



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA - ÊNFAIS EN PRÁCTICAS  
INTERPRETATIVAS (GUITARRA)**

**ANÁLISIS DE GRABACIONES: VARIACIONES DEL RUBATO EN DOS  
GRABACIONES DEL PRELUDIO DE LA SUITE NO. 2 DE LEO BROUWER**

**RONY OLIVER RIVADENEIRA VÁSQUEZ**

Foz do Iguaçu  
2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA - ÊNFAIS EN PRÁTICAS  
INTERPRETATIVAS (GUITARRA)**

**ANÁLISIS DE GRABACIONES: VARIACIONES DEL RUBATO EN DOS  
GRABACIONES DEL PRELUDIO DE LA SUITE NO. 2 DE LEO BROUWER**

**RONY OLIVER RIVADENEIRA VÁSQUEZ**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Licenciatura en Música.

**Orientador:** Prof. Alexandre Aguiar Lopes

Foz do Iguaçu  
2023

**ANÁLISIS DE GRABACIONES: VARIACIONES DEL RUBATO EN DOS  
GRABACIONES DEL PRELUDIO DE LA SUITE NO. 2 DE LEO BROUWER**

RONY OLIVER RIVADENEIRA VÁSQUEZ

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Licenciatura en Música.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Alexandre Aguiar Lopes  
UNILA

---

Prof. Danilo Bogo.  
UNILA

---

Prof. Gabriel Henrique Bianco Navia  
UNILA

Foz do Iguaçu, 24 de Octubre de 2023.

## TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Rony Oliver Rivadeneira Vásquez

	Tipo de Documento
<input checked="" type="checkbox"/> graduação	<input type="checkbox"/> artigo
<input type="checkbox"/> especialização	<input checked="" type="checkbox"/> trabalho de conclusão de curso
<input type="checkbox"/> mestrado	<input type="checkbox"/> monografia
<input type="checkbox"/> doutorado	<input type="checkbox"/> dissertação
	<input type="checkbox"/> tese
	<input type="checkbox"/> CD/DVD – obras audiovisuais
	<input type="checkbox"/>

Título do trabalho acadêmico: ANÁLISIS DE GRABACIONES: USOS DEL RUBATO DE DOS INTERPRETES EN COMPASES ESPECÍFICOS DEL PRELUDIO DE LA SUITE NRO 2 DE LEO BROUWER

Nome do orientador(a): Prof. M.e Alexandre Aguiar Lopes

Data da Defesa: 24/10/2023

### Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a): Rony Oliver Rivadeneira Vásquez

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, 24 de Outubro de 2023.

---

Assinatura do Responsável

## **AGRADECIMENTOS**

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a todas las personas que contribuyeron de manera significativa a la realización de este trabajo de investigación. Este proyecto no habría sido posible sin el apoyo, la orientación y el estímulo de diversas personas que merecen un reconocimiento especial.

En primer lugar, agradezco a todos los profesores que fueron parte de mi experiencia en esta universidad y sobre todo aquellos que me apoyaron y transmitieron sus conocimientos más allá de lo solicitado de forma incondicional, sus valiosas contribuciones durante las discusiones y seminarios que enriquecieron mi comprensión del tema.

Quiero agradecer a la universidad en general por ofrecer un servicio de calidad y siempre apoyarme en mi vida académica.

Quiero agradecer a mi asesor de tesis, por su inquebrantable dedicación, sabiduría y orientación a lo largo de todo el proceso de investigación. Sus valiosos aportes y sugerencias críticas fueron fundamentales para dar forma y mejorar este trabajo.

Mi agradecimiento se extiende a mis compañeros de clase y amigos que brindaron apoyo emocional y motivación en cada etapa de este viaje académico. Sus ideas y perspectivas fueron fundamentales para la evolución de este trabajo.

No olvidar a mi familia por su amor, paciencia y apoyo incondicional. Su constante aliento ha sido mi mayor inspiración y motor para alcanzar este logro.

Por último, pero no menos importante, agradezco a todos aquellos que participaron de alguna manera en este proyecto, ya sea proporcionando datos, colaborando en discusiones o brindando asistencia técnica.

Cada uno de ustedes ha dejado una marca indeleble en este trabajo, y su contribución es sinceramente apreciada.

## RESUMO

Este trabalho, direcionado a violonistas e intérpretes em geral, tem como objetivo compreender o *rubato* como recurso de expressividade e suas formas de utilizá-lo por meio da análise de gravações. A seleção desta pesquisa foi baseada no Prelúdio da Suite No. 2 de Leo Brouwer, onde, utilizando o software Sonic Visualiser, analisamos dados de sinais de áudio de duas gravações de artistas diferentes: O primeiro é Manuel Barrueco, violonista cubano e Anthony Devine, violonista de origem inglesa. Apresentando gráficos que representam o tempo de cada gravação, elaboramos a investigação expondo como eles utilizam recursos musicais como o *rubato* para expressar originalidade, estilo e identidade violonística.

**Palavras-chave:** Leo Brouwer; prácticas interpretativas; análisis de grabaciones; sonic visualizer; *rubato*.

## RESUMEN

Este trabajo, dirigido a guitarristas e intérpretes en general, pretende comprender el *rubato* como recurso de expresividad y sus formas de utilizarlo a través del análisis de grabaciones. La selección de esta investigación se basó en el Preludio de la Suite No. 2 de Leo Brouwer, donde, utilizando el software Sonic Visualiser, analizamos los datos de la señal de audio de dos grabaciones de diferentes artistas: El primero es Manuel Barrueco, guitarrista cubano y Anthony Devine, guitarrista de origen inglés. Mostrando unas gráficas que representan el tiempo de cada grabación, elaboramos la investigación exponiendo cómo utilizan recursos musicales como el *rubato* para expresar originalidad, estilo e identidad guitarrera.

**Palabras clave:** Leo Brouwer; prácticas interpretativas; análisis de grabaciones; sonic visualizer; *rubato*.

## ABSTRACT

This work, aimed at guitarists and performers in general, aims to understand *rubato* as a resource of expressiveness and its ways of using it through the analysis of recordings. The selection of this research was based on Leo Brouwer's Prelude to Suite No. 2, where, using Sonic Visualiser software, we analyzed audio signal data from two recordings by different artists: The first is Manuel Barrueco, Cuban guitarist and Anthony Devine, guitarist of English origin. Showing graphs that represent the time of each recording, we elaborate the investigation by exposing how they use musical resources such as *rubato* to express originality, style and guitar identity.

**Key words:** Leo Brouwer; performance; recording analysis; sonic visualizer; *rubato*.

## LISTA DE ILUSTRACIONES

<b>Figura 1</b> – Print de programa con la pista de audio	<b>p.15</b>
<b>Figura 2</b> – Tabla en programa de hoja de cálculo	<b>p.16</b>
<b>Figura 3</b> –Frases y sub frases del preludio de la Suite nro 2 de Leo Brouwer	<b>p. 17</b>
<b>Figura 4</b> – Baruceco, primer compás	<b>p. 30</b>
<b>Figura 5</b> – Divine, primer compás	<b>p. 33</b>
<b>Figura 6</b> – Bpm de Barrueco y Divine superpuestos	<b>p. 19</b>
<b>Figura 7</b> – Barrueco y Divine compás 1 y 2	<b>p. 56</b>
<b>Figura 8</b> – Barrueco y Divine compás 9 y 10	<b>p. 22</b>
<b>Figura 7</b> – Barrueco y Divine compás 21	<b>p. 23</b>

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
<b>CAPÍTULO I SOBRE LAS GRABACIONES Y LA EXPRESIVIDAD MUSICAL</b>	
1.1. REVISIÓN DE LA LITERATURA: RUBATO, ANALISES DE GRABACIONES Y EXPRESIVIDAD.....	3
1.2 USO DE LAS GRABACIONES EN EL MUNDO DEL GUITARRISTA.....	5
1.3 LA EXPRESIVIDAD MUSICAL, INTRODUCCIÓN AL RUBATO.....	7
<b>CAPÍTULO II SOBRE EL COMPOSITOR Y SU OBRA</b>	
2.1 SOBRE LEO BROUWER Y LA SUITE NO 2.....	10
2.2 HABLANDO SOBRE LAS GRABACIONES DE LOS INTÉRPRETES.....	11
<b>CAPÍTULO III - COMPARANDO GRABACIONES DE MANUEL BARRUECO Y GRAHAM DEVINE.....</b>	
	12
CONSIDERACIONES FINALES.....	22
BIBLIOGRAFÍA.....	24

## 1 INTRODUÇÃO

Es importante, sobre todo para el desarrollo del ser humano, imitar. Los niños aprenden a imitar, hacen más lo que ven, que lo que se les dice que hagan.

