

Una base empírica para la historia de la interpretación musical: Segovia y Bream en la segunda mitad del siglo XX

Empirical foundations for the history of music performance: Segovia and Bream in the 2nd half of the 20th century

 Ana Llorens (Universidad Complutense de Madrid, España)

allorems@ucm.es

Resumen

La historiografía de la interpretación musical ha tendido a presentar a Andrés Segovia y Julian Bream como figuras opuestas, en su forma tanto de tocar la guitarra como de concebir su repertorio. En esta tarea se ha limitado a reproducir apreciaciones que obvian el sonido de estos dos músicos. De hecho, no sorprende que las grabaciones que ambos hicieron de la *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo –de 1958 y 1987 respectivamente– sean testimonio de una realidad muy diferente a la escrita. A pesar de exagerar las diferencias entre las duraciones de las notas de algunos motivos, las técnicas agógicas de Segovia parecen responder a una sensibilidad fraseológica, métrica y armónica obviada en la literatura. Por su parte, Bream, que se vuelve más irregular en los pasajes de figuración constante, parece adoptar algunas técnicas de la interpretación históricamente informada. A través del análisis de tempo y duraciones –de pulsos y notas–, este estudio de caso demuestra que un resultado sonoro concreto puede deberse a una compleja red de motivaciones e influencias. En última instancia, este trabajo ejemplifica la necesidad del análisis empírico de la interpretación musical para poder detectar y comprender unos matices que, de otra forma, quedarían silenciados.

Palabras clave: análisis de la interpretación, micro-agógica, rubato, interpretación históricamente informada, Andrés Segovia, Julian Bream, Joaquín Rodrigo

doi: 10.59180/29525993.a0741092

Fecha de recepción: 28 de junio de 2022

Fecha de aceptación: 3 de octubre de 2022

Abstract

The historiography of musical interpretation has usually presented Andres Segovia and Julian Bream as opposed figures, as regards both their performance styles and their conceptions of the repertoire for the guitar. To that aim it has simply reproduced descriptions that overlook these musicians' sounds. In fact, it is no surprise that their recordings of Joaquín Rodrigo's Fantasia para un gentilhombre—respectively from 1958 and 1987—bear witness to a different reality. Despite his exaggeration of the durational differences between the note values in some motifs, Segovia's agogic resources appear to respond to phraseological, metric, and harmonic preoccupations omitted in the literature. For his part, Bream, who becomes more irregular in constant-figuration passages, seems to adopt some techniques of historically informed performance. Through the analysis of the duration of notes, beats, sentences, and periods in both renditions, this case study demonstrates, thus, that a specific rendition may be the result of a complex web of motivations and influences. Ultimately, it exemplifies the necessity for the empirical analysis of musical performance in order to detect and understand the nuances that would otherwise remain silent.

Keywords: *performance analysis, microtiming, rubato, historically informed performance, Andrés Segovia, Julian Bream, Joaquín Rodrigo*



Dos estilos en torno al canon guitarrístico

Es habitual en la historiografía —o, mejor dicho por su falta de rigor científico, la mitología— de la interpretación musical repetir las descripciones que algunos aficionados contemporáneos hicieron acerca del estilo interpretativo de un instrumentista —o, en menor medida, cantