

Estudo comparativo de quatro versões de Julian Bream do “Nocturnal” de Benjamin Britten

Bruno Madeira

Brasil

Resumo: O artigo analisa quatro versões de Julian Bream (de 1967, 1978, 1993 e 2003) do “Nocturnal after John Dowland, op. 70”, de Benjamin Britten, comparando decisões interpretativas que divergem da partitura editada pelo próprio violonista (BRITTEN, 1965). Com essa comparação, objetiva-se compreender detalhes tanto da interpretação do “Nocturnal”, quanto do estilo e práticas interpretativas de Bream, reconhecendo que suas perspectivas e decisões musicais se renovam no decorrer do tempo. O trabalho também almeja fornecer subsídios para que a partitura seja percebida como uma obra ainda incompleta, que é plenamente realizada apenas quando há a ação do intérprete/performer.

Palavras-chave: Práticas interpretativas, Violão, Julian Bream, Benjamin Britten, Estudo comparativo.

Abstract: The article analyzes four versions by Julian Bream (from 1967, 1978, 1993 and 2003) of “Nocturnal after John Dowland, op. 70”, by Benjamin Britten, comparing interpretive decisions that diverge from the score edited by the guitarist himself (BRITTEN, 1965). With this comparison, the objective is to understand details of both the interpretation of “Nocturnal” and the style and performance practices of Bream, recognizing that his musical perspectives and decisions are renewed over time. The paper also aims to provide subsidies for the musical score to be perceived as a work still incomplete, which is fully realized only when there is action of the interpreter/performer.

Keywords: Performance practice, Classical guitar, Julian Bream, Benjamin Britten, Comparative study.

Benjamin Britten (1913-1976) foi um compositor que não tocava violão, mas compôs em 1963 uma única obra solo para o instrumento, o *Nocturnal after John Dowland*, op. 70. Tendo isso em vista, não seria incomum a colaboração de um violonista no processo composicional a fim de que fossem lapidadas arestas de eventuais passagens não-idiomáticas. Porém, isso não foi o que aconteceu com o *Nocturnal*, como conta o dedicatário Julian Bream (1933-2020):

Quando a peça chegou pela primeira vez, eu descobri que eu não precisava mudar nada, nem uma nota. É a *única* peça escrita para mim em que isso aconteceu. Ah, sim, exceto por um minúsculo problema no qual Britten inventou de colocar duas notas na mesma corda, o que era naturalmente impossível de tocar. Quando eu mostrei isso para ele, ele ficou simplesmente horrorizado! Foi como se você apontasse alguma gafe terrível no comportamento social dele.¹ (PALMER, 1982, p.87)

Bream segue comentando sobre a absoluta clareza de intenções que o compositor tinha em sua escrita, que ninguém errava com Britten por perto (“porque se você errasse, poderia ser o fim”), e que seu nível de exigência era altíssimo, sem deixar nada ao acaso (PALMER, 1982, p.87-88). Esse retrato do compositor pelo intérprete colabora para compreender o contexto cuidadoso e estrito que acompanha o *Nocturnal*, que também é perceptível em um humilde trecho de uma carta de Bream para Britten, de 1965, na qual o violonista manda notícias sobre a obra cuja edição supervisionara:

Havia apenas um ou dois pequenos pontos, como uma estranha nota errada ou valor de tempo, que eu corrigi – (Eu espero que eu esteja certo! – porque sempre existe uma chance de eu ter errado desde o início!) – mas eu suspeito que alguém deve ter percebido antes de eu ter recebido as provas.² (GOSS, 2020, 4’17’)

Portanto, tanto do ponto de vista composicional, quanto do técnico-interpretativo, poder-se-ia supor que a partitura de *Nocturnal*, publicada em 1965, seria uma instância de representação do

¹ “When the piece first arrived,’ Bream told me, ‘I found I didn’t have to change anything, not one note. It’s the *only* piece written for me of which that is true. Oh yes, except for one tiny blemish where Britten had contrived to place two notes on the same string, which was naturally impossible to play. When I pointed this out to him he was simply horrified! It was as though you’d pointed out some terrible gaff in his social behaviour.” (PALMER, 1982, p.87)

² “There were just one or two small points such as the odd wrong note or time value which I corrected – (I do hope I’m right! – because there’s always a chance that I’ve been wrong all along!) – but I suspect somebody must have spotted them before I received the proofs.” (GOSS, 2020, 4’17’)

original³ com pouca margem para divergências, principalmente quando fosse tocada pelo próprio Bream. Porém, não é o que acontece, suas performances diferem em vários aspectos da partitura por ele mesmo editada, mesmo em performances relativamente próximas à data de publicação. A partir dessa constatação, percebe-se que decisões musicais se renovam com o tempo e reforça-se a ideia de que a partitura apresenta apenas um esboço do que é (e que se tornará) uma obra, já que ela efetivamente só é materializada através de suas várias faces apresentadas em performances. A meu ver, a performance que diverge dos mais variados aspectos da partitura está longe de ser problemática – na verdade, representa a riqueza das possibilidades infinitas e *horizontais*⁴ do trabalho de interpretação musical.

Para o presente artigo, quatro versões do *Nocturnal* tocado por Bream foram analisadas: a primeira é o áudio presente no álbum *20th Century Guitar* (BREAM, 1967). O álbum marca a primeira gravação da obra e apresenta decisões interpretativas de Bream sobre a obra que ele já tinha apresentado em várias ocasiões⁵; portanto, considero que alterações em relação à partitura são primeiras rejeições de ideias cristalizadas precocemente pelo processo editorial, ao mesmo tempo que são experimentações em uma obra que ainda estava em seus primeiros anos. A segunda versão é o registro de um concerto de Bream no Castelo de Wardour, na Inglaterra, e foi escolhida por ser um registro ao vivo e audiovisual, que permite a observação de uma grande quantidade de detalhes técnicos (BREAM, 1978). A terceira versão está presente no CD *Nocturnal*, que mostra a vontade de Bream de revisitar a obra de Britten para uma nova gravação em estúdio (BREAM, 1993). A quarta e última versão analisada contém apenas os movimentos *Musingly*, *Passacaglia* e *Slow and quiet*, mas foi escolhida por ser o registro mais recente encontrado e por ser audiovisual, parte do documentário *My Life in Music* (BREAM, 2003). Nessa versão, é possível perceber decisões musicais já amadurecidas, depois de quarenta anos da composição da obra, além de vários detalhes serem visíveis, como na segunda versão. Entretanto, vale notar que Bream já estava no início da sua aposentadoria, portanto, algumas decisões podem ter sido tomadas por impedimentos técnicos naturais da sua idade.

³ “[...] é relativamente simples algo que poderíamos denominar ‘instância de representação do original’, isto é, a maneira pela qual o compositor apresenta suas intenções, possibilitando que elas sejam alcançadas e compreendidas pelo intérpretes para execução ou performance. A ‘instância de representação do original seria, nesse caso, a partitura – que na música clássica aparece como o mais importante referencial de comunicação.” (ARAGÃO, 2001, p.16)

⁴ Exploradas conceitualmente em Madeira (2020).

⁵ Na carta de abril de 1965, Bream conta que já tinha apresentado a obra pelo menos 26 vezes em uma turnê pelos Estados Unidos (GOSS, 2020, 4’17’’).

A presente pesquisa não pretendeu apontar todas as diferenças entre as versões, dado que uma confirmação sobre a realização de alguns dos tópicos dependeria da confirmação do próprio Bream. Ainda assim, foi possível levantar vários aspectos relevantes para a performance do *Nocturnal*, e por extensão, de outras peças do repertório. Também é importante destacar que não foi um objetivo a avaliação como certas ou erradas (ou adequadas e inadequadas, ou qualquer par que exprima julgamento de valor) as decisões interpretativas de Bream, mas, em um primeiro nível, observá-las para melhor compreender o *Nocturnal*. Em um segundo nível, espera-se que o artigo colabore para a compreensão das práticas interpretativas de uma das figuras mais importantes do violão na segunda metade do século XX, fornecendo informações que complementem o abrangente estudo da personalidade artística de Bream conduzido por Molina (2006), o levantamento de suas digitações presente em Santos (2013), o lado arranjador de Bream analisado por Orosco (2013), e um retrato dos seus gestos corporais realizado em minha tese de doutorado (MADEIRA, 2017), entre outras pesquisas realizadas nacional e internacionalmente sobre o violonista. Em um terceiro nível, espera-se que as informações levantadas no artigo sejam uma base sólida que permita a construção de futuros trabalhos que tratem de procedimentos da interpretação musical, seja ao violão ou em quaisquer instrumentos.

O *Nocturnal* foi escolhido para análise por cinco motivos principais: 1) foi composto originalmente para violão, o que elimina preocupações e alterações provenientes da troca de meio instrumental perceptíveis em arranjos e transcrições; 2) há apenas uma edição da obra, publicada pela Faber Music em 1965, o que faz dessa partitura uma instância de representação do original única; 3) a obra tem uma longa duração no contexto do repertório para violão solo (cerca de 18 minutos) e abrange diversas possibilidades musicais em seus nove movimentos – *Musingly*, *Very agitated*, *Restless*, *Uneasy*, *March-like*, *Dreaming*, *Gently rocking*, *Passacaglia* e *Slow and quiet* (este último um arranjo da canção *Come, heavy sleep*, de John Dowland) –, o que permite observar muitos aspectos; 4) é uma obra que desde sua composição vem sendo tocada por muitos intérpretes, o que mostra sua relevância no repertório violonístico⁶; e 5) foi uma obra extremamente querida por Bream e que

⁶ No dossiê especial publicado pela revista *Vórtex* na ocasião da morte de Bream, vários dos artigos citam o *Nocturnal* como sendo uma das obras-chave na carreira do violonista e que se tornaria uma obra-chave no repertório contemporâneo para violão. Segundo Zanon, o *Nocturnal* é “uma obra que redefiniu a orientação estética e as capacidades expressivas do violão” (ZANON, 2020, p.4).

recebeu dele muita atenção, haja vista que ele a tocou por toda sua carreira e a gravou em dois álbuns, um deles cujo título é homônimo.

As diferenças levantadas nesse artigo foram divididas em quatro categorias, apresentadas sequencialmente para que fiquem claras as ideias de Bream para cada trecho e consultas temáticas sejam facilitadas: articulação, notação musical (notas e ritmos), digitação de mão esquerda e digitação de mão direita. Apesar de outras diferenças serem notáveis entre as versões, optou-se por focar nesses quatro aspectos pela maior clareza de exposição e comparação na forma escrita. O texto será acompanhado por várias figuras que destacarão as categorias e possibilitarão a leitura direta, sem recorrer à partitura original. Para além do levantamento dos trechos, também serão apresentadas algumas hipóteses dos motivos que podem ter levado Bream a optar por uma ou outra solução, como facilidade técnica, rendimento sonoro (volume, ressonância), timbre, fraseado, entre outros.

Além das categorias citadas, perceberam-se também diferenças entre as versões que são difíceis de quantificar e traduzir do som para palavras, como em relação a *rubato*, acentuações, articulações, dinâmicas e timbres⁷. A notação musical aponta para os caminhos pensados pelo compositor, mas dá margem para que o intérprete os percorra de muitas formas. Em relação a esses tópicos, comentários sobre algumas das diferenças entre as versões 1 e 3 podem ser encontradas na dissertação de Batista (2012).

Feita essa introdução, segue a exposição dos trechos nos quais há divergências entre as versões e a partitura.

1. Articulação

Na edição publicada, Bream escreve uma curta nota do editor antes da apresentação da partitura, expondo os dois motivos – um musical e um técnico – nos quais o ligado é empregado ao violão e definindo sua notação:

⁷ Sobre os timbres, algumas diferenças serão apontadas; porém, somente quando forem originadas por mudanças de digitação de mão esquerda e por alterações maiores da forma de tocar (*pizzicatos* e harmônicos).

Aqueles íntimos com as tecnicidades – e de fato dificuldades – de se frasear em uma maneira convincente no violão verá que uma linha pontilhada assim:  (legato de mão esquerda ou ligado) não apenas fornecerá suporte à interpretação musical, mas também facilitará o tocar.⁸ (BRITTEN, 1965, p.1)

É de grande valia para o estudo da obra os símbolos diferentes que Bream usa para a ligadura de expressão, um conceito musical, e o ligado, que é uma possível realização técnica desse conceito. Uma das diferenças que chamam a atenção nas versões analisadas é relativa ao uso dos ligados, como, por exemplo, no trecho de *Musingly* abaixo, nos quais o ligado destacado com uma seta não é realizado em nenhuma das quatro versões. Bream pode ter preferido remover o ligado para manter semelhantes o ataque, projeção e dinâmica das duas notas, contribuindo para maior unidade da frase.

FIGURA 1 – *Musingly*, c.1-4



Fonte: BRITTEN (1965, p.2)

Nas três versões de *Very agitated*, o ligado indicado no fim da figura abaixo é removido. A terceira versão, portanto, não apresenta nenhum ligado no compasso, possivelmente para manter o timbre, ataque e dinâmica constantes; enquanto isso, nas versões 1 e 2 é adicionado um ligado entre as notas si e lá do terceiro agrupamento do compasso, o que faz com que o impulso gerado pelo ligado seja transferido do fim para o meio da frase.

FIGURA 2 – *Very agitated*, c.1-3



Fonte: BRITTEN (1965, p.3)

⁸ “Those intimate with the technicalities – and indeed difficulties – of phrasing in a convincing way upon the guitar will find that the dotted line thus:  (L.H. legato or slur) will not only lend support to the musical interpretation, but will also facilitate playing.” (BRITTEN, 1965, p.1)

O mesmo procedimento de transferência é realizado em uma escala mais adiante no mesmo movimento, nas versões 1, 2 e 3:

FIGURA 3 – Very agitated, c.14-15



Fonte: BRITTEN (1965, p.3)

Na versão 3 do trecho abaixo de *Very agitated*, o ligado indicado e feito nas versões 1 e 2 é removido. É importante notar que na versão 3 o andamento é desacelerado fortemente, e um ligado nessa condição gera uma diferença de timbre mais perceptível do que se fosse aplicado em um andamento rápido.

FIGURA 4 – Very agitated, c.20-21



Fonte: BRITTEN (1965, p.3)

O ligado do primeiro compasso do trecho abaixo é removido em todas as versões, talvez pela dificuldade técnica de sua realização, talvez para que o ataque e timbre da nota ré não seja tão diferente das demais notas da escala. Os outros ligados destacados no trecho são removidos apenas na quarta versão da *Passacaglia*, possivelmente por uma das seguintes razões: tornar as notas do trecho inteiro mais semelhantes entre si, especialmente no primeiro tempo dos compassos, ou evitar a dificuldade técnica vinda do ligado entre os dedos 4 e 2 (já que um ligado é mantido no segundo tempo do c.15).