Pero a medida que vamos creciendo se supone que vamos armando nuestra propia singularidad, es decir, nuestra forma de pensar, ver, escuchar o interpretar. Por supuesto que muchas veces a pesar de que ya ha pasado los años, todavía seguimos buscando nuestro timbre, nuestro “toque” ideal, y que se transforma con el tiempo.

En ese camino nos podemos dar cuenta sobre el venerar y respetar. Hay modelos que hay que respetar porque son referentes, pero no necesariamente se tiene que venerar, se tiene que ser uno mismo.

A lo largo del aprendizaje es común escuchar a los profesores preguntar por qué “copiaste” eso que estás tocando por dar un ejemplo. Y ahí nació la curiosidad de indagar a cerca de la “originalidad” o la “influencia” y que llevó a temas como “recursos interpretativos”, “independencia”, “originalidad. Entonces se buscó la forma de traer ese contenido a un escenario educativo, para abordarlo con los criterios pertinentes. Y que al mismo tiempo puso en evidencia (por parte del investigador de este trabajo) una serie de ventajas y desventajas frente al instrumento. Para poder de esa manera identificar las debilidades y el potencial para direccionar con el objetivo de esta pesquisa. Tenemos como objetivo general mapear los recursos de expresividad de determinados guitarristas. Ya en nuestros objetivos específicos buscamos comprender y analizar esos recursos, observando diferencias y semejanzas, frente a una misma obra musical, pero interpretado por personas diferentes.

De entrada a la metodología, se usó bibliografía relacionada al desarrollo no solamente histórico de la literatura de las grabaciones, si no que además de los avances tecnológicos que acontecieron hasta llegar a nuestros días. Pero esa recopilación de datos nos llevó finalmente a una investigación empírica, porque fue gracias a la recopilación de datos que pudimos ejemplificar nuestra pesquisa, observando los gráficos y comparando, digamos basándonos en las representaciones visuales, con las herramientas correctas, que una extracción de datos de audio nos puede proporcionar. Y es ese enfoque comparativo, de la que esta investigación se sustenta, para introducir al lector a los recursos expresivos que contribuirán a un enriquecimiento musical de su *performance*.

Cuando estamos aprendiendo por primera vez una pieza, probablemente sea en forma de partitura, esta nos da información o instrucciones sobre en qué tono tocar, cuándo debemos tocarlos, la dinámica, el *tempo*. Entonces es justo en ese instante, en donde estás frente a un nuevo contenido, donde el análisis cobra vida.

Entonces podemos tener conciencia sobre algunos aspectos previos a ser considerado y preguntarnos, ¿Cuál es el género o la forma musical? por ejemplo, el objeto de estudio es una Suite no 2 de Leo Brower, entonces sabiendo que es una suite, por lo que ahora estaremos analizando la primera parte, es decir el Preludio, desde un primer momento ya se puede imaginar, esperar, predecir, adivinar que en ese primer movimiento presentaría un clima de abertura, comienzo, y que probablemente tenga patrones musicales que podrían ser repetidos en las siguientes partes, muchas veces de carácter improvisatorio y de forma libre.

Estamos frente a una pieza musical y un repertorio que no solamente posee un catálogo de grabaciones de diferentes intérpretes si no también del arma clásico de los músicos: la partitura, que nos presenta todo tipo de marcas, pasos, incluidas las agrupaciones, repeticiones o transformación de las melodías y frases, en su forma y estructura. Pero si observamos más a fondo la dirección de estas líneas, podemos reunir algunas pistas más en términos de la inflexión, las frases en diálogo y también podemos observar la direccionalidad de las notas es decir las alturas, por lo que podremos deducir las sensaciones que nos dan, por medio de una pregunta o respuesta. Esta pesquisa es tan solo es una introducción a un contenido más amplio que probablemente se pueda terminar en un futuro.

En el primer capítulo, en donde se hace un acercamiento al lector a la literatura que presenta a las grabaciones como un inicio de una pesquisa diferente dentro del mundo musical, presentamos a algunos autores que abordaron el tema. Se presenta una introducción al *rubato*, su función y sus usos. El segundo capítulo, presentamos una discusión sobre nuestro objeto de estudio, también comentamos sobre la obra, el compositor y brevemente sobre las grabaciones de los intérpretes que fueron seleccionados para esta investigación. El tercer capítulo, nuestro objetivo principal es identificar las formas de usar el *rubato*, utilizando gráficos que ilustran y nos ayudan a comprender mejor dicho fenómeno, también se expone las diferencias, similitudes y cómo los autores pueden crear diferentes efectos en una misma obra. Y terminando se expone los resultados y conclusiones brindando un panorama general de cómo la investigación llegó al resultado esperado.

# I ANÁLISIS DE GRABACIONES

## 1.1 REVISIÓN DE LA LITERATURA

Con el avance de la tecnología y la disponibilidad de diferentes herramientas para analizar audio de una manera certera, objetiva, demostrando no solo por medio de cuadros estadísticos sino de imágenes multiespectrales, es hoy, en el siglo XXI, que podemos desarrollar un análisis formal y fiel de grabaciones. Pero en el estudio empírico sobre las grabaciones y el performance se ha desarrollado a lo largo del tiempo con contribuciones significativas de varios investigadores y publicaciones clave. A continuación, se presenta un resumen de algunas de las publicaciones que han tenido un papel importante en la definición de este campo.

En la década de 1930 Seashore y sus colaboradores de la Universidad de Iowa llevaron a cabo un programa extenso de investigación en interpretación musical, que sentó las bases para el estudio empírico del performance y destacó muchos problemas que siguen siendo temas de investigación. En 1977 Povel analizó la sincronización expresiva en interpretaciones de clavicémbalo de Bach, mientras que Bengtsson y Gabrielsson (1977) investigaron interpretaciones de melodías populares suecas. Estos trabajos marcan el comienzo del período "moderno" de investigación en el desempeño musical. Ya en 1981, Shaffer publicó el primer artículo que informaba sobre los resultados de la monitorización directa del piano mediante computadora, centrándose en aspectos como el tiempo, la coordinación y la expresión. Sundberg, Fryden y Askenfelt (1983) realizaron el primer intento de crear un modelo artificial de expresión interpretativa, utilizando reglas relacionadas con características locales de la música. Todd (1985) continuó este enfoque utilizando una regla aplicada recursivamente. Repp 1990 fue pionero al analizar un conjunto más amplio de datos de interpretación, utilizando grabaciones comerciales y extrayendo datos de interpretación del sonido grabado. A lo largo de su carrera, Repp ha investigado colecciones más grandes de representaciones de la misma obra. Finalmente en 1993 Davidson publicó el primer trabajo que analizó el componente visual de la actuación expresiva, lo que amplió el enfoque de estudio y en 1995 Rink representó un hito al reunir a musicólogos y psicólogos en el estudio de la interpretación, fomentando una colaboración interdisciplinaria en este campo.

Estas publicaciones clave han contribuido de manera significativa al desarrollo del estudio empírico sobre las grabaciones y el performance musical, abordando una

variedad de aspectos relacionados con la interpretación musical, desde la sincronización expresiva hasta la modelación artificial de la expresión interpretativa y la consideración de componentes visuales en el análisis de las actuaciones musicales. Con todo, el historial mencionado la tecnología no solamente ha proporcionado o disponibilizado material al alcance de la mano, si no ha desarrollado un edificio de herramientas, válido para algunos y objeto de burla para otros, sobre el desarrollo del instrumento. O sea, que son múltiples los caminos que un guitarrista puede tomar para alcanzar un desarrollo notable frente al instrumento y este trabajo no es más que uno de los caminos para los estudiantes de la guitarra cometer y alcanzar sus objetivos.

Al igual que analizamos a nuestras referencias, el fácil acceso a grabarse uno mismo también es una forma de analizarse y es en muchos casos un complemento, porque somos seres humanos diferentes e intransferibles, pero somos también influenciables, y todo análisis consciente o inconsciente que hagamos se verá reflejado en nuestra ejecución. La toma de decisiones que hagamos frente al análisis, ya sea a nosotros mismos o a los profesores, colegas, personas, grabaciones, tendrán una influencia.

