosse mesmo tão-só o seu som – também aparece em sua postura em aulas, como também comenta Zanon:

*Uma grande lição foi a sua total intransigência. Várias vezes gastamos muitos minutos repetindo somente um acorde, buscando o timbre, articulação e toque ideais; “mais ou menos” simplesmente não serve. Também notei que, ao se aproximar da terceira idade, sua inclinação para um caráter elegíaco e um certo azedume estavam se acentuando. Sua escolha de repertório reflete este caráter, e ele gravou várias obras carregadas de reminiscência e de tons escuros.*<sup>133</sup>

E se a arte do violão pode se confundir com o próprio som do instrumento, justifica-se a pergunta sobre o quanto – para Bream – esse som tem de pré-concebido, ou em que medida dinâmicas, fraseado e tempo são também alterados de modo intuitivo no puro ato da performance. Chris Kilvington arriscou a pergunta em uma entrevista, e Bream respondeu da seguinte maneira:

---

<sup>132</sup> KILVINGTON, Chris. “Julian Bream” (entrevista) in *Guitar Interviews. The Best of Classical Guitar*. Compiled and edited by Colin Cooper. Pacific: Mel Bay, 2001, p. 15.

<sup>133</sup> ZANON, Fabio. Programa 10 - Julian Bream in Textos do programa A Arte do Violão. Difusão: Rádio Cultura FM de São Paulo (103,3 MHz). Programas apresentados no ano de 2004 disponibilizados no site Fórum “Violão Erudito” em dezembro de 2004. End: [www.forumnow.com.br/vip/foruns.asp?forum=26122](http://www.forumnow.com.br/vip/foruns.asp?forum=26122).

*Tempo is very spontaneous because, as I mentioned earlier, it is, among other things, to do with the acoustics and how you feel. You know, it's the old heart that sets the rhythm. Tone color – which, as you know, I use rather a lot – I sort of work out, but not always. Sometimes I enjoy experimenting or revising the colors; a passage taken near the bridge I might try beyond the soundhole, and so forth. And that keeps one on one's toes [...] dynamics are largely prearranged; but the intensities of those dynamics are not.*<sup>134</sup>

### **J. S. Bach (1994)**

Segue-se o álbum *J.S. Bach*, gravado em outubro e novembro de 1992 (também na Forde Abbey, em Dorset).<sup>135</sup> É o terceiro disco integralmente dedicado a Bach (1685-1750) por Bream: os outros haviam sido *A Bach Recital for the Guitar* (1957) – que, como vimos, havia utilizado um violão Hauser de 1947 – e *J.S. Bach Suites n. 1 and n. 2* (1964), que utilizava o violão Robert Bouchet de 1960. Bream volta a Bach no derradeiro momento de sua carreira, após um hiato de vinte e cinco anos.<sup>136</sup>

Bream regrava o *Prelúdio, Fuga e Allegro* BWV 998, a *Suíte* para alaúde BWV 996 – conhecida como “Suíte n. 1” – e a “Chaconne” da *Partita* para violino solo BWV 1004, além de trazer sua primeira e única versão da *Partita* BWV 1006a – conhecida como “Suíte n. 4” para alaúde.

Também aqui Bream muda a ordem e prefere começar pelo final: se no disco de 1957 o *Prelude, Fugue and Allegro* fechava o álbum, aqui é usado para a abertura. A espacialidade digital da nova versão representa um salto grande demais para comparação diante da versão *mono* do jovem Bream, mas o músico de vinte e quatro anos havia realizado um Bach cantado, com frases mais longas que o estilo atomístico do violonista de sessenta anos. Com a *Chaconne* não é diferente, e a versão com a qual Bream havia tomado de assalto – com serenidade e categoria – o “Olimpo segoviano” está longe demais da de 1994. Aqui, entretanto,

---

<sup>134</sup> KILVINGTON, Chris. “Julian Bream” (entrevista) in *Guitar Interviews. The Best of Classical Guitar*. Compiled and edited by Colin Cooper. Pacific: Mel Bay, 2001, p. 15.

<sup>135</sup> BREAM, Julian. *J. S. Bach* (CD), EMI CDC 5 551123 2.

<sup>136</sup> Além dos dois discos integrais há obras de Bach no LP *Baroque Guitar* (1965), gravado com um violão Bouchet de 1964, e em *Sonatas for Lute and Harpsichord* (1969), gravado com o cravista George Malcolm. Nesse último disco Bream ainda utilizava o alaúde construído por Thomas Goff em 1951.

Bream faz uma *Chaconne* forte – quase com raiva –, como se cada nota tocada pudesse ser a última.<sup>137</sup>

Já com a *Suite* BWV 996 o caso é mais sério, porque a gravação de 1964 – em plena “passividade irresponsável” do segundo período – deixava a desejar em vários aspectos, com muitas mudanças arbitrárias de timbre – incluindo sons metálicos exageradíssimos – e um fraseado muito heterogêneo, fazendo aparecer mais as escolhas de dedilhado do que as frases sonoras, com muitos atritos entre cordas soltas e presas; por isso, a versão de 1994 é – como integral da suíte – mais inteira, mas, também aqui, a sonoridade já não está mais tão interessante – mesmo em relação a outras obras do próprio disco. Por outro lado, vale a pena recordar que – além das duas versões integrais – Bream havia registrado dois movimentos avulsos da *Suite* – “Sarabande” e “Bourrée” – no disco de 1957, e embora o Bouchet deixa a “Sarabande” bonita em 1964, é a primeira gravação que surge como a mais respeitosa e séria – até porque mais simples. Esse Bach “alaudístico” – sobretudo o da “Bourrée” – não voltará mais nas versões posteriores “excessivamente personalizadas”, e a *Suite n. 1* ficará, mesmo, sem uma solução totalmente convincente na discografia de Bream [CD1 faixas 12, 13 e 14].<sup>138</sup>

Finalmente o disco traz uma obra inédita em gravações do violonista inglês: a *Partita* BWV 1006a, versão da *Partita* 1006 para violino solo não atribuída especificamente a nenhum instrumento em particular, e reivindicada tanto por alaudistas quanto por harpistas. John Duarte apresenta a obra no encarte do álbum:

*As in six keyboard works of that title (BWV 825-830) Bach uses the term partita for a dance suite, preceded by an abstract introductory movement, hear a “Prelude”. He seems to have had special regard for this movement for in addition to the solo-violin and unattributed versions (BWV 1006 and 1006a) he later reworked it as the “Sinfonia” of the Cantata Wir danken dir, Gott BWV 29. Its use of bariolages is a characteristic of both plucked and bowed-string instruments. The French-style dances that follow do not constitute a “standard” baroque suite: a “Loure” displaces the customary Allemande, Courante, Sarabande, and is separated from the “Gigue” by a succession of galanteries. The “Loure”, originally a dance from Normandy, lost its drone bass and became stylized by composers; Bach’s has a delicate, lilting quality. In the “Gavotte en*

---

<sup>137</sup> O elo perdido entre as duas versões pode estar na recém lançada versão da *Chaconne* feita para um programa de rádio da BBC em 1975. Ver BREAM, Julian. *BBC Guitar Recital: Bach, Sor, Turina, Tippett, Schubert with John Williams*. Testament, SBT 1333, 2005.

<sup>138</sup> Algumas das melhores versões de Bream tocando Bach estão, para nós, no álbum que não foi integralmente dedicado ao mestre alemão, a saber, em *Baroque Guitar* (1965).

*Rondeau” the refrain frames four episodes (couplets) of different character, a form much loved by French baroque composers. The character of the Partita as a whole is one of charm and grace with no deeply serious movement to disturb it.*<sup>139</sup>

O som da *Partita* está melhor do que o da *Suite*, e Bream aqui reage com ainda mais categoria – sem superestimular a música com a sua energia quase incontrolável – a certas interpretações insípidas, tão comuns nas performances de Bach das últimas décadas. Bream quer mostrar a qualquer custo que ainda há lugar para um Bach que não seja apenas elegante e correto estilisticamente, mas que incomode pela obstinação, que seja também provocativo, que gere situações incomensuráveis. E se Bream não pode ser comparado consigo mesmo nessa obra que grava pela primeira vez, é com Segovia que ele – mais uma vez – irá conversar.

Segovia gravou apenas a “Gavotte en Rondeau” da *Partita*, e é diante de suas duas versões que a gravação do Bream sexagenário irá se enquadrar.

E – depois de quarenta anos de carreira – em seu penúltimo disco, Bream permite perceber em um relance que ele e Segovia sempre haviam estado, de fato, do mesmo lado. A diferença, nesse caso, é que é Segovia quem desestrutura a interpretação de Bream: a “Gavotte” de Bream é a de um “velho sábio”, diante do qual o jovem *Maestro* de 1927 – com trinta e quatro anos – ou o de 1947 – com cinqüenta e quatro – faz mil estrepolias. A ironia é que o Hauser do velho Bream não trouxe o som jovem de Segovia, e agora essa nossa longa equação serve também para redimensionar a vitalidade das performances de Bach do violonista espanhol que – em sua “incorrência estilística” – não se deixa alcançar.

Segovia começou a gravar discos justamente pela “Gavotte”, registrada em sua primeira histórica sessão em 2 de maio de 1927 com o violão Santos Hernandez. Sua gravação pode não ser “barroca” – pelo menos não em um certo sentido que o século XX nos ensinou a reconhecer –, mas também nada tem da afetação tão apregoada por quem deixou de ouvi-lo já há muito tempo. E a versão de 1947 – com o Hauser de 1937, mas ainda com cordas de tripa – é espetacular em tudo, e tem vida, uma contagiante vontade de viver. A pontuação é notável, o virtuosismo fácil e o som ao mesmo tempo sedutor e irônico. Bream tornou-se azedo com o seu Hauser, e parece jamais ter sido tão jovem quanto o espanhol à época de sua segunda versão da “Gavotte” [CD4 faixa 22]. Matemática perversa: o desgastado Bream, ao gravar a “Gavotte” em 1992, tinha apenas cinco anos de idade a mais do que o Segovia de 1947. Mas, antes de discutirmos algumas das razões desse desgaste, falemos do último disco de Bream.

---

<sup>139</sup> DUARTE, John. “J. S. Bach Recital” (encarte de CD), in BREAM, Julian. *J.S.Bach* (CD), EMI CDC 5 551123

### **Sonata (1995)**

*Sonata* foi gravado em novembro de 1993 na Forde Abbey e lançado em 1995.<sup>140</sup> O álbum traz as sonatas de Antonio José (1902-1936), Nicolò Paganini (1782-1840) e Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968).

José – promissor compositor espanhol – foi prematuramente assassinado durante a Guerra Civil, e sua *Sonata*, dedicada a Regino Sainz de la Maza, havia ficado esquecida durante cerca de cinqüenta anos até ser resgatada no final dos anos oitenta. Segundo Ricardo Iznaola,

*The Sonata is made up of four harmonically and thematically linked movements. It is heavily influenced by the French School: the Impressionists, and also d'Indy and Franck. Technically, its demands are staggering. The toccata-like “Finale” is one of the most rending movements in all of guitar music. One is easily tempted to interpret the music’s relentless drama as a premonition of José’s own tragic end.*<sup>141</sup>

Zanon comenta a *performance* e desdobra sua tese sobre o som breamiano dos anos noventa:

*Seu último CD, de 1995, revelou Antonio José, um dos mais promissores compositores do modernismo espanhol, assassinado ainda jovem durante a Guerra Civil. Sua Sonata, escrita para Sainz de la Maza, voltou a ser tocada nos anos 90 e Bream realizou uma gravação majestosa; aliás, a engenharia de som deste CD capta seu toque com mais fidelidade que qualquer outro, e vocês podem perceber que não é exatamente um som limpinho. Aqui nós ouvimos um ligeiro click das unhas, que dá mais contorno e definição à sonoridade.*<sup>142</sup>

Se no primeiro bloco do disco Bream ainda tem forças para apresentar um novo autor e nortear a referência interpretativa de uma nova obra, no segundo momento volta sua energia contra si mesmo para dialogar com a primeira *performance* da *Sonata* de Paganini realizada em 1970 – com um violão Manuel Ramirez – para o LP *Romantic Guitar*. Como na maior parte das

---

2, p. 3.

<sup>140</sup> BREAM, Julian. *Sonata* (CD), EMI 5 55362 2.

<sup>141</sup> IZNAOLA, Ricardo. “The Dream of Icarus” (encarte de disco), IGW 22874. Ver WADE, Graham. *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific: Mel Bay, 2001, p. 185.

<sup>142</sup> ZANON, Fabio, *ibid.*

regravações do atual período – e embora a captação sonora desse disco pareça estar um pouco mais “distante” do que a de *Nocturnal* e *J.S. Bach* – o rebuscamento atomístico de cada motivo, célula ou mesmo nota faz perder um pouco a conexão das partes com as frases sonoras. Embora Bream esteja tocando quase no limite sonoro do Hauser, sua música não tem a mesma graciosidade: a nova edição – porque Bream muda muito do arranjo em relação à 1970 – é mais barroca, seu “Allegro” é menos *risoluto* do que pede Paganini, seu “Romance” não pode ser chamado de *più tosto largo*, como sugere o título do mestre de Gênova, e falta um pouco de *scherzando* a seu “Andantino”.

Finalmente, no último bloco de seu último álbum, Bream volta-se – inesperadamente – para Segovia, e decide encarar pela primeira vez em sua obra discográfica um dos mais importantes compositores do repertório segoviano, a saber, o italiano Mario Castelnuovo-Tedesco; e que Bream tenha adiado durante uma carreira de cinqüenta discos a gravação de uma obra de Tedesco para atacá-la no último momento já é, em si, um sintoma passível de ser analisado pela dialética da influência de Harold Bloom.

Segovia conheceu Castelnuovo-Tedesco em 1932 ao viajar com Manuel de Falla para Veneza. Em 3 de abril de 1934 o *Maestro* estreou em Florença a primeira obra para violão escrita pelo compositor, as *Variazioni Attraverso i Secoli*, e essa estréia motivou Tedesco a escrever a obra aqui gravada por Bream, a *Sonata “Omaggio a Boccherini” op. 77* – em quatro movimentos –, que foi estreada por Segovia em Paris em junho de 1935. No limiar da Segunda Guerra, Tedesco completou o seu *Concerto*, que foi estreado por Segovia em 28 outubro de 1939 em Montevidéu – e cuja estréia nos Estados Unidos ocorreria no Carnegie Hall (New York) em 13 de janeiro de 1946. Não nos esqueçamos que foi o *Concerto* de Tedesco a obra que Bream – então com quatorze anos de idade – assistiu com seu pai em 1947 no Cambridge Theatre, em Londres, justamente na primeira vez em que viu Segovia ao vivo.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> As gravações de obras de Castelnuovo-Tedesco por Segovia são as seguintes: em 1936 o “Vivo ed energico”, terceiro movimento da *Sonata Omaggio a Boccherini* op. 77 (78 rpm); em 1949 – também em 78 rpm – a “Tarantelle” op. 87 e o *Guitar Concerto n. I* em ré maior op. 99 (com a New London Orchestra dirigida por Alec Sherman, a primeira gravação de Segovia com orquestra); o “Capriccio Diabólico” op. 85 em *An Evening with Andres Segovia* (LP), Brunswick AXTL 1070, 1954; a “Tonadilla for Guitar on the name of Andres Segovia” em *The Art of Andres Segovia* (LP), Decca DL 9795, 1956; o “Quintete pour Guitare & Quatuor à cordes” op. 143 (com as cordas do Quintetto Chigiano) em *Andres Segovia with strings of Quintetto Chigiano* (LP), Decca DL 9832, 1956; a *Sonata Omaggio a Boccherini* (versão integral) no terceiro volume do *Golden Jubilee* (LP), Brunswick AXTL 1090, 1958; “Five Pieces from Platero and I” em *Segovia - Five Pieces from Platero and I* (LP), Decca DL 710054, 1962; “Second Serie from Platero and I” em *Platero and I* (LP), Decca DL 710093, 1964; e “Ronsard”, também de *Platero and I*, em seu último disco, *Reveries* (LP), RCA RL 12602, 1977.

Bream faz uma *Sonata* respeitável, e é difícil dizer por que algo não está bem. Há energia – até som demais, como vimos no exemplo de Paganini; há dinâmica, há controle, há fluência e há – como sempre houve – uma preciosa e rara compreensão estrutural. Mas prevalece também uma inexplicável sensação de linearidade, um estilo sem charme. Bream sabe lutar e luta pela vida, mas parece não saber mais o que fazer com o tempo que conquista. Talvez seu som não tenha conseguido aqui penetrar no que Bloom chamou de Cena Primária, e temos a sensação de que o que sobra de todo esse imenso som é somente um vazio sonoro. Idéias musicais coerentes não faltam, e os dois primeiros movimentos – o “*Allegro con spirito*” e o “*Andantino quasi canzone*” – ainda encontram sustentação; mas a partir do “*Tempo di minuetto*” – e sobretudo no “*Vivo ed energico*” final – a peça começa a afastar de si as boas idéias, como se não quisesse mais soar [CD4 faixa 23].

E se o jovem Bream havia almejado um dia tocar como o velho Segovia – inicialmente como o de 1936, que havia gravado apenas o *finale* da *Sonata*, um “*Vivo ed energico*” excepcionalmente orquestral, com trânsito livre entre melodia, acompanhamento, baixos e *pizzicatos*, e, posteriormente, pela apreciação madura da versão integral da obra de Tedesco no terceiro volume do *Golden Jubilee* –, o velho Bream não pode mais atingir a juventude musical perene de Segovia. Bream quer ser vivo e enérgico, mas Segovia é pura vida e energia. E – mais uma vez – é incrível ouvir Segovia preencher de música a música de Castelnuovo-Tedesco, com um domínio artesanal que só poucos grandes intérpretes conseguem revelar em alguns de seus poucos grandes momentos. A inversão da temporalidade é, aqui, total: o velho Bream – que só completaria cinqüenta anos de carreira quatro anos depois, e que encerra aqui, assim, a sua discografia, apenas acaba de fazer sessenta anos; e o jovem Segovia, que havia comemorado cinqüenta anos de carreira lançando três álbuns inéditos – e cuja carreira discográfica ainda haveria de durar trinta anos – estava, àquela altura, com “apenas” sessenta e cinco anos.<sup>144</sup>

É possível mapear as causas desse desgaste? Aqui ameaçaríamos ir além dos limites deste trabalho, apesar de que talvez não seja impossível mostrar – ainda a partir da tese da desleitura – como a consumação poética pode vir a consumir o próprio poeta. Em todo caso – e a título de conclusão – apenas iremos nos limitar a apontar alguns traços que sublinham esse crepúsculo artístico.

---

<sup>144</sup> O jubileu de Segovia foi comemorado em 1958 e seu último LP lançado em 1977. Recordemos que, quando tratamos da discografia de Segovia – como na expressão “último LP” –, estamos consideramos apenas a ordem

Em entrevista realizada em 1993 para a revista *Classical Guitar*, Chris Kilvington fez a seguinte pergunta a Bream: “In a 1985 interview, you said ‘guitar music is largely not intellectual music.’ What did you mean by that? After all, you are regarded as a champion of new music and one of its greatest interpreters.” A resposta foi:

*About 40 years ago I met the famous Italian composer Gian Francesco Malipiero, had an introduction to him, and played for him on both the lute and the guitar. He said: “You know they’re two very different instruments, the lute and the guitar; the lute is music from the spheres and the guitar is the music of the streets.” In a sense that conveys exactly what I meant when I said that a lot of guitar music is not intellectual; the guitar is an earthy, sensuous, and ravishingly beautiful sound in the right hands. The music, or the quality of the music, is nearly always on the slight side; it doesn’t have any grave intellectual import. I feel the guitar is an instrument of the senses; it has a great charm, and it has half a dozen pieces which could be said to be great, probably not half a dozen even. And the rest of its repertoire is, on the whole, rather lightweight. But that doesn’t mean that a fine player cannot invest that music with great meaning. In a sense it’s more of a challenge to play the guitar repertory than that of the piano.*<sup>145</sup>

Continua Bream:

*I think it was well summed up by Edgar Allan Poe in his short story, The Fall of the House of Usher. The anti-hero is a guitarist, and the gist of the idea as it affected Poe was that although the range of the instrument was not great, because of those very limitations there was a certain tension created in the performances which made them magical. He said it much more beautifully than that, of course. The constraints and discipline can be creative as well as sometimes being harmful to the creative process. To play a dozen notes beautifully on the guitar – any notes – can evoke such expressiveness. But it’s how you play those notes that is important. And how you link those notes, and how you use the diminuendos of the plucked string that in itself creates a myriad of*

---

cronológica das gravações, e não o lançamento de material antigo, coletâneas e recitais ao vivo recuperados posteriormente. O mesmo vale para Bream.

<sup>145</sup> KILVINGTON, Chris. “Julian Bream” (entrevista), in *Guitar Interviews. The Best of Classical Guitar*. Compiled and edited by Colin Cooper. Pacific: Mel Bay, 2001, p. 13.

*silences. But it's those silences, and the tension between the impact of the next note they create. That is important – that is the poetry.*<sup>146</sup>

Essas contradições – que Bream enfrentou ao longo de sua carreira, primeiro com humildade e coragem, em seguida com oportunidade e estilo, depois com gosto apurado e originalidade, mais tarde com solidão e exagero, e, finalmente, com total liberdade – cobraram do próprio som o preço do ciclo do tempo. Não só do som, conforme atesta o seguinte depoimento:

*I was doing a concert recently somewhere in Germany, and finished with Falla's Miller's Dance. And the fantastic last A minor chord right at the top of the instrument – I missed it by a semitone! Except, of course, for the open A; the rest was A flat minor – the very last chord of the concert. They're very serious in Germany, but the whole audience collapsed with laughter. I was so annoyed with myself, but I have to say the audience enjoyed it. I just shrugged my arms and walked off. I can see that it was amusing and I was grateful that they laughed, but for me it wrecked the whole evening. I felt I'd let the composer down. But happens from time to time, and it does liven things up a bit. I'm always looking for the very best out of every phrase.*<sup>147</sup>

Não é o fato em si – cuja narrativa demonstra um raro desprendimento – que mais importa, mas um amargor que começa a se acumular na relação entre Bream, o público de concertos e o ambiente musical do final do século XX. Esse amargor transparece no modo como deixa escapar no ano de 1996 – de modo atípico – um raro diagnóstico pessoal desse contexto:

*Everything is contracting at a time when there are more and more musicians. But there is no doubt too that the actual quality of interest in classical music has declined. That is understandable when you have an international situation where there are so many other styles of music which are being almost comfortable integrated into our lives; not, alas, into mine so much. I do find that I have to make a conscious effort to hold on to the things which I believe in. I really do. I just think no, I've got to keep my*

---

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Ibid, p.15.

*integrity and my vision intact. In a world which is increasingly alien to sensitivity or imagination it's the only thing I can do. I've said enough! Thank you.*<sup>148</sup>

O que está em jogo aqui não é uma visão preconceituosa de outros estilos musicais – pelo menos não para alguém que participou de uma sessão musical com o citarista indiano Ali Akbar Khan nos anos sessenta, ou que abre espaço para nutrir uma intensa admiração pelo violonista cigano Django Reinhardt –, mas de um certo desencanto diante da alienação da sensibilidade e da imaginação.<sup>149</sup>

E sua autocrítica permitiu que um parágrafo como o seguinte pudesse fazer parte de sua biografia autorizada publicada na forma de entrevistas a Tony Palmer:

*"He's always striving for perfection", a friend who didn't want to be named told me. "That's why so many people have come unstuck with him. If he wants roses in his garden, they have to be the best roses in the world; the best potatoes, the best lettuce and cabbages, the best ping-pong table. So his intensity frightens people off. He's a man who needs to be stimulated all the time. And stimulated in something worthwhile. He never likes to hear you say that. Not because he's afraid of the truth, but because he knows it already. You can't tell him anything about himself. You can't tell him that he's drinking too much wine; because he knows it already. His awareness of himself is sometimes overwhelming. And that is his problem. That's why he is so terribly lonely."*<sup>150</sup>

Palavras como perfeição, rosas, batatas, mesas de ping-pong, estímulo, vinho e solidão são necessariamente insuficientes para caracterizar a vida de um grande artista; mas parecem bastar como tentativa de evitar, mais uma vez, as idealizações biográficas fracas. E a atenção ao elo que une a primeira faixa do primeiro disco – *Fair, sweet, cruel*, de Ford, cantada por Peter Pears – com a última do último – “*Vivo ed energico*” da *Sonata* de Castelnuovo-Tedesco –, em sua pretensão, acusa a presença dos passos da dialética da influência tal como proposta por Bloom [CD1 faixa 1 e CD4 faixa 23].