FIGURA 5 – Passacaglia, c.13-15



Fonte: BRITTEN (1965, p.11)

No trecho a seguir, o ligado é removido nas versões 2 e 4, sendo que na versão 2 as notas sol sustenido e sol natural são realizadas na corda 3. Por essas serem as versões ao vivo, ao eliminar o ligado Bream pode ter priorizado a clareza de ataque para a maior projeção do som em um espaço amplo. Outra justificativa pode ter sido técnica, já que a realização de um ligado entre os dedos 4 e 3, principalmente na chegada de um traslado, adiciona certa dificuldade ao trecho. Uma terceira justificativa seria a padronização de articulação no motivo escalar observado a partir das três notas acentuadas do compasso 37.

FIGURA 6 – Passacaglia, c.36-37



Fonte: BRITTEN (1965, p.14)

Ainda ocorrem outras remoções e adições de ligados, mas como estão relacionadas com mudanças de digitação, serão abordadas mais adiante.

Seguindo na análise da articulação, destacam-se as realizações de *staccatos*. Bream aproveita a grande gama de interpretações do *staccato*, já que o símbolo não define quão curta deve ser a nota,

mas muitas vezes não diferencia uma nota com *staccato* de uma sem ele⁹. Alguns desses momentos serão expostos nos próximos parágrafos.

Nos dois trechos a seguir, nas duas primeiras versões, Bream opta por não fazer os *staccatos* escritos; porém, nas versões 3 e 4 ele os faz, o que indica uma observação mais estrita dos sinais da partitura a partir de um determinado momento. Na canção de Dowland *Come, heavy sleep*, utilizada como base para a composição do *Nocturnal*, as notas repetidas marcam o texto *Com and possess my tired thoughts*.

FIGURA 7 – Musingly, c.16-17



Fonte: BRITTEN (1965, p.2)

FIGURA 8 – Musingly, c.25-29



Fonte: BRITTEN (1965, p.2)

As marcações de *staccato* indicadas nos trechos abaixo não são seguidas por Bream em nenhuma das três versões. Porém, apenas na versão 2, Bream destaca as três notas realizando-as em *pizzicato*, o

⁹ Bream parece aproveitar o interessante advérbio de uma definição dicionarística do termo: “Of an individual note in performance, *usually* separated from its neighbours by a silence of articulation” (CHEW; BROWN, 2001, grifo nosso). Em nosso entendimento, o “usualmente” consta nessa ampla definição apenas para que sejam englobados alguns usos do *staccato*, como aqueles que são notados “simply to ensure that the previous pattern of slurring would be discontinued or that slurs would not be added” (BROWN, 2001). Considerando que o “usualmente” dá uma abertura para que as marcas de *staccato* possam ser realizadas, *ad absurdum*, até como *legato*, para esse artigo recorreremos a uma concepção mais conservadora do termo: “A style of playing notes in a detached, separated, distinct manner, as opposed to legato” (ONMUSIC, 2016).

que colabora para a articulação mais destacada sugerida pelo compositor. O *pizzicato* colabora para a diversidade de timbres, como se Bream orquestrasse o trecho com um novo instrumento.

FIGURA 9 – Uneasy, c.6-7



Fonte: BRITTEN (1965, p.6)

No trecho abaixo, Bream também não realiza em nenhuma versão os *staccatos* indicados.

FIGURA 10 – Dreaming, c.5



Fonte: BRITTEN (1965, p.8)

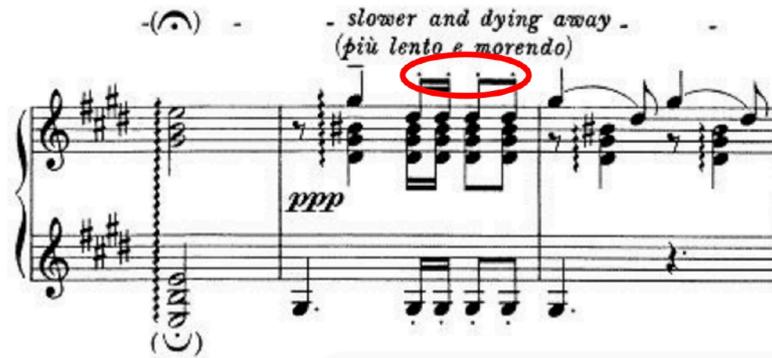
Em outros casos, como os de *Slow and quiet* abaixo, Bream ignora a marcação de *staccato* nas versões 1, 2 e 4. Na versão 3, os trechos não são realizados em *staccato*, mas também não são *legato* como os das outras versões. O material temático dos trechos é o mesmo exposto na análise das Figuras 7 e 8, de *Musingly*. Mais uma vez, percebe-se na versão 3 uma observância maior aos sinais da partitura.

FIGURA 11 – Slow and quiet, c.9-11



Fonte: BRITTEN (1965, p.15)

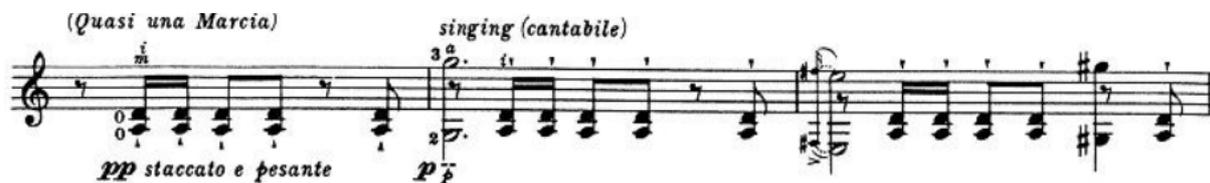
FIGURA 12 – Slow and quiet, c.16-18



Fonte: BRITTEN (1965, p.15)

Em *March-like* há *staccatissimos* em todas as notas do acompanhamento, além de *staccatos* em várias notas da melodia. Essas notações colaboram para definir o caráter marcial do movimento, mas não são observadas literalmente por Bream. Na versão 1, já na primeira pauta, ilustrada a seguir, a última colcheia dos dois primeiros compassos é feita longa, inclusive sobrepondo-se ao acorde do compasso seguinte; entretanto, na versão 3 os *staccatissimos* são realizados. Na versão 2, a última colcheia do primeiro compasso é feita com em *legato* e com um leve acento, o que a diferencia das restantes e ressalta a estrutura – o primeiro compasso pode ser visto como uma introdução, sendo a última nota uma anacruse para a melodia que começa a seguir.

FIGURA 13 – March-like, c.1-3



Fonte: BRITTEN (1965, p.7)

Vale notar os *staccatos* abaixo indicados, que nas versões 2 e 3 são substituídos por *tenutos*, gerando uma diversidade na articulação e um direcionamento distinto para a célula anacrútica (semelhante ao do c.1 na versão 2).