El habla usa diferentes recursos como la gesticulación o la dicción que vuelven al orador elocuente y lo mismo sucede al tocar guitarra, en donde el intérprete se basa de diferentes recursos, que muchos de ellos están explícitos en la partitura (escritura), y que otras veces no lo están pero el ejecutante aporta, o toma decisiones encima de ello, para enriquecer la obra, hacerlo “musical”, para hacer “cantar al instrumento” y no tocar como lo hace un MIDI, o un proyecto en el MuseScore, es decir, robótico, lineal, a menos que sea el objetivo del ejecutante. En este capítulo es conveniente abordar los primeros momentos y conocer quiénes y de qué forma han comenzado a investigar sobre el analizar grabaciones, porque muchos de esos autores investigan o tratan de entender algunos asuntos referentes a la ejecución o al performance.

Si bien, no todos los primeros trabajos de investigación de analizar fuentes de audio tienen que ver con el tema de esta pesquisa, sí hago énfasis en unas herramientas que modernizó la vida de los instrumentos, un desarrollo llamado MIDI, citado también por Clarke, en donde explica que ya en los años 80 se había desarrollado rápidamente un dispositivo de hardware y software llamado MIDI por sus siglas en inglés **Musical Instrument Digital Interface** y que gracias su codificación y sensibilidad por convertir las ondas de sonido en números, podría proporcionar información sobre un sonido emitido desde un piano digital, luego enviado a una computadora para luego ser analizadas desde

un programa determinado (CLARKE, 2004, p. 80).

Pero los ingenieros fueron más allá, porque con esos datos recopilados podrán modificar en posproducción no solamente la altura de las notas, si no podía modificar texturas, agregar efectos, transportar a otros instrumentos y hasta reenviar esas señales a otros sintetizadores para así generar un loop de sonidos. Es allí en donde la tecnología nos demuestra sobre qué tanto el ser humano puede manipular o analizar las ondas de aire que nosotros llamamos sonido. A propósito de las pesquisas es importante situarlas en el contexto de las prácticas interpretativas, porque es de gran utilidad para los intérpretes, ya que su contenido aborda no uno, si no mucho temas de interés que engloba un conjunto de ideas, consejos, historias y patrones sobre aumentar el desarrollo no solo del instrumento, sino también del carácter que tiene el intérprete.

## 1.2 USO DE LAS GRABACIONES EN EL MUNDO DEL GUITARRISTA

Mientras leemos este trabajo, la tecnología sigue produciendo nuevas herramientas tecnológicas para facilitar nuestro día a día. Hace un poco más de diez años atrás, se necesitaba una serie de equipos tecnológicos para grabar alguna producción, tener alguna referencia para uno mismo, o disponer de herramientas para comparar las grabaciones de nuestro agrado (BONELLO, 2012, p.147). Ahora, los nuevos guitarristas tienen diferentes interpretaciones de otros músicos que provienen de diferentes partes del mundo disponibles en el internet y que pueden usar de referencia para ayudar o auxiliar al momento de enfrentarse a una canción o un repertorio.

Entonces hoy en día pueden absorber nuevos conocimientos, experimentar, comparar, analizar más allá de lo que la cotidianidad los provee. Sobre el uso de las grabaciones, Leo Brouwer expresó lo siguiente en una entrevista: “La guitarra tiene en este momento las enormes posibilidades de ser un instrumento de grabaciones porque el medio grabado acoge siempre en cualquier forma los colores y los timbres de la guitarra”.<sup>1</sup>

Es importante tener en cuenta que la escucha de las grabaciones para analizar cada vez se está convirtiendo en una práctica común, como bien explica Fredi Vieira:

O número crescente de estudiosos que comparam gravações indica que existe, de fato, um vasto conhecimento a ser ganho através deste recurso. Seus artigos não se constituem apenas em críticas para revistas especializadas em CDs. A análise

---

<sup>1</sup> Disponible en: <<https://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>> Acesso em: 18 de octubre del 2023

de gravações desenvolve e aprofunda assuntos tais como: Por que executantes devem estudar gravações? As indicações metronômicas de tempo na partitura devem ser seguidas tão fielmente quanto as indicações de valores e alturas? (VIEIRA, 2008, p.1).

Y es importante recalcar toda esa experiencia a la cual se enfrentan los intérpretes, porque las fuentes de investigación también se han ido actualizando y una de ellas es justamente el análisis de grabaciones, como menciona Mauricio Loureiro, sobre aquellos avances tecnológicos que proporcionaron a la musicología formas diferentes de abordar los problemas de percepción musical. (LOUREIRO, 2004, p.2).

Es fundamental presentar a las grabaciones como una herramienta importante de apoyo frente a la partitura. Esas grabaciones son muchas veces la única herramienta que tiene el intérprete a su disposición, por lo tanto, y según la habilidad de cada uno o el método de trabajo que viene realizando, podrá ser de gran utilidad recurrir en primera instancia a las grabaciones y pasar por todo ese proceso de análisis para luego registrar por escrito en la partitura caso se requiera. Pero no es intención de este trabajo debatir la importancia de las grabaciones frente a otros recursos más tradicionales como es la partitura, sino tan solo dar énfasis a su uso y la cantidad de información valiosa que nos puede proporcionar. Fredi Vieira complementa:

Se uma partitura expressa “certas características do estímulo musical” para o ouvinte, gravações como mídia têm a mesma função. A questão aqui não é se o ouvinte gosta da interpretação de um artista mais do que a de outro; ao invés disto, o que nos interessa nas gravações é que, sendo “uma representação do som musical” de uma obra, também podem ser usadas como ferramenta complementar para a leitura da partitura (VIEIRA, 2008, p.1)

Por ese motivo y no siendo ninguna novedad por ejemplo hablar de disminuir la velocidad de una grabación para escribirla o reproducirla en un instrumento, lo que sí sería interesante es ir más allá de una simple escucha o de reconocer unas simples notas. Sería interesante entonces explorar los recursos interpretativos que sólo analizando las grabaciones con las herramientas adecuadas podemos obtener.

Existen diferentes herramientas para extraer los datos de señales de audio pero seleccionamos un software especial que se desarrolló en La Queen Mary University of *London*, una universidad pública británica de investigación. *Sonic Visualizer* es un programa gratuito y un entorno de reproducción y visualización altamente personalizable

que incluye características tales como reproducción de velocidad variable, bucles y la capacidad de anotar la grabación, por ejemplo, para identificar puntos de referencia específicos. También puede usar la función de anotación para tocar los beats y así generar datos de tempo que se pueden mostrar en la pantalla o exportar a un programa de hoja de cálculo<sup>2</sup>.

Siendo de descarga libre y usando pocos recursos del computador, el software ha sido herramienta en muchas investigaciones por su familiaridad con otros programas de audio. Estas herramientas han proporcionado conocer un poco más sobre la intención expresiva del ejecutante identificando “Desvios de tempo, dinâmica, articulação e timbre não escritos na partitura e introduzidos pelo intérprete”. (LOUREIRO, 2006)

De esa manera, herramientas como Sonic Visualizer adiciona a nuestro análisis de escucha, una visualización en la que por ejemplo podemos visualizar los parámetros expresivos (como el tiempo o la intensidad) de forma más intuitiva y medible.

#### **1.4 EXPRESIVIDAD MUSICAL Y EL RUBATO**

En los siglos XVII y XVIII, los teóricos de la música abordaron el problema de la imitación musical, centrándose inicialmente en la idea de que la música debería imitar la entonación del habla (MARRADES, 2005). Como nos comenta Fubini en su libro "La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX", este concepto fue aclamado como una forma de establecer una conexión intrínseca entre el arte de la música y el lenguaje. Sin embargo, debido a la falta de perfecta correspondencia entre métrica, poética y sintaxis musical, surgió un debate sobre la relación entre música y lenguaje (FUBINI, 2005, p. 379).

Para solucionar este problema, se desarrolló un concepto retórico de la música barroca. Esta teoría intentaba utilizar el poder de los sonidos para evocar emociones, considerándolos una ayuda lingüística para persuadir a los oyentes y llevarlos al estado emocional sugerido por el texto. Sin embargo, a finales del siglo XVIII, con el declive de la retórica, surgió un tercer enfoque bajo la influencia de los teóricos de la pasión. (FUBINI, 2005, p. 307).