Em um momento inicial de nossa análise crítica dissemos que o bom-humor intrínseco à arte de Julian Bream se descolava nitidamente das interpretações sempre sérias do *Maestro*

---

<sup>148</sup> KILVINGTON, Chris. “50 Years on the Planks”. Entrevista com Julian Bream, in *Classical Guitar*, vol. 15 n. 2. Outubro de 1996, p. 21.

<sup>149</sup> Bream também manifestou diversas vezes sua admiração por guitarristas como Wes Montgomery e Joe Pass.

<sup>150</sup> PALMER, Tony. *Op. cit.*, pp. 199-200.

Andres Segovia; depois de terminado o percurso, entretanto, é o humor musical de Segovia que encontramos através das interpretações amargas da última fase de Bream, como se – em uma inversão – o *Maestro* espanhol fosse o discípulo do violonista inglês.

Poucos anos antes – na fase imediatamente anterior, durante os trabalhos da série *Music of Spain* – Bream consumou o ciclo daquilo que Bloom denominou *misprision*, ratificando a “desapropriação” – ou “expropriação” poética – de Segovia.<sup>151</sup> Sua última fase ainda traz discos tecnicamente e musicalmente impecáveis, mas revela igualmente um doloroso e estranho vazio no confronto com o antecessor.

Segovia permitiu-se ter uma lenta decadência: gravou o último LP aos oitenta e quatro anos e realizou o último recital aos noventa e quatro, dois meses antes de morrer. Bream, ao contrário, encerra a sua obra fonográfica diante do mero sinal de um arrefecimento da angústia que – segundo Bloom – movimenta a arte. E o faz aos sessenta e dois anos, antes que uma decadência técnica pudesse ser, de fato, sentida.

Ele continuará ainda a tocar em público, e manterá uma agenda de concertos e recitais durante quase dez anos após o lançamento de *Sonata* – até encerrar definitivamente a carreira de concertista, no limiar dos setenta anos. Mas irá recusar-se, durante esse período, a acrescentar novos itens a uma obra minuciosamente esculpida – ao longo de quarenta anos – no tempo capturável das gravações.

---

<sup>151</sup> “Desapropriação” e “expropriação” são os termos escolhidos por Arthur Nestrovski para traduzir o termo *misprision* em sua versão para o português de *A Angústia da Influência*. Ver NESTROVSKI, Arthur. “Apresentação”, in BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Tradução e Apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p.25.

## AQUÉM E ALÉM DO CÂNONE SONORO

Segundo Harold Bloom, os dois grandes poetas românticos Emerson e Whitman viveram em uma época onde ainda era possível aceitar “o brilho da autocontradição” contra “a pressão por consistência”. É um brilho desse tipo – onde força e grandeza parecem dar conta de tudo – que defende as interpretações de Segovia e Bream de suas próprias autocontradições. Mas, infelizmente – ainda segundo Bloom – “todos nós chegamos tarde demais para nos revestirmos de tal brilho”.<sup>1</sup> Para nós, em nosso tempo tardio – quando tudo parece ter sido escrito, composto, tocado – as contradições, que todas as obras musicais importantes permitem, não podem mais ser encarnadas *diretamente* nas interpretações – que cedem em seu papel de colocar as obras em crise –, o que ajuda a deslocar o eixo do cânone de volta da *discografia* para a *lista de obras*, do som para as notas. A necessidade de consistência, de coerência e de clareza traduz uma busca exaustiva da verdade: nada pode ser ignorado, ignorar é falsificar.

Foram os próprios violonistas das gerações pós-Bream que atribuíram aos compositores um papel mais forte na centralidade do cânone. Em seu afã de compreensão total do repertório, fizeram com que a lista de obras adquirisse uma aura de “intocabilidade” – expressão que pode ser entendida em mais de um sentido, na medida em que os jovens intérpretes passaram a se sentir simultaneamente atraídos e repelidos pelas obras canônicas que deveriam “tocar”. Assim, de forma análoga ao caminho percorrido pelos instrumentos de maior tradição, depois de Segovia e Bream, a ampliação da lista tornou-se mais lenta – e trouxe, ao mesmo tempo, um terceiro sentido oportuno para o termo “intocável”: o da criação de composições voltadas para a superação dos limites na relação intérprete-instrumento.

Esse caminho já havia sido aberto durante a geração de Bream – basta citar, entre as obras não gravadas por ele, *La Espiral Eterna*, de Leo Brouwer e *Sonata op. 47*, de Alberto Ginastera –, mas foi levado às últimas consequências por obras escritas nos anos oitenta, tais como *Changes*, de Elliott Carter, *Sequenza XI*, de Luciano Berio, e *Kurze Schatten II*, de Brian Ferneyhough.<sup>2</sup> Ao lado desse caminho – e talvez pelo fato de os violonistas terem abandonado o aspecto mais “autorai” de suas interpretações – abriu-se um novo espaço para obras de

---

<sup>1</sup> Ver BLOOM, Harold. *Cabala e Crítica*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 119.

<sup>2</sup> A *Sonata* de Ginastera foi dedicada ao violonista brasileiro Carlos Barbosa-Lima, e as obras de Carter e Berio, respectivamente, aos norte-americanos David Starobin e Eliot Fisk. A obra de Ferneyhough foi encomendada pelo violonista sueco Magnus Andersson.

compositores-violonistas, tendência que chegou a gerar um excesso de exemplos.<sup>3</sup> Enquanto isso – e a despeito dessas tendências – constata-se que uma obra como *Cinco Piezas*, de Astor Piazzolla – sua única obra original para violão solo – dificilmente será desalojada, nos próximos anos, do lugar conquistado (quase sem esforço) no cânone.<sup>4</sup>

Profecia cultural é um jogo de azar, e – apesar de sua teoria da influência – certamente Harold Bloom seria o primeiro a desencorajar qualquer tentativa de prever o futuro do cânone do violão. Mesmo aceitando a ressalva, ainda resta à dialética da influência o papel de desvelar algumas das forças que atuam nesse cenário, independentemente dos resultados. Com exceção de John Williams – cujo perfeccionismo sempre parece tingido de cores leves demais para provocar angústia, mas que tem o brilho incontestável do gênio –,<sup>5</sup> nota-se, em comparação com vinte anos atrás, uma diminuição na importância de intérpretes contemporâneos de Bream – como Alirio Diaz, Narciso Yepes e Konrad Ragossnig –, processo que poderá ser revertido nos próximos anos. Pepe Romero, por outro lado, segue como o representante mais característico e interessante de um estilo que aceita sem medo as influências *andaluzas*, além de – junto com Williams – ser autor de algumas das melhores gravações de violão e orquestra da história do instrumento.

Se existe alguém cujo som parece comentar o abismo deixado pelo refluxo do brilho segoviano-breamiano, esse alguém é Manuel Barrueco. Ele traduz com propriedade a angústia de ser um violonista depois da era de Segovia e Bream – o que faz com que a própria crítica violonística, muitas vezes, prefira evitar encará-lo, preferindo a jovialidade de David Russell. A música de Barrueco não é fria – como afirmam alguns –, mas sim triste, até mesmo melancólica. Essa tristeza não está em nada do que pode ser controlado pelo seu virtuosismo, que abrange senso estilístico, movimento fraseológico, sentido polifônico, controle dinâmico e rebuscamento sonoro, mas no próprio tom de sua voz poética: ela se anula, como se fosse necessário esconder o trabalho do intérprete diante da grandeza do compositor. Por outro lado, ao aceitar passivamente essa condição, a consistência de Barrueco transforma-se em desleitura, e acaba fazendo com que o mesmo sentimento de tardividade se contraponha à própria herança discográfica de Bream e Segovia – como se o brilho deles pudesse ser

---

<sup>3</sup> Citemos apenas os nomes mais conhecidos: Stepan Rak, Carlo Domeniconi, Francis Kleynjans, Sérgio Assad, Roland Dyens, Dusan Bogdanovich, Nuccio D'Angelo e Nikita Koshkin.

<sup>4</sup> A obra de Piazzolla é dedicada a Roberto Aussell. Outro caso similar é *El Decameron Negro*, de Leo Brouwer (dedicada a Sharon Isbin), obra para a qual parecia existir um espaço em que ela se encaixou perfeitamente.

<sup>5</sup> E a quem devemos, entre outras coisas, o resgate e a incorporação definitiva de Agustín Barrios no repertório.

evocado pela melancolia do violonista mais novo.<sup>6</sup> Como ele, também Paul Galbraith é um artista noturno, que se concentra em projetos de ambiciosas transcrições para o seu violão de oito cordas, e cuja voz invariavelmente cai em um registro que parece confrontar a nossa solidão.

A dialética da influência é uma lei da vida, presente nas mais variadas áreas e aberta a outros exercícios críticos. Ela permite, por exemplo, encontrar ecos de Barrios em Villa-Lobos, e de Villa-Lobos em virtualmente todos os compositores posteriores que se dedicaram ao violão – não apenas em Guarnieri, Mignone ou Gnattali, mas também, por exemplo, em Leo Brouwer e Egberto Gismonti. Se tomarmos como exemplo o violão popular no Brasil, como não perceber, por outro lado, a desleitura de Garoto por Baden Powell, ou a desleitura de Garoto e Baden a partir de Paulo Bellinati? Ou ainda, como não ver a sobrevivência de Dino Sete Cordas no choro *flamenco* de Raphael Rabello?

Bream representou, para o violão clássico, uma possibilidade de conciliação entre a encarnação autocontraditória das escolhas segovianas e o espaço de clareza e solidão próprio das obras, no eterno duelo entre sabedoria e conhecimento. Sua arte foi exercida com a energia de um artista central – *apesar* de Segovia. No século XX, apenas alguns poucos solistas teriam força para mudar essa história – como Ida Presti e Sérgio Abreu, se não tivessem conduzido suas artes para outros domínios.<sup>7</sup>

Como Falstaff no campo de batalha,<sup>8</sup> entre heróis mortos, Bream teve coragem de clamar por “vida”, e o fato da guerra da influência ter sido travada no estranho terreno das interpretações gravadas e prensadas só confirma a abrangência da teoria de Bloom. Desse ponto de vista, dizer que o legado de Bream mudou o foco do cânone significa dizer que ele tornou o violão – para sempre – um fenômeno da Era do Disco.

---

<sup>6</sup> Ao contrário, um músico como Eliot Fisk parece encarnar o inconformismo diante de seu próprio tempo: suas interpretações são moldadas a partir da fantasia da permanência desse brilho passado, de um tempo que não é o seu. O que também pode, em alguns casos, gerar efeitos estéticos.

<sup>7</sup> Ida Presti e Sérgio Abreu dedicaram-se a construir dois dos mais importantes duos de violões da história do instrumento e, no caso de Sérgio, também aos – não menos importantes – violões que faz em sua oficina no Rio de Janeiro.

<sup>8</sup> Ver *Henrique IV* (parte I, ato V, cena III).

## APÊNDICE I - DISCOGRAFIA DE JULIAN BREAM

### Capítulo IV - A Arte de Julian Bream (1955-64)

#### 1. Fair, sweet, cruel (1955-58)<sup>1</sup>

*An Anthology of English Song* (LP). Peter Pears, tenor; Julian Bream, alaúde. Decca LW

5243 (mono). London: Decca Studios, 1955.<sup>2</sup>

Alaúde: Thomas Goff 1951.

Disponível no CD *Sir Peter Pears and Julian Bream*. Belart, 461 6092. London and New York, 1998.

Ford, Thomas.	"Fair, Sweet, Cruel".
Morley, Thomas.	"Come, Sorrow, Come".
Rosseter, Philip.	"When Laura Smiles".
Dowland, John.	"I Saw my Lady Weep".
Morley, Thomas	"It was a Lover and His Lass".
Dowland, John.	"Awake, Sweet Love".
Rosseter, Philip.	"What then is Love but Mourning?"
Dowland, John.	"In Darkness let me Dwell".
Morley, Thomas.	"Mistress mine well may you Fare".

---

<sup>1</sup> Esta discografia tem a preocupação fundamental com a cronologia das gravações e com a estrutura original dos LPs e (a partir dos anos 80) dos CDs lançados, e dispensa, portanto, relançamentos e coletâneas – de modo que cada peça ou movimento gravado por Bream apareça apenas uma vez no texto. Não obstante, gravações em LPs cujo repertório não tenha sido lançado em CD como parte dos 28 volumes da Julian Bream Edition (1993) – caso possam ser encontradas em outras coletâneas ou relançamentos em CD – terão, a título informativo, essa indicação. Uma possível disparidade entre diferentes discografias pode advir das datas dos discos: algumas vezes as discografias trazem a data de gravação, outras a do lançamento comercial do disco e – em alguns casos – o próprio disco ou a fonte bibliográfica não explicita o critério. Quando possível, identificamos as duas datas. A divisão em períodos ou fases da carreira de Bream adotada por esta discografia segue a estrutura apresentada nos capítulos quatro, cinco e seis da tese.

<sup>2</sup> De 1955 a 1982 essa discografia baseou-se principalmente nos dados que constam de PALMER, Tony. *Julian Bream - A Life on the Road*. Franklin Watts, New York, 1983, pp. 204-16. A partir de então usamos sobretudo os dados extraídos dos próprios discos.

**Sor, Turina and Falla** (LP). Julian Bream, violão. Westminster XWN 18135 (mono). Viena:

Mozart-Zaal, 1956.

Violão: Hector Quine 1954.

Relançado pela MCA Classics (*Fret Works* vol. 1, MCAD2-9830, 1990).

Sor, Fernando (grav. 9/4/56). “Estúdio” n. 5 (op. 35 n. 22), ed. Segovia.

“Rondó.” (*Sonata* op. 22).

“Estúdio” n. 9 (op. 31 n. 20), ed. Segovia.

“Minuetto” (*Sonata* op. 22)

“Andante Largo” (op. 5 n.5).

“Estúdio” n. 12 (op. 6 n. 6), ed. Segovia.

“Largo” (*Fantasia II* op. 7)

Turina, Joaquín (grav. 9/4/56). “Hommage à Tárrega” op. 69 (I-Garrotín, II-Soleares).

“Fandanguillo” op. 36.

“Andante” (*Sonata* op. 61).

“Ráfaga” op. 53.

Falla, Manuel (9/4/56). “Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy”

---

**Villa-Lobos and Torroba** (LP). Julian Bream, violão. Westminster XWN 18137 (mono). Viena:

Mozart-Zaal, 1956.

Violão: Hector Quine 1954.

Relançado pela MCA Classics (*Fret Works* MCAD2-9830, 1990) vol 1  
[Torroba] e 2 [Villa-Lobos]).

Villa-Lobos, Heitor (grav. 28/4/56).

“Cinco Prelúdios” (n. 1 in Em, n. 2 in E,  
n.3 in Am, n. 4 in Em, n. 5 in D).

Moreno Torroba, Federico (grav. 8/4/56).

“Prelúdio” in E.  
“Sonatina” in A (I-Allegretto, II-Andante,  
III-Allegro).  
“Nocturno” in Am  
“Burgalesa” in F#m

**A Bach Recital for the Guitar** (LP). Julian Bream, violão. Westminster XWN 18428 (mono).

Viena: Mozart-Zaal, 1957.

Violão: Hermann Hauser 1947.

Bach, J. S. “Chaconne” (Violin Partita n. 2, BWV 1004 in Dm).

“Prelúdio” in Cm BWV 999.

“Sarabande” (Lute Suite in Em BWV 996).

“Bourrée” (Lute Suite in Em BWV 996).

“Prelude and Fugue” (Lute Suite in Cm BWV 997).

“Prelude, Fugue and Allegro” in Eb BWV 998.

---

**Julian Bream Plays Dowland** (LP). Julian Bream, lute. Westminster XWN 18429 mono). Viena:

Mozart-Zaal, 1957.

Alaúde: Thomas Goff 1951.

Relançado pela MCA Classics (*Fret Works* vol. 2, MCAD2-9830, 1990).

Dowland, John (grav. 13/2/57). “Queen Elizabeth’s Galliard”

“Lachrimae Antiquae Pavan”

“Mrs. White’s Nothinge”

“Mrs. Vaux’s Gigge”

“Farewell (a Fancy)”

“Orlando Sleepeth”

“Fantasia”

“King of Denmark’s Galliard”

“Melancholy Galliard”

“My Lady Hunsdon’s Puffe”

“Semper Dowland, Semper Dolens”

“An Unnamed Piece”

“Sir Henry Umpton’s Funerall”

“Forlorn Hope Fancy”

---

**A Recital of Lute Songs** (LP). Peter Pears, tenor. Julian Bream, violão. Decca LXT 5567, mono; SXL 2191. London: Decca Studios, 1958.  
Alaúde: Thomas Goff 1951.  
Disponível no CD *Sir Peter Pears and Julian Bream*. Belart, 461 6092, 1998.

- |                       |   |
|-----------------------|---|
| Dowland, John.*       | "Five Knacks for Ladies".                                       |
| Rosseter, Philip.*    | "Sweet come again".   |
| Morley, John.*        | "Thyrsis and Milla".  |
| Dowland, John.*       | "Sorrow, stay".   |
| Ford, Thomas.*        | "Come, Phyllis, come".  |
| Morley, Thomas.*      | "I Saw my Lady Weeping".<br>"With my Love my Life was Nestled". |
| Pilkington, Frances.* | "Rest Sweet Nymphs".  |
| Morley, Thomas.*      | "What if my Mistress Now?".                                     |
| Anon.**               | "Have you seen but a white lily grow."                          |
| Campion, Thomas.*     | "Come, let us sound with melody".                               |
| Anon.***              | "Misere my Maker".  |
| Rosseter, Philip.*    | "What is a day?".   |
| Campion, Thomas.*     | "Fair of you expect admiring".<br>"Shall I come, Sweet Love?"   |
| Dowland, John.*       | "If my complaints".<br>"What if I never speed?"                 |
| Rosseter, John.*      | "Whether men do laugh or weep".                                 |

\* arranjo de Fellowes / \*\*arranjo de Fellowes - Jonson / \*\*\* traduzido e editado por Oboussier.

---

## 2. Voz poética e passividade (1959-64)<sup>3</sup>

**The Art of Julian Bream** (LP). Julian Bream, violão. RCA RB 16239 (mono), LM 2448. New York: RCA Studios, 1959. Prod. Peter Dellheim; eng. Lewis Layton.  
Violão: Hauser II 1957.

- Frescobaldi, Girolamo. “Aria Detta La Frescobalda” (arr. Segovia). [JBE 9, 20]  
Albéniz, Mateo. “Sonata” in D (arr. Pujol). [JBE 8, 12]  
Scarlatti, Domenico. “Sonata” in Em K. 11 L.33 (arr. Bream). [JBE, 9, 21]  
“Sonata” in Em K. 87 L. 352 (arr. Segovia). [JBE 9, 22]  
Cimarosa, Domenico. “Sonata” in C#m (arr. Bream). [JBE 9, 23]  
“Sonata” in A (arr. Bream). [JBE 9, 24]  
Berkeley, Lennox. “Sonatina” op. 52 n. 1 (I-Allegretto, II- Lento,  
III-Rondo). [JBE 12, 1-3]  
Rodrigo, Joaquín. “Em los trigales”. [JBE 8,13]  
Ravel, Maurice. “Pavane Pour une Infante Défunte” (arr. Bream).  
[JBE 11, 8]  
Roussell, Albert. “Segovia” op. 29. [JBE, 12, 4]
- 

**Guitar Concertos** (LP). Julian Bream, violão e Melos Ensemble (quinteto de cordas, flauta,  
clarinete e trompa). RCA RB 16252 (mono), LM 2487 (mono). London: Decca Studios,  
1960. Prod. Michael Bremmer.  
Violão: Edgar Mönch 1959.

- Giuliani, Mauro. “Concerto for guitar and strings” in A op. 30 (I- Allegro  
maestoso, II- Andantino siciliano, III- Alla polacca).  
[JBE 16, 10-12]

- Arnold, Malcolm. “Guitar Concerto” op. 67 (I- Allegro, II-Lento, III- Con Brio).  
[JBE 15, 1-3]
- 

<sup>3</sup> Os números entre colchetes referem-se à Julian Bream Edition. Assim, JBE [9,20] quer dizer “Julian Bream Edition, vol. 9, faixa 20”. BREAM, Julian. *Julian Bream Edition*. BMG Classics 09026-61584-2 a 09026-

***The Golden Age of English Lute Music*** (LP). Julian Bream, alaúde. RCA RB 16281 (mono),

SB 2150, LDS 2560. London: Decca Studios, 1961. Prod. Ray Minshull.

Alaúde: Thomas Goff 1951.

- |                    |  |
|--------------------|--|
| Johnson, Robert.   | "Two Almaines". [JBE 1,1]                                |
|                    | "Fantasia". [JBE 1,2]                                    |
| Cutting, Francis.  | "Walsingham". [JBE 1,3]                                  |
| Dowland, John.     | "Mignarda". [JBE 1,4]                                    |
| Cutting, Francis.  | "Almaine". [JBE 1,5]                                     |
| Rosseter, Philip.  | "Galliard". [JBE 1,6]                                    |
| Cutting, Francis.  | "Greensleeves". [JBE 1,7]                                |
| Dowland, John.     | "Galliard upon a Galliard of Daniel Bachelar". [JBE 1,8] |
| Morley, Thomas.    | "Pavan". [JBE 1,9]                                       |
| Johnson, John.     | "Carman's Whistle". [JBE 1,10]                           |
| Bulman, Baruch.    | "Pavan". [JBE 1,11]                                      |
| Batchelar, Daniel. | "Mounsier's Almaine". [JBE 1,12]                         |
| Holborne, Anthony. | "Pavan". [JBE 1,13]                                      |
| Dowland, John.     | "Batell galliard". [JBE 1,14]                            |
| Holborne, Anthony. | "Galliard". [JBE 1,15]                                   |

**An Evening of Elizabethan Music** (LP). Julian Bream Consort (sexteto: Olive Zorian, violin; David Sandemann, flute; Joy Hall, bass viol; Desmond Dupré, cittern and lute; Robert Spencer, voice, pandora, lute; Julian Bream, lute). RCA RB 6592 (mono), LD 2656. London: Decca Studios, 1962. Prod. Ray Minshull.  
Alaúde: Thomas Goff 1951.

- |                   |   |
|-------------------|---|
| Byrd, William.    | "Mounsier's Almaine". [JBE 6,1]                 |
|                   | "Pavana Bray". [JBE 6,2]                        |
|                   | "My Lord of Oxenford's Maske". [JBE 6,3]        |
| Johnson, John.    | "The Flatt Pavin". [JBE 6,4]                    |
| Allison, Richard. | "The Batchelars Delight". [JBE 6,5]             |
| Anon.             | "Kemp's Jig". [JBE 6,6]                         |
| Phillips, Peter.  | "Pavan" (Phillips Pavin). [JBE 6,7]             |
| Morley, Thomas.   | "O Mistress Mine" (vocal). [JBE 6,8]            |
|                   | "Fantasie: La Rondinella". [JBE 6,9]            |
|                   | "Joyne Hands". [JBE 6,10]                       |
| Dowland, John.    | "Lachrimae Pavan". [JBE 6,11]                   |
|                   | "Fantasy". [JBE 6,12]                           |
| Alinson, Richard. | "De La Tromba Pavan". [JBE 6,13]                |
| Campion, Thomas.  | "It fell on a Summer's day" (vocal). [JBE 6,14] |
| Dowland, John.    | "Dowland's Adew". [JBE 6,15]                    |
| Morley, Thomas.   | "The Frog Galliard". [JBE 6,16]                 |
| Anon.             | "La Rosignoll". [JBE 6,17]                      |
| Dowland.          | "Tarleton's Resurrection". [JBE 6,18]           |
|                   | "Galliard: Can she excuse?" [JBE 6,19]          |

**Popular Classics for Spanish Guitar** (LP). Julian Bream, violão. RCA RB 6593 (mono), LD

2606. London: Kenwood House, 1962. Prod. James Burnett; eng. Bob Auger.

Violões: Robert Bouchet 1957 e 1962

- |                           |   |
|---------------------------|---|
| Villa-Lobos, Heitor.      | "Choros n. 1". [JBE 8,1]  |
|                           | "Étude n. 11" in Em. [JBE 8,2]  |
| Moreno Torroba, Federico. | "Madroños". [JBE 8,6]   |
| Turina, Joaquín.          | "Hommage à Tarrega" op. 69 (I-Garrotín, II-Soleares).<br>[JBE 26,21-22] |
| Villa-Lobos, Heitor.      | "Prélude n. 4" in Em. [JBE 8,4]   |
| Albeniz, Isaac.           | "Granada" (arr. Bream). [JBE 11,9]                                      |
|                           | "Leyenda" (arr. Bream). [JBE 11,10]                                     |
| Falla, Manuel.            | "Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy".<br>[JBE 11,7]             |
| Anon.                     | "El Testament d'Amelia" (arr. Llobet). [JBE 8,10]                       |
| Turina, Joaquín.          | "Fandanguillo" op. 36. [JBE 8,9]  |
-

**Julian Bream in Concert** (LP gravado ao vivo). Julian Bream, alaúde; Peter Pears, tenor e Julian Bream, alaúde. RCA RB 6646 (mono), SB 6646, LM 2819 (mono).  
Massachusetts: Wellesley College / New York: Town Hall / London: Wigmore Hall, 1963. Prod. Peter Delheim, James Burnett, eng. Anthony Salvatore.  
Alaúde: Thomas Goff 1951.