FIGURA 14 – March-like, c.10-12



Fonte: BRITTEN (1965, p.7)

De maneira geral, a versão 3 faz quantitativamente mais *staccatos* no acompanhamento do que a versão 1, sendo a versão 2 um meio termo. Qualitativamente, no trecho circulado abaixo, o *staccatissimo* é exagerado por Bream na versão 3, colaborando para a diferença que a orientação *marked* sugere:

FIGURA 15 – March-like, c.19-20



Fonte: BRITTEN (1965, p.7)

O último tema relativo à articulação a ser analisado é o da ligadura. Na partitura, há uma ligadura que indica a sustentação do som da maior parte das semínimas que precedem acordes em mínimas; porém, no início das versões 1 e 2 de *Very agitated*, a nota si, destacada na figura a seguir, é feita em *staccato*. No movimento inteiro, trata-se do único caso no qual a semínima é feita em uma corda que será usada no acorde seguinte para outra nota, portanto, não há como sustentar as duas notas simultaneamente com a digitação escrita. Enquanto nas versões 1 e 2 Bream aceita essa impossibilidade musical imposta pela digitação, na versão 3 ele realiza o si na corda 5 (é possível ouvir o ruído de um dedo-guia entre as notas fá e si), possibilitando que ele seja sustentado durante o próximo acorde, que tem uma das notas sol removida. Nessa versão, a prioridade é musical, mesmo que haja um custo técnico adicionado pelo traslado.

FIGURA 16 – Very agitated, c.1-2

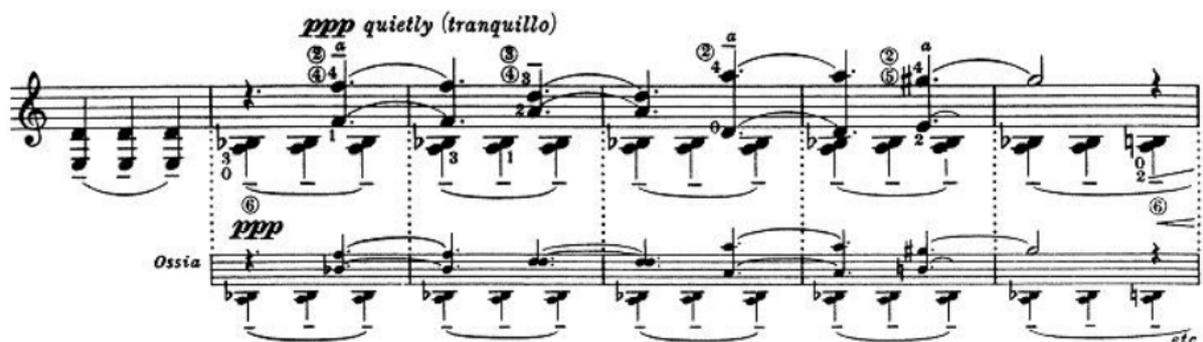


Fonte: BRITTEN (1965, p.3)

2. Notação musical (notas e ritmos)

Em *Restless*, nas três versões analisadas Bream opta por realizar o trecho abaixo como sugerido em *Ossia*. Essa não é uma divergência em relação à partitura, mas é interessante perceber a versão alternativa como a preferida pelo violonista em todos os casos.

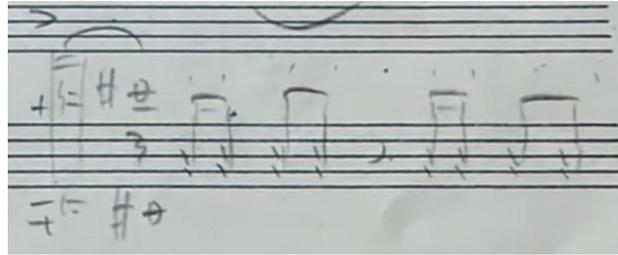
FIGURA 17 – Restless, c.49-54



Fonte: BRITTEN (1965, p.5)

Goss afirma que a escrita de Britten está correta na maioria dos casos, mas que no compasso 10 de *March-like* a pausa de semínima deveria ser trocada por uma de colcheia, complementando que essa posição é relativamente de comum acordo entre especialistas (GOSS, 2020, 19’58”). No mesmo vídeo, Goss mostra o manuscrito de Britten (Figura 18), no qual se vê a pausa de semínima; portanto, Goss considera que a pausa de semínima teria sido um erro de escrita do próprio compositor.

FIGURA 18 – March-like, c.10 (manuscrito)



Fonte: GOSS (2020, 19'52'')

A Figura 19 mostra a pausa do compasso 10, assim como as dos compassos 4, 6 e 8, que é lida como pausa de colcheia na primeira versão de Bream. Por conta disso, para que a frase se encaixe metricamente em um compasso quaternário (no caso dos compassos 4 e 6) e ternário (no compasso 8), Bream não toca a última colcheia da célula rítmica, mantendo em todos os casos a figura rítmica acéfala de quatro notas presente no compasso 1 da peça. Na terceira versão Bream corrige esses desvios, tocando todas as células rítmicas exatamente como consta na partitura, sem fazer a correção sugerida por Goss. A segunda versão é um meio termo: Bream segue a partitura nos compassos 4 e 6, mas não no 8 e 10.

FIGURA 19 – March-like, c.1-12

A printed musical score for the piece "March-like (♩)" by Benjamin Britten. The score is in 4/4 time and features a treble clef. The tempo is marked "Quasi una Marcia" and the performance style is "singling (cantabile)". The score includes dynamic markings such as "pp staccato e pesante", "p f", "mf", and "dim.". The music consists of several measures of music, with some notes beamed together and some measures containing rests. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Fonte: BRITTEN (1965, p.7)

Um possível erro de leitura que acontece em todas as versões está presente em *Dreaming*, no qual o dó sustenido indicado na figura a seguir é tocado como dó natural. A hipótese é a de que as poucas barras de compasso desse movimento, a falta de acidentes de precaução e a presença do dó natural no tempo seguinte, que justificaria o dó natural no acorde, são possíveis causas desse erro, confirmado por Goss (2020, 21’05”). Os motivos elencados, somados à forte influência que a interpretação de Bream exerce, pode ter feito com que o acorde tenha sido tocado com dó natural pela maioria dos outros intérpretes que gravaram a obra¹⁰. Porém, não se deve descartar a possibilidade de que Britten não tenha percebido que um bequadro estava faltando no dó do acorde, e que Bream teria corrigido esse erro de escrita nas gravações.

FIGURA 20 – *Dreaming*, c.3



Fonte: BRITTEN (1965, p.8)

Na versão 1 Bream opta por fazer a melodia de *Gently rocking* em fusas, enquanto nas versões 2 e 3 ela é realizada em semicolcheias, como a possibilidade alternativa oferecia pela passagem *Ossia* (Figura 21). Essa observação não é caracterizada como uma divergência em relação à partitura, porém, vale destacar a mudança entre as versões, que permite um andamento mais rápido na versão 3.

¹⁰ Nota-se que Paul Galbraith, Marcin Dylla, Eliot Fisk, Eduardo Fernández, Jérémy Jouve, Sharon Isbin, Stefano Grondona e David Leisner tocam o acorde com dó natural. Em um rápido levantamento, foram encontrados apenas dois violonistas que tocam dó sustenido nessa passagem – Dale Kavanagh e Fábio Zanon (apesar deste último já ter tocado dó natural em algumas versões). Considerando que esse dó natural foi incorporado pela enorme maioria dos intérpretes, a música efetivamente é conhecida pela maior parte das pessoas através de performances com essa nota. Nesse caso, a tradição interpretativa e as próprias performances se chocam com a instância de representação do original, possibilitando duas posturas com implicações importantes sobre o que é interpretação musical: seguir a partitura ignorando a tradição, ou seguir a tradição ignorando a partitura.