Este nuevo enfoque asigna a la música la función principal de expresar y evocar emociones específicas en el oyente. Aunque la conexión de la música con las emociones puede haber involucrado la expresión personal, la teoría musical del siglo XVIII se

---

<sup>2</sup> Disponible en: <<https://sonicvisualiser.org/>> Acceso en: 16 de julio del 2023

mantuvo consistente con la psicología de la época al clasificar sistemáticamente las emociones y estandarizar las expresiones musicales estereotipadas<sup>3</sup>. Autores como Rousseau en el siglo XVIII vincularon la expresividad de la música con la imitación del habla y los signos vocales de la pasión, subordinando así la música al lenguaje. Sin embargo, el Romanticismo del siglo XIX trajo un cambio radical, enfatizando el instrumento musical como una verdadera expresión artística. Liberados de limitaciones lingüísticas y psicológicas, los instrumentos musicales se han convertido en arte puro y absoluto, capaz de expresar lo sublime e inaccesible<sup>4</sup>

Eduard Hanslick desafió la visión romántica de la música como expresión de emociones a mediados del siglo XIX. Cree que la música no puede describir objetos, por lo que carece de poder expresivo. Aunque defendía la autonomía de la música como forma pura, su concepto de forma musical, aunque decía que era espiritual, no podía superar completamente el dualismo de Lang, generoso en forma y contenido. Así, en los siglos XVII-XIX, la función e interpretación de la música sufrió cambios significativos: de la imitación retórica a la expresión de la pasión, culminando en la idea romántica de la música como arte puro y absoluto. A pesar de los esfuerzos por liberar la música del lenguaje, continúan las discusiones sobre la expresión y la forma musical.

Según Sandra Rosenblum, el *tempo rubato*, una expresión italiana que significa "tiempo robado", es decir, un marcador de tempo en la música que permite a los intérpretes acelerar o ralentizar ciertos pasajes (ROSENBLUM, 2021, p.26). El término se compone de las palabras "rubare", que significa "robar", y "tempo", que se traduce como "tiempo", lo que refleja la idea de que el momento de alguna medida es tomado o "robado" por otra persona. Este concepto musical se divide en dos categorías principales. El primer tipo de *rubato* el tempo es constante, aunque el ritmo puede variar ligeramente. Este enfoque fue especialmente popular en el siglo XVIII y provocó debates entre los escritores de la época, aquí algunos tiempos se alargan y otros se acortan, pero la duración promedio de cada tiempo sigue siendo consistente con los pasajes circundantes. Cuando se utiliza en una pieza con un solista y un acompañante, el tempo del acompañamiento permanece constante mientras el solista cambia de tempo, creando momentos de aparente desincronización. El segundo tipo de *rubato* implica cambiar el tempo de todas las partes, tanto del acompañamiento como del solista, pero una vez

---

<sup>3</sup> Disponible en: <[https://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S0798-43242005000100002&script=sci\\_arttext](https://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S0798-43242005000100002&script=sci_arttext)> Acceso en: 10 de agosto del 2023

<sup>4</sup> Disponible en: <[https://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S0798-43242005000100002&script=sci\\_arttext](https://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S0798-43242005000100002&script=sci_arttext)> Acceso en: 10 de agosto del 2023

finalizada la parte del *rubato*, se vuelve al tempo original (ROSENBLUM, 2001). En otras palabras, el tiempo no pasa de una dimensión a otra. Este enfoque es más común y representa la comprensión tradicional de *rubato*. Rosenblum asegura que el *rubato* "es el descuido de ciertas indicaciones escritas de ritmo y tempo en aras de la interpretación expresiva" (ROSENBLUM, 2001, p. 1). Por otro lado la investigadora Deborah Rambo se cuestiona:

El intérprete debe decidir qué efecto está tratando de lograr con cada frase. ¿Hay alguna sorpresa, como una cadencia engañosa, que necesite énfasis? ¿Hay una llamada para crear un puente suave desde una frase a la siguiente? ¿Hay saltos o ritmos interesantes que se beneficiarían de un margen de maniobra rítmico? ¿Hay alguna nota o acorde que necesite atención adicional? (RAMBO, 2013, p. 2)

Ya presentando una definición para estandarizar el significado, Richard Hudson, propone que el *rubato* es un "término musical que se utiliza para hacer referencia a la ligera aceleración o desaceleración del tempo de una pieza a discreción del solista o del director de orquesta con una finalidad expresiva" (HUDSON, 1980, pág 4). Sobre el uso del *rubato*, o en qué momento de la música pueden ser aplicados, podemos presentarlo en 3 situaciones:

1. A través de las frases
2. En frases elididas
3. Acentos Agógicos

Comentando sobre el punto número uno, se usa el *rubato* de forma más suave para demarcar frases y subfrases — transiciones suaves que permiten un ligero cambio entre las frases que en su conjunto forman una frase de mayor importancia. Ya en las frases elididas, que para la real academia española, "elidida" tiene que ver con frustrar, debilitar o desvanecer, que en este caso se aplica para disminuir la intensidad de alguna parte de la canción. Al mismo tiempo Deborah Rambo nos presenta al *rubato* como un acento agógico porque en la partitura no está explícita o tiene la marca de *rubato* pero acompañada de una indicación no exacta, por ejemplo *poco rubato*. Entonces entramos al campo de la subjetividad, porque poco varía según la experiencia de la persona, es decir se puede medir diferente la aplicación del *rubato* está en las manos del intérprete (RAMBO, 1980, p. 6). Explicaremos con ejemplos en el tercer capítulo, pero antes presentamos algunos detalles de interés sobre la obra y el autor.

## II SOBRE EL COMPOSITOR Y SU OBRA

### 2.1 SOBRE LEO BROUWER Y LA SUITE NO. 2

La autora Carolina Queipo contextualiza que Latinoamérica pasaba por una suerte de grandes compositores que iniciaban sus carreras fusionando elementos de la música erudita con la popular, y que fue justamente entre esos años (1955 hasta 1962) en el que Brouwer comienza a publicar sus primeras composiciones a través de formas musicales tradicionales como La Suite No. 2. “Brouwer está atravesando su primera etapa denominada Nacionalista, todavía se encuentra en Cuba y terminando la formación como guitarrista empieza su etapa de composición para llenar vacíos el repertorio guitarrístico” (CAROLINA QUEIPO, 2006, p.137).

Leo Brouwer con la edad de 16 años presenta sus primeras composiciones para guitarra justamente por identificar esa carencia de repertorio; sobre el estilo y lo que pensaba en la época podemos entender gracias a una entrevista realizada por Rodolfo Betancourt:

Empecé a componer en 1955, tuve un contacto muy fuerte en este primer período con la cultura popular, una cultura con raíces en los rituales africanos que tienen una tradición de casi 500 años en Cuba. Fue el pilar de los materiales temáticos de mi música, la fuente de su gusto afrocubano, por supuesto con una armonía sofisticada. Este paso como compositor tiene su transformación natural en los años 60. Nunca he hecho un corte radical de estilos. Mi evolución se ha caracterizado por la fusión, un cambio paulatino hacia adelante. (BROUWER, 1987)

Esta es una de las primeras obras de Leo Brouwer en un estilo que se encuadra en el Neoclasicismo, porque se trata de una obra tonal, con clara delimitación de frases, que fue escrita en el siglo XX. Consideramos que el preludio tiene un nivel de dificultad para la mano izquierda por causa de intentar lograr que el acompañamiento fluido de semicorcheas alrededor de la melodía suene legato. Creemos que la forma del Preludio está formada por una primera parte que se denominó “A” y allí nos presenta una célula o patrón rítmico original, se podría decir que despliega un acorde de forma arpegiada de forma ascendiente y descendiente, o sea, que ya desde los primeros compases muestra información que se desarrollará posteriormente. En esta parte A, cada vez que se repita ese patrón de notas, su estructura y notas se irán adaptando al acorde sobre el que se escriban, pero con ciertas modificaciones.

Pero en un sentido visual, con los gráficos que sean creado basándonos en los datos extraídos, esa segunda parte (B) proporciona un discurso un tanto diferente al de la primera, no solamente con extensiones de ciertas funciones como la dominante, si no también con patrones diferentes de las que nos proporciona la parte A, hay algunos pequeños fragmentos en donde aparece nuevamente el motivo rítmico pero se cree que tiene la intención solamente de generar un efecto de retorno, porque la esencia de esta parte, nos hace creer que es como si fuera otra canción, para finalmente regresar a una parte que llamamos A', pero únicamente nombramos a esta parte por justamente aparecer ya en mayor medida ese patrón que se presentó al inicio de la pieza.

Por fin cerrando con un Coda que extiende la función de dominante y tónica, generando un efecto dramático de final, haciendo énfasis y repitiendo esas dos últimas partes, en donde el *rubato* toma el control llegando al final, creando un efecto de desvanecimiento, suave y siguiendo en menor medida el patrón que Brouwer nos presenta al inicio.

## 2.2 HABLANDO SOBRE LAS GRABACIONES DE LOS INTÉRPRETES

Se sabe poco del proceso creativo, de composición y cómo fue publicada la Suite Nro 2 de Leo Brouwer. Solo hay relatos de que fue la continuación de otra suite que quedó perdida en la historia (RODRIGUEZ, 1995). Existen pocas grabaciones de la Suite no 2, entonces elegimos las más representativas para abordar una investigación que pueda servir de material educativo para sustentar el proyecto.