**solo:**

- |                |   |
|----------------|---|
| Dowland, John. | “Captain Piper’s Galliard”. [JBE 1,20]          |
|                | “Queen Elizabeth’s Galliard”. [JBE 1,21]        |
|                | “Sir John Langton’s Pavan”. [JBE 1,22]          |
|                | “Tarleton’s Resurrection”. [JBE 1,23]           |
|                | “Lady Clifton’s Spirit”. [JBE 1,24]             |
| Byrd, William. | “Pavana Bray”. [JBE 1,16]                       |
|                | “Galliard”. [JBE 1,17]                          |
|                | “Pavan”. [JBE 1,18]                             |
|                | “My Lord Willoughby’s Welcome Home”. [JBE 1,19] |

**com Peter Pears:**

- |                |  |
|----------------|--|
| Dowland, John. | “Wilt thou, unkind, thus leave me?” [JBE 19,17]    |
|                | “Sorrow, stay”. [JBE 19,18]                        |
|                | “The lowest trees have tops”. [JBE 19,19]          |
|                | “Time’s eldest son, old age”. [JBE 19,20]          |
|                | “In darkness let me dwell”. [JBE 19,21]            |
|                | “Say, love, if ever thou did’st find”. [JBE 19,22] |
-

**Music for Voice and Guitar** (LP). Peter Pears, tenor, Julian Bream, violão. RCA SB 0021, LSC 2718. London: Kenwood House, 1963. Prod. Christopher Raeburn.  
Violão: Robert Bouchet 1960.

- Britten, Benjamin. “Songs of Chinese” op. 58 (The big chariot; The old Lute; The Autumn Wind; The Herd-boy; Depression; Dance song). [JBE 18,1-6]  
“Folk Song Arrangements” (Master Kilby; The shooting of his dear; Sailor Boy; I will give my love an apple; The soldier and the sailor).  
[JBE 18,7-11]  
“Second Lute Song of the Earl of Essex” (Gloriana).  
[JBE 18,12]
- Walton, William. “Anon in Love” (Fain would I change that note; O stay, sweet love; Lady, when I behold the roses; My Love in her attire; I gave her cakes and I gave her Ale; To couple is a custom). [JBE 18,13-18]
- Seiber, Mátyás. “Four French Folk Songs” (Reveillez-vous; J'ai descendu; Le Roussignol; Marguerite, elle est malade). [JBE 18,19-22]
- Fricker, Peter Racine. “O mistress mine”. [JBE 18,23]
-

**Julian Bream.** Julian Bream com o The Melos Chamber Orchestra conduzido por Colin Davis e com o Julian Bream Consort (septeto: Olive Zorian e Frances Mason, violin; David Sandemann, flute; Desmond Dupré e Joy Hall, bass viol; Robert Spencer, chitarrone, tabor; Julian Bream, lute). RCA RB 6635 (mono), SB 6635, LSC 2718. London: Walthamstow Town Hall, 1964. Prod. James Burnett, eng. Alan Stagge. Violões: Manuel Ramirez 1963 e Robert Bouchet 1960. Alaúde: Thomas Goff 1951.

**com The Melos Chamber Orchestra:**

Rodrigo, Joaquín. “Concierto de Aranjuez” (I-Allegro con spirito, II-Adagio, III-Allegro gentile). [JBE 15,7-9]

**com The Julian Bream Consort:**

Britten, Benjamin. “The Courtly Dances from Gloriana” (March; Corante; Pavan; Morris Dance; Galliard; La Volta; March-Finale). Arr. Bream. [JBE 6,20-26]

Vivaldi, Antonio. “Concerto in D for lute and strings” (I-Allegro, II-Largo, III-Allegro). [JBE 6,27-29]

---

**J. S. Bach Suítes n.1 and 2** (LP). Julian Bream, violão. RCA RB 6684 (mono), SB 6684, LSC 2896. London: Kenwood House, 1964. Prod. James Burnett, eng. Bob Auger.

Violão: Robert Bouchet 1960.

Relançado em *Julian Bream plays Bach* (RCA, RCD1-5841, 1986, 1985, New York).

Bach, J. S. “Lute Suíte n. 1” in Em BWV 996. [JBE 20,1-6]  
“Lute Suíte n. 2” in Cm BWV 997. [JBE 20, 7-10]

---

## **Capítulo V - Os LPs temáticos e a instrução sonora (1965-78)**

### **1. *El Polifemo de oro* (1965-70)**

**Baroque Guitar** (LP). Julian Bream, violão. RCA RB 6673 (mono), SB 6673, LSC 2878. New York: RCA Studios, 1965. Prod. Peter Dellheim, eng. Bernard Keville. Violão: Robert Bouchet, 1964.

Sanz, Gaspar.	“Pavanas”. [JBE 9,1] “Canários”. [JBE 8,11]
Bach, J. S.	“Prelude” in Dm BWV 999. [JBE 9,7] “Fugue” in Am BWV 1001. [JBE 9,8]
Sor, Fernando.	“Largo” (Fantasie II op. 7). [JBE 27,16] “Minuet” (Sonata op. 25). [JBE 27,17]
Weiss, Leopold.	“Passacaille”. [JBE 9,9] “Fantaisie”. [JBE 9,10]
Visée, Robert de.	“Suíte” in Dm (Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Menuets I and II, Bourrée, Gigue). [JBE 9,12-19]
Weiss, Leopold.	“Tombeau sur la mort de M. Le Comte de Logy”. [JBE 9,11]

**Lute Music from the Royal Courts of Europe** (LP). Julian Bream (alaúde). RCA SB 6698. LSC

2987. London: The Scout Hut, Hornsey, 1966. Prod. James Burnett, eng. Sid Doggart.

Alaúde: Thomas Goff 1951.

Hesse, Landgrave of.	“Pavan”. [JBE 2,1]
Molinaro, Simone.	“Saltarello”. [JBE 2,2]
	“Ballo detto ‘Il Conte Orlando’.” [JBE 2,3]
	“Saltarello”. [JBE 2,4]
	“Fantasia”. [JBE 2,5]
Phillips, Peter.	“Chromatic Pavan”. [JBE 2,6]
	“The Galliard to the Chromatic Pavan”.
	[JBE 2,7]
Dowland, John.	“A Fancye”. [JBE 2,8]
	“Queen Elizabeth’s Galliard”. [JBE 2,9]
Howett, Gregory.	“Fantasia”. [JBE 2,10]
Mudarra, Alonso.	“Fantasia X”. [JBE 23,21]
Dlugoraj, Albert.	“Fantasia”. [JBE 2,11]
	“Finale”. [JBE 2,12]
	“Villanella I”. [JBE 2,13]
	“Villanella II”. [JBE 2,14]
	“Finale”. [JBE 2,15]
Ferrabosco II, Alfonso.	“Pavan”. [JBE 2,16]
Newsidler, Hans.	“Mein Herz hat sich mit Lieb’s verpflicht”.
	[JBE 2,17]
	“Hie’ folget ein welscher Tannz”. [JBE 2,18]
	“Ich klag den Tag”. [JBE 2,19]
	“Der Juden Tanz”. [JBE 2,20]
Barckfark, Valentin.	“Fantasia”. [JBE 2,21]
Besard, Jean-Baptiste.	“Air de Cour”. [JBE 2,22]
	“Branle”. [JBE 2,23]
	“Guillemette”. [JBE 2,24]
	“Volte”. [JBE 2,25]

**20th Century Guitar** (LP). Julian Bream, violão. RCA SB 6723, LSC 2964. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1966. Prod. James Burnett, eng. J.W. Bower. Violão: David Rubio 1965.

Brindle, Reginald Smith.	“El Polifemo de Oro” (Bem adágio; Allegretto; Largo; Rítmico e vivo). [JBE 12,5-8]
Britten, Benjamin.	“Nocturnal op. 70”. [JBE 18,24]
Martin, Frank.	“Quatre Pièces Brèves” (Prélude; Air; Plainte; Comme une gigue). [JBE 12,9-12]
Henze, Hans Werner.	“Drei Tientos aus Kammermusik 1958” (Du schönes Bächlein – Tranqüilamente; Es findet das Aug'oft – Allegro rubato; Sohn Laios – Lento). [JBE 12,13-15]
Villa-Lobos, Heitor.	“Étude n. 5” in C. [JBE 13,16] “Étude n. 7” in E. [JBE 13,17]

---

**The Dances of Dowland** (LP). Julian Bream, alaúde. RCA SB 6751, LSC 2987. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1967. Prod. James Burnett, eng. J. W. Bower. Alaúde: Thomas Goff 1951.

Dowland, John.	“The Earl of Essex Galliard”. [JBE 3,1] “Lachrimae Antiquae”. [JBE 3,2] “My Lady Hunsdon’s Puffe”. [JBE 3,4] “Lord d’Lisles Galliard”. [JBE 3,5] “The Frog Galliard”. [JBE 3,6] “Lachrimae Verae”. [JBE 3,7] “The Shomakers Wife”. [JBE 3,8] “Lady Rich, Herr Galliard”. [JBE 3,9] “Unnamed piece in the style of an Almain”. [JBE 3,10] “Sir John Smith’s Almaine”. [JBE 3,11] “Melancholic Galliard”. [JBE 3,12] “Sir Henry Guilford’s Almaine”. [JBE 3,13] “Dowland’s First Galliard”. [JBE 3,14]
----------------	--

- “Mrs. Vaux’s Gigge”. [JBE 3,15]  
“The Earl of Derby’s Galliard”. [JBE 3,16]  
“Semper Dowland, Semper Dolens”. [JBE 3,17]
- 

**Julian Bream and his Friends** (LP). Julian Bream, violão, com The Cremona String Quartet e George Malcolm (cravo). RCA SB 6772, LSC 3027. London: Bishopsgate Institute, 1968.  
Prod. James Burnett, eng. J.W. Bower.  
Violão: David Rubio 1966.

Boccherini, Luigi.	“Quintet” in Em for guitar and string quartet G.451 (I-Allegro moderato, II-Adagio, III- Menuetto, IV-Allegretto). [JBE 16,1-4] “Introduction and Fandango” (do Quinteto in D, G. 448) for guitar and harpsichord (arr. Bream). [JBE 16,5]
Haydn, Joseph.	“Quartet in D” op. 2 n. 2 for guitar, violin, viola and cello (I-Allegro, II-Adagio, III-Menuetto e Trio, IV- Finale: Presto). [JBE 16,6-9]

---

**Classic Guitar** (LP). Julian Bream, violão. RCA SB 6796, LSC 3070. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1968. Prod. James Burnett, eng. J.W. Bower.

Violão: David Rubio 1966.	
Giuliani, Mauro.	“Grand Overture op. 61”. [JBE 10,1] “Allegro” (Sonata in C op. 15). [JBE 8,16]
Diabelli, Anton.	“Sonata” in A - rev. Bream (I-Allegro moderato, II-Andante sostenuto, III-Menuet-Scherzo, IV- Rondo –Allegretto). [JBE 10,4-7]
Mozart, W. A.	“Larghetto and Allegro” K. Anh. 229. [JBE 8,14-15]
Sor, Fernando.	“Gran Solo” op. 14 (I-Introduction, II-Allegro). [JBE 10,2-3]

**Sonatas for Lute and Harpsichord.** Julian Bream, alaúde. George Malcolm, cravo. RCA SB 6812, LSC 3100. London: Bishopsgate Institute, 1969. Prod. James Burnett, eng. J.W. Bower.  
Alaúde: Thomas Goff 1951.

Bach, J. S.	"Trio Sonata n. 1" in Eb, BWV 525 (I-Allegro moderato, II-Adagio, III-Allegro). [JBE 20,11-13]
Vivaldi, Antonio.	"Sonata" in C, RV 82 for Lute and Continuo -ed. Malcolm (I-Allegro non molto, II- Larghetto, III-Allegro). [JBE 5,13-15]
Bach, J.S.	"Trio Sonata n. 5" in C, BWV 529 (I-Allegro, II-Largo, III-Allegro). [JBE 20,14-16]
Vivaldi, Antonio.	"Sonata" in Gm, RV 85 for Lute and Continuo -ed. Malcolm (I-Andante molto, II-Larghetto, III-Allegro). [JBE 5,16-18]

---

**Elizabethan Lute Songs** (LP). Peter Pears (tenor), Julian Bream (alaúde). RCA SB 6835, LSC 3131. London: Conway Hall, 1970. Prod. James Burnett, eng. J. W. Bower.  
Alaúde: David Rubio 1967.

Morley, Thomas.	"Absence". [JBE 19,1]
Rosseter, Philip.	"What then is love but mourning?" [JBE 19,2]
Dowland, John.	"I saw my lady weep". [JBE 19,3]
Rosseter, Philip.	"If she forsake me". [JBE 19,4]
Dowland, John.	"Dear, if you change". [JBE 19,5]
Ford, Thomas.	"Come, Phyllis". [JBE 19,6]
Dowland, John.	"Stay, time". [JBE 19,7]
Morley, Thomas.	"It was a lover and his lass". [JBE 19,8]
Dowland, John.	"Weep you no more". [JBE 19,9]
Rosseter, Philip.	"When Laura smiles". [JBE 19,10]
Ford, Thomas.	"Fair, sweet, cruel". [JBE 19,11]

Dowland, John.	“Shall I sue?” [JBE 19,12]
	“Sweet, stay awhile”. [JBE 19,13]
Morley, Thomas.	“Who is it?” [JBE 19,14]
Dowland, John.	“Can she excuse?” [JBE 19,15]
	“Come, heavy sleep”. [JBE 19,16]

---

**Romantic Guitar** (LP). Julian Bream, violão. RCA SB 6844, LSC 3156. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1970. Prod. James Burnett, eng. J.W. Bower.  
Violão: Manuel Ramirez 1968.

Paganini, Nicoló.	“Grand Sonata” in A - arr. Bream – (I-Allegro risoluto, II-Romanze, III-Andantino variato). [JBE 11,1-3]
Mendelssohn, Felix.	“Song Without Words” op. 19 n. 6 – Barcarola (arr. Bream). [JBE 11,5] “Canzonetta” (String Quartet op. 12) - arr. Bream. [JBE 11,6]
Schubert, Franz.	“Menuetto” (Sonata in G op. 78 D. 894) – arr. Bream. [JBE 11,4]
Tárrega, Francisco.	“Prelude” (Lágrima). [JBE 11,11] “Adelita”. [JBE 11,12] “Mazurca” in G. [JBE 11,13] “Marieta”. [JBE 11,14]

---

## **2. A Life on the road: together? (1971-78)**

**Julian Bream Plays Villa-Lobos** (LP). Julian Bream, violão, e a London Symphony Orchestra dirigida por Andre Previn. RCA SB 6852 LSC 3231. London: EMI Studios / Wardour Chapel, Wiltshire, 1971. Prod. James Burnett, eng. Bob Gooch, J. W. Bower. Violão: Herman Hauser 1950 e 1936.

Villa-Lobos, Heitor.	“Concerto for Guitar and Orchestra” (I-Allegro preciso, II-Andantino e Andante: cadenza, III-Allegretto non troppo). [JBE 21,1-3]
	“Étude” in C#m n. 8. [JBE 8,3]
	“Cinco Prelúdios” (n.1 in Em, n. 5 in E, n. 3 in Am, n. 4 in Em, n. 2 in D). [JBE 21,4-8]
	“Schottisch Chôro”. [JBE 8,5]

---

**Together** (LP). Julian Bream e John Williams, violões. RCA SB 6862 LSC 3257. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1971. Prod. James Burnett, eng. J. W. Bower. Violão: Herman Hauser 1936. Relançado no CD *Together* (RCA, 09026-61450-2, 1993).

Lawes, William.	“Suite for Guitar” - transc. Bream (Corant I; Alman; Corant II).
Carulli, Ferdinando.	“Duo” in G op. 34 (Largo; Rondó).
Sor, Fernando.	“L’Encouragement” op. 34 (Cantabile; Theme and Variations; Waltz).
Albéniz, Isaac.	“Córdoba” -arr. Pujol. Cantos de España op. 232 n. 4.
Granados, Enrique.	“Intermezzo – Goyescas (arr. Pujol).
Falla, Manuel de.	“Spanish Dance n. 1” – La Vida Breve (arr. Pujol, rev. Bream).
Ravel, Maurice.	“Pavane pour une Infante défunte”.

**The Woods so Wild** (LP). Julian Bream, alaúde. RCA SB 6865 LSC 3331. England: Wardour

Chapel, Wiltshire, 1972. Prod. Jams Burnett, eng. J. W. Bower.

Alaúde: David Rubio 1967.

Byrd, William.	“The woods so wild”. [JBE 4,1]
Milano, Francesco da.	“Fantasia I” in Cm. [JBE 4,2]
Cutting, Francis.	“Packingtons Pound”. [JBE 4,3]
Milano, Francesco da.	“Fantasia II” in F. [JBE 4,4]
Dowland, John.	“Walsingham”. [JBE 4,5]
Milano, Francesco da.	“Fantasia III” in Gm. [JBE 4,6]
Holborne, Anthony.	“The Fairy Round”. [JBE 4,7]
Milano, Francesco da.	“Heigh ho Holiday”. [JBE 4,8]
Dowland, John.	“Fantasia IV” (La Campagna). [JBE 4,9]
Milano, Francesco da.	“Go from my window”. [JBE 4,10]
Cutting, Francis.	“Fantasia V” in C. [JBE 4,11]
Milano, Francesco da.	“Greensleeves”. [JBE 4,12]
Dowland, John.	“Fantasia VI” in F. [JBE 4,13]
Milano, Francesco da.	“Bonny sweet robin”. [JBE 4,14]
Holborne, Anthony.	“Fantasia VII” in F. [JBE 4,15]
Milano, Francesco.	“Heart’s Ease”. [JBE 4,16]
Dowland, John.	“Fantasia VIII” in G. [JBE 4,17]
	“Loth to depart”. [JBE 4,18]

**Julian Bream 70s** (LP). Julian Bream, violão, com The Melos Ensemble dirigido por David Atherton. RCA SB 6876 ARLI 0049. London: EMI Studios / Wardour Chapel, Wiltshire, 1973. Prod. James Burnett, eng. Bob Gooch, J.W. Bower.  
Violão: Hernandez y Aguado 1965.

Bennett, Richard Rodney.	"Concerto for Guitar and Chamber Orchestra" (I-Lento e Rubato, II-Andante lento, III-Con brio). [JBE 15,4-6]
Rawsthorne, Alan.	"Elegy". [JBE 12,16]
Walton, William.	"Five Bagatelles" (Allegro; Lento-Tempo di valse; Alla Cubana; Sempre Espressivo; Con Slancio). [JBE 12,17-21]
Berkeley, Lennox.	"Theme and Variations" op. 77 [JBE 12,22]

---

**Together Again** (LP). Julian Bream e John Williams, violões. RCA ARLI 0456. England:  
Wardour Chapel, Wiltshire, 1974. Prod. James Burnett, eng. J. W. Bower.  
Violão: José Romanillos 1973.  
Relançado no CD *Together Again* (RCA, 09026-61452-2, 1993).

Carulli, Ferdinando.	"Serenade" op. 96.
Granados, Enrique.	"Spanish Dance n. 6" (arr. Llobet).
Albéniz, Isaac.	"Bajo la Palmera" op. 232 (Canto de España n. 3) - arr. Llobet.
Granados, Enrique.	"Spanish dance n. 11" (arr. Llobet).
Giuliani, Mauro.	"Variazioni Concertanti" op. 130.
Albéniz, Isaac.	"Evocación (Ibéria)" – arr. Llobet.

**Julian Bream.** Giuliani and Sor (LP). Julian Bream, guitar. RCA ARLI 0711. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1974. Prod. James Burnett, eng. J.W.Bower.  
Violão: José Romanillos 1973.

---

Giuliani, Mauro.	“Le Rossiniane” n. 3 op. 121. [JBE 10,8]
	“Le Rossiniane” n. 1 op. 119. [JBE 8,17]
Sor, Fernando.	“Sonata in C” op. 25 (I-Andante largo-Allegro non Troppo, II-Andantino grazioso, III-Minuetto e Trio-Allegro). [JBE 10,9-11]

---

**Concertos for Lute and Orchestra** (LP). Julian Bream, alaúde, com The Monteverdi Orchestra dirigida por Eliot Gardiner. RCA ARLI 1180. London: Barking Town Hall / Rosslyn Hill Chapel, 1975. Prod. James Burnett, eng. Bob Auger.  
Alaúde: David Rubio 1967.

Vivaldi, Antonio.	“Concerto in D” RV 93 (I-Allegro giusto, II-Largo, III-Allegro). [JBE 5,1-3]
Kohaut, Carl.	“Concerto in F” (I-Allegro, II-Adagio, III-Tempo di Menuetto). [JBE 5,4-6]
Haendel, Georg.	“Concerto in Bb for Two Lutes, Strings and Recorders” op. 4 n. 6 -arr. Bream (I-Allegro, II-Larghetto, III-Allegro moderato). [JBE 5,7-9]
Vivaldi, Antonio.	“Concerto in G for Two Lutes” RV 532 -arr. Bream (I-Allegro, II-Andante, III-Allegro). [JBE 5,10-12]

---

**Julian Bream.** Rodrigo and Berkeley (LP). Julian Bream, violão, com Monteverdi Orchestra dirigida por Eliot Gardiner. RCA ARLI 1181. London: Walthamstow Town Hall / Rosslyn Hill Chapel, 1975. Prod. James Burnett, eng. Bob Auger.  
Violão: José Romanillos 1973.

---

Rodrigo, Joaquín.	“Concierto de Aranjuez” (I-Allegro con spirito, II-Adagio, III-Allegro gentile). [JBE 22,1-3]
Berkeley, Lennox.	“Guitar Concerto” (I-Andantino-Allegretto, II-Lento, III-Allegro con brio). [JBE 22,4-6]

**The Lute Music of John Dowland** (LP). Julian Bream, alaúde. RCA RL 11491 ARLI 1491. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1976. Prod. James Burnett, eng. J.W.Bower.  
Alaúde: David Rubio 1967.

---

Dowland, John.	“Captain Digorie Pipers Galliard n. 19”. [JBE 3,18] “A Fancy n. 5”. [JBE 4,19] “My Lord Chamberlain, his Galliard n. 37” [JBE 3,19] “Resolution n. 13”. [JBE 3,23] “Mr. Langtons Galliard n. 33”. [JBE 3,20] “Forlorn Hope Fancy n. 2”. [JBE 2,26] “Sir John Souches Galliard n. 26”. [JBE 3,21] “Captain Pipers Pavan n. 8”. [JBE 3,22] “My Lord Willoughbys Welcome Home for two lutes n. 66a”. [JBE 2,27] “Galliard to Lachrimae n. 46”. [JBE 3,3] “A Fancy n. 73”. [JBE 4,20] “Farewell n. 3”. [JBE 4,21]
----------------	---

OBS. Os números ao lado das obras referem-se a *Collected Lute Music of Dowland*. Edited by Diana Poulton and Basil Lam. Faber Music, 1974.