FIGURA 21 – Gently rocking, c.1



Fonte: BRITTEN (1965, p.9)

Entre as quatro versões da *Passacaglia*, apenas na última o sol suspenso apontado na figura seguinte é substituído por um si. Aqui a mudança parece ter ocorrido por uma razão técnica – o sol suspenso exige uma grande distensão da mão esquerda, enquanto o si natural deixa a mão em uma disposição relaxada.

FIGURA 22 – Passacaglia, c.25-27



Fonte: BRITTEN (1965, p.12)

Percebe-se na seção da *Passacaglia* que se inicia em *starting broadly*, nas versões 1, 2 e 4, a substituição das pausas destacadas na figura a seguir por prolongamentos das notas imediatamente anteriores – o que prioriza o *legato* da frase sobre a realização entrecortada prevista pela partitura. Entretanto, na versão 3, Bream faz as pausas.

FIGURA 23 – Passacaglia, c.30-33



Fonte: BRITTEN (1965, p.13)

Na primeira versão do acorde destacado na figura abaixo, Bream toca um fá natural ao invés do fá sustenido, um erro de leitura que seria corrigido em todas as outras versões. Vale notar que a digitação escrita do acorde, que sugere uma pestana com o dedo 1 para as notas dó natural e fá sustenido, confirma como Bream entendia a nota como fá natural no momento da edição.

FIGURA 24 – Passacaglia, c.36-37



Fonte: BRITTEN (1965, p.14)

No fim da *Passacaglia*, nas versões 1, 2 e 4, a pausa destacada na figura seguinte não é realizada, sendo optada uma realização em *legato* para a escala ascendente. Na versão 3, há uma pequena

já que para a realização do trecho escrito seria necessária uma distensão simultânea entre os dedos 1 e 2 (para o mi e sol sustenido da pauta inferior) e 3 e 4 (para o mi e si da pauta superior). A alteração a partir da versão 2 reflete a possível percepção de Bream de que a remoção do mi teria também removido uma parte importante da textura, que é mantida quando se adiciona o si.

FIGURA 27 – Slow and quiet, c.5-6



Fonte: BRITTEN (1965, p.15)

Ainda sobre esse tema, o último acorde do trecho ilustrado a seguir tem o sol sustenido removido na versão 4, o que faz com que Bream substitua a realização da pestana na casa 9 por uma na casa 6. Essa opção possibilitaria o dedo 4 como guia na corda 1, mas Bream não o realiza; também possibilita um traslado mais curto, da posição V para VII¹¹, comparado com o traslado da posição V para IX exigido pelas notas escritas. Nas versões 1 e 2, o acorde é completado com um sol sustenido entre as duas notas agudas, para que a mão direita possa passar por todas as cordas. Nesses casos, a hipótese é que Bream considerou o acorde “vazio”, preferindo adicionar uma nota para permitir uma sonoridade mais robusta e idiomática. Na versão 3 Bream faz exatamente como está escrito na partitura.

¹¹ Considero aqui a posição V contraída para a realização das notas mi e si com os dedos 2 e 4, e posição VII com distensão do dedo 1 para a realização do acorde do fim da frase. Mesmo com outras possíveis interpretações das posições do trecho, como posições IV e VI, a redução do tamanho do traslado em relação à realização das notas originalmente escritas na partitura permanece.

FIGURA 28 – Slow and quiet, c.13-14



Fonte: BRITTEN (1965, p.15)

3. Digitação de mão esquerda

O terceiro tópico para a comparação é a digitação, especialmente quando há mudança na corda escolhida para realizar uma nota, incluindo a substituição de notas naturais por harmônicos e vice-versa. A indicação de terceira corda, indicada a partir do fim da primeira pauta no trecho abaixo, é seguida na primeira, segunda e terceira versões, mas o Bream da quarta versão prefere a realização da frase na corda 4 (com exceção do mi bemol do início da segunda pauta). Por não haver diferença na dificuldade técnica de realização da melodia em uma corda ou outra, supõe-se que a mudança para a quarta corda teve uma motivação musical, para que o timbre das cordas graves seja mantido na seção.

FIGURA 29 – Musingly, c.1-11



Fonte: BRITTEN (1965, p.2)

Na segunda versão, Bream substitui a nota mi indicada abaixo no primeiro compasso por um harmônico na casa 12 da corda 6, antecipando o timbre do harmônico que viria no compasso subsequente.

FIGURA 30 – Musingly, c.12-15



Fonte: BRITTEN (1965, p.2)

Na quarta versão do trecho acima, a nota lá indicada no segundo compasso também é substituída por um harmônico, realizado na casa 12 da corda 5. Essa opção gera uma ressonância maior do instrumento, potencializando o efeito de *campanella* do compasso. Por causa dessa substituição, o ligado entre as notas lá e si bemol é removido e algumas digitações escritas, que são seguidas nas versões 1, 2 e 3, são alteradas.

Ainda na figura anterior, na terceira e quarta versões as notas mi e dó indicadas no final da pauta são realizadas nas cordas 1 e 3, respectivamente, resultando em uma escala em *campanella* que também colabora para uma maior ressonância do violão se comparada com a escala na mesma corda da partitura e das duas primeiras versões. O mi na primeira corda também colabora para a manutenção de timbre da melodia descendente na voz superior (si-lá-sol) que vem desde o início do compasso, cuja importância Bream já havia apontado na partitura ao deixá-la na corda 1, enquanto as semicolcheias ficam na 2.

Na última pauta de *Musingly* há um caso no qual todas as versões são diferentes entre si. O mi indicado na figura seguinte como primeira corda solta é feito na corda 4 na primeira versão, enquanto é substituído por um harmônico na casa 7 da corda 5 na quarta versão. Na versão 2, as notas dó sustenido e mi são executadas na corda 3 com um marcante portamento. Nesses três casos, percebe-se a preocupação de Bream em distinguir o mi, marcado com *tenuto* e material melódico do tema de Dowland (*till thou on me be stouled*), dos mis de acompanhamento que se alternam com a escala descendente no decorrer do compasso. Curiosamente, na versão 3 Bream segue a digitação indicada na partitura.

FIGURA 33 – Uneasy, c.6-8



Fonte: BRITTEN (1965, p.6)

No trecho de *Dreaming* ilustrado a seguir, na segunda e terceira versões, Bream opta por mudar a digitação na segunda corda em posição III para a escrita em vermelho. Enquanto a digitação original e realizada na versão 1 prioriza o aspecto timbrístico e melódico da escala, a das versões 2 e 3 é realizada de forma a valorizar a harmonia, considerando que as notas mi, fá sustenido e lá bemol do acorde anterior podem ser sustentadas enquanto a melodia acontece nas cordas 2 e 1.

FIGURA 34 – Dreaming, c.5



Fonte: BRITTEN (1965, p.8)

Ainda em *Dreaming*, a última nota do trecho da figura seguinte na versão 2 é realizada com o dedo 2 ao invés do 3. Apesar de deixar a mão em uma posição contraída, essa digitação faz com que o fá destacado na figura abaixo possa ser sustentado e conectado com a linha melódica seguinte. Essa digitação provavelmente é seguida também nas versões 1 e 3.

FIGURA 35 – Dreaming, c.6-7



Fonte: BRITTEN (1965, p.8)

Na quarta versão da *Passacaglia*, Bream altera a digitação do trecho ilustrado abaixo para a escrita em vermelho. A utilização do dedo 3 na nota si natural evita a mudança da posição II para I; o dedo 3 no dó sustenido evita um ligado com o dedo 4 e suaviza com um portamento a chegada levemente percussiva do que originalmente seria um ligado.