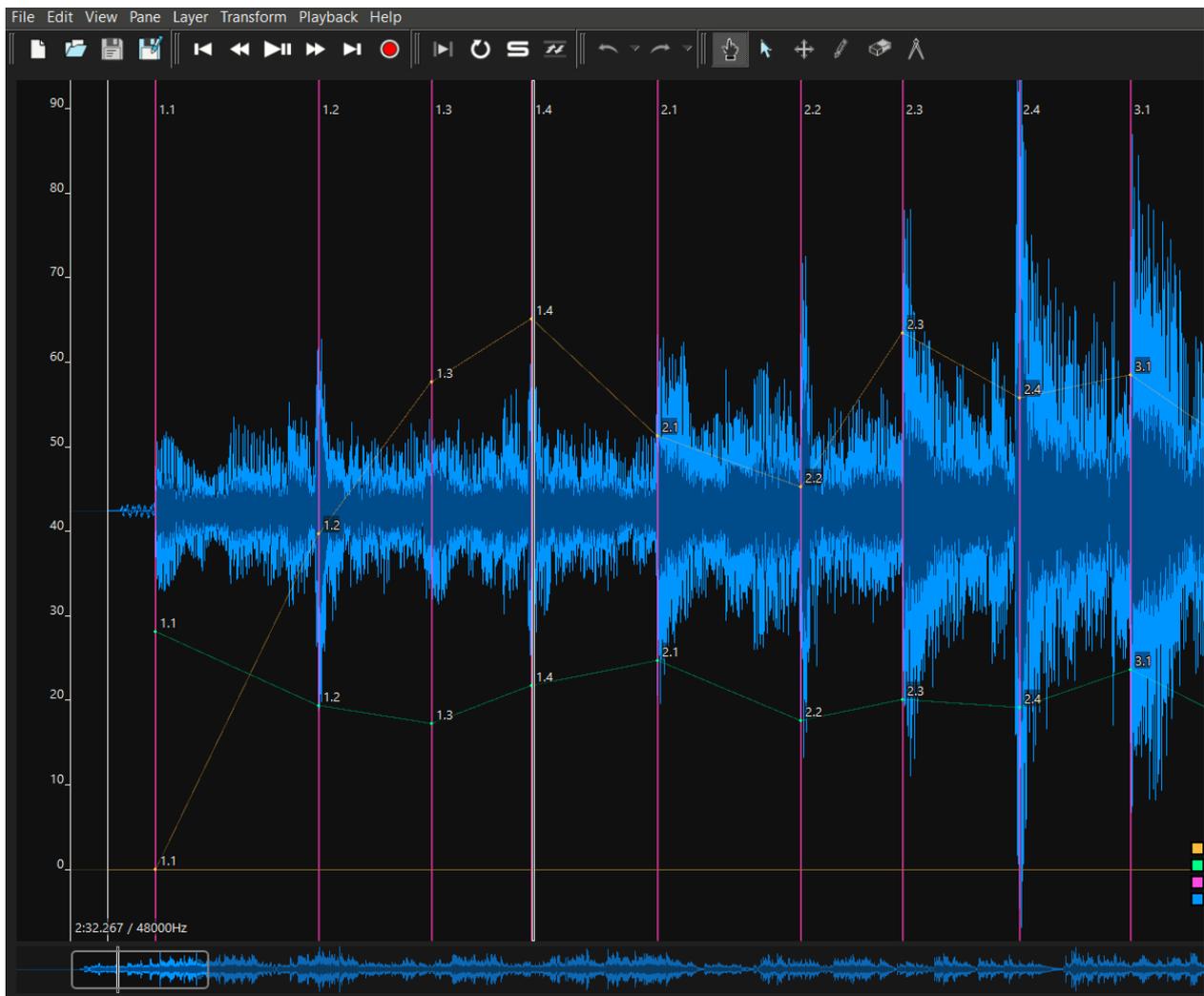
Empezamos con la grabación de Graham Anthony Devine, publicada en el año 2003 bajo el sello discográfico Naxos, presentando una colección de composiciones de Brouwer incluyendo la Suite no 2. La segunda grabación pertenece a Manuel Barrueco, que publicó el álbum "Cuba!" en el año de 1999 bajo el sello discográfico EMI Records. En este trabajo comparamos las dos grabaciones directamente en el programa Sonic Visualizer para representar por medios gráficos la expresividad que cada uno usó para interpretar la Suite no 2 de Leo Brouwer.

### III COMPARANDO GRABACIONES DE MANUEL BARRUECO Y GRAHAM DEVINE

Presentado al *rubato* anteriormente, expuesto las primeras investigaciones del análisis de grabaciones y su uso en el mundo de los guitarristas, procedemos a desmenuzar el contenido principal:

Se mencionó que se usó el programa Sonic Visualizer, programa gratuito desarrollado por una prestigiosa universidad en Londres y a continuación le presentamos algunas capturas para que se hagan una idea del proceso de trabajo (figura 1).

**Figura 1** – Print de programa con la pista de audio



Fuente: el autor, 2023.

En las capturas presentadas podemos observar el espectro de audio en color azul,

líneas verticales de color rojo que indican las pulsaciones, líneas que se cruzan indicando los compases y el tiempo. Por medio de la escucha y la visión se marca de forma manual las pulsaciones que serán registradas por toda la obra, un factor a tener en cuenta fue el cambio de la fórmula de compás, ya que cambiarán los números de marcadores y el conteo al cambiar la fórmula<sup>5</sup>

Al final de ese proceso, es posible exportar toda esa información en código, que posteriormente son introducidos en programas de hojas de cálculo, en donde se traduce a un cuadro con la siguiente imagen:

**Figura 2** – Tabla en programa de hoja de cálculo

	A	B	C
1	Segundos	Tempo B	Compase
2	0.443333333	0	1.1
3	1.956666667	39.6476	1.2
4	2.997333333	57.6553	1.3
5	3.92	65.0289	1.4
6	5.09	51.2821	2.1
7	6.416666667	45.2261	2.2
8	7.363333333	63.3803	2.3
9	8.44	55.7276	2.4
10	9.466666667	58.4416	3.1
11	10.73333333	47.3684	3.2
12	11.56666667	72	3.3
13	12.48	65.6934	3.4
14	13.47666667	60.2007	4.1
15	14.44	62.2837	4.2
16	15.26333333	72.8745	4.3
17	16.12666667	69.4981	4.4
18	17.17666667	57.1429	5.1
19	18.17333333	60.2007	5.2
20	19.01333333	71.4286	5.3
21	19.89333333	68.1818	5.4
22	20.96333333	56.0748	6.1
23	22.21	48.1283	6.2
24	23.06666667	70.0389	6.3
25	24.07	59.8007	6.4
26	24.90333333	72	7.1
27	25.77333333	68.9655	7.2

Fuente: el autor, 2023.

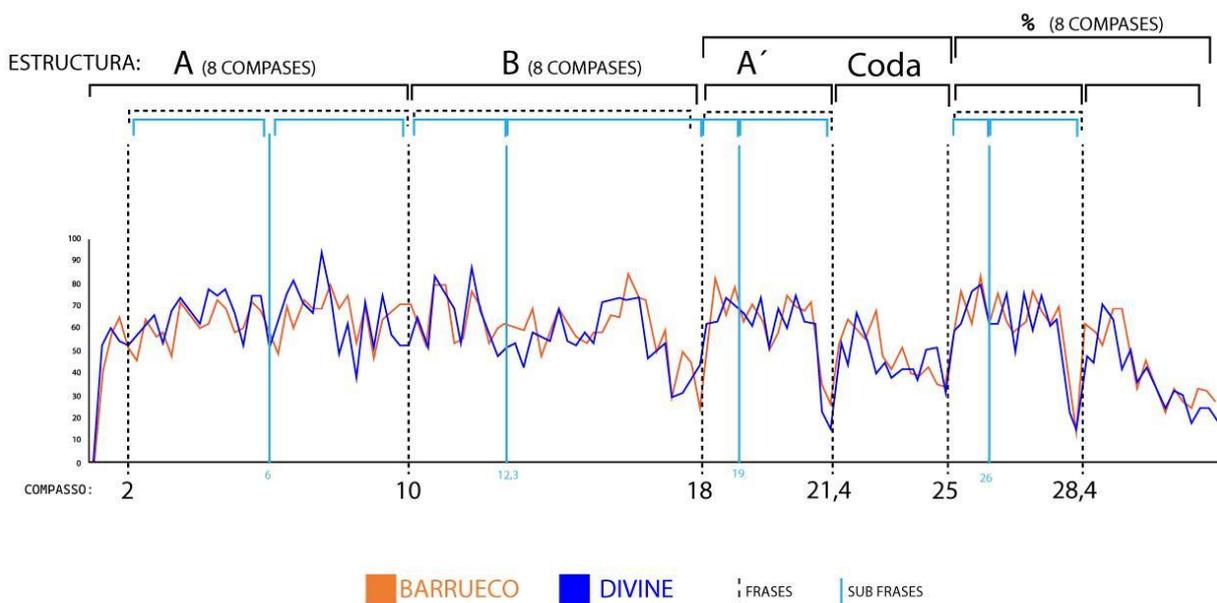
Si bien al momento de escuchar las grabaciones de audio hay algunas cosas que por primera vez nos llaman la atención. En el programa, al visualizar el espectro, y al marcar