---

**Julian Bream: Villa-Lobos** (LP). Julian Bream, violão. RCA RL 12499 ARLI 2499. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1977. Prod. James Burnett, eng. J.W.Bower. Violão: Herman Hauser 1944.

Villa-Lobos, Heitor.

“Doze Estudos para Violão” (n.1 Allegro non Troppo-Lento; n. 2 Allegro; n.3 Allegro moderato; n. 4 Poco moderato-A tempo-Grandioso; n. 5 Andantino; n. 6 Poco Allegro; n. 7 Très anime-Più mosso; n. 8 Moderato; n. 9 Très peu anime; n. 10- Très anime-Vif-Un peu anime-Vif; n. 11 Lent-Animé; n. 12 Animé).

[JBE 21,9-20]

“Suíte Populaire Brésilienne” (Mazurka-Chôro; Schottish-Chôro; Valse-Chôro; Gavotte-Chôro).

[JBE 13,12-15]

---

**Live** (LP duplo). Julian Bream e John Williams, violões. RCA RL 03090 ARLI 3090. New York:

Avery Fischer Hall Boston Symphony Hall, 1978. Prod. Peter Dellheim, eng. Edwin Begley.

Violão: Robert Bouchet 1964.

Fauré e Granados relançados no CD *Together* (RCA, 09026-61450-2, 1993), Johnson, Teleman e Debussy no CD *Together Again* (RCA, 09026-61452-2, 1993).

Johnson, John.

“Pavan and Galliard” (arr. Bream).

Teleman, Georg.

“Partie Polonaise”.

Sor, Fernando.

“Fantaisie” op. 54.

Fauré, Gabriel.

“Dolly” op. 56 - arr. Bream (Berceuse; Mi-a-ou; Le Jardin de Dolly; Kitty-Valse; Tendresse; Le pas espagnol).

Brahms, Johannes.

“Theme and Variations” op. 18 (arr. Williams).

Debussy, Claude.

“Reverie” (arr. Batchelor).

- Albéniz, Isaac.  
Granados, Enrique.
- “Golliwog’s cakewalk” (arr. Bream).  
“Clair de Lune” (arr. Bream / Williams).  
“Castilla” (arr. Llobet).  
“Spanish Dance n. 2” op. 37 – “Oriental” (arr. Bream / Williams).
- 

## **Capítulo VI - *La guitarra romântica (1979-95)***

### **1. *Music of Spain: uma blasfêmia (1979-91)***

**Music of Spain vol. 1** (LP). Julian Bream, alaúde. RCA RL 13435, ARLI 3435. England:  
Wardour Chapel, Wiltshire, 1979. Prod. James Burnett, eng. J.W. Bower.  
Alaúde: David Rubio 1968.

- Milan, Luis.
- Narváez, Luiz de.
- “Pavana I”. [JBE 23,1]  
“Pavana V”. [JBE 23,2]  
“Pavana VI”. [JBE 23,3]  
“Fantasia XXII”. [JBE 23,4]  
“Fantasia VIII”. [JBE 23,5]  
“Fantasia IX”. [JBE 23,6]  
“Tento I”. [JBE 23,7]  
“Pavana IV”. [JBE 23,8]  
“Fantasia XVI”. [JBE 23,9]  
“Fantasia V” (Livro I). [JBE 23,10]  
“Fantasia V” (Livro II). [JBE 23,11]  
“La Canción del Emperador” (Livro III).  
[JBE 23,12]  
“Fantasia VI” (Livro II). [JBE 23,13]  
“Arde, coração, arde” (Livro V). [JBE 23,14]  
“Ya se asiente el Rey Ramiro” (Livro V).  
[JBE 23,15]

“O Gloriosa Domina” - seys diferencias- (Livro IV). [JBE 23,16]  
“Conde Claros” (Livro VI). [JBE 23,17]  
“Guárdame las vacas” (Livro VI). [JBE 23,18]  
“Três Diferencias por otra parte” (Livro VI).  
[JBE 23,19]  
“Baxa de Contrapunto” (Livro VI). [JBE 23,20]

---

**Music of Spain vol. 4 - The Classical Heritage** (LP). Julian Bream, violão. RCA Red Seal Digital RL 14033. ATC 14033. New York: RCA Studio, 1980. Prod. John Pfeiffer, eng. Edwin Begley.  
Violão: José Romanillos 1973.

Sor, Fernando.	“Fantasia op. 30” (I-Introduction: lentemente, II-Theme: Allegretto; III-Variations 1-5”). [JBE 24,1-3]
	“Fantasia op. 7” (I-Largo non tanto, II-Theme: andante, III-Variations 1-7). [JBE 24,4-6]
	“Variations on a theme of Mozart op. 9” (I-Introduction: andante largo, II-Theme: andante moderato, III-Variations 1-5). [JBE 24,7-9]
Aguado, Dionisio.	“Adágio” op. n. 1. [JBE 24,10]
	“Polonaise” op. 2 n. 2. [JBE 24,11]
	“Introduction and Rondó” op. n. 3. [JBE 24,12]

---

**Dedication** (LP). Julian Bream, violão. RCA Red Seal Digital RL 25419, ARC 14379. England:

Wardour Chapel, Wiltshire, 1981. Prod. James Burnett, eng. J. W. Bower.

Violão: José Romanillos 1973

- |                          |  |
|--------------------------|--|
| Bennett, Richard Rodney. | "Five Impromptus" (Recitativo; Agitato;<br>Elegiaco; Con Fuoco; Arioso).<br>[JBE 14,1-5]   |
| Walton, William.         | "Five Bagatelles" (Allegro; Lento; Alla<br>Cubana; Sempre expressivo; Com<br>Slancio). [JBE 14,6-10]   |
| Davies, Peter Maxwell.   | "Hill Runes". [JBE 14,11]  |
| Henze, Hans Werner.      | "Royal Winter Music" - Sonata I-<br>(Gloucester; Romeo and Juliet; Ariel;<br>Ophelia; Touchstone, Audrey and<br>William; Oberon). [JBE 14,12-17] |

---

**The Music of Spain vol. 5 (The Poetic Nationalists) - Julian Bream plays Granados and Albeniz** (CD). Julian Bream, violão. RCA Digital RCD 14378, ARC 14378. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1983 (gravado em junho e julho de 1982). Prod. James Burnett, eng. J. W. Bower.

Violão: José Romanillos 1973.

- |                    |   |
|--------------------|---|
| Granados, Enrique. | "Dedicatória" (Cuentos para la Juventud).<br>[JBE 25,1] |
|                    | "Tonadilla: La Maja de Goya". [JBE 25,2]                |
|                    | "Danza Española n. 4" (Villanesca). [JBE 25,3]          |
|                    | "Valses Poéticos". [JBE 25,4]                           |
|                    | "Danza Española n. 5". [JBE 25,5]                       |
| Albeniz, Isaac.    | "Mallorca" op. 202. [JBE 25,6]<br>[JBE 25,7]            |
|                    | "Cádiz". [JBE 25,10]                                    |
|                    | "Granada". [JBE 25,8]                                   |

“Sevilla”. [JBE 25,9]  
“Córdoba” (Cantos de España op. 232 n.4).  
[JBE 25,11]

---

**Music of Spain vol. 7 - A Celebration of Andrés Segovia** (CD). Julian Bream, violão. RCA Red Seal RCD 1-5306. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1984 (gravado entre 19 de fevereiro e 6 de maio de 1983). Prod. James Burnett, eng. J. W. Bower.  
Violão: José Romanillos 1973.

Turina, Joaquín.	“Fandanguillo” op. 36. [JBE 26,19]
Mompou, Federico.	“Sevillana” op. 29. [JBE 26,20]
Moreno Torroba, Federico.	“Súite Compostellana” (Prelúdio; Coral; Cuna; Recitativo; Canción; Muñeira). [JBE 13,1-6]
Gerhard, Roberto.	“Sonatina” (I-Allegretto, II-Andante, III-Allegro) [JBE 13,8-10]
Falla, Manuel.	“Fantasia”. [JBE 13,11]
Ohana, Maurice.	“Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy”. [JBE 8,7]
	“The Miller’s Dance” (The Three-Cornered Hat) – arr. Bream. [JBE 8,8]
	“Tiento”. [JBE 13,7]

**Music of Spain vol. 8 - Rodrigo** (CD). Julian Bream, violão, e The Chamber Orchestra of Europe dirigida por John Eliot Gardiner. RCA Red Seal RCD 14900. England: Wardour Chapel, Wiltshire e St. John's Smith Square, London: 1984 (gravado em outubro e dezembro de 1982 e janeiro de 1983). Prod. James Burnett, eng. Bob Auger e J.W. Bower.

Violão: José Romanillos 1973.

Rodrigo, Joaquín. “Concierto de Aranjuez” (I-Allegro con spirito, II-Adagio, III-Allegro gentile). [JBE 28,1-3]  
“Tres Piezas Españolas” (Fandango; Passacaglia; Zapateado). [JBE 28,4-6]  
“Invocation and Dance” (Hommage à Manuel de Falla). [JBE 28,7]

---

**Guitarra! - The Guitar in Spain** (LP duplo). Julian Bream: guitarra renascentista, vihuela, guitarra barroca e violão. RCA CRC2-5417. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1985 (gravação: 1983-84). Prod. James Burnett, eng. J. W. Bower.

Guitarra renascentista: José Romanillos 1984.

Vihuela: José Romanillos 1980.

Guitarra barroca: José Romanillos 1983.

Violão: José Romanillos 1973.

Mudarra, Alonso. “Fantasia XIV” (guitarra renascentista). [JBE 27,1]  
Milan, Luis. “Fantasia XXII” (vihuela). [JBE 27,2]  
Narvaez, Luys. “La canción del Emperador” (vihuela). [JBE 27,3]  
Mudarra, Alonso. “Conde Claros” (vihuela). [JBE 27,4]  
Sanz, Gaspar. “Fantasia X” (vihuela). [JBE 27,5]  
“Gallardas” (guitarra barroca). [JBE 9,2]  
“Passacalles” (guitarra barroca). [JBE 9,3]

Guerau, Francisco.	“Canários” (guitarra barroca). [JBE 9,4]
Murcia, Santiago.	“Villano” (guitarra barroca). [JBE 9,5]
Boccherini, Luigi.	“Canário” (guitarra barroca). [JBE 9,6] “Prelude and Allegro” (guitarra barroca). [JBE 27,6]
Sor, Fernando.	“Fandango” (Guitar Quintet in D, G. 448), arr. Bream para 2 violões. [JBE 27,7]
Aguado, Dionisio.	“Sonata Gran Solo” op. 14 in D. [JBE 27,8]
Sor, Fernando.	“Rondo” op. 2 n. 3 in Am. [JBE 27,9] “Variations on a theme by Mozart” op. 9 (Introduction: Andante largo; Theme: Andante moderato; Variations 1-5). [JBE 27,10-12]
Tarrega, Francisco.	“Etude” in A. [JBE 27,13] “Prelude” in Am. [JBE 27,14] “Recuerdos de la Alhambra”. [JBE 27,15]

**A partir daqui faz uso de materiais anteriormente gravados:**

Granados, Enrique.	“Tonadilla: La Maja de Goya”. Ver <i>The Music of Spain</i> vol. 5.
Albeniz, Isaac.	“Danza Española n. 5”. Ver <i>The Music of Spain</i> vol. 5.
Moreno Torroba, Federico.	“Cadiz”. Ver <i>The Music of Spain</i> vol. 5. “Córdoba”. Ver <i>The Music of Spain</i> vol.5.
Turina, Joaquín.	“Allegretto” (Sonatina). Ver <i>Music of Spain</i> vol 7 - <i>A Celebration of Andrés Segovia</i> . “Fandanguillo” op. 36. Ver <i>Music of</i>

	<i>Spain vol 7 - A Celebration of Andrés Segovia.</i>
Falla, Manuel.	“Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy”. Ver <i>Music of Spain vol 7 - A Celebration of Andrés Segovia</i> .
	“The Miller’s Dance”. Ver <i>Music of Spain vol 7- A Celebration of Andrés Segovia</i> .
Rodrigo, Joaquín.	“Adágio” ( <i>Concierto de Aranjuez</i> ). The Chamber Orchestra of Europe dirigida por John Eliot Gardiner. Ver <i>Music of Spain vol. 8- Rodrigo</i> .

---

**Julian Bream - Guitar Concertos (Rodrigo and Brouwer)** (LP). Julian Bream, violão, e a RCA Victor Chamber Orchestra dirigida por Leo Brouwer. RCA RL 87718. London: Henry Wood Hall, 1987. Prod. James Burnett, eng. J. W. Bower.

Violão: José Romanillos 1973.

Brouwer, Leo.	“Concerto Elegíaco – Guitar Concerto n. 3” (I-Tranquillo, II-Interlude, III-Finale: Toccata). [JBE 22,7-9]
Rodrigo, Joaquín.	“Fantasia para un gentilhombre (Villano; Ricercare; Españoleta; Fanfare de la caballería de Nápoles; Danza de las Hachas; Canário). [JBE 28,8-13]

---

**Fantasies, Ayres and Dances.** The Julian Bream Consort (CD). Septeto: Julian Bream, alaúde;

Catherine Mackintosh, treble viol; Nancy Hadden, renaissance flute; Jane Ryan, bass viol; James Tyler, tenor viol e cittern; Robert Spencer, Pandora e alaúde; Robert Tear, tenor. RCA Red Seal 7801-2-RC. London: Wigmore Hall, 1987. Prod. James Burnett, eng. J.W. Bower.

Alaúde: não há informação (provavelmente David Rubio 1968).

Morley, Thomas.	“Joyne Hands”. [JBE 7,1]
Phillips, Peter.	“Phillips Pavin”. [JBE 7,2]
Dowland, John.	“The Frog Galliard”. [JBE 7,3]
Nicholson, Richard.	“The Jew’s Dance”. [JBE 7,4]
Byrd, William.	“Fantasy”. [JBE 7,5]
Alison, Richard.	“The Bachelor’s Delight. [JBE 7,6]
Morley, Thomas.	“The Sacred End Pavin and Galliard”. [JBE 7,7-8]
Alison, Richard.	“De La tromba Pavin”. [JBE 7,9]
Morley, Thomas.	“Thirsis and Milla”. [JBE 7,10]
Alison, Richard.	“Alison’s Knell”. [JBE 7,11]
Anon.	“Grimstock”. [JBE 7,12]
Alison, Richard.	“Go from my window”. [JBE 7,13]
Dowland, John.	“Go nightly cares”. [JBE 7,14]
Bachelar, Daniel.	“Daniel’s Almain”. [JBE 7,15]
Strogers, Nicholas.	“In Nomine Pavin”. [JBE 7,16]
Dowland-Eyck.	“Come again”. [JBE 7,17]
Dowland, John.	“Lachrimae Pavin”. [JBE 7,18] “Can she excuse”. [JBE 7,19]

**Two Loves.** William Shakespeare and John Dowland. Poetry recited by Dame Peggy Ashcroft.

Alaúde: Julian Bream. RCA Red Seal RD 87843. England: Wardour Chapel, Wiltshire,

1988. Prod. James Burnett, eng. J. W. Bower.

Alaúde: não há informação (presumidamente David Rubio 1968).

Dowland, John.	"My Lady Hunsdon's Puffe". [JBE 17,1]
Shakespeare, William.	"If Music and Sweet Poetry agree". [JBE 17,2]
Dowland, John.	"The King of Denmark's Galliard". [JBE 17,3]
Shakespeare, William.	"Envoi to The Phoenix and the Turtle".
	[JBE 17,4]
Dowland, John.	"Mignarda". [JBE 17,5]
Shakespeare, William.	"The Courser and the Genet". [JBE 17,6]
Dowland, John.	"Queen Elizabeth's Galliard". [JBE 17,7]
Dowland, John.	"Loth to Depart". [JBE 17,8]
Shakespeare, William.	"She looks upon his lips". [JBE 17,9]
Dowland, John.	"The Earl of Derby's Galliard". [JBE 17,10]
Shakespeare, William.	"Orpheus with his Lute". [JBE 17,11]
Dowland, John.	"Lachrimae Pavan". [JBE 17,12]
Shakespeare, William.	"Weary with toil". [JBE 17,13]
Shakespeare, William.	"Is it thy will?" [JBE 17,14]
Shakespeare, William.	"O, never say that I was false of heart".
	[JBE 17,15]
Dowland, John.	"Tarleton's Ressurrection". [JBE 17,16]
Shakespeare, William.	"My mother had a maid call'd Barbara".
	[JBE 17,17]
Dowland, John.	"Tarleton's Ressurrection". [JBE 17,18]
Shakespeare, William.	"Come away, come away, death". [JBE 17,19]
Dowland, John.	"A Fancy". [JBE 17,20]
Shakespeare, William.	"Two Loves I have". [JBE 17,21]
Shakespeare, William.	"The expense of spirit". [JBE 17,22]
Dowland, John.	"Melancholy Galliard". [JBE 17,23]
Shakespeare, William.	"But she hath lost a dearer thing than life".
	[JBE 17,24]

Shakespeare, John.	“Ev’n in this thought”. [JBE 17,25]
Dowland, John.	“Semper Dowland, semper dolens”. [JBE 17,26]
Shakespeare, William.	“What potions have I drunk”. [JBE 17,27]
Shakespeare, William.	“When to the sessions”. [JBE 17,28]
Dowland, John.	“Orlando Sleepeth”. [JBE 17,29]
Shakespeare, William.	“Fear no more”. [JBE 17,30]

---

**La Guitarra Romantica – Llobet, Pujol, Tarrega** (CD). Julian Bream, violão. RCA Red Seal 60429-2-RC. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1991 (gravado em outubro de 1983 e abril de 1990). Prod. James Burnett, eng. J. W. Bower.  
Violão: José Romanillos 1973.

Tárrega, Francisco.	“Mazurka” in G. [JBE 26,1]
	“Study” in A. [JBE 26,2]
	“Marietta”. [JBE 26,3]
	“Capricho Árabe”. [JBE 26,4]
	“Prelude” in Am. [JBE 26,5]
	“Recuerdos de la Alhambra”. [JBE 26,6]
Malats, Joaquín.	“Serenata” (arr. Tarrega). [JBE 26,7]
Pujol, Emilio.	“Tango espagnol”. [JBE 26,8]
	“Guajira”. [JBE 26,9]
Llobet, Miguel.	<i>Canciones populares catalanas</i>
	“La nit de Nadal”. [JBE 26,10]
	“Lo rossinyol”. [JBE 26,11]
	“El Mestre”. [JBE 26,12]
	“La Filadora”. [JBE 26,13]
	“El testament d’Amelia”. [JBE 26,14]
	“Cançó del lladre”. [JBE 26,15]
	“Plany”. [JBE 26,16]
	“El Noy de la Mare”. [JBE 26,17]
	“L’hereu Riera”. [JBE 26,18]

---

## 2. All in Twilight (1992-95)

**Julian Bream - Rodrigo, Takemitsu, Arnold** (CD). Julian Bream, violão, e a City of Birmingham Symphony Orchestra dirigida por Simon Rattle. EMI 7 54661 2. England: 1993 (Arnold gravado no Studio n. 1 – Abbey Road, junho de 1991; Rodrigo gravado no Butterworth Hall – Warwick University, 1990; Takemitsu gravado no Butterworth Hall, 1992).

Violão: Herman Hauser 1940.

Rodrigo, Joaquín.	“Concierto de Aranjuez” (I- Allegro con spirito, II-Adagio, III-Allegro gentile).
Takemitsu, Toru.	“To the Edge of Dream”.
Arnold, Malcolm.	“Guitar Concerto” (I-Allegro, II-Lento-Vivace-Lento, III-Con Brio).

---

**Nocturnal** (CD). Julian Bream, violão. EMI 7 54901 2. Forde Abbey, Dorset, 1993 (gravado em setembro e outubro de 1992). Prod. David Groves, eng. Michael Sheady.

Violão: Herman Hauser 1940.

Martin, Frank.	“Quatre pieces brèves” (I-Prélude: Lent-Vite, II-Air: Lent et bien rythmé, III-Plainte: Sans lenteur, IV- Comme une Gigue: Con moto).
Britten, Benjamin.	“Nocturnal after John Dowland” op. 70 (I-Musingly- Meditativo, II- Agitated- Molto agitativo, III-Restless- Inquieto, IV-Uneasy-Ansioso, V-March-like- Quasi una Marcia, VI-Dreaming-Sognanti, VII-Gently rocking- Cullante, VIII-Passacaglia- Misurato, Slow and Quiet-Molto Tranquillo).
Brouwer, Leo.	“Sonata for Guitar” (I-Fandangos y Boleros- Preâmbulo: Lento- Danza: Allegretto- Coda: Beethoven visita al Padre Soler; II-Sarabanda de Scriabin- Omaggio a Scriabin; III-La Toccata de Pasquini- Alla Toccata: Allegro vivace-Tempo di

sarabanda-Tempo Primo).

Takemitsu, Toru. "All in Twillight" (I, II- Dark, III, IV- Slightly fast).

Lutoslawski, Witold. "Melodie ludowe". Transc. Bream (I-Ach, mój Jasienko; II-Hej, od Krakowa; III- Jest drozyna; IV- Pastereczka; V- Na jabloni jablka; VI- Od Sieradza; VII- Panie Michale; VIII- W polu lipenka; IX- Zalotny; X- Gaik; XI- Gasior; XII- Rektor.

---

**J.S. Bach** (CD). Julian Bream, violão. EMI CDC 5 55123 2. Forde Abbey, Dorset: 1994 (gravado

em outubro e novembro de 1992). Prod. David Groves, eng. Michael Sheady.

Violão: Herman Hauser 1940.

Bach, J.S. "Prelude, Fugue and Allegro" BWV 998.

"Suíte" BWV 996 (Prelude Passaggio-Presto;  
Allemande; Courante; Sarabande; Bourrée, Gigue).

"Chaconne" from Partita BWV 1004.

"Partita" BWV 1006a (Prelude; Loure; Gavotte en Rondeau;  
Menuett I- Menuet II-Menuet I; Bourrée; Gigue

---

**Sonata** (CD). Julian Bream, violão. EMI 5 55362 2. Forde Abbey, Dorset: 1995 (gravado em novembro de 1993). Prod. David Groves, eng. Michael Sheady. Violão: Herman Hauser 1940.

José, Antonio.	“Sonata” - ed. Julian Bream (I- Allegro Moderato, II-Minueto, III-Pavana Triste: Lento, IV-Final: Allegro con brio).
Paganini, Nicoló.	“Grand Sonata” op. 39 – ed. Julian Bream (I-Allegro Risoluto, II-Romance: Più tosto largo, III-Andantino Variato: Scherzando).
Castelnuovo-Tedesco, Mario.	“Sonata” op. 77, Omaggio a Boccherini (I-Allegro con Spirito, II-Andantino, quasi canzone: Dolce malinconico-Allegretto malinconico- Tempo I, III-Tempo di minuetto: ceremonioso con grazia- trio-Tempo I, IV-Vivo ed enérgico).

---

#### **Juliam Bream – gravações realizadas para a BBC**

**Julian Bream – Guitar Recital** (CD). Julian Bream, violão (com a participação de John Williams). Testament, SBT 1333. BBC Studios, Queen's Hall (Edinburgh) e Wardour Chapel: 2005 (gravações realizadas em 1975 [Bach], 1982 [Sor], 1956 [Turina], 1984 [Tippett] e 1985 [Schubert – com John Williams]).

Bach, J. S.	“Chaconne” ( <i>Partita</i> n. 2 in Dm BWV 1004).
Sor, Fernando.	“Introduction and Variations on Mozart’s ‘O cara Armonia’ op. 9”.
Turina, Joaquín.	“Sonata op. 61 (I-Allegro; II-Andante; III-Allegro vivo).
Tippett, Michael.	“The Blue Guitar” (I-Transforming; II-Dreaming; III-Juggling).
Schubert, Franz.	“Duo in A - String Quartet n. 9 in Gm D. 173” (I-Allegro con brio; II-Andantino; III-Menuetto; IV-Allegro).