FIGURA 36 – Passacaglia, c.1-3



Fonte: BRITTEN (1965, p.10)

Em um caso semelhante ao exposto na Figura 29, uma digitação inteiramente na quarta corda é preferida por Bream no trecho circulado na figura seguinte da quarta versão da *Passacaglia*, enquanto nas outras três versões ele segue a indicação escrita.

FIGURA 37 – Passacaglia, c.4-5



Fonte: BRITTEN (1965, p.10)

Ainda na figura acima, na versão 1 as notas dó, si bemol e lá bemol do compasso 5 são realizadas na corda 3, seguindo a digitação originalmente escrita, enquanto nas versões 2, 3 e 4 Bream as realiza na corda 4.

Na segunda e quarta versões da *Passacaglia*, Bream altera a digitação do trecho circulado abaixo para que a melodia fique nas cordas 1 e 2 ao invés das cordas 2 e 3, como acontece na primeira e terceira versões. Nesse caso, o traslado da posição VI para IV entre as notas dó sustenido e ré indicadas pelas setas é evitado ao mesmo tempo que o timbre escolhido muda do escuro para o claro, ou do fechado para o aberto, percebendo-se a prioridade do *legato* sobre um timbre mais escuro.

FIGURA 38 – Passacaglia, c.7-8



Fonte: BRITTEN (1965, p.10)

No primeiro compasso da figura a seguir, a digitação é seguida na primeira versão, mas nas outras três versões os dois primeiros tempos são realizados na posição I, trocando a realização da linha intermediária das cordas 5 e 4 para 4 e 3. Se se for considerado que a partir do tempo 3 tocar o sol solto é uma condição para a realização da passagem, a motivação da troca de cordas parece ter sido timbrística, mas uma facilidade técnica também pode ter sido preferida.

FIGURA 39 – Passacaglia, c.9-10



Fonte: BRITTEN (1965, p. 10)

Ainda no segundo compasso da figura acima, as versões 1 e 2 realizam o fá sustenido indicado com a seta como consta na partitura, mas Bream o realiza na corda 1 nas versões 3 e 4. Assim como no comentário anterior, a motivação timbrística parece ser a mais relevante, apesar da opção também facilitar a técnica.

No trecho circulado abaixo, na quarta versão, Bream opta por fazer uma pestana na casa 3, que torna a ressonância do trecho mais parecida com a do compasso anterior. Essa mudança impede a realização do ligado entre as notas ré bemol e mi bemol, que nas duas primeiras versões parecem ser entendidos como parte das quatro notas que terminam a melodia – ré bemol, mi bemol, si bemol e fá. Isso é suposto pela ressonância do mi bemol ser cortada no momento do ataque do si bemol subsequente. Na quarta versão, o mi bemol é sustentado enquanto as duas notas restantes são realizadas, indicando ao ouvinte que se trata de uma polifonia. Na versão 3, a digitação escrita é realizada, porém, o ligado é removido e também se percebe a sustentação do mi bemol.

FIGURA 40 – Passacaglia, c.16-18



Fonte: BRITTEN (1965, p. 11)

Ainda em relação à Figura 40, observamos que na versão 4 Bream opta por fazer o Ré bemol com uma distensão do dedo 3 ao invés de utilizar o dedo 4, que seria o dedo prioritário para a realização de uma nota sem distensões ou contrações na posição III.

Na terceira e quarta versões, o trecho da segunda pauta da figura abaixo apresenta uma mudança de digitação (nota si aguda na corda 1 ao invés da 2) cujo motivo é a semelhança de ressonância e de timbre em relação ao compasso anterior. Enquanto nas duas primeiras versões, especialmente na primeira, Bream opta por contrastar o timbre dos compassos 20 e 21, seguindo a digitação da partitura, na terceira e quarta versões a ideia é a continuidade. Essa mudança de digitação faz com que Bream adicione um ligado entre as notas dó sustenido e si, apontadas com uma seta na figura a seguir.

FIGURA 41 – Passacaglia, c.19-21

The image displays two musical staves for the Passacaglia, measures 19-21. The top staff is labeled 'B IV' and the bottom staff is labeled 'B VIII'. Both staves show a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. Red arrows point to specific notes: one in measure 19 of B IV, one in measure 20 of B IV, and one in measure 21 of B VIII. The bottom staff also shows a bass clef with a common time signature and a few notes at the end of the passage, with a red arrow pointing to a note in measure 21.

Fonte: BRITTEN (1965, p. 11)

No trecho acima também há uma divergência na realização dos baixos do último compasso – na quarta versão, Bream opta por fazer na quinta corda. Nesse caso, parece que fazer o trecho em um timbre mais fechado da sexta corda não vale o esforço do traslado.

Nas versões 2 e 3, a nota dó indicada a seguir é realizada na corda 4, o que resulta em um maior destaque ao acento, que fica semelhante ao das notas acentuadas da Figura 41.

FIGURA 42 – Passacaglia, c.22

The image shows a musical staff for the Passacaglia, measure 22. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. A red arrow points to a note in the first measure. The word 'cresc.' is written below the staff. The bottom staff shows a bass clef with a common time signature and a few notes at the end of the passage, with a red arrow pointing to a note in measure 22.

Fonte: BRITTEN (1965, p. 11)

Na quarta versão, a digitação para o trecho abaixo é alterada para a indicada em vermelho. Ao realizar cada uma das três primeiras notas em uma corda diferente, a ressonância do violão é ampliada – prioridade escolhida por Bream, apesar da nova digitação exigir um traslado por substituição entre as duas notas mi bemol.

FIGURA 45 – Passacaglia, c.25



Fonte: BRITTEN (1965, p. 12)

Na segunda e terceira versões, o mi bemol abaixo destacado é realizado na corda 5, diferentemente da primeira e quarta, que seguem a orientação escrita da corda 4.

FIGURA 46 – Passacaglia, c.30-31



Fonte: BRITTEN (1965, p. 13)

O procedimento inverso da substituição por harmônico comentada na Figura 30 é empreendido em uma das escalas da transição da *Passacaglia* para a canção de Dowland: a figura abaixo mostra um harmônico escrito que é substituído pela nota si tocada na primeira corda em todas as versões. A nota em questão é o ponto de chegada de um *crescendo* e é também a nota mais aguda da seção; ao realizar a nota natural, não em harmônico, Bream consegue uma sonoridade mais robusta,

que parece ser o motivo pelo qual ele tenha optado por divergir do indicado originalmente na partitura.

FIGURA 47 – Passacaglia, c.39



Fonte: BRITTEN (1965, p. 14)

No fim da *Passacaglia*, a digitação com os dedos 4 e 2 para as notas indicadas abaixo é seguida na primeira, segunda e terceira versões, mas não na quarta, na qual Bream opta por fazer as duas notas com o dedo 1. Dessa forma, esse dedo é repetido por quatro notas (mi, ré, dó e si), havendo três traslados por deslocamento (da posição VII para V, V para III e III para II), em comparação com um traslado por salto (da posição VII para II) escrito originalmente. O traslado por salto desloca a mão por uma grande distância e gera um pequeno ruído (ou geraria um pequeno silêncio, se Bream soltasse o dedo da corda) entre as notas mi e ré; os traslados por deslocamento dividem a distância em segmentos menores, e, por Bream usar o dedo 1 como guia, colaboram para um maior *legato*, apesar de gerarem ruídos ao deslizar pela corda.

FIGURA 48 – Passacaglia, c.41-43



Fonte: BRITTEN (1965, p. 14)

Em uma carta para Britten em 1965, Bream escreve: “Eu também gosto da ideia de deixar o Dowland no fim sem digitação e todo o resto da parafernália violonística – você gosta? Eu gosto dessa simplicidade visual, ela quase te dá o colorido e abordagem musical certos – ao menos eu espero”¹³ (GOSS, 2020, 20’24”). Essa ideia é seguida na publicação, com exceção da penúltima nota da obra, um sol sustenido a ser feito na corda 2, conforme mostra a figura abaixo. Porém, é visível nas versões 2 e 4 que Bream faz a nota na primeira corda, mantendo a ressonância do acorde de G# do compasso anterior. Na primeira e terceira versões, é muito provável que essa alteração também tenha sido feita, mas a dinâmica *ppp* e o *diminuendo*, sem a informação visual, impedem a confirmação.

FIGURA 49 – Slow and quiet, c.16-20



Fonte: BRITTEN (1965, p. 15)

4. Digitação de mão direita

É comum que violonistas realizem acordes de maneira arpejada mesmo quando eles não possuem essa marcação, o que a princípio indicaria o toque simultâneo (*plaqué*) de todas as notas. Esse procedimento é empregado por Bream em vários momentos, e por ser tão comum na prática violonística, não será abordado¹⁴. Mas quando o contrário ocorre, a situação se torna de especial interesse para esse levantamento, como é o caso do acorde indicado na figura a seguir, que Bream faz *plaqué* apenas na versão 2.

¹³ “I also like the idea of leaving the Dowland at the end denied of fingering and all the rest the guitar paraphernalia – do you? – I like the visual simplicity of it – it almost gives you the right tone colour and musical approach – at least I hope so.” (GOSS, 2020, 20’24”)

¹⁴ Com uma pequena exceção na Figura 51.

FIGURA 50 – Musingly, c.16-18



Fonte: BRITTEN (1965, p. 2)

Todos os acordes de *Very agitated* são realizados em *plaquê* na versão 1 e 2; porém, na versão 3, o último acorde do movimento, destacado abaixo, é levemente arpejado, o que o destaca em relação aos demais:

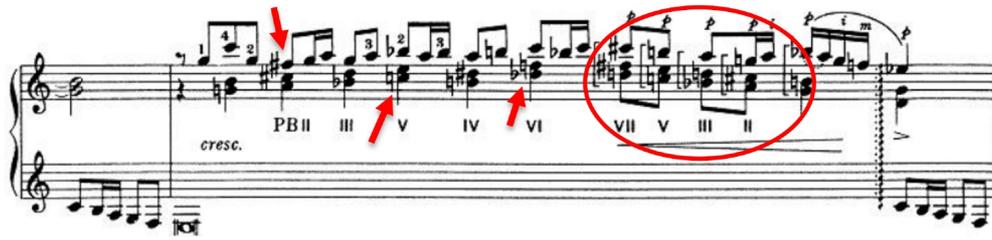
FIGURA 51 – Passacaglia, c.18-19



Fonte: BRITTEN (1965, p. 3)

Os acordes circulados abaixo têm a marcação *p*, sugerindo o toque escovado do polegar nas três notas, que nas versões 1, 2 e 4 não é realizado. Na quarta versão, é visível a realização desses acordes com o polegar na nota grave e o indicador deslizando rapidamente para cima nas outras duas notas, atacando-as simultaneamente, escolha que não pode ser confirmada na primeira versão. Destaca-se também que nos acordes assinalados com setas, apesar de não haver marcações, o Bream da quarta versão faz uso do polegar para baixo atacando as três notas. Na versão 3, a hipótese é que todos os acordes do compasso, talvez com exceção do presente no tempo 2, são realizados com polegar para baixo.

FIGURA 52 – Passacaglia, c.11-12



Fonte: BRITTEN (1965, p. 10)

Na versão 4, Bream não arpeja os acordes indicados na figura abaixo. Essa opção prioriza a realização polifônica, já que arpejos atrasam as notas mais agudas e impedem mudanças harmônicas precisas entre acordes.

FIGURA 53 – Slow and quiet, c.1-4



Fonte: BRITTEN (1965, p. 15)

Nas versões 1 e 2 os dois acordes indicados abaixo são arpejados, enquanto são feitos *plaqué* nas versões 3 e 4. Os acordes marcam finais de frases e apresentam a harmonia de dó sustenido maior, aspectos evidenciados através dessa opção de realização, que contrasta com o padrão arpejado do resto do movimento.

FIGURA 54 – Slow and quiet, c.5-8



Fonte: BRITTEN (1965, p. 15)

FIGURA 55 – Slow and quiet, c.13



Fonte: BRITTEN (1965, p. 15)

Em todas as versões do trecho da *Passacaglia* a seguir, para se obter uma maior gama de dinâmica, a partir do trecho em *forte* o segundo acorde de cada par é realizado com um arpejo de polegar para baixo ou com *rasgueado*.

FIGURA 56 – Passacaglia, c.34-35



Fonte: BRITTEN (1965, p. 13)

Considerações finais

Com a análise apresentada, confirma-se que foram diversas as decisões interpretativas de Bream para trechos do *Nocturnal* no decorrer das quase quatro décadas que abrangem as versões. Em uma síntese das divergências entre a partitura e as versões, destacam-se os seguintes pontos:

- Se uma realização foi encontrada nas versões 1 e 3, e outra nas versões 2 e 4, como no exposto sobre as Figuras 6 e 38, o motivo para a decisão por uma ou outra pode ter sido o contexto na qual se encontram: gravação de álbum ou performance ao vivo. Por exemplo, detalhes de timbre podem não ser tão importantes quanto o volume e projeção do som em uma performance ao

vivo. A escolha de uma digitação mais arriscada tecnicamente também pode ser preferida em uma gravação em estúdio, já que há possibilidade de novos takes (p.ex., Fig. 43). Alterações observadas somente nas versões 2 e 4 também podem ter ocorrido pelas contingências próprias de performances ao vivo – eventuais falhas de memória ou caprichos criativos do momento;

- Nos casos nos quais a partitura não é seguida em nenhuma das vezes (p.ex., Figs. 1, 2, 3, 5, 47 e 49), supõe-se que o processo editorial tenha exigido a tomada de decisões sem que houvesse o devido amadurecimento interpretativo da obra;
- Para os casos de alterações nas versões 2, 3 e 4 (p.ex., segundo caso da Fig. 37 e primeiro caso da Fig. 39), 3 e 4 (p.ex., Figs. 54 e 55), somente na 4 (p.ex., Figs. 29 e 37), ou ainda nas versões 2 e 3 do trecho que abrange desde *Very agitated* até *Gently rocking* (p.ex., Figs. 14 e 34), que não estão presentes na versão 4, percebe-se que a partir de um determinado momento Bream solidificou sua decisão, assim como no ponto anterior. É importante ressaltar que o processo interpretativo de uma obra requer tempo e reflexões, que frequentemente culminam em valiosas colaborações dos intérpretes. Percebem-se nesses casos as contínuas experimentações e reavaliações presentes na prática de Bream;
- As versões 1 e 2 foram gravadas quando Bream tinha 34 e 45 anos, respectivamente; as versões 3 e 4 são bastante posteriores, tendo sido gravadas aos 60 e 70 anos de idade. Portanto, algumas das decisões podem ter sido motivadas pelas possibilidades físicas próprias de cada idade¹⁵, como é evidente na exposta na Figura 22;
- Além dos trechos nos quais Bream muda uma digitação para se conseguir determinado timbre (p.ex., Figs. 29 e 37), percebe-se seu perfil arranjador/orquestrador através da adição de *pizzicato* ao trecho da Fig. 9, na substituição de notas por harmônicos (Fig. 30) e na troca de digitação da Fig. 33;
- Uma das características do estilo interpretativo de Bream, não só no *Nocturnal*, é a variedade de timbres. Nas Figuras 32 e 41, verifica-se que o Bream mais maduro (a partir da versão 3) prefere a manutenção de um mesmo timbre ao invés da variedade;

¹⁵ As idades são aproximadas, haja vista que a conta foi realizada comparando o ano de publicação das versões com o ano de nascimento de Bream.

- A partitura pode apresentar erros que foram corrigidos por Bream, em relação tanto a digitações (claramente o da Fig. 24, enquanto outros podem ter sido interpretados nesse artigo como uma opção diferente), quanto a notas (p.ex., Fig. 20) e ritmos (p.ex., Fig. 19). As versões de Bream também podem conter erros de leitura (p.ex., Figs. 19 e 20). Um estudo dos manuscritos de Britten ainda se faz necessário para confirmar algumas questões;
- Um maior rigor na leitura do texto, especialmente em relação a articulações, é mais comum nas versões 3 e 4, como exposto nas Figs. 7, 11, 16 e 25.

É relevante mencionar que as decisões interpretativas de Bream para trechos do *Nocturnal* podem ser estendidas para outras peças do repertório violonístico, bastando a compreensão das decisões a partir da definição do que é prioritário para cada trecho.

As análises empreendidas nesse artigo relacionam alguns aspectos das versões de Bream com a partitura; porém, um estudo futuro pode aprofundar as motivações e decisões interpretativas do violonista a partir de análises do material musical, como as presentes em Frackenpohl (1986) e Goss (2001). Conforme exposto na introdução, análises detalhadas de outros aspectos como timbres, dinâmicas, acentuações e articulação também podem complementar o presente artigo, inclusive colaborando para que se melhor compreendam decisões técnicas e musicais.

Sobre tempo, andamento e ritmos: logo depois da nota introdutória de Bream sobre a edição, consta que a duração do *Nocturnal* é de cerca de 14 minutos. Considerando que a versão 1 dura 18'34", a versão 2 aproximadamente 14'35", e a versão 3, 18'35", a comparação pormenorizada dos andamentos de cada movimento também é um desdobramento possível para uma futura investigação. Programas de análise sonora como o *Sonic Visualizer* têm sido usados para compreender esses aspectos e outros detalhes de questões relacionadas ao tempo e *rubato*, como o que poderia significar em diferentes performances uma indicação como *very freely* em *Musingly*. Análises desses aspectos poderão colaborar para a compreensão ainda mais profunda das práticas interpretativas de Bream.

Concluindo, apesar da aparente autoridade e inequivocidade da partitura, é importante perceber que mesmo para a peça analisada nesse trabalho, cujo editor é o próprio performer, há divergências em vários aspectos, motivadas por também várias necessidades, em todas as versões

analisadas. Espera-se que a partir dessa constatação, a partitura possa ser vista cada vez mais como um ponto de partida para reflexões interpretativas que gerem múltiplas possibilidades e colaborem para a construção de obras de arte multifacetadas, resultados da complementação do trabalho de compositores e intérpretes.

AGRADECIMENTOS

A Maurício Orosco, pelas conversas que motivaram a escrita desse artigo, e a Gilson Antunes, pelo CD de Bream de 1993.

REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- BATISTA, Ricardo. *A problemática interpretativa do Nocturnal de Benjamin Britten*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Évora, Évora, 2012.
- BREAM, Julian. *20th Century Guitar*. Wardour Chapel: Sony Music Entertainment, 1967. Disponível em <<https://open.spotify.com/album/65atZMOQStwkhdlRAQqsn>>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- BREAM, Julian. *Guitar recital*. Wardour Castle: BBC 2, 1978. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1rzzKztnenQ>>. Acesso em 18 mar. 2022.
- BREAM, Julian. *My Life in Music*. Music on earth, 2003. 1 DVD.
- BREAM, Julian. *Nocturnal*. Forde Abbey: EMI Classics, 1993. 1 CD.
- BRITTEN, Benjamin. *Nocturnal after John Dowland for Guitar, Op. 70*. London: Faber and Faber, 1965. 1 partitura.
- BROWN, Clive. "Articulation marks". *Grove Music Online*. 2001. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040671>>. Acesso em 19 mar. 2022.
- CHEW, Geoffrey; BROWN, Clive. "Staccato". *Grove Music Online*. 2001. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026498>>. Acesso em 19 mar. 2022.
- FRACKENPOHL, David. *Analysis of Nocturnal op. 70 by Benjamin Britten*. Thesis (Master of Music). North Texas State University, Denton, 1986.

GOSS, Stephen. Come, heavy Sleep: motive & metaphor in Britten's Nocturnal, opus 70. *Guitar Forum*. Outono, 2001. Disponível em <<https://steve-paperclip.s3-eu-west-1.amazonaws.com/documents/uploadedfiles/000/000/287/original/Goss.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2022.

GOSS, Stephen. *On Britten's Nocturnal*. 2020. Disponível em <<https://app.tonebase.co/guitar/lessons/player/benjamin-britten-nocturnal-lecture-by-stephen-goss>>. Acesso em 20 mar. 2022.

MADEIRA, Bruno. Horizontalizando Relações entre Obra, Performances, Compositor e Performer. *Revista Vórtex*, v. 8, n. 3. Disponível em <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3962>>. Acesso em 17 mar. 2022.

MADEIRA, Bruno. *O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

MOLINA, Sidney. *O violão na Era do Disco: Interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

ONMUSIC. "Staccato". 2016. Disponível em: <https://dictionary.onmusic.org/terms/4770-staccato_462>. Acesso em 19 mar. 2022.

OROSCO, Maurício. *Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone: Edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PALMER, Tony. *Julian Bream – A life on the road*. Londres: Macdonald & Co, 1982.

SANTOS, Cristiano Sousa. *Análise das diretrizes disciplinares do violão*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

ZANON, Fabio. Julian Bream (1933-2020). *Revista Vórtex*, [S.l.], v. 8, n. 3, dez. 2020. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3948>>. Acesso em: 25 mar. 2022.

SOBRE O AUTOR

Premiado em mais de vinte concursos nacionais e internacionais, o violonista Bruno Madeira vem se destacando como solista, professor e pesquisador. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas, Bruno se apresentou como solista e camerista (em duos com flauta, piano, canto e violino) em diversos festivais, salas e séries de concerto do Brasil, Argentina, Alemanha, Equador, República Tcheca e Eslováquia. Em 2022 lançou seu primeiro álbum, "Colunas" (ProAC/SP), com música latino-americana para violão solo. Foi professor da Universidade do Estado de Santa Catarina e da Universidade Federal de São Carlos e é regularmente convidado para realizar concertos, palestras e masterclasses em universidades, conservatórios e festivais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3869-9828>.

E-mail: madeirabruno@gmail.com