<sup>5</sup> En este caso como tuvimos acceso a la partitura fue de gran utilidad al final del proceso para comparar si la cantidad de pulsaciones coinciden con las cantidad de compases que hay en la partitura.

las pulsaciones, aparecen cosas interesantes, por ejemplo que cada guitarrista interpreta de manera diferente las guías que el compositor puso en la partitura. Si bien estamos tratando de limitarnos al uso de la partitura, es ella la que finalmente nos dará una visualización general de lo que está pasando.

Expondremos un gráfico de las frases y sub frases que nos ayudará como mapa y se podrá visualizar los momentos en donde el uso del *rubato* está presente y cómo cada intérprete actúa. (ver figura 3)

**FIGURA 3** - Frases y sub frases del prelude de la Suite no. 2 de Leo Brouwer  
COLOCAR EL NUMERO DE 32 COMPAS

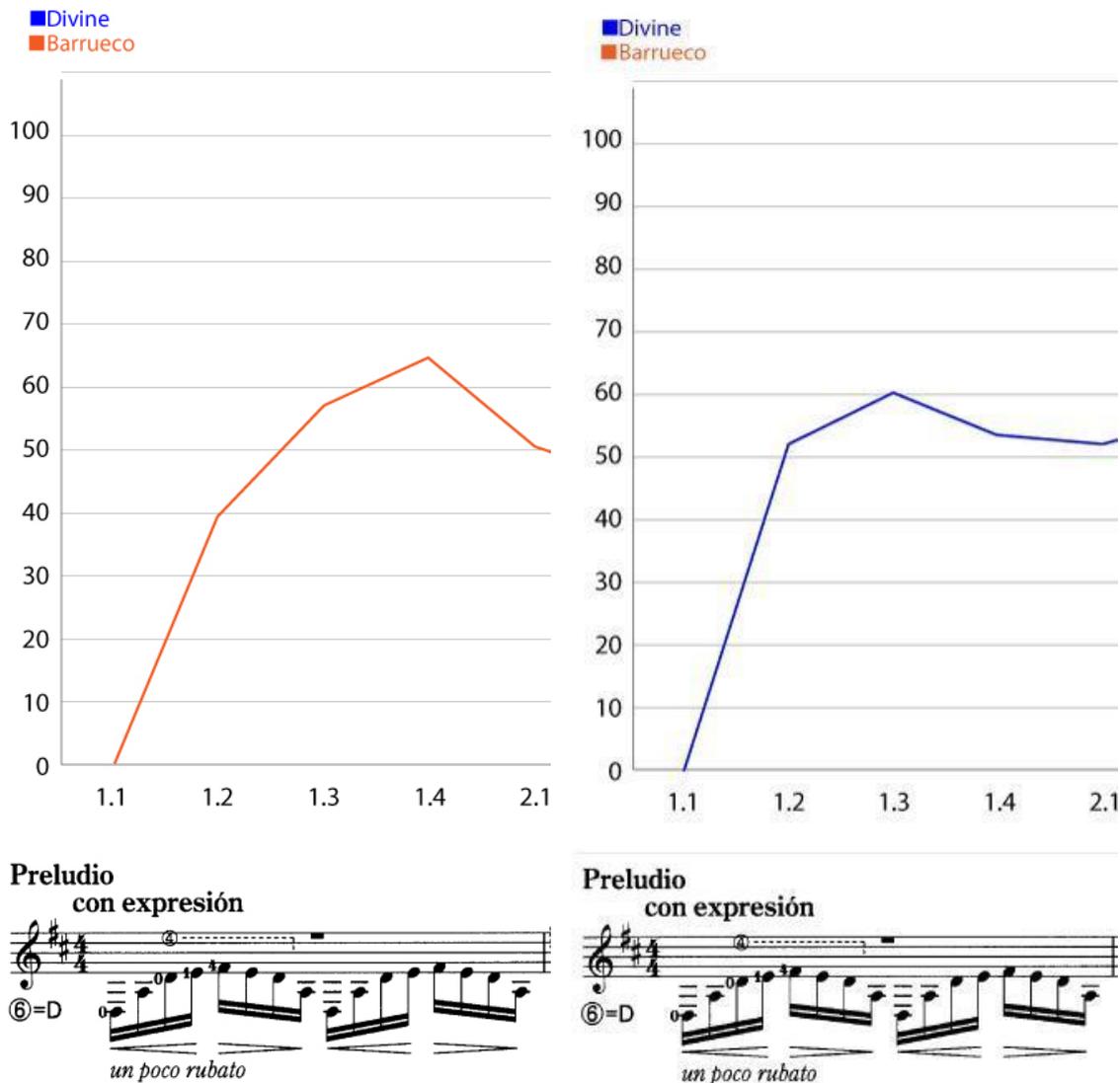


Fuente: el autor, 2023.

Sabemos que nuestro desarrollo está basado únicamente en el Preludio y se ha estructurado de la siguiente manera ABA'C, las frases y sub frases se irán explicando conforme vayamos explicando. No es objeto de esta investigación discutir sobre un análisis armónico o estructural pero sí creemos importante mencionar algunos detalles para que nos ayuden a explicar mejor el contenido.

La primera indicación, por parte del compositor, a sugerir el uso del *rubato*, sucede en el primer compás, a continuación vamos a exponer unas imágenes para presentar algunas diferencias (ver figura 4 y 5).

**Figura 4** – Barrueco, primer compás, **Figura 5** – Divine, primer compás



Fuente: el autor, 2023.

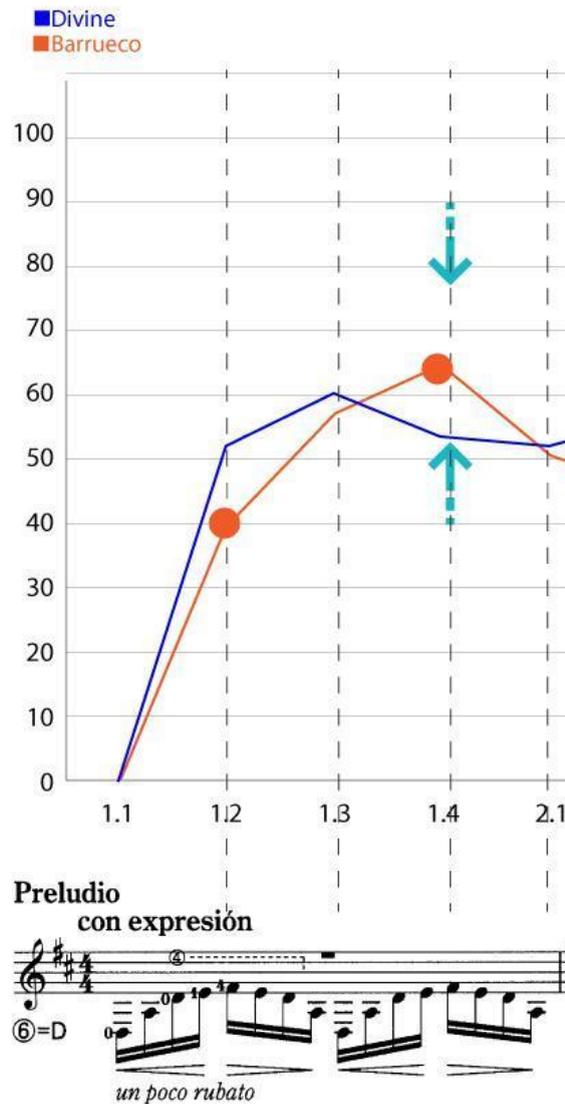
Fuente: el autor, 2023.

Vamos a utilizar el color naranja para referirnos a Barrueco y el azul para Divine, los números de la parte inferior del gráfico pertenecen los compases, y la parte vertical indica el tiempo o bpm (y).

Leo Brouwer indica desde el primer compás, que el intérprete tiene la opción a usar el *rubato*, además, siento más estricto, presenta líneas de crescendo y diminuendo, pero observemos los gráficos, a pesar de las indicaciones, cómo los guitarristas interpretaron este compás? Podemos observar que el toque de barrueco es más suave, va con sigilo en las primeras notas de este primer compás. Al mismo tiempo Divine toca un poco más acelerado pero se mantiene en el mismo nivel de tiempo, Barrueco, que empezó con lento

y suave , de pronto acelera hasta un 65 bpm aproximadamente a diferencia de divine que no pasa los 60 bpm, vamos a presentar los dos gráficos superpuestos para mejorar la explicación:

**Figura 6 – Bpm de Barrueco y Divine superpuestos**



Fuente: el autor, 2023.

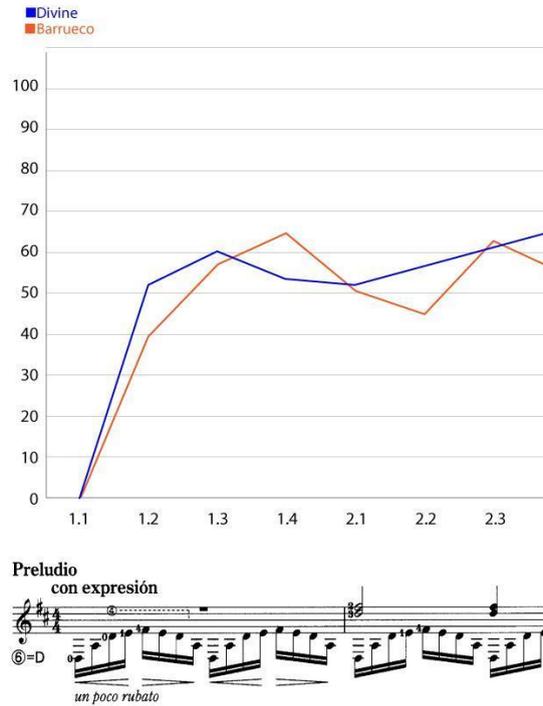
En este gráfico podemos ver el comportamiento del *rubato* de cada intérprete para el primer compás. Observamos que Barrueco ha utilizado el tiempo de manera más flexible. Aquí nos enfrentamos a una introducción de un compás, formada por el acompañamiento, antes de entrar al tema de la voz soprano. De esa manera el *rubato* en este momento es relativo a la articulación dada por el acompañamiento.

Devine ha sido un poco más rígido y no ha creado tanto efecto de aceleración o de desaceleración del tiempo, las primeras notas de cada grupo de corcheas están casi al mismo nivel de tiempo, o sea, entre 50 bpm y 60 bpm. Ya en el caso de Barrueco, oscila entre 40 bpm, sobrepasa los 55 y sigue hasta el 65 bpm aproximadamente, también ha ido en una sola dirección, siendo los puntos claves en las dos notas Fa#, y aquí ha creado esa sensación de eje, que se apoya para marcar estabilidad en el tiempo. Es decir, como si usara esas dos notas para guiarse en el tiempo.

También podemos observar que en la música, el tercer y cuarto tiempo, del compás expuesto, es exactamente igual a los dos primeros, Divine está dentro del tiempo y aparentemente no tiene tanta expresividad (por descubrirlo más adelante). Pero hasta el momento la aceleración que Barrueco hace, agrupando los tres primeros beats, y ahí en el cuarto decae hacia el segundo compás confirmando que Barrueco usa con más énfasis el uso del *rubato*, que está explícito su uso en la partitura. Las flechas de color azul que están en el comienzo del último beat (1.4) indican y confirman que Divine no se esforzó por demostrar énfasis y sí por estar dentro del tiempo, creando un comienzo diferente.

Concluyendo, Barrueco y Divine usaron aquí un tipo de *rubato* en donde alargó la primera parte del compás y para no salirse del tiempo aceleró en la segunda parte del compás mencionado, pero Barrueco no se mide en disminuir o bajar la velocidad. Divine es lineal, porque mantiene entre 50 bpm hasta la mitad del compás número 2 y Barrueco todavía fluctúa en el tiempo pero siempre cuidando los límites. (ver figura 7)

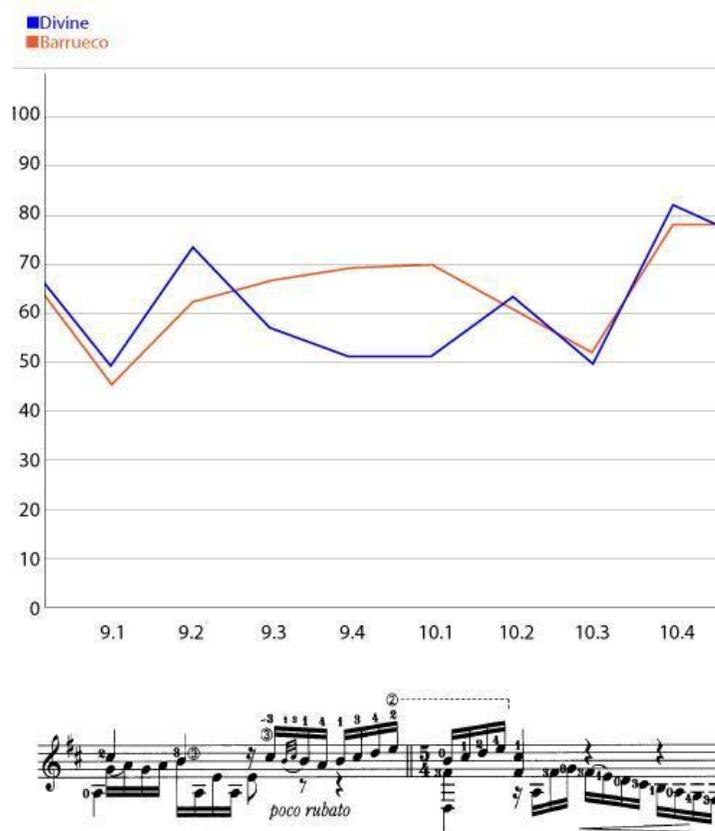
Figura 7 – Barrueco y Divine, compás 1 y 2



Fuente: el autor, 2023

Ya habíamos mencionado sobre las partes de esta obra y que también se dividen en frases y sub frases, se presentó también que es común que el *rubato* se use como transición entre esas frases grandes o sub frases, veamos a continuación un ejemplo de cómo Brouwer sugiere el uso del *rubato* en esta parte y cómo los intérpretes accionaron (figura 8).

**Figura 8** – Barrueco y Divine, compás 9 y 10



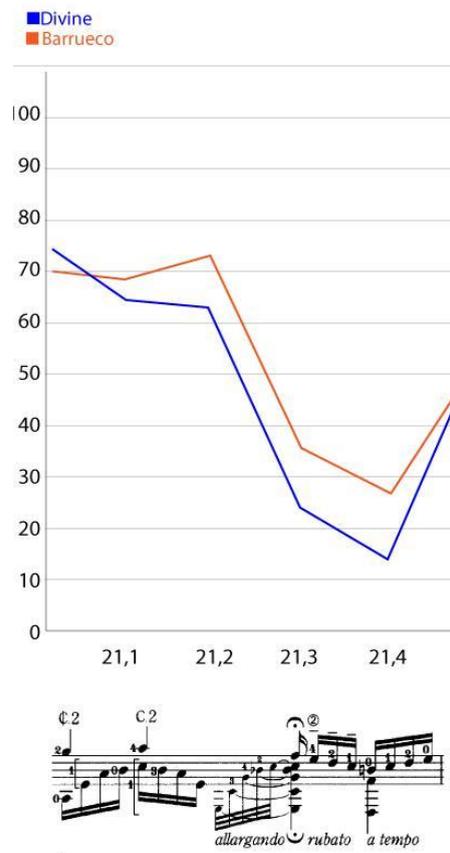
Fuente: el autor, 2023.

Aquí Divine usa el primer tipo de *rubato*, es decir aumenta la velocidad bruscamente en el segundo tiempo del noveno compás pero lo compensa disminuyendo la velocidad considerablemente. Barrueco por su lado usa un segundo tipo de *rubato* y usa tres ejes formando una frase que empieza desde el el 9.1, llega y se mantiene hasta el cuarto tiempo del noveno compás y va disminuyendo la velocidad el tercer tiempo del décimo compás. En este segundo tipo de *rubato*, Barrueco cambia el tempo del compás comprometido. Por otro lado, Divine intenta hacer lo mismo pero aumenta para después disminuir la velocidad, creando un *rubato* compensador. Barrueco crea una línea con comienzo y fin y el tiempo no sufre cambios como aumentar o disminuir la velocidad para ganar o robar tiempo.

La partitura menciona *poco rubato*, pero es subjetivo porque “poco” es una palabra que no se puede medir y su interpretación varía según el intérprete. Con números podemos decir que lo “poco” para Divine es 50 bpm y para Barrueco 70 bpm. Esas decisiones crean la personalidad del intérprete, esa manera afrontar una obra hace que, en este caso los

guitarristas, no suenen igual, por ejemplo Divine solamente viendo el gráfico con los números, ya podemos decir que su forma de tocar es más brusco, repentino. Barrueco sabe agregar transiciones o dinámicas a pequeña escala para que sus frases y subfrases tengan un efecto de suavidad, delicadeza. Mencionamos la manera que Barrueco y Devine usa el *rubato* en esta obra, hablamos sobre todo de sus diferencias, pero es importante hablar de las similitudes y en este caso también hay observemos la siguiente imagen:

**Figura 9** – Barrueco y Divine compás 21



Fuente: el autor, 2023.

Observamos semejanza entre el uso del *rubato*, para recordar en la Figura 1 estamos frente a un final de la parte A' y en este compás, el *rubato* acontece en el final del tercer tiempo, los guitarristas tocan en la misma dirección, el punto de quiebre para bajar la velocidad los dos lo hacen en el 21,3 y caen en dirección al 21,4, ninguno hace en el medio alteraciones de tiempo. A pesar de Barrueco tocar un poco más rápido que Divine, ambos interpretan con la misma direccionalidad creando una sensación de final de frase al mismo tiempo. Retrocediendo al 21,2 los dos tienen semejanzas al tocar el *allargando*.

Aunque Barrueco crea un poco más de tensión y pasa los 70, Devine solo está en 60 bpm. Y es ahí en segundo tiempo del compás 21 compás que los guitarristas ya comienzan a descender, terminando la frase, usando el *rubato* que sería de cambio de tiempo total y todo ello para hacer la llamada al Coda.

## Consideraciones finales

Esta investigación sirvió para ampliar los horizontes de la interpretación y tener herramientas disponibles para experimentar diferentes formas de enfrentarme a un repertorio. Desde siempre he tenido interés a manipular contenido de audio en computadora, pero esta ocasión fue diferente porque comencé hacer una crítica a mí mismo, sobre mi forma de tocar que no cambiaba en años, observando el comportamiento de los guitarristas seleccionados y es allí en donde salí en busca de intentar enriquecer mi forma de tocar analizando y comparando grabaciones. Previo a esta investigación, por ejemplo, el comportamiento que se tenía frente a una pieza musical era muy robotizado, a veces se copiaban recursos de otras interpretaciones, llegando a un vacío “musical” de copia y repetición. Pero al desarrollar esta pesquisa y con un recital por delante, ayudó bastante a tomar decisiones, por ejemplo, a no intentar copiar lo que otros guitarristas hacían, ayudó a crear una base de datos de ciertos recursos musicales que podía tener a mi disposición en un contexto de presentación en vivo.

Sin duda, las diferencias más notables fueron que cada intérprete tiene una visión completamente diferente del uso del *rubato* y que para cada uno la intensidad de su uso varia con mucho significado. Las semejanzas que se ha obtenido de esta investigación nos ha proporcionado un resultado de desarrollo y agrupación de las partes de la pieza musical, en donde los intérpretes han coincidido muchas veces en la agrupación de notas, presentando un contenido similar. Si bien este trabajo es una introducción y el *rubato* tan solo un ejemplo de enfrentarnos a diferentes resultados frente a una misma obra. Confirmó, que es un camino curioso, diferente, interactivo de abordar un análisis directamente de las fuentes de audio de nuestros referentes.

En el momento del recital del presente autor, sí concientizó, proporcionó e interiorizó toda una toma de decisiones que antes jamás se hubiera obtenido. Es cuando el intérprete se desenvuelve en vivo, que reacciona y crea conciencia de todo el análisis propuesto en esta investigación y es en ese instante, de cuando se enfrenta a un grupo de oyentes en donde puede obtener el control, apoderándose de la situación y jugando con las dinámicas, tiempo, acelerar, disminuir, causando efectos diferentes.

Estos ejemplos no fueron más que una mirada al panorama de recursos interpretativos que los guitarristas tienen a su alcance, fue un intento traer un poco del contenido de la guitarra de concierto, aprender de ello y crear una capacidad de toma de decisiones para ser aplicados en otros repertorios. Si bien el proceso de escoger o no recursos

interpretativos puede variar según el guitarrista, aquí no se ha querido mostrar que ni todo surge de la subjetividad, que es importante conocer qué hacen los guitarristas y el por qué de su actuación en determinadas partes de la pieza musical. Analizar grabaciones es una forma interactiva y que estimula, gracias a la tecnología a acercarse al mundo de la interpretación y que con los programas de computadora adecuados podremos presentar una serie de recursos para crecer en el estudio del instrumento.

## BIBLIOGRAFÍA

BONELLO, Oscar. **La aventura del sonido y la música**. TECNIBOOK EDICIONES, 2012.

BETANCOURT, Rodolfo. **A Close Encounter with Leo Brouwer**. Disponível em: <https://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>. Abierto en: 17 octubre. 2023.

CENTURY, Paul. Leo Brouwer: a portrait of the artist in socialist Cuba. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 8, n. 2, p. 151-171, 1987.

CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (Ed.). **Empirical musicology: Aims, methods, prospects**. Oxford University Press, 2004.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Práticas interpretativas, performance musical, processos criativos: mais uma reflexão sobre o intérprete na academia**. Revista Orfeu, v. 7, n. 2, p. 1-24, 2022.

COOK, Nicholas. **Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance**. Música em Contexto, v. 1, n. 1, p. 7-32, 2007.

CRIST, Timothy. Leo Brouwer, Guitar Music, Vol. 3. Naxos Classical CD 8.554195. **Journal of the Society for American Music**, v. 4, n. 2, p. 264-266, 2010.

FUBINI, Enrico; PÉREZ DE ARANDA, Carlos Guillermo. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**, 1988.

GERLING, Fredi V. **O tempo rubato na Valsa de Esquina N.º 2 de Francisco Mignone**. Claves, João Pessoa, n. 5, p. 7-19, 2008.

GÓMEZ, Zoila; RODRÍGUEZ, Victoria Eli. **Música latinoamericana y caribeña**. Editorial Pueblo y Educación, 1995.

GUTIÉRREZ, Carolina Queipo. **La guitarra como instrumento periférico en el siglo XIX**. In: Periphery and Centre II. Universidade da Coruña, 2006. p. 137-150.

KRONENBERG, Clive. Guitar Composer Leo Brouwer: **The Concept of a 'Universal Language'**. Tempo, v. 62, n. 245, p. 30-46, 2008.

LOUREIRO, Mauricio Alves. **A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical**. Opus, v. 12, n. 1, p. 7-32, 2006.

MARRADES MILLET, Julián. **Expresividad musical y lenguaje**. EPISTEME, v. 25, n. 1, p. 29-52, 2005.

MATTERA, Carlos. **La estética musical y Leo Brouwer**. Revista Estética, 2002.

PACE, Ian. **The new state of play in performance studies**. Music and Letters, v. 98, n. 2, p. 281-292, 2017.

- POVEL, Dirk-Jan. **Temporal structure of performed music**: Some preliminary observations. *Acta Psychologica*, 1977, vol. 41, no 4, p. 309-320.
- ROSA, Renato Mendes et al. **Análise, escuta e interpretação musical**: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio. 2015.
- ROSENBLUM, Sandra P. et al. **"Tempo rubato"**: la utilización del "rubato" en la música de los siglos XVIII al XX. 2001.
- SCARDUELLI, Fabio. **Ferramentas para a expressividade na performance ao violão**: um estudo a partir de métodos e tratados. In: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Vitória. 2015.
- SHAFFER, L. Henry. **Performances of Chopin, Bach, and Bartok**: Studies in motor programming. *Cognitive psychology*, 1981, vol. 13, no 3, p. 326-376.
- SUNDBERG, Johan; FRYDEN, Lars; ASKENFELT, Anders. **What tells you the player is musical**. *An analysis-by-synthesis study of music performance*. See Sundberg, 1983, vol. 1983, p. 61-75.
- REPP, Bruno H. **Expressive Microstructure in Music**: A Preliminary Perceptual Assessment of Four Composers' Pulses". *Music Perception*, 1989, vol. 6, no 3, p. 243-27.