## APÊNDICE II - VERSÕES COMPARADAS DE JULIAN BREAM<sup>1</sup>

- 1) No LP *An Evening of Elizabethan Music* (1962): versão para ensemble da "Lachrimae Pavan" e solo da "Fantasie" de Dowland (gravadas anteriormente em versão solo no LP *Julian Bream Plays Dowland*, 1957); também versão para ensemble de "Mounser's Almaine", de William Byrd, que havia recebido uma versão para alaúde solo (mas atribuída a Daniel Bachelar) no LP *The Golden Age of English Lute Music*, de 1961.
- 2) No LP *Popular Classics for Spanish Guitar* (1962): segunda versão das seguintes peças: "Hommage à Tarrega" e "Fandanguillo" de Joaquín Turina e "Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy" de Manuel de Falla (gravadas anteriormente no LP *Sor, Turina and Falla* de 1956); e "Prélude n. 4" de Heitor Villa-Lobos (gravada anteriormente no LP *Villa-Lobos and Torroba*, de 1956).
- 3) No LP *Julian Bream in Concert* (1963): segunda versão da "Queen Elizabeth's Galliard" de John Dowland (gravada anteriormente no LP *Julian Bream plays Dowland* de 1957), de "Tarleton's Resurrection" (cuja versão para ensemble havia sido gravada anteriormente no LP *An Evening of Elizabethan Music*, 1962), e de "In darkness let me dwell" (primeira versão no LP *An Anthology of English Song*, 1955), além de "Sorrow Stay" (primeira versão no LP *A Recital of Lute Songs*, 1958), todas de John Dowland. E também a segunda versão de "Pavana Bray", de William Byrd (gravada anteriormente no LP *An Evening of Elizabethan Music*, 1962).
- 4) No LP *J.S. Bach Suítes n. 1 and 2* (1964): segunda versão da "Sarabande" e da "Bourrée" da Suíte 1 e do "Prelúdio" e da "Fuga" da Suíte 2 (gravadas anteriormente no LP *A Bach Recital for the Guitar*, de 1957).
- 5) No LP *Baroque Guitar* (1965): segunda versão do "Prelude" BWV 999 de J.S. Bach (gravado anteriormente no LP *A Bach Recital for the Guitar*, de 1957) e do "Largo" da *Fantasia* op. 7 de Fernando Sor (gravado anteriormente no LP *Sor, Turina and Falla*, de 1956).
- 6) No LP *Lute Music from the Royal Courts of Europe* (1966): **terceira** versão da "Queen Elizabeth's Galliard" de John Dowland (gravada antes em *Julian Bream in Concert*, 1963 e *Julian Bream plays Dowland*, 1957).
- 7) No LP *The Dances of Dowland*, 1967: segunda versão das seguintes peças de John Dowland: "My Lady Hunsdon's Puffe", "Semper Dowland, Semper Dolens" e "Melancholy Galliard" (gravadas anteriormente no LP *Julian Bream Plays Dowland*, 1957); **terceira** versão de "Lachrimae Antiquae (Pavin)" (gravada anteriormente em versão para ensemble no LP *An Evening of Elizabethan Music*, 1962, e em versão para alaúde solo no LP *Julian Bream Plays Dowland*, 1957). Lembrar também que "The Earl of Essex Galliard" é, de fato, "Can she Excuse", que havia sido gravada em ensemble no LP *An Evening of Elizabethan Music*, 1962, e que "The Frog Galliard" havia sido gravada em versão de ensemble do mesmo LP *An Evening of Elizabethan Music*, 1962, só que constando como tendo por autor Thomas Morley.

---

<sup>1</sup> Trata-se de uma cronologia das regravações de Bream. Para efeito de clareza, a cada nova versão recapitulamos as anteriores.

- 8) No LP *Elizabethan Lute Songs* (1970): segunda gravação de "Come, Phyllis, come" de Thomas Ford (gravada anteriormente em *A Recital of Lute Songs*, 1958) e de "Fair, Sweet, Cruel", também de Thomas Ford (gravada anteriormente como primeira faixa do primeiro LP, *An Anthology of English Song*, 1955). Também de "When Laura Smiles" e "What then is love but mourning?" de Philip Rosseter, "I saw my lady weep", de John Dowland, e "It was a lover and his lass", de Thomas Morley (todas gravadas anteriormente em *An Anthology of English Song*, 1955). E lembrar que "Can she excuse" –aqui com letra – havia sido gravada como ensemble em *An Evening of Elizabethan Music*, 1962 e solo de alaúde com o título "The Earl of Essex Galliard" em *Dances of Dowland*, 1967.
- 9) No LP *Julian Bream Plays Villa-Lobos* (1971): segunda versão dos "Cinco Prelúdios" de Villa-Lobos (gravados anteriormente no LP *Villa-Lobos and Torroba*, 1956), e **terceira** gravação do "Prélude n. 4", que também havia sido gravado no LP *Popular Classics for Spanish Guitar*, 1962.
- 10) No LP *The Woods so Wild* (1972): segunda versão de "Greensleeves" de Francis Cutting (gravada anteriormente no LP *The Golden Age of English Lute Music*, 1961).
- 11) No LP *Julian Bream - Giuliani and Sor* (1974): segunda versão do "Minuet" da Sonata op. 25 (gravado anteriormente no LP *Baroque Guitar*, 1965).
- 12) No LP *Concertos for Lute and Orchestra* (1975): segunda versão de "Concerto in D" de Antonio Vivaldi (gravado anteriormente no LP *Julian Bream. Rodrigo, Britten, Vivaldi*, 1964).
- 13) No LP *Julian Bream - Rodrigo and Berkeley Concertos* (1975): segunda versão do "Concierto de Aranjuez" de Joaquín Rodrigo (gravado anteriormente no LP *Julian Bream. Rodrigo, Britten, Vivaldi*, 1964).
- 14) No LP *The Lute Music of John Dowland* (1976): segunda versão das seguintes peças de John Dowland: "Farewell" e "Forlorn Hope Fancy" (gravadas anteriormente no LP *Julian Bream Plays Dowland*, 1957) e "Captain Pipers Galliard" (gravada anteriormente no LP *Julian Bream in Concert*, 1963). Além disso, a segunda versão de "Dowland's Adew", (gravada anteriormente em versão de ensemble em *An Evening of Elizabethan Music*, 1962), agora com o nome de "Resolution" e a versão de Dowland para dois alaúdes de "My Lord Willoughby's Welcome Home" (gravada como sendo de William Byrd em versão para alaúde solo no LP *Julian Bream in Concert*, 1963).
- 15) No LP *Julian Bream: Villa-Lobos* (1977): segunda gravação dos seguintes "Estudos" de Villa-Lobos: n. 11 (gravado anteriormente no LP *Popular Classics for Spanish Guitar*, 1962); n. 5 e n. 7 (gravados anteriormente no LP *20th Century Guitar*, 1966) e n. 8 (gravado anteriormente no LP *Julian Bream Plays Villa-Lobos*, 1971). Também a segunda gravação do "Schottish - Chôrô" (gravado no mesmo LP *Julian Bream Plays Villa-Lobos*, 1971).
- 16) No LP *Live* (1978): segunda gravação, agora com duo de violões, de "Pavan", de John Johnson, gravada anteriormente com o nome "The Flatt Pavin" em duo de alaúdes no LP do Julian Bream Consort *An Evening of Elizabethan Music* (1962).
- 17) No LP *Music of Spain vol. IV: The Classical Heritage* (1980): **terceira** gravação do "Largo" da *Fantasia* op. 7 de Fernando Sor (gravada anteriormente nos LPs *Baroque Guitar*, de 1965 e *Sor, Turina and Falla*, de 1956).
- 18) No LP *Dedication* (1981): segunda gravação de "Five Bagatelles" de William Walton (obra gravada anteriormente no LP *Julian Bream 70s*, de 1973).
- 19) Em *The Music of Spain vol. 5: Julian Bream plays Granados and Albeniz* (1982): segunda gravação das seguintes peças de Isaac Albéniz: "Granada" (gravada anteriormente no LP *Popular Classics of Spanish Guitar*, de 1962) e versão solo de "Córdoba", cuja versão para duo de violões havia sido gravada no LP *Together*, de 1971.

- 20) Em *Music of Spain vol VII - A Celebration of Andrés Segovia* (1984): **terceira** gravação do “Fandanguillo” de Joaquín Turina, e de “Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy” de Manuel de Falla (gravadas anteriormente nos LPs *Popular Classics for Spanish Guitar*, de 1962, e *Sor, Turina and Falla*, de 1956), e segunda gravação da “Sonatina” de Federico Moreno-Torroba (gravada anteriormente no LP *Villa-Lobos and Torroba*, de 1956).
- 21) Em *Music of Spain vol VIII – Rodrigo* (1984): **terceira** gravação do “Concierto de Aranjuez” de Joaquín Rodrigo (gravado anteriormente nos LPs *Julian Bream - Rodrigo and Berkeley Concertos*, de 1975, e *Julian Bream - Rodrigo, Britten, Vivaldi*, de 1964).
- 22) No LP duplo *The Guitar in Spain* (1985): segunda gravação, agora à vihuela, de “La Canción del Imperador” e “Conde Claros”, de Luys de Narvaez, e da “Fantasia XXII”, de Luis Milan (gravadas ao alaúde no LP *Music of Spain vol. I*, de 1979); segunda gravação, agora à vihuela, da “Fantasia X” de Alonso Mudarra (gravada anteriormente ao alaúde no LP *Lute Music from the Royal Courts of Europe*, de 1966); segunda gravação, agora à guitarra barroca, de “Canários”, de Gaspar Sanz (gravado anteriormente ao violão no LP *Baroque Guitar*, de 1965); segunda gravação do “Fandango”, de Luigi Boccherini, agora em versão para dois violões (gravada anteriormente em versão para violão e cravo no LP *Julian Bream and his Friends*, de 1968); segunda versão da “Sonata op. 14 – Gran Solo” de Fernando Sor (gravada anteriormente no LP *Classic Guitar*, de 1968); segunda gravação de “Variations on a theme by Mozart” op. 9 (gravada anteriormente no LP *Music of Spain vol IV - The Classical Heritage*, de 1980); segunda gravação do “Rondó” op. 2 n. 3 de Dionísio Aguado (também gravado anteriormente no LP *Music of Spain vol IV - The Classical Heritage*, de 1980). OBS. As gravações lançadas anteriormente em outros LPs e que são também aproveitadas neste obviamente não são consideradas regravações.
- 23) Em *Fantasies, Ayres e Dances* (1987): segunda gravação (ensemble) das seguintes peças: “Joyne Hands” de Thomas Morley, “Phillips Pavin” de Peter Phillips, e “The Batchelor’s Delight” e “De La Tromba Pavan”, de Richard Allison (gravadas anteriormente no LP *An Evening of Elizabethan Music*, de 1962); segunda versão (primeira para ensemble) de “Thirsis and Mila”, de Thomas Morley (gravada anteriormente no LP *A Recital of Lute Song*, de alaúde e voz, 1958) e de “Go from my window”, de Richard Alison, que havia aparecido como sendo de autoria de John Dowland em versão para alaúde solo no disco *The Woods so Wild*, de 1972; **terceira** versão de “The Frog Galliard”, de John Dowland (gravada em versão alaúde solo no LP *The Dances of Dowland*, de 1967 e em versão de ensemble – atribuída a Thomas Morley – no LP *An Evening of Elizabethan Music*, de 1962); **terceira** versão de “Can she excuse”, de John Dowland (gravada em versão de ensemble no LP *An Evening of Elizabethan Music*, de 1962, e em versão de alaúde e voz no LP *Elizabethan Lute Songs*, de 1970, além da versão solo de alaúde com o título “The Earl of Essex Galliard”, gravada em *Dances of Dowland*, 1967); e **quarta** versão de “Lachrimae Pavin” (gravada em versão de ensemble no LP *An Evening of Elizabethan Music*, de 1962, e em versão de alaúde solo nos LPs *Julian Bream plays Dowland*, de 1957, e *The Dances of Dowland*, 1967).

- 24) Em *Two Loves* (1988), apenas regravações de John Dowland: **quinta** versão de “*Lachrimae Pavain*” (gravada anteriormente em versão de ensemble nos LPs *Fantasies, Ayres e Dances* (1987) e *An Evening of Elizabethen Music*, de 1962, e em versão de alaúde solo nos LPs *Julian Bream Plays Dowland*, de 1957 e *The Dances of Dowland*, 1967; **quarta** versão de “*Queen Elizabeth’s Galliard* (gravada anteriormente nos LPs *Julian Bream Plays Dowland*, 1957, *Julian Bream in Concert*, 1963, e *Lute Music of Royal Courts of Europe*, 1966; **terceira** versão de “*My Lady Hunsdon’s Puffe*”, “*Semper Dowland, Semper Dolens*” e “*Melancholy Galliard*” (gravadas anteriormente nos LPs *The Dances of Dowland*, 1967 e *Julian Bream Plays Dowland*, 1957); **terceira** versão de “*Tarleton’s Resurrection*” – que é interpretada duas vezes neste LP de música e poesia, fazendo um total de **quatro** versões (havia sido gravada em versão para ensemble no LP *An Evening of Elizabethan Music*, 1962, e em versão para alaúde solo no LP *Julian Bream in Concert*, 1963); segunda versão de “*The King of Denmark’s Galliard*” e “*Orlando Sleepeth*” (gravadas anteriormente no LP *Julian Bream Plays Dowland*, de 1957); segunda versão de “*Mignarda*” (gravada anteriormente no LP *The Golden Age of English Lute Music*, de 1961); segunda versão de “*The Earl of Derby’s Galliard*” (gravada anteriormente no LP *The Dances of Dowland*, de 1967); segunda versão de “*Loth to Depart*” (gravada anteriormente no LP *The Woods so Wild*, de 1972) e segunda versão de “*A Fancy*” (ou “*Fancye*”), gravada anteriormente no LP *Lute Music from the Royal Courts of Europe* (1966).
- 25) Em *La Guitarra Romantica* (1991), segunda versão das seguintes peças de Francisco Tárrega: “*Mazurka in G*” e “*Marieta*” (gravadas anteriormente no LP *Romantic Guitar*, de 1970), “*Recuerdos de la Alhambra*”, “*Etude in A*” e “*Prelude in Am*” (gravadas no LP *The Guitar in Spain*, de 1985) e, de Miguel Llobet, “*El Testament d’Amelia*” (gravado anteriormente no LP *Popular Classics of Spanish Guitar*, de 1962).
- 26) Em *Julian Bream: Rodrigo, Tekemitsu, Arnold* (1993): segunda gravação do “*Guitar Concerto*” de Malcolm Arnold (gravado anteriormente no LP *Guitar Concertos*, de 1960); e a **quarta** gravação integral do “*Concierto de Aranjuez*” de Joaquín Rodrigo (gravado anteriormente nos LPs *Music of Spain vol VIII – Rodrigo*, de 1984, *Julian Bream. Rodrigo and Berkeley Concertos*, de 1975, e *Julian Bream. Rodrigo, Britten, Vivaldi*, de 1964).
- 27) Em *Nocturnal* (1993): segunda versão de “*Nocturnal*”, de Benjamin Britten, e de “*Quatre Pièces Brèves*”, de Frank Martin (gravados anteriormente no LP *20th Century Guitar*, de 1966).
- 28) Em *J. S. Bach* (1994), segunda versão integral da “*Suite*” BWV 996 (gravada anteriormente no LP *J. S. Bach Suites n. 1 and 2*, de 1964), e segunda versão da “*Chaconne*” (da *Partita* BWV 1004), e do “*Prelúdio, Fuga e Allegro*” BWV 998 (gravados anteriormente no LP *A Bach Recital for the Guitar*, de 1957); e **terceira** versão da “*Sarabande*” e da “*Bourrée*” da mesma *Suite* BWV 996 (gravadas – além da versão integral presente em *J. S. Bach Suites n. 1 and 2*, de 1964 – também no LP *A Bach Recital for the Guitar*, de 1957).
- 29) Em *Sonata* (1995), segunda gravação da “*Grand Sonata*” de Nicoló Paganini (gravada anteriormente no LP *Romantic Guitar*, de 1970).

## APÊNDICE III - UMA DISCOGRAFIA DE ANDRES SEGOVIA

### 1. Introdução

Esta discografia tem a preocupação fundamental com a cronologia das gravações e – a partir dos anos 50 – com a estrutura original dos LPs. Dispensa, portanto, relançamentos e coletâneas, escolhendo uma única aparição de cada peça ou movimento gravado por Segovia. Freqüentemente um mesmo álbum foi lançado e relançado inúmeras vezes, às vezes com título e capa diferentes, seja em países diferentes ou em momentos diferentes. Muitas coletâneas surgiram durante a vida de Segovia, mas nossa preocupação é – tanto quanto possível – com a ordem dessas gravações em paralelo com o desenvolvimento da carreira do violonista espanhol. O emaranhado dessas gravações é enorme, mas uma importante fonte para nós foi extrair pacientemente da biografia de Graham Wade as referências aos discos e sessões de gravações.<sup>1</sup> Uma possível disparidade com outras discografias pode advir também das datas dos discos: algumas vezes as discografias trazem a data de gravação, outras a do lançamento comercial do disco e – em muitos casos – o próprio disco ou a fonte bibliográfica não explicita o critério.<sup>2</sup>

### 2. 78 r.p.m.

Como nosso trabalho está centrado na Era dos LPs, não consultamos – salvo raras exceções – os próprios discos em 78 r.p.m., mas apenas coletâneas em CDs desse repertório: o mais importante para nós, nesse caso, foi discriminar o repertório e as datas das gravações. Não obstante, a título de referência, indicaremos – quando possível – pelo menos um dos discos originais em 78 r.p.m. Cabe observar que muitas dessas gravações foram lançadas e relançadas em álbuns diferentes antes e depois da II Guerra Mundial. Gravações realizadas em períodos vizinhos à Guerra ou durante a própria só foram relançadas posteriormente. E, ainda, quando do surgimento dos primeiros LPs, no início dos anos 50, muitas das gravações em 78 r.p.m. foram novamente relançadas. Nós datamos o início da Era dos LPs a partir do momento

---

<sup>1</sup> WADE, Graham e GARNO, Gerard. *A New Look at Segovia. His life and his music* (2 volumes). Pacific: Mel Bay, 1997, 2000.

<sup>2</sup> Quando possível indicamos a numeração de dois lançamentos do álbum (como o europeu e o americano). Essa discografia tem a intenção de ser o mais exaustiva possível em relação aos critérios adotados.

em que Segovia passa a gravar *takes* inéditos com vistas ao novo formato em 33 r.p.m., o que ocorre somente a partir de 1953.

#### 1927-1939

- 1) Discos originais em 78 r.p.m.

##### **78 r.p.m. / 12 inch**

*HMV D. 1255* England (Victor Red Seal 6766) - Bach, J. S. "Gavotte em Rondeau" / Sor, Fernando. "Thème Varié op. 9".

*HMV D. 1395* England (Victor Red Seal 6767) - Tárrega, Francisco. "Tremolo Study" / Turina, Joaquín. "Fandanguillo".

##### **78 r.p.m. / 10 inch**

*HMV D. 1536* (Victor Red Seal 1824) - Bach, J. S. "Prelude & Allemande, Fugue".

*HMV E. 475* England (Victrola 1298) - Moreno Torroba, Federico. "Allegretto" / Bach, J.S. "Courante".

*HMV E 526* (Victor Red Seal 1487 e/ou 7176) - Moreno Torroba, Federico. "Fandanguillo, Prelúdio".

*HMV E 569* England - Malats, Joaquín. "Serenata Española" / Moreno Torroba, Federico. "Nocturno".

*HMV DA 1225* England. - Weiss, S. L. (Ponce). "Suíte" (Sarabande, Gavotte).

##### **78 rpm 12 inch**

*HMV DB 1565* England - Weiss, S. L. (Ponce). "Prelude & Allemande, Gigue".

*HMV DB 1567* England vol. 1 (Barcelona DB) - Ponce, Manuel. "Folies d'Espagne".

*HMV DB 1568* England vol. 2 (Barcelona DB) - Ponce, Manuel. "Folies d'Espagne".

##### **78 rpm 10 inch**

*HMV DA 1552* England (Victor Red Seal 1824) - Ponce, Manuel. "Petite Valse, Mazurka".

*HMV DA 1553* England - Bach, J. S. "Prelude (Cello Suíte in G)" / Alard-Tárrega. "Study in A".

*HMV DB 3243* England - Mendelssohn, Felix. "Canzonetta" / Castelnuovo-Tedesco, Mario. "Vivo ed Enérgico (Ommagio a Boccherini op. 77)".

*HMV AB 656* - Ponce, Manuel. "Allegro from Sonata III, Canción y Postlude".

2) Coletânea em CD dessas gravações

*Recordings 1927-1939* (CD duplo). EMI 7 61047 2, 1988.

3) Discriminação das gravações<sup>3</sup>

2/5/1927

Bach, J. S.	“Gavotte en Rondeau” ( <i>Partite</i> n. 3 for solo violin E BWV 1006).
	“Courante” ( <i>Cello Suite</i> in C BWV 1009)
Sor, Fernando.	“Thème varié” op. 9.

20/5/1927

Moreno Torroba, Federico.	“Allegretto” ( <i>Sonatina</i> in A).
Tárrega, Francisco.	“Recuerdos de la Alhambra”.

15/5/1928

Bach, J. S.	“Prelude” in Cm (BWV 999).
	“Allemande” ( <i>Lute Suite</i> BWV 996).
	“Fugue” in Gm ( <i>Sonata</i> n. 1 for solo violin BWV 1001).
Moreno Torroba, Federico.	“Fandanguillo” ( <i>Suite Castellana</i> ).
	“Prelúdio”.
Turina, Joaquín.	“Fandanguillo” op. 36.

06/10/1930

Ponce, Manuel.	“Suíte in Am” (in the style of Weiss: Prelude; Allemande; Gavotte; Sarabande; Gigue).
Malats, Joaquín.	“Serenata Española”.
Moreno Torroba, Federico.	“Nocturno”.

---

<sup>3</sup> Trata-se de uma discriminação das mesmas gravações anteriores (com as suas datas) sem preocupação com quaisquer dos formatos lançados.

06-07/1930

Ponce, Manuel.

“Folies d’Espagne- Thème, variations et fugue

“Sonata n. 3” (1st Movement, 2<sup>nd</sup>. Movement – Canción).

“Postlude”.

02/04/1935

Bach, J. S.

“Prelude” (*Cello Suite G BWV 1007*).

09/04/1935

Alard /Tárrega.

“Étude” in A.

Ponce, Manuel.

“Mazurka”

“Petite valse”.

13/10/1936

Mendelssohn, Felix.

“Canzonetta” (*String Quartet n. 1 Eb op. 12*).

Castelnuovo-Tedesco, Mario.

“Vivo ed energico” (3rd movement of *Sonata Omaggio a Boccherini* op. 77).

17/01/1939

Visée, Robert de.

“Suíte” in Dm (Menuet [Rondo] ; Bourrée; Menuet).

Froberger, Johann Jakob

“Gigue”.

Albéniz, Isaac.

“Granada”.

“Sevilla”.

Granados, Enrique.

“Danza Espanola” n. 10.

“Danza Espanola” n. 5.

**1944**

1) Discos originais em 78 r.p.m. / Discriminação das gravações:

*Decca DU -710 40075*

Milán, Luis de.	“Pavana VI”
	“Pavana IV”.
Sanz, Gaspar.	“Pavana”.
Galilei, Vincenzo.	“Canzone”.
	“Saltarello”.

*Decca DU 710 40076*

Moreno Torroba, Federico.	“Burgalesa”.
	“Albada”.
	“Arada”.

*Decca DU 710 40077*

Anon. / Llobet	“El Noi de la Mare”.
	“El Testament d’ Amelia”.
Tárrega, Francisco.	“Danza Mora”.
	“Minuet”.

*Decca DU 710 40078*

Visée, Robert de.	“Entrada [Menuet]”
	“Giga” (atrib.)
	“Bourrée”.
	“Minuet”.

OBS. 1. Há um LP Decca (1947-50) com essas peças (exceção de Torroba).

OBS. 2. Há também a gravação de dois “Estudos” de Sor em janeiro de 1944:

Sor, Fernando.	“Estudo n. 5 in Bm”.
	“Estudo n. 4 in D”.

**1945**

- 1) Discos originais em 78 r.p.m. / Discriminação das gravações:

*Brunswick 1059 (Decca 384/29154)*

Albéniz, Isaac.	“Granada”.
Granados, Enrique.	“Tonadilla”.

*Decca 384/29155*

Enrique Granados.	“Danza Española n. 10”
Albéniz, Isaac.	“Torre Bermeja”.

*Decca 384/29156*

Granados, Enrique.	“Danza Española n. 5”.
Albéniz, Isaac.	“Sevilla”.

OBS. Decca lançou um LP (1947-50) com “Granada”, “Torre Bermeja”, “Sevilla”, “Tonadilla’ e “Danzas Españolas’ n. 5 e n. 10.

**1947**

- 1) Discos originais em 78 r.p.m. / Discriminação das gravações:<sup>4</sup>

*Decca 596/24145*

Scarlatti, Domenico.	“Sonata” (K87, L.352 in Em).
Paganini, Nicoló.	“Romanza”.

OBS. Há um disco de 45 r.p.m. (*Decca ED 3503 Vol.1*) com essas peças mais “Danza Española” n. 5 e “Sevilla”.

*Decca 596/24146*

Rameau, Jean-Philippe	“Minuet”.
Purcell, Henry.	“A new Irish Tune”.
	“Minuet”.

---

<sup>4</sup> Essas gravações foram realizadas em 1944 e lançadas em 1947.

Dowland, John.	“Jig”. “Galliard”.
<i>Decca 596 / 24147</i>	
Ponce, Manuel.	“Gavotte” ( <i>Suite</i> “Alessandro Scarlatti”). “Sarabanda” ( <i>Suite</i> “Alessandro Scarlatti”).
OBS. Há um 45 disco r.p.m. ( <i>Decca ED 3510 Vol. 2</i> ) com essas peças mais “Danza Española” n. 10 e “Granada”.	

<i>Decca 596 / 24148</i>	
Haydn, Joseph.	“Andante”. “Minuet”.
OBS. Decca lançou um álbum (no mesmo ano) com todas as peças gravadas em 1947 juntas ( <i>Decca A-596</i> ).	

<i>Musicraft M-85 – BACH ALBUM 1</i>	
Bach, J. S.	“Chaconne” ( <i>Partita</i> n. 2 for Violin BWV 1004). “Gavotte” ( <i>Partita</i> n. 3 for Violin BWV 1006).

<i>Musicraft M-90 – BACH ALBUM 2</i>	
Bach, J.S.	“Prelude” BWV 999. “Courante” ( <i>Suite</i> n. 3 for Cello BWV 1009). “Sarabande” ( <i>Suite</i> n. 1 for Lute BWV 996). “Bourrée” ( <i>Suite</i> n. 1 for Lute BWV 996). “Gavotte” ( <i>Suite</i> for Cello n. 6 BWV 1012). “Fugue” (Lute BWV 1000).

2) Coletânea em CD das gravações de 1944, 45 e 47

*Andres Segovia and his Contemporaries* (CD), vol. 1, vol. 2, vol. 3, vol. 4, vol. 6. Legendary treasures. DOREMI, DHR 7703, 7704, 7709, 7719, 7754. 1998, 1999, 2000.<sup>5</sup>

*Complete Bach Recordings 1927-1947* (CD). Instituto Discografico Italiano, IDIS 6381, 2002.

### 1949

- 1) Discos originais em 78 r.p.m. / Discriminação das gravações

*Columbia CAX 10567 LX 1248* (27/6)

Villa-Lobos, Heitor.                   “Étude n. 1” Em.  
  “Étude n. 8” C#m.

OBS. Na capa da coletânea em CD há um erro: o crédito é atribuído ao “Estudo n. 7” e não ao n. 8.

*Columbia CAX 10568 LX 1248* (27/6)

Moreno Torroba, Federico.           “Arada” (*Suite Castellana*).  
  “Fandanguillo” (*Suite Castellana*).

*Columbia CAX 10569 LX 1248* (27/6)

Turina, Joaquín.                       “Fandanguillo” op. 36.

*Columbia CAX 10569 LX 1248 England* (22/6)

Crespo, Jorge Gómez.               “Norteña”.

*Columbia CAX 10570 LX 1404-6* (30/6)

Castelnuovo Tedesco, Mario.       “Tarantelle op. 87.”

---

<sup>5</sup> Além das gravações de Segovia, essa coleção inclui também gravações históricas de Guillermo Gomez, José Rey de la Torre, Regino Sainz de la Maza, Julio Oyanguren, Francisco Salinas, Vicente Gomez, Maria Luisa Anido, Miguel Llobet e Luise Walker.

*Columbia CAX 10574-5 LX 1275* (29-30/6)

Ponce, Manuel.

“Sonatina Meridional” (*Campo, Copla, Fiesta*).

*Columbia CAX 21151 LB 130*

Ponce, Manuel.

“Allegro - Rondo” (*Sonata Clássica*).

*Columbia CAX 10582-87 LX 1404-6*

Castelnuovo-Tedesco, Mario.

“Guitar Concerto n. 1” in D op. 99 (New London orchestra dirigida por Alec Sherman).

OBS. Foi lançado um LP da Columbia em 1952 (*Columbia 33CX1020*) com o “Concerto” no lado A e “Sonatina Meridional” (Ponce), “Arada” e “Fandanguillo” (Torroba) e “Fandanguillo” (Turina) no lado B.

## 2) Gravações de 1949 não lançadas na época

Bach, J. S. (27/6).

“Bourrée e Double” in Bm BWV 1002.

Sor, Fernando (21/6).

“Andantino (op. 2 n. 3).

Segovia, Andrés (22/6).

“Estudio (Remembranza)”.

OBS. Na capa da coletânea em CD há um erro: o crédito é atribuído ao “Estúdio sin luz”, e não a “Remembranza”.

## 3) Coletânea em CD das gravações de 1949

*The Complete 1949 London Recordings* (CD). Testament SBT 1043, 1994.

### 3. Era dos LPs

*An Andres Segovia Recital* (LP). Brunswick AXTL 1005 / Decca DL 9633, 1953.

Mudarra, Alonso.	“Romanesca”.
Ponce, Manuel.	“Suíte Weiss” (Prelude in E [o mesmo que tem versão com cravo], Ballet, e Gigue – da <i>Suite em Lá menor</i> ).
Bach, J. S.	“Prelude” ( <i>Cello Suite</i> n. 1 in G) “Gavotte” ( <i>Cello Suite</i> n. 6 in D)
Sor, Fernando.	“II-Allegro” ( <i>Sonata</i> op. 25).
Mendelssohn, Felix.	“Song without words” op. 19 n. 6.
Schubert, Franz.	“Minuet”.
Moreno Torroba, Federico.	“Sonatina” (Allegro, Andante, Allegro)
Albéniz, Isaac.	“Astúrias. Leyenda” ( <i>Suite Española</i> ).

---

*An Andrés Segovia Concert* (LP). Brunswick AXTL 1010 / Decca DL 9638, 1953.

Milán, Luis.	“Fantasia XVI”.
Visée, Robert de.	“Suíte” (Prelude, Allemande, Bourrée, Sarabande, Gavotte, Gigue).
Sor, Fernando.	“Variations on a Theme by Mozart” op. 9.
Haendel, Georg Friedrich	“Allegro Grazioso” “Gavotte”.
Bach, J. S.	“Bourrée” ( <i>Partita</i> n. 1 Bm violino BWV 1002). “Courante” ( <i>Cello Suite</i> n. 3 C BWV 1009).
Giuliani, Mauro.	“Sonata”.
Falla, Manuel de.	“Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy”.
Villa-Lobos, Heitor.	“Étude n. 7”.

---

*An Andrés Segovia Program* (LP). Brunswick AXTL 1060 / Decca DL 9647, 1954.

Milan, Luis.	“Pavana III”.
Haendel, Georg Friedrich.	“Sarabande” “Minuet”.
Gluck, Christoph Willibald.	“Ballet” (“Dance of the Blessed Spirits”, <i>Orfeo and Euridice</i> ).
Bach, J. S.	“Sicilienne” ( <i>Sonata para violino n. 1 BWV 1001</i> ). “Bourrée” ( <i>Suite n.1 para Lute</i> ).
Sor, Fernando.	“Minuet” ( <i>Sonata op. 25</i> ).
Chopin, Frédéric.	“Prelude” in A op. 28 n. 7.
Schumann, Robert.	“Romanza”.
Paganini, Nicoló.	“Andantino Variato” (versão Ponce).
Brahms, Johannes.	“Waltz” in Bb op. 39 n. 8.
Moreno Torroba, Federico.	“Madroños”.
Villa-Lobos, Heitor.	“Prelude” n. 1.

---

*An evening with Andres Segovia* (LP). Brunswick AXTL 1070/ Decca DL 9733, 1954.

Frescobaldi, Girolamo.	“Ária and Corrente” (trans. Segovia).
Castelnuovo Tedesco, Mario.	“Capriccio Diabólico op. 85”.
Ponce, Manuel.	“Six Preludes”.
Rameau, Jean-Philippe.	“Minuet in G” (transc. Segovia das <i>Nouvelles suites de pieces de clavecin</i> ).
Tansman, Alexandre.	“Cavatina” (Prelúdio, Sarabande, Scherzino, Barcarola, Danza Pomposa).
Moreno Torroba, Federico.	“Nocturno”.

*Andres Segovia Plays* (LP). Brunswick AXA 4504 / Decca DL-9734, 1954.

Couperin, Louis.	“Passacaglia” (arr. Segovia).
Ponce, Manuel.	“Prelude / Allemande” ( <i>Suite “Weiss” in Am</i> ).
Haydn, Joseph.	“Minuetto” (arr. Segovia).
Grieg, Edvard.	“Melodie” ( <i>Lyric Pieces IV op. 47</i> , arr. Segovia).
Ponce, Manuel.	“Canção Popular Mexicana” – La Valentine (arr. Segovia).
Moreno Torroba, Federico.	“Serenata Burlesca”.
Bach, Carl Philipp Emanuel.	“Siciliana” (arr. Segovia).
Franck, César.	“Prelúdio (Quasi lento)” / “Allegretto (Andantino poco Allegretto” ( <i>L’Organiste FWV 41: Sept Pièces em mi bemol maior et mi bemol Mineur</i> , arr. Segovia).
Ponce, Manuel.	“Tema Variado e Final”.
Aguirre, Julián.	“Canção” (arr. Segovia).
Pedrell, Carlos.	“Guitarreo”.
Malatz, Joaquín.	“Serenata” (arr. Segovia).

---

*Andres Segovia, Guitar - Chaconne* (LP). Brunswick AXTL 1069 / Decca 9751, 1955.

Bach, J. S.	“Prelude” BWV 999 (n. 4 dos <i>Doze Pequenos Prelúdios</i> ). “Gavotte en Rondeau” ( <i>Partita n. 3 de Violino BWV 1006</i> ). “Chaconne” ( <i>Violin Partita n. 2</i> ). “Bourrée I and e II” ( <i>Cello Suíte n. 3 in C BWV 1009</i> ).
-------------	---

Sor, Fernando.	“Minueto” in C ( <i>Sonata</i> op. 22).
	“Andantino op. 2 n. 3 em ré menor”.
	“Minueto” in D op. 11 n. 5”
Mendelssohn, Felix.	“Canzonetta” ( <i>String Quartet</i> in Eb op. 12).
Villa-Lobos, Heitor.	“Prelúdio n.3”.
Rodrigo, Joaquín.	“Sarabanda”.

---

*Andres Segovia - Masters of the Guitar* (LP). Decca DL 9794, 1955.

Sor, Fernando.	“Introduction and Allegro”.
	“Two Minuets: op. 15 em Mi maior e sem n. op. em Lá maior”.
	“Four Studies: in A (n. 14), G (n. 16), Bm (n. 5), e A (n. 12)”.
Tárrega, Francisco.	“Estudio Brillante”.
	“Marieta”.
	“Prelúdios n. 5 e n.2
	“Maria”.
	“Mazurka in G”.
	“Adelita”.
	“Capricho Árabe”.
	“Recuerdos de la Alhambra”.

---

*The Art of Andrés Segovia* (LP). Decca DL 9795, 1956.

Galilei, Vincenzo.	“Six Preludes for Lute (ou Six Italian Dances)” – transcrição de Oscar Chilesotti (Preludio / Bianca fiore / Passacaglia / Courante / Canzon / Saltarello).
Ponce, Manuel.	“Sonata n. 3 (Allegro Moderato, Cancion, Finale).
Bach, J. S.	“Valse” [é a “Petite Valse].
Castelnuovo-Tedesco, Mario.	“Fugue”.
	“Tonadilla for Guitar on the name of Andres Segovia”.
Ponce, Manuel.	“Mazurka”.
Crespo, Jorge Gómez.	“Homage to Aguirre” (Norteña).
Lauro, Antonio.	“Dance from Venezuela”.
Cassadó, Gaspar.	“Sardana”.

---

*Andrés Segovia with strings of the Quintetto Chigiano* (LP). Brunswick AXTL 1092 / Decca DL 9832, 1956. Ricardo Brengola e Mario Benvenuti (violinos), Giovanni Leone (viola) e Lino Filippini (violoncelo).

Castelnuovo Tedesco, Mario.	“Quintete pour Guitare & quatuor a cordes” op. 143 (Allegro vivo e schietto, Andante mesto, Scherzo- allegro com spirito alla marcia, Finale – Allegro con fuoco).
Villa-Lobos, Heitor.	“Estudo n. 8”.
	“Estudo n. 1”.
Scriabin, Alexander.	“Prélude” op. 16 n. 4.
Haug, Hans.	“Alba”.
	“Postlude”.
Anon. / Llobet.	“El Mestre”.

---

*Segovia and the Guitar* (LP). Decca DL 9931, 1956.

Narváez, Luys de.	“Canción del Emperador”.
	“Guárdame las vacas”.
Dowland, John.	“Song and Galliard”.
Ponce, Manuel.	“Préambule and Gavotte” (Alessandro Scarlatti).
Scarlatti, Domenico.	“Sonata” K 87 (L 352), in Cm, transcr. in Em.
Esplá, Oscar.	“Dos Impresiones Levantinas” (Andante, Andante).
Manén, Joan.	“Fantasia-Sonata”.

---

*Golden Jubilee* (3 LPS). Decca DXY-148, 1958.

1) Brunswick AXTL 1088

Ponce, Manuel.	“Concerto del Sur” (Allegretto, Andante, Allegro moderato e festivo).
Rodrigo, Joaquín.	“Fantasia para un Gentilhombre” (Villano – Ricercare – La Españoleta – Toques de la Caballería de Nápoles – Danzas de las Hachas – Canário). (com a Symphony of the Air dirigida por Enrique Jordá).

2) Brunswick AXTL 1089

Ponce, Manuel.	“Prelude” (Weiss) com Rafael Puyana ao cravo.
Moreno Torroba, Federico.	“Pièces Caracteristiques” (Preâmbulo; Oliveras; Canción; Albada; Los Mayos; Panorama).
Esplá, Oscar.	“Antaño”.
Ponce, Manuel.	“Allegro” in A [último movimento da <i>Sonata Mexicana</i> ].
Mussorgsky, Modest.	“The old castle” (from <i>Pictures at an Exhibition</i> ).
Roussel, Albert.	“Segovia”.
Segovia, Andres.	“Study” (Estudio sin Luz).
Tansman, Alexander.	“Three Pieces” (Canzonetta; Alla Polacca; Berceuse d’Orient).
Granados, Enrique.	“Tonadilla”.

3) Brunswick AXTL 1090 (também lançado como *Three Centuries of the Guitar*, Decca DL 710034)

Murcia, Santiago de.	“Prelude and Allegro”.
Sor, Fernando.	“Estúdios” n.1 in C, n. 9 in Am.
Castelnuovo Tedesco, Mario.	“Sonata Hommage a Boccherini”.
Rodrigo, Joaquín.	“Fandango”.
Roncalli, Ludovico.	“Passcaglia (Suíte 9 in Gm) / Giga (Suíte 1 in G) / Gavotta (Suíte 2 in Em)”.
Sor, Fernando.	“Estudo n. 20” in C.
	“Two Minuets: op. 23 n. 1 em dó menor e op. 5 n. 3 em dó maior”
Granados, Enrique.	“Danza Española n.10” in G.

*Maestro* (LP). Brunswick AXA4535 / SXA 4535 / Decca DL 710039, 1960.

Milan, Luis.	“Pavanes n. II e I”.
Visée, Robert de.	“Passacaille” (arr. Segovia).
Anon.	“Giga melancólica”.
Haydn, Joseph.	“Largo asai” ( <i>String Quartet</i> op. 74 n. 3, arr. Tárrega).
	“Menuet” (arr. Segovia).
Albéniz, Isaac.	“Zambra granadina”.
Sanz, Gaspar.	“Gallardas/ Españoleta” (arr. Segovia).
Scarlatti, Domenico.	“Sonata in G, L 79 (K.391)”.
Sor, Fernando.	“Andante largo op. n. 5 in D” (arr. Segovia).
	“IV-Rondó” ( <i>Sonata</i> op. 22, arr. Segovia).
Mendelssohn, Felix.	“Song without words op. 30 n. 3 (arr. Segovia)”.
Moreno Torroba, Federico.	“Romance de los Pinos”.

OBS. As “Pavanas” de Milán aparecem erroneamente como sendo as n. 6 e n. 5 (e não como n. 2 e n. 1) na contracapa do LP.

---

*Andrés Segovia* (LP). Decca DL-710043 / MCA MUCS 125, 1961.

Boccherini, Luigi (arr. Gaspar Cassadó based on the cello concerto in E).	“Concerto for Guitar and Orchestra in E” (Allegretto non tanto; Andante cantabile; Allegretto più mosso). Com Enrique Jordá e The Symphony of the Air.
Bach, J. S. (arr. J. Duarte).	“Cello Suíte n. 3 BWV 1009” (Prelude; Allemande; Courante; Sarabande; Bourrée I and II; Gigue).

---

*Segovia. Five Pieces from Platero and I* (LP). Brunswick Mono AXA 4510. Stereo SXA, Decca DL 710054, 1962.

Castelnuovo Tedesco, Mario.  
"Five pieces from Platero and I"  
Platero, Melancolía, Angelus,  
Golondrinas, La Arrulladora).

Frescobaldi, Girolamo.  
"Passacaglia".  
"Corrente".

Weiss, Sylvius Leopold.  
"Fantasie".

Sor, Fernando.  
"Estudos n. 3 e n. 17".

Donostía (Pe. Jose Antonio de San Sebastian).  
"Dolor".

Debussy, Claude.  
"Prelúdio – La Fille aux cheveux  
de lin".

---

*Segovia - Granada* (LP). Brunswick AXA 4512 / Decca DL 710063, 1963.

Aguado, Dionisio.  
"Eight Lessons for guitar"

Sor, Fernando.  
"Estúdios n. 10, 15, 19, 6".

Ponce, Manuel.  
"Canción" (*Canciones Populares Mexicanas* n. 2)  
"Canción y Paisaje" (I-“Allegretto”  
da *Sonatina Meridional*).  
"Granada".

Albéniz, Isaac.  
"Mazurka".

Tansman, Alexandre.  
"Spanish Dance in Em n. 5"

*Platero and I* (LP). Brunswick AXA 4527 / Decca DL 710093, 1964.

Castelnuovo-Tedesco	"Second Serie of Platero and I" (Retorno, El Canario Vuela, La Primavera and A Platero en el cielo de Moguer).
Ponce, Manuel.	"Sonata Romântica (Homenaje a Schubert)".

---

*Andrés Segovia Guitar* (LP). Brunswick AXA4532, mono and SXA4532, stereo / Decca DL 710112, Decca DA 130, 1965.

Tansman, Alexandre.	"Suíte in modo polonico" (Branle, Gaillarde, Kujawiak, Polonaise, Kolisanka I, Mazurka, Reverie, Alla Polacca, Kolisanka II, Oberek).
Mompou, Federico.	"Suíte Compostelana" (Prelúdio, Coral, Cuna, Recitativo, Canción, Muñeira).
Valera, Maria Esteban de.	"Two Miniatures (Nana / Intermezzo)".

---

*Segovia on Stage* (LP). Brunswick AXA 4550/SXA 4550/Decca DL 7100140, MCA MACS 1032, 1967.

Purcell, Henry (arr. Segovia)	"Prelude/ Minueto/ A New Irish Tune/ Jig/ Rondo".
Scarlatti, Domenico (arr. John Williams).	"Sonata" in A L483/ K. 322.
Haendel, Georg Friedrich (arr. Segovia)	"Sonata em D/ Fughette/ Menuet/

Air/ Passepied" (from *Marquis of Aylesford's Collection of Pieces for Harpsichord*).

Bach. J. S.

"Sarabande/ Bourrée/ Doublé"  
(from *Violin Partita n. 1 em Si menor*, BWV 1002).

Duarte, John.

"English Suíte op. 31" (Prelude,  
Folk song, Round Dance).

Cassadó, Gaspar.

"Preambulo / Sardana".

---

*Mexicana* (LP). MCA MUC 100/MUCS 100/ Decca DL 710145, 1968.

Ponce, Manuel.

"Sonata Mexicana" (Allegro moderato, Andantino affetuoso,  
Intermezzo: allegretto in tempo di serenata, Allegretto, um poco vivace).

Paganini, Nicoló.

"Romanza".

Turina, Joaquin.

"Sevillana".

Sor, Fernando.

"Minueto op. 32 n. 1 in E".

"Minueto in G".

"Minueto op. 11 n. 10 in E".

Ponce, Manuel.

"Sonata Clássica - Homenaje a Sor" (Allegro, Andante, Minuet, Allegro).

---

*The unique art of Andres Segovia* (LP). Decca DL 710167, 1969.

Bach, J. S.	“Three Lute Pieces” (Allemande in Am, da <i>Suite</i> n. 1 BWV 996 / Sarabande in Am, da <i>Suite</i> n. 2 BWV 997 / Gigue in Am, da <i>Suite</i> n. 2 BWV 997).
Villa-Lobos, Heitor.	“Prelúdio n. 1”
Albéniz, Isaac.	“Mallorca”.
Milán, Luis.	“Six Pavanas” (n.1 in Am, n. 6 in D, n. 3 in C, n. 5 in D, n. 2 in C, n. 4 in D).
Tansman, Alexandre.	“Prelúdio da <i>Suite Hommage a Chopin</i> ”.
Harris, Albert.	“Variações e Fuga sobre um tema de Haendel”.

---

*Castles of spain* (LP). Decca DL 7107 / MCA S.26073, 1969.

Dowland, John.	“Song and Galliard/ Melancholy Galliard/ Allemande: My lady Hunsdon’s Puffe)
Schale, Christian Friedrich.	“Minuet I and II”.
Weiss, Sylvius Leopold.	“Tombeau sur le mort de M. Comte de Logy / Minuet I e II”.
Moreno Torroba, Federico.	“Castles of Spain” (Turegano, Torija, Manzanares del Real, Montemayor, Alcañiz, Sigüenza, Alba de Tormes, Alcázar de Segovia).
Grieg, Edvard.	“Chant du paysan op. 65 . n.2 / Waltz op. 12 n. 2”.

---

*The Guitar and I* (LP). Decca DL 710179/ MCA S 30020, 1971.

Segovia, Andres (depoimento).	Linares / Granada / Córdoba / Exercises for developing technique.
Coste, Napoléon.	"Three Studies" (in Gm, Am, A).
Sor, Fernando.	"Six Studies" (in C op. 31 n.1, in Am op. 35 n. 3, in E op. 32 n.2, in Bm op. 31 n. 9, in A op. 35 n. 9, in Dm op. 35 n. 11).
Giuliani, Mauro.	"Three Studies" (in G op. 111 n. 3, in A op. 1 n. 11, in Am op. 1 n. 3).

---

*The Guitar and I* vol. 2 (LP). MCALP- 600.035, 1972.

Segovia, Andres (depoimento).	My first exposure to classical and romantic music / Early concerts in Granada and Sevilla / My first concert guitar / Technical formulas.
Giuliani, Mauro.	"Allegretto in Am, Larghetto in G, Allegretto in G, Andantino Grazioso in D, Allegretto in C, Vivace in A, Maestoso in F, Allegro in Am".
Sor, Fernando.	"Allegretto in E Andantino in D, Valse in E, Con calma ( <i>Estudo</i> op. 6 n. 9 em ré menor / n. 13 ed. Segovia)".

Coste, Napoléon. "Allegretto in Am, Scherzando in C".

Tárrega, Francisco. "Study in the form of a Minuet".

---

*Andrés Segovia - Recital Íntimo* (LP). Fonomusic 89.2355/7, RCA ARLI 0864, 1973.

Weiss, Sylvius Leopold (arr. Segovia)

"Bourrée".

Benda, Georg (arr. Segovia).

"Sonatinas in D and Dm".

Bach, J. S. (arr. J. Duarte).

"Cello Suíte n. 1 BWV 1007"

(Prelúdio/Sarabanda/ Minuetos I  
e II).

Scarlatti, Domenico (arr. Duarte).

"Dos Sonatas" (Larghetto /  
Minueto).

Sor, Fernando.

"Andante Largo in Cm (da *Fantasia* op. 7)".

"Minueto in C op. 5 n. 3".

"Minueto in A (sem n. op.)".

"Minueto in C (*Sonata* op. 25)".

Asencio, Vicente.

"Dipsô".

Ponce, Manuel.

"Prelúdio in E".

[o mesmo que tem versão com cravo].

---

*Andrés Segovia - Obras Breves Españolas / My Favorite Spanish Encores*, (LP). RCA ARLI 0485, 1974.

Narváez, Luys de.

"Diferencias sobre un tema del  
Folklore Español".

Valderrábano, Enrique de.

"Soneto en D".

Pisador, Diego.

"Pavana en Em".

Mudarra, Alonso.

"Gallarda en D".

Sor, Fernando.	“Folias de España op. 15, tema y cuatro variaciones”.
Anon. / Llobet.	“El Mestre / La Filla del Marxant / canción del folklore catalán”.
Tárrega, Francisco.	“Capricho Árabe (Serenata)”.
Moreno Torroba, Federico.	“Fandanguillo” / “Arada” / “Albada” n. 5 / “Nocturno” / “Burgalesa” e “Allegretto” da Sonatina.
Albéniz, Isaac.	“Torre Bermeja”.

---

*Andrés Segovia - The Intimate Guitar 2 (LP). RCA ARLI 1323, 1976.*

Bach, J. S. (arr. Segovia)	“The Anna Magdalena Notebook” (Menuets I e II / Marche I / Menuet III / Marche II / Menuet IV / Musette).
Sor, Fernando.	“Sicilienne in Dm op. 33 n. 3 / Introduction and Variations on Marlborough s'en va-t-en guerre op. 28.
Muñoz Molleda, José.	“Variations on a Theme”.
Donostía (Pe. José Antonio de San Sebastian).	“Prelúdios Vascos: Dolor.”
Albeniz, Isaac.	“Capricho Catalán”.
Samazeuilh, Gustave.	“Serenade”.

---

*Reveries* (LP). RCA RL 12602, 1977.

Gluck, Christoph Willibald / trans. Segovia.

“Ballet” (Dance of the Blessed Spirits, Orfeo and Euridice).

Schumann, Robert.

“Album for the Young op. 68”  
(n. 26 Untitled / n. 1 Melodie /  
n. 16 First Loss / n. 5 Little Folk  
Song / n. 6 The Poor Orphan /  
n. 10 The Happy Farmer”.

“Revêrie - Träumerei”  
(n. 7 Scenes of Childhood  
op. 15).

“Romanza”.

Asencio, Vicente.

“Mystic Suite” (Getsemani, Dipsô,  
Pentecostés).

Castelnuovo-Tedesco, Mario.

“Ronsard” (Platero y Yo).

MorenoTorroba, Federico.

“Castellana” (Burgalesa).

#### 4. Lançamentos em CD de recitais ao vivo<sup>6</sup>

Segovia ao Vivo em Locarno (Italy) em 3/10/ 1968 (CD). Classic Options CO 3503, 1995.

Milán, Luís.	“Six Pavanas” .
Frescobaldi, Girolamo.	“Aria con variazioni” .
Bach, J. S.	“Siciliana” (BWV 1001) “Bourrée” (BWV 1002)
Mendelssohn, Felix.	“Song without Words op. 30 n. 3” “Canzonetta n. 1 op. 12”
Harris, Albert.	“Variations and Fugue on a Theme of Handel”
Tansman, Alexandre.	“Barcarola and Danza Pomposa” (from <i>Cavatina</i> ). “Platero, Melancolía, La Primavera” (from <i>Platero y Yo</i> ). “Torre Bermeja / Sevilla”.
Castelnuovo-Tedesco, Mario.	“Romance de los Pinos”.
Albéniz, Isaac.	“Étude n. 1”.
Moreno Torroba, Federico.	
Villa-Lobos, Heitor.	

---

Segovia ao Vivo no Teatro Comunale in Bologna (Italy) em 27/10/1972 (CD). Ermitage ERM 131 ADD, 1993. Há trechos desse recital no disco *Andres Segovia Poet of the Guitar* (CD). Ermitage 158 ADD, 1995 (junto com um recital em 1955 em Lugano).

Weiss, Sylvius Leopold.	“Adágio mesto” ( <i>Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy</i> ). “Allegretto”.
Ponce / Weiss.	“Minueto / Rondó”
Sor, Fernando.	“Danza Pomposa”.
Tansman, Alexandre.	“Sonata Mexicana”.
Ponce, Manuel.	“Zambra Granadina / Torre
Albéniz, Isaac.	

---

<sup>6</sup> Não foram gravados para serem discos ao vivo, são recitais gravados e lançados posteriormente.

Villa-Lobos, Heitor.

Bermeja”.

“Étude n. 1”.

---

Segovia – Edinburgh Festival, 28/8/1955 (CD). BBC Music (BBC Legends), BBCL 4108-2, 2002.

Galilei, Vincenzo

“Six pieces”.

Visée, Robert de.

“Five pieces from the *Suite n. 9* em ré menor”.

Ponce, Manuel.

“Courante” (da *Suite* em ré maior)

Bach. J. S.

“Fugue” em lá menor BWV1000.

“Gavotte en rondeau” (da *Suite* em mi maior BWV 1006a).

Schubert, Franz.

“Menuetto” (da *Sonata* para piano em sol maior D894)

Tansman, Alexandre.

“Cavatina”

Vila-Lobos, Heitor.

“Prelude n. 3 em lá menor”

“Prelude n. 1 em mi menor”

Castelnuovo-Tedesco, Mario.

“Tonadilla on the name of Andres

Segovia” op. 170/5.

“Tarantella” op. 87/1.

Granados, Enrique.

“Danzas Espanolas op. 37 n. 10

melancolica em sol maior.

---

## BIBLIOGRAFIA

- ALCÁZAR, Miguel. *The Segovia-Ponce Letters*. Tradução de Peter Segal. Columbus: Editions Orphée, 1989.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- ADORNO, T. W. *Filosofia da Música Nova*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Essays on Music*. Los Angeles: Califórnia University Press, 2002.
- AZPIAZU, Jose de. *La Guitarra y Los Guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi, 1961.
- BARTÓK, Béla. “Mechanical Music” in *Béla Bartok Essays* (edited by Benjamin Suchoff). Londres: Farber & Farber, 1976.
- BELLETINI, Bárbara (ed). *Breve storia della chitarra*. Avellino: Guitart, s/d.
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a bíblia até os nossos dias*. Tradução de Alípio Correa de França Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A Angustia da Influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Como e Por que ler*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Gênio*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Hamlet. Poema Ilimitado*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Onde Encontrar a Sabedoria?* Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e Repressão: o revisionismo de Blake a Stevens*. Tradução de Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Presságios do Milênio*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Um Mapa da Desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BOBRI, Wladimir. *The Segovia Technique*. Westport: The Bold Strummer, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1997.
- BREAM, Julian. "Toru Takemitsu: An Appreciation" in *Guitar Review* n. 105, Spring 1996, pp. 2-3.
- BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. New York: Oxford, 1999.
- BRUNÉ, Richard e PILARZ, Don. *The Guitar of Andres Segovia Hermann Hauser 1937. Its history, sounds and photographs*. Genova: Dynamic, 2004.
- BUTT, John. *Playing with History. Musical performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BUTTON, Stuart W. Julian Bream – *The Foundations of a musical career*. Aldershot: Ashgate, 1997.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979.
- CHANAN, Michael. *Repeated Takes. A short history of recording and its effects on music*. London and New York: Verso, 1995.
- CITRAN, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- COOPER, Colin (edit.). *Classical Guitar Interviews*. Pacific: Mel Bay, 2001.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução. Teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patricia Burrowes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.  
\_\_\_\_\_. *Fundamentos de la historia de la musica*. Tradução de Nélida Machain. Barcelona: Gedisa, 1997.  
\_\_\_\_\_. *The Idea of Absolute Music*. Tradução de Roger Lustig. Chicago: Chicago University Press, 1989.  
\_\_\_\_\_. *Between Romanticism and Modernism*. Tradução de Mary Whithall. Berkeley: University of Califórnia Press, 1980.
- DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Tradução de Mariana Czertok. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

- DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.* S/t. Campinas: Papirus, 1991.
- \_\_\_\_\_ e BENNINGTON, Geoffrey. Jacques Derrida. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991
- DUARTE, John. *Andres Segovia as I knew him.* Pacific: Mel Bay, 1998.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão.* Curitiba: Editora UFPR, 1994.
- ELIOT, T.S. “Tradição e o talento individual”, in *Ensaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo.* São Paulo: Ática, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer.* Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Inibições, Sintomas e Angústia.* Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Tradução de Carlos Aranda. Madrid: Alianza, 1988.
- GILARDINO, Angelo. “Andres Segovia”, in *Guitart Special. Andres Segovia*, ano VIII, número XI. Avellino, 2004.
- \_\_\_\_\_ *Manuale di Storia della Chitarra*, vol. 2. *La Chitarra Moderna e Contemporanea.* Ancona: Bèrben, 1988.
- GLOEDEN, Edelton. *O Ressurgimento do Violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia.* Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.
- GODLOVITCH, Stan. *Musical Performance.* London: Routledge, 1998.
- GOSS, Stephen. “The Guitar and the Musical Canon: the myths of tradition and heritage in concert repertoire and didactic methodology”, in <http://egtguitarforum.org/ExtraArticles.html>. Consultado em agosto de 2005. Artigo publicado inicialmente in *EGTA Guitar Journal* n. 9 (2000), pp. 5-9.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica.* Tradução de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros e outros. São Paulo: Cultrix, 1989.
- GRONDONA, Stefano e WALDNER, Luca. *La Chitarra di Liuteria.* S/L: L'officina del libro, 2001.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical.* Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- \_\_\_\_\_ *O Diálogo Musical*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- HECK, Thomas F. *Mauro Giuliani. Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus, Editions Orphée, 1995.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1993.
- HUBER, John. *The development of the modern guitar*. Westport: The Bold Strummer, 1994.
- INGARDEN, Roman. *The work of music and the problem of its identity*. Los Angeles: University of California Press, 1986.
- IZNAOLA, Ricardo. *On Practicing. A manual for students of guitar performance*. Pacific: Mel Bay, 2000.
- \_\_\_\_\_ *The path to virtuosity. A technical workout manual for all guitarists*. Columbus: Chanterelle, 1997.
- JEFFERY, Brian. *Fernando Sor. Composer and Guitarist*. London: Tecla, 1997.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Kierkegaard*. Coleção Os Pensadores. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho e Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- KILVINGTON, Chris. "50 Years on the planks". Entrevista com Julian Bream in *Classical Guitar*, vol. 15, n. 2, outubro de 1996. Londres: Ashley Mark Publishing, pp. 11-21.
- KIVY, Peter. *Authenticities*. New York: Cornell, 1995.
- KOZIN, Allan. "Julian Bream on Record" in *Guitar Review* n. 96, Winter 1994, pp. 26-30.
- KRAUSZ, Michael (edit.). *The Interpretation of Music*. Oxford: Clarendon, 1993.
- KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- LABOSSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical: sob o olhar da intersemiose, a dimensão recriadora da comunicação poética*. Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora da PUC-SP como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Professora Dra. Maria de Lourdes Sekeff Zampronha.
- LANSKY, Paul. "A view from the bus: when machines make music" in *Perspectives of New Music*, Summer 1990, vol. 28/2.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e Modernidade. Formas das Sombras*. São Paulo, Paz e Terra, 2003.

- LOTMAN, Iuri M. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- MAAS, Wilma Patricia. *O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- MAN, Paul de. *Alegorias da Leitura: Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A Resistência à Teoria*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições Setenta, 1989.
- MANGAN, John. "Guitar Manuscripts at Yale - The Segovia Collection, Part. I" in *Guitar Review* n. 104, Winter 1996, pp. 1-14.
- \_\_\_\_\_. "Guitar Manuscripts at Yale - The Segovia Collection, Part. II" in *Guitar Review* n. 105, Spring 1996, pp. 8-17.
- MILLER, J. Hillis. *A ética da leitura*. Tradução de Eliane Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro, Imago, 1990
- MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara n. 1*. São Paulo: Rondô, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Mahler em Schoenberg: desleitura e estranhamento na música vienense do inicio do século XX", in NUNES, Sandra, org. *Estranhas Travessias*. São Paulo: Edifício, 2004, pp.17-22.
- \_\_\_\_\_. "Construção da mentira em *Paisaje cubano con Lluvia* de Leo Brouwer: uma análise semiótica", in *Galáxia* n.6. São Paulo: Educ, outubro de 2003, pp. 121-144.
- NESTROVSKI, Arthur. "Bloom Contra-ataca". Entrevista com Harold Bloom, in *Folha de S. Paulo*. Caderno "Mais!", 6 de agosto de 1995, pp. 4-7.
- \_\_\_\_\_. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Notas Musicais. Do Barroco ao Jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. "O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música", in *Nietzsche. Coleção Os Pensadores*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de e LANDOWSKI, Eric (eds). *Do inteligível ao sensível. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo, EDUC, 1995.

- OTERO, Corazón. *Alexandre Tansman - su vida y obra para guitarra*. México: Ediciones Yólotl, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Manuel Ponce and the guitar*. Tradução de J.D. Roberts. Westport: The Bold Strummer, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Mario Castelnuovo-Tedesco. His life and works for the Guitar*. United Kingdom: Ashley Mark Publishing, 1999.
- PALMER, Tony e BREAM, Julian. *Julian Bream – A life on the road*. New York: Franklin Watts, 1983.
- PHILIP, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- POCHÉ, Christian. *La Música Arábigo-andaluza*. Tradução de Beatriz Martinez del Fresno. Madrid: Akal, 1997.
- PRAT, Domingo. *Dicionário de Guitarristas*. Reprint edition with an introduction by Matanya Ophee. Columbus: Editions Orphée, 1986.
- PUJOL, Emilio. *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.
- \_\_\_\_\_ *Escuela Razonada de la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- RAMIREZ III, Jose. *Things about Guitar*. Madrid: Soneto, s/d.
- ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Tradução de Luis Romano Haces. Barcelona: Labor, 1987.
- \_\_\_\_\_ *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- SAID, Edward. *Elaborações Musicais*. Tradução de Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_ *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Seleção de Milton Hatoum. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTOS, Turíbio. *Mentiras...ou não? Uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- SAX, Eithe Golden. "A Tribute to Julian Bream" in *Guitar Review* n. 96, Winter 1994, pp. 22-25.
- SCHICK, Robert. *Classical Music Criticism*. New York: Garland Publishing, 1996.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Lisboa: Rés Editora, s/d.
- \_\_\_\_\_ *Schopenhauer*. Coleção Os Pensadores. Tradução de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

- SEGOVIA, Andres. *An Autobiography for the years 1893-1920*. New York: The Macmillan Publishing, 1976
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. The Edition of The Shakespeare Head Press Oxford. New York: Barnes & Noble, 1994.
- STRUNK, Oliver (edit.). *Source Readings in Music History*. New York: W.W. Norton, 1998.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. "Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27" in *La Guitarra en la Historia* vol. VIII. Edição de Eusebio Rioja. Córdoba: Ediciones de La Posada, 1997.
- SUMMERFIELD, Maurice J. *The Classical Guitar, Its evolution, players and personalities since 1800*. S/L: Ashley Mark Publishing Company, 2002.
- SYMES, Colin. *Setting the Record Straight. A material History of Classical Recording*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act*. New York: Oxford, 1995.
- THOMPSON, Emily. "Machines, music and the quest for fidelity: marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925" in *The Musical Quarterly*. Spring 1995, vol. 79, n. 1, pp. 131-171.
- TONAZZI, Bruno. *Miguel Llobet Chitarrista dell'Impressionismo*. Ancona: Berbèn, 1966.
- TOSONE, Jim. "Julian Bream on Richard Rodney Bennett" in *Guitar Review* n. 106, Summer 1996, pp. 14-15.
- TRANCHEFORT, François-René (edit.). *Guia da Música de Câmara*. Tradução: Flávio Pinho e outros. Lisboa: Gradiva, 2004.
- TURNBULL, Harvey. *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. Westport: The Bold Strummer, 1991.
- TYLER, James e Sparks, Paul. *The Guitar and its music from the Renaissance to the Classical Era*. New York: Oxford, 2002.
- USILLOS, Carlos. *Andres Segovia*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1977.
- V.V.A.A. *The Classical Guitar Book. A complete History*. San Francisco: Backbeat Books, 2002.
- WADE, Graham. *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific: Mel Bay, 2001.
- \_\_\_\_\_ *Distant Sarabandes. The solo Guitar Music of Joaquín Rodrigo*. Leeds, GRM Publications, 2001.
- \_\_\_\_\_ *Maestro Segovia. Personal impressions and anecdotes of the great guitarist*. London: Robson Books, 1986
- \_\_\_\_\_ *Segovia. A celebration of the man and his music*. London: Allison & Busby, 1983.

- \_\_\_\_\_. "Reflections on Julian Bream's 60<sup>th</sup> Birthday" in *Guitar Review* n. 96, Winter 1994, pp. 19-21.
- \_\_\_\_\_. e GARNO, Gerard. *A New Look at Segovia. His life and his music* (2 volumes). Pacific: Mel Bay, 1997, 2000.
- WALTERS, Gareth. "Julian Bream at 60: An Interview" in *Guitar Review* n. 96, Winter 1994, pp. 2-15.
- ZANON, Fabio. "Julian Bream: uma apreciação", in *Violão Intercambio* n. 18, ano IV, Jul / ago 1996. São Paulo, pp. 6-7.
- \_\_\_\_\_. "Arquivo de Segovia reescreve a história do violão no século XX", in *Violão Intercâmbio*, Revista na Internet, ano X, n. 5. Endereço eletrônico: [http://paginas.terra.com.br/arte/violao\\_intercambio/Ultimaedicao/ArquivosSegovia/ArquivosSegovia01.htm](http://paginas.terra.com.br/arte/violao_intercambio/Ultimaedicao/ArquivosSegovia/ArquivosSegovia01.htm)
- \_\_\_\_\_. Textos do programa *A Arte do Violão*. Difusão: Rádio Cultura FM de São Paulo (103,3 MHz). Programas apresentados no ano de 2004 disponibilizados no site Fórum "Violão Erudito" em dezembro de 2004. End: [www.forumnow.com.br/vip/foruns.asp?forum=26122](http://www.forumnow.com.br/vip/foruns.asp?forum=26122).

## DISCOGRAFIA<sup>1</sup>

### 1) Julian Bream: LPs e CDs originais

- BREAM, Julian. *An Anthology of English Song* (LP). Peter Pears, tenor; Julian Bream, alaúde. Decca LW 5243 (mono). London: Decca Studios, 1955.
- \_\_\_\_\_ *Sor, Turina and Falla* (LP). Julian Bream, violão. Westminster XWN 18135 (mono). Viena: Mozart-Zaal, 1956.
- \_\_\_\_\_ *Villa-Lobos and Torroba* (LP). Julian Bream, violão. Westminster XWN 18137 (mono). Viena: Mozart-Zaal, 1956
- \_\_\_\_\_ *A Bach Recital for the Guitar* (LP). Julian Bream, violão. Westminster XWN 18428 (mono). Viena: Mozart-Zaal, 1957.
- \_\_\_\_\_ *Julian Bream Plays Dowland* (LP). Julian Bream, lute. Westminster XWN 18429 (mono). Viena: Mozart-Zaal, 1957.
- \_\_\_\_\_ *A Recital of Lute Songs* (LP). Peter Pears, tenor. Julian Bream, violão. Decca LXT 5567 (mono); SXL 2191. London: Decca Studios, 1958.
- \_\_\_\_\_ *The Art of Julian Bream* (LP). Julian Bream, violão. RCA RB 16239 (mono), LM 2448. New York: RCA Studios, 1959.
- \_\_\_\_\_ *Guitar Concertos* (LP). Julian Bream, violão e Melos Ensemble (quinteto de cordas, flauta, clarinete e trompa). RCA RB 16252 (mono), LM 2487 (mono). London: Decca Studios, 1960.
- \_\_\_\_\_ *The Golden Age of English Lute Music* (LP). Julian Bream, alaúde. RCA RB 16281 (mono), SB 2150, LDS 2560. London: Decca Studios, 1961.
- \_\_\_\_\_ *An Evening of Elizabethan Music* (LP). Julian Bream Consort (sexteto: Olive Zorian, violin; David Sandemann, flute; Joy Hall, bass viol; Desmond Dupré, cittern and lute; Robert Spencer, voice, pandora, lute; Julian Bream, lute). RCA RB 6592 (mono), LD 2656. London: Decca Studios, 1962.
- \_\_\_\_\_ *Popular Classics for Spanish Guitar* (LP). Julian Bream, violão. RCA RB 6593 (mono), LD 2606. London: Kenwood House, 1962.

---

<sup>1</sup> Para melhor identificação em relação ao texto da tese, optamos por deixar as gravações de Julian Bream e Andres

- \_\_\_\_\_ *Julian Bream in Concert* (LP gravado ao vivo). Julian Bream, alaúde; Peter Pears, tenor e Julian Bream, alaúde. RCA RB 6646 (mono), SB 6646, LM 2819 (mono). Massachusetts: Wellesley College / New York: Town Hall / London: Wigmore Hall, 1963.
- \_\_\_\_\_ *Music for Voice and Guitar* (LP). Peter Pears, tenor, Julian Bream, violão. RCA SB 0021, LSC 2718. London: Kenwood House, 1963.
- \_\_\_\_\_ *Julian Bream*. Julian Bream com o The Melos Chamber Orchestra conduzido por Colin Davis e com o Julian Bream Consort (septeto: Olive Zorian e Frances Mason, violin; David Sandemann, flute; Desmond Dupré e Joy Hall, bass viol; Robert Spencer, chitarrone, tabor; Julian Bream, lute). RCA RB 6635 (mono), SB 6635, LSC 2718. London: Walthamstow Town Hall, 1964.
- \_\_\_\_\_ J. S. Bach *Suites n. 1 and 2* (LP). Julian Bream, violão. RCA RB 6684 (mono), SB 6684, LSC 2896. London: Kenwood House, 1964.
- \_\_\_\_\_ *Baroque Guitar* (LP). Julian Bream, violão. RCA RB 6673 (mono), SB 6673, LSC 2878. New York: RCA Studios, 1965.
- \_\_\_\_\_ *Lute Music from the Royal Courts of Europe* (LP). Julian Bream (alaúde). RCA SB 6698. LSC 2987. London: The Scout Hut, Hornsey, 1966.
- \_\_\_\_\_ *20th Century Guitar* (LP). Julian Bream, violão. RCA SB 6723, LSC 2964. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1966.
- \_\_\_\_\_ *The Dances of Dowland* (LP). Julian Bream, alaúde. RCA SB 6751, LSC 2987. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1967.
- \_\_\_\_\_ *Julian Bream and his Friends* (LP). Julian Bream, violão, com The Cremona String Quartet e George Malcolm (cravo). RCA SB 6772, LSC 3027. London: Bishopsgate Institute, 1968.
- \_\_\_\_\_ *Classic Guitar* (LP). Julian Bream, violão. RCA SB 6796, LSC 3070. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1968.
- \_\_\_\_\_ *Sonatas for Lute and Harpsichord*. Julian Bream, alaúde. George Malcolm, cravo. RCA SB 6812, LSC 3100. London: Bishopsgate Institute, 1969.
- \_\_\_\_\_ *Elizabethan Lute Songs* (LP). Peter Pears (tenor), Julian Bream (alaúde). RCA SB 6835, LSC 3131. London: Conway Hall, 1970.
- \_\_\_\_\_ *Romantic Guitar* (LP). Julian Bream, violão. RCA SB 6844, LSC 3156. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1970.

---

Segovia seguem a cronologia, e não a ordem alfabética.

- \_\_\_\_\_ Julian Bream plays Villa-Lobos (LP). Julian Bream, violão, e a London Symphony Orchestra dirigida por Andre Previn. RCA SB 6852 LSC 3231. London: EMI Studios / Wardour Chapel, Wiltshire, 1971.
- \_\_\_\_\_ Together (LP). Julian Bream e John Williams, violões. RCA SB 6862 LSC 3257. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1971.
- \_\_\_\_\_ The Woods so Wild (LP). Julian Bream, alaúde. RCA SB 6865 LSC 3331. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1972.
- \_\_\_\_\_ Julian Bream 70s (LP). Julian Bream, violão, com The Melos Ensemble dirigido por David Atherton. RCA SB 6876 ARLI 0049. London: EMI Studios / Wardour Chapel, Wiltshire, 1973.
- \_\_\_\_\_ Together Again (LP). Julian Bream e John Williams, violões. RCA ARLI 0456. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1974.
- \_\_\_\_\_ Julian Bream. Giuliani and Sor (LP). Julian Bream, guitar. RCA ARLI 0711. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1974.
- \_\_\_\_\_ Concertos for Lute and Orchestra (LP). Julian Bream, alaúde, com The Monteverdi Orchestra dirigida por Eliot Gardiner. RCA ARLI 1180. London: Barking Town Hall / Rosslyn Hill Chapel, 1975.
- \_\_\_\_\_ Julian Bream. Rodrigo and Berkeley (LP). Julian Bream, violão, com Monteverdi Orchestra dirigida por Eliot Gardiner. RCA ARLI 1181. London: Walthamstow Town Hall / Rosslyn Hill Chapel, 1975.
- \_\_\_\_\_ The Lute Music of John Dowland (LP). Julian Bream, alaúde. RCA RL 11491 ARLI 1491. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1976.
- \_\_\_\_\_ Julian Bream: Villa-Lobos (LP). Julian Bream, violão. RCA RL 12499 ARLI 2499. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1977.
- \_\_\_\_\_ Live (LP duplo). Julian Bream e John Williams, violões. RCA RL 03090 ARLI 3090. New York: Avery Fischer Hall Boston Symphony Hall, 1978.
- \_\_\_\_\_ Music of Spain vol. I (LP). Julian Bream, alaúde. RCA RL 13435, ARLI 3435. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1979.
- \_\_\_\_\_ Music of Spain vol. IV: The Classical Heritage (LP). Julian Bream, violão. RCA Red Seal Digital RL 14033. ATC 14033. New York: RCA Studio, 1980.
- \_\_\_\_\_ Dedication (LP). Julian Bream, violão. RCA Red Seal Digital RL 25419, ARC 14379. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1981.

- \_\_\_\_\_ *The Music of Spain vol. V: Julian Bream Plays Granados and Albeniz* (CD). Julian Bream, violão. RCA Digital RCD 14378, ARC 14378. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1983.
- \_\_\_\_\_ *Music of Spain vol VII - A Celebration of Andrés Segovia* - (CD). Julian Bream, violão. RCA Red Seal RCD 1-5306. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1984.
- \_\_\_\_\_ *Music of Spain vol. VIII – Rodrigo* (CD). Julian Bream, violão, e The Chamber Orchestra of Europe dirigida por John Eliot Gardiner. RCA Red Seal RCD 14900. England: Wardour Chapel, Wiltshire e St. John's Smith Square, London: 1984.
- \_\_\_\_\_ *The Guitar in Spain* (LP duplo). Julian Bream: guitarra renascentista, vihuela, guitarra barroca e violão. RCA CRC2-5417. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1985.
- \_\_\_\_\_ *Julian Bream - Rodrigo and Brouwer* (LP). Julian Bream, violão, e a RCA Victor Chamber Orchestra dirigida por Leo Brouwer. RCA RL 87718. London: Henry Wood Hall, 1987.
- \_\_\_\_\_ *Fantasies, Ayres and Dances*. The Julian Bream Consort (CD). Septeto: Julian Bream, alaúde; Catherine Mackintosh, treble viol; Nancy Hadden, renaissance flute; Jane Ryan, bass viol; James Tyler, tenor viol e cittern; Robert Spencer, Pandora e alaúde; Robert Tear, tenor. RCA Red Seal 7801-2-RC. London: Wigmore Hall, 1987.
- \_\_\_\_\_ *Two Loves*. William Shakespeare and John Dowland (CD). Poetry recited by Dame Peggy Ashcroft. Alaúde: Julian Bream. RCA Red Seal RD 87843. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1988.
- \_\_\_\_\_ *La Guitarra Romantica – Llobet, Pujol, Tarrega* (CD). Julian Bream, violão. RCA Red Seal 60429-2-RC. England: Wardour Chapel, Wiltshire, 1991.
- \_\_\_\_\_ *Julian Bream: Rodrigo, Tekemitsu, Arnold* (CD). Julian Bream, violão, e a City of Birmingham Symphony Orchestra dirigida por Simon Rattle. EMI 7 54661 2. England, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Nocturnal* (CD). Julian Bream, violão. EMI 7 54901 2. Forde Abbey, Dorset, 1993.
- \_\_\_\_\_ *J.S. Bach* (CD). Julian Bream, violão. EMI CDC 5 55123 2. Forde Abbey, Dorset, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Sonata* (CD). Julian Bream, violão. EMI 5 55362 2. Forde Abbey, Dorset, 1995.

2) Julian Bream: coletâneas e relançamentos

BREAM, Julian. *Sir Peter Pears and Julian Bream* (CD). Belart, 461 6092, 1998.

- \_\_\_\_\_ *Fret Works* vols. 1 e 2 (CD). MCA Classics, MCAD2-9830, 1990.
- \_\_\_\_\_ *Julian Bream Plays Bach* (CD). RCA, RCD1-5841. New York: 1986, 1985.
- \_\_\_\_\_ / WILLIAMS, John. *Together* (CD). RCA 09026-61450-2, 1993.
- \_\_\_\_\_ / WILLIAMS, John. *Together Again* (CD). RCA, 09026-61452-2, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Julian Bream Edition* (caixa com 28 CDs). BMG Classics 09026-61584-2 a 09026-61611-2, 1993.
- \_\_\_\_\_ *BBC Guitar Recital: Bach, Sor, Turina, Tippett, Schubert with John Williams*. Testament, SBT 1333, 2005.

3) Julian Bream: DVDs

BREAM, Julian. *Guitarra. A musical journey through Spain* (DVD). RM Arts, 1985.

- \_\_\_\_\_ *My Life in Music* (DVD). Music on earth, 2003.

4) Andres Segovia: LPs originais

SEGOVIA, Andres. *An Andres Segovia Recital* (LP). Brunswick AXTL 1005 / Decca DL 9633, 1953.

- \_\_\_\_\_ *An Andrés Segovia Concert* (LP). Brunswick AXTL 1010 / Decca DL 9638, 1953.
- \_\_\_\_\_ *An Andrés Segovia Program* (LP). Brunswick AXTL 1060 / Decca DL 9647, 1954.
- \_\_\_\_\_ *An evening with Andres Segovia* (LP). Brunswick AXTL 1070/ DL 9733, 1954.
- \_\_\_\_\_ *Andres Segovia Plays* (LP). Brunswick AXA 4504 / Decca DL-9734, 1954.
- \_\_\_\_\_ *Andres Segovia, Guitar [Chaconne]* (LP). Brunswick AXTL 1069 / Decca 9751, 1955.
- \_\_\_\_\_ *Andres Segovia - Masters of the Guitar* (LP). Decca DL 9794, 1955.
- \_\_\_\_\_ *The Art of Andrés Segovia* (LP). Decca DL 9795, 1956.
- \_\_\_\_\_ *Andrés Segovia with strings of the Quintetto Chigiano* (LP). Brunswick AXTL 1092 / Decca DL 9832, 1956.
- \_\_\_\_\_ *Segovia and the Guitar* (LP). Decca DL 9931, 1956.
- \_\_\_\_\_ *Golden Jubilee* (LP). Decca DXY-148, Brunswick AXTL 1088, Brunswick AXTL 1089, Brunswick AXTL 1090, 1958.

- \_\_\_\_\_ *Maestro* (LP). Brunswick AXA4535 / SXA 4535 / Decca DL 710039, 1960.
- \_\_\_\_\_ *Andrés Segovia* (LP). Decca DL-710043 / MCA MUCS 125, 1961.
- \_\_\_\_\_ *Segovia - Five Pieces from Platero and I* (LP). Brunswick Mono AXA 4510, Stereo SXA, Decca DL 710054, 1962.
- \_\_\_\_\_ *Segovia - Granada* (LP). Brunswick AXA 4512 / Decca DL 710063, 1963.
- \_\_\_\_\_ *Platero and I* (LP). Brunswick AXA 4527 / Decca DL 710093, 1964.
- \_\_\_\_\_ *Andrés Segovia, Guitar* (LP). Brunswick AXA4532, mono and SXA4532, stereo / Decca DL 710112, 1965.
- \_\_\_\_\_ *Segovia on Stage* (LP). Brunswick AXA 4550/SXA 4550/Decca DL 7100140, 1967.
- \_\_\_\_\_ *Mexicana* (LP). MCA MUC 100/MUCS 100/ Decca DL 710145, 1968.
- \_\_\_\_\_ *The unique art of Andres Segovia* (LP). Decca DL 710167, 1969.
- \_\_\_\_\_ *Castles of spain* (LP). Decca DL 7107 / MCA S 26073, 1969.
- \_\_\_\_\_ *The Guitar and I* (LP). Decca DL 710179/ MCA S 30020, 1971.
- \_\_\_\_\_ *The Guitar and I vol. 2* (LP). MCALP- 600.035, 1972.
- \_\_\_\_\_ *Andrés Segovia - Recital Íntimo* (LP). Fonomusic 89.2355/7, RCA ARLI 0864, 1973.
- \_\_\_\_\_ *Andrés Segovia - Obras Breves Españolas / My Favorite Spanish Encores* (LP). RCA ARLI 0485, 1974.
- \_\_\_\_\_ *Andrés Segovia - The Intimate Guitar 2* (LP). RCA ARLL 1323, 1976.
- \_\_\_\_\_ *Reveries* (LP). RCA RL 12602, 1977.

5) Andres Segovia: coletâneas, relançamentos e discos ao vivo

- SEGOVIA, Andres. *Andres Segovia and his Contemporaries* (CD), vol. 1 a vol. 10.
- \_\_\_\_\_ *Legendary treasures*. DOREMI, DHR 7703, 7704, 7709, 7719, 7723, 7754, 7761, 7794, 7804, 7854, 7855, 1998 a 2005.
- \_\_\_\_\_ *Complete Bach Recordings 1927-1947* (CD). Instituto Discografico Italiano, IDIS 6381, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Guitar Recital*. Classic Options CO 3503, 1995.
- \_\_\_\_\_ *Recordings 1927-1939* (CD duplo). EMI 7 61047 2, 1988.
- \_\_\_\_\_ *Segovia ao vivo no Edinburgh Festival, 28/8/1955* (CD). BBC Music (BBC Legends), BBCL 4108-2, 2002.

- \_\_\_\_\_ Segovia ao Vivo em Locarno (Italy) em 3/10/ 1968 (CD). Classic Options CO 3503.
- \_\_\_\_\_ Segovia ao Vivo no Teatro Comunale in Bologna (Italy) em 27/10/1972 (CD). Ermitage ERM 131 ADD, 1993.
- \_\_\_\_\_ *The Complete 1949 London Recordings* (CD). Testament, SBT 1043, 1994.

6) Andres Segovia: videos

SEGOVIA, Andres. *Andres Segovia - The song of the guitar*. Filme de Christopher Nupen.

Teldec Video, NTSC 10015-3.

\_\_\_\_\_ / LARROCHA, Alicia de / LOS ANGELES, Victoria de. *The Glory of Spain*. Music & masterpieces filmed at Madrid's El prado Museum. Video Artists International, 2001.

\_\_\_\_\_ *Segovia. The Legendary Master Class Series* vol. 4. Homevideo Exclusives.

7) Outros intérpretes

ABREU, Duo. *The Guitars of Sergio and Eduardo Abreu* (LP). Ace of Diamonds, SDD 219, 1969.

BARRIOS, Agustín. *The Complete Guitar Recordings 1913-1942* (CD). Chanterelle Historical Recordings, CHR 002, 2004.

BARRUECO, Manuel. *De Falla, Ponce & Rodrigo* (CD). EMI Classics 7243 5 66577 2 4, 1997.

PRESTI, Ida / WALKER, Luise. *Les grandes dames de la guitare* (CD). Pearl, 1995.

WILLIAMS, John. *Spanish Guitar Music* (CD). Sony 727.005/ 2-SBK-46347, 1974-76.

## FICHA TÉCNICA DOS EXEMPLOS GRAVADOS

### 1. CD 1

- 1) "Fair, Sweet, Cruel" (Thomas Ford) 2m31
- 2) "In Darkness let me Dwell" (John Dowland) 4m45  
Peter Pears / Julian Bream  
(LP *An Anthology of English Song*, 1955).
- 3) "In Darkness let me Dwell" (John Dowland) 4m36  
Peter Pears / Julian Bream  
(LP *Julian Bream in Concert – ao vivo*, 1963).
- 4) "Estudio em si menor" (Fernando Sor)  
Andres Segovia  
(LP *Masters of the Guitar*, 1955).
- 5) "Estudio em si menor" (Fernando Sor) 2m02  
Julian Bream  
(LP *Sor, Turina and Falla*, 1956).
- 6) "Carman's Whistle" (John Johnson) 2m38  
Julian Bream  
(LP *The Golden Age of English Lute Music*, 1961).
- 7) "Segovia" (Albert Roussel) 2m44
- 8) "Estudio sin luz" (Andres Segovia) 2m37  
Andres Segovia  
(LP *Golden Jubilee*, 1958).
- 9) "Segovia" (Albert Roussel) 2m19  
Julian Bream  
(LP *The Art of Julian Bream*, 1959).
- 10) "Choros n. 1" (H. Villa-Lobos) 4m50  
Julian Bream  
(LP *Popular Classics for Spanish Guitar*, 1962).
- 11) "III-Con brio" do *Guitar Concerto* (M. Arnold) 4m27  
Julian Bream e Melos Ensemble  
(LP *Guitar Concertos*, 1960).
- 12) "Bourrée" da *Suite n. 1 BWV 996* para alaúde (J. S. Bach) 1m31  
Julian Bream  
(LP *A Bach Recital for the Guitar*, 1957).
- 13) "Bourrée" da *Suite n. 1 BWV 996* para alaúde (J. S. Bach) 1m32  
Julian Bream  
(LP *J. S. Bach Suites n. 1 and 2*, 1964).

- 14) "Bourrée" da *Suite n. 1* BWV 996 para alaúde (J.S.Bach) 1m34  
 Julian Bream  
 (CD *J.S. Bach*, 1994).
- 15) "Fuga" (J. S. Bach) 5m30  
 Julian Bream  
 (LP *Baroque Guitar*, 1964).
- 16) "Fuga" (J. S. Bach) 4m34  
 Andres Segovia  
 78 rpm, 1928
- 17) "Pavanas" (Gaspar Sanz) 1m28  
 Andres Segovia  
 78 rpm, 1944
- 18) "Pavanas" (Gaspar Sanz) 3m55  
 Julian Bream  
 (LP *Baroque Guitar*, 1965).
- 19) "Nocturnal" (Benjamin Britten) 18m33  
 Julian Bream  
 (LP *20<sup>th</sup> Century Guitar*, 1966).
- 20) "Come, heavy sleep" (John Dowland) 3m44  
 Peter Pears / Julian Bream  
 (LP *Elizabethan Lute Songs*, 1970).

## 2. CD 2

- 1) "Canzonetta" (Felix Mendelssohn) 4m16  
 Andres Segovia  
 78 rpm, 1936.
- 2) "Minuet" (Franz Schubert) 5m19  
 Andres Segovia  
 (LP *An Andres Segovia recital*, 1953).
- 3) "Minuet" (Franz Schubert) 5m26  
 Julian Bream  
 (LP *Romantic Guitar*, 1970).
- 4) "Prelúdio n. 3" (H. Villa-Lobos) 5m11  
 Andres Segovia  
 (LP *Andres Segovia, Guitar*, 1955).

- 5) "Prelúdio n. 3" (H. Villa-Lobos) 6m05  
 Julian Bream  
 (LP *Villa-Lobos and Torroba*, 1956).
- 6) "Prelúdio n. 3" (H. Villa-Lobos) 5m26  
 Julian Bream  
 (LP *JulianBream Plays Villa-Lobos*, 1971).
- 7) "Estudo n. 8" (Heitor Villa-Lobos) 2m40  
 Andres Segovia  
 78 rpm, 1949.
- 8) "Estudo n. 8" (Heitor Villa-Lobos) 3m13  
 Andres Segovia  
 (LP *Andres Segovia with the strings of the Quintetto Chigiano*, 1956).
- 9) "Estudo n. 8" (Heitor Villa-Lobos) 3m23  
 Julian Bream  
 (LP *JulianBream Plays Villa-Lobos*, 1971).
- 10) "Estudo n. 6" (Heitor Villa-Lobos) 1m43  
 Julian Bream  
 (LP *Julian Bream - Villa-Lobos*, 1977).
- 11-15) "Five Bagatelles" (W. Walton) 13m38  
 Julian Bream  
 (LP *Julian Bream 70s*, 1973).
- 16) "Forlorn Hope Fancy" (John Dowland) 4m01
- 17) "Farewell" 6m28  
 Julian Bream  
 (LP *The Music of Dowland*, 1976).
- 18) "III-Allegro gentile" do *Concierto de Aranjuez* (J. Rodrigo) 5m01  
 Julian Bream e The Monteverdi Orchestra dirigida por Eliot Gardiner  
 (LP *Rodrigo and Berkeley*, 1975).
- 19) "Berceuse" de *Dolly* op. 56 (G. Fauré) 3m15  
 Julian Bream e John Williams  
 (LP *Live*, 1978).
- 20) "Waltz" de *L'encouragement*, op. 34 (F. Sor) 3m21  
 Julian Bream e John Williams  
 (LP *Together*, 1971).

### 3. CD 3

- 1) "Variações sobre um tema de Mozart" (F. Sor) 6m44  
Andres Segovia  
(LP *An Andres Segovia Concert*, 1953).
- 2-4) "Variações sobre um tema de Mozart" (F. Sor) 9m35  
Julian Bream  
(LP *Music of Spain v. 4 - The Classical Heritage*, 1980).
- 5) "Variações sobre um tema de Mozart" (F. Sor) 3m28  
Andres Segovia  
78 rpm, 1927.
- 6) "Introduction and Rondo op. 2 n. 3" (D. Aguado) 9m45  
Julian Bream  
(LP *Music of Spain v. 4 - The Classical Heritage*, 1980).
- 7) "Tonadilla" (E. Granados) 4m16  
Andres Segovia  
78 rpm, 1945.
- 8) "Tonadilla" (E. Granados) 4m42
- 9) "Valses Poeticos" (E. Granados) 12m26  
Julian Bream  
(LP *The Music of Spain vol. 5 - Granados and Albéniz*, 1983).
- 10) "Canción del Emperador" (L. Narváez) 3m24  
Julian Bream  
(LP *Music of Spain v. 1*, 1979).
- 11) "Canción del Emperador" / "Guárdame las vacas" (L. Narváez) 5m51  
Andres Segovia  
(LP *Segovia and the Guitar*, 1956).
- 12) "Canción del Emperador" (L. Narváez) 3m22  
Julian Bream  
(LP *Guitar - The Guitar in Spain*, 1984).
- 13) "Recuerdos de la Alhambra" (F. Tárrega) 3m22
- 14) "Estudio Brillante" (Alard / Tárrega) 2m05  
Andres Segovia  
78 rpm, 1927 e 1935.
- 15) "Estudio Brillante" (Alard/ Tárrega) 1m57  
Julian Bream  
(LP *La Guitarra Romantica*, 1991).
- 16) "Capricho Árabe" (F. Tárrega) 5m20  
Andres Segovia  
(LP *Masters of the Guitar*, 1955).

#### 4. CD 4

- 1) "Capricho Árabe" (F. Tárrega) 5m22  
Julian Bream  
(LP *La Guitarra Romantica*, 1991).
- 2) "El Mestre" (arr. Llobet) 3m27  
Andres Segovia  
(LP *Andres Segovia with strings of the Quintetto Chigiano*, 1956).
- 3) "Cançó del Lladre" (arr. Llobet) 1m58  
Julian Bream  
(LP *La Guitarra Romantica*, 1991).
- 4) "Villano y Ricercare" da *Fantasia para un Gentilhombre* (J. Rodrigo) 4m46  
Andres Segovia  
(LP *Golden Jubilee* v. 1, 1958).
- 5) "Ricercare" da *Fantasia para un Gentilhombre* (J. Rodrigo) 2m27  
Julian Bream  
(LP *Rodrigo and Brouwer*, 1987).
- 6) "Touchstone, Audrey, William" de *Royal Winter Music* (H. W. Henze) 3m22  
Julian Bream  
(LP *Dedication*, 1981).
- 7) "Can She Excuse" (John Dowland) 1m09  
Julian Bream Consort  
(LP *An Evening of Elizabethan Music*, 1962).
- 8) "Can She Excuse" (John Dowland) 3m35  
Julian Bream Consort  
(LP *Fantasies, Ayres and Dances*, 1987).
- 9) "Queen Elizabeth's Galliard" (John Dowland) 1m27  
Julian Bream  
(LP *Julian Bream Plays Dowland*, 1957).
- 10) "Queen Elizabeth's Galliard" (John Dowland) 1m06  
Julian Bream  
(LP *Julian Bream in Concert – ao vivo*, 1963).
- 11) "Queen Elizabeth's Galliard" (John Dowland) 1m24  
Julian Bream  
(LP *Lute Music from the Royal Courts of Europe*, 1966).
- 12) "Queen Elizabeth's Galliard" (John Dowland) 1m30  
Julian Bream  
(LP *Two Loves*, 1988).

- 13) "Homenaje a Debussy" (M. de Falla) 2m32  
 Andres Segovia  
 (LP *An Andres Segovia Concert*, 1953).
- 14) "Homenaje a Debussy" (M. de Falla) 3m56  
 Julian Bream  
 (LP *Sor, Turina and Falla*, 1956).
- 15) "Homenaje a Debussy" (M. de Falla) 4m10  
 Julian Bream  
 (LP *Popular Classics for Spanish Guitar*, 1962).
- 16) "Homenaje a Debussy" (M. de Falla) 3m33  
 Julian Bream  
 (LP *Music of Spain vol. 7 – A celebration of Andres Segovia*, 1984).
- 17-19) "Two Loves I have" / "The expenses of spirit" (W. Shakespeare) / "Melancholy Galliard"  
 (John Dowland) 5m59  
 Julian Bream e Dame Peggy Ashcroft  
 (LP *Two Loves*, 1988).
- 20) "To the Edge of Dream" (Toru Takemitsu) 12m55  
 Julian Bream e a City of Birmingham Symphony Orchestra dirigida por Simon Rattle  
 (CD *Julian Bream - Rodrigo, Takemitsu, Arnold*, 1993).
- 21) "II- Sarabanda de Scriabin" de *Sonata* (Leo Brouwer) 4m03  
 Julian Bream  
 (CD *Nocturnal*, 1993).
- 22) "Gavotte en Rondeau" da *Partita* BWV 1006a (J.S. Bach) 2m50  
 Andres Segovia  
 78 rpm, 1947.
- 23) "III- Vivo ed Energico" da *Sonata* op. 77 "Omaggio a Boccherini" de Mario Castelnuovo-Tedesco  
 4m20  
 Julian Bream  
 (CD *Sonata*, 1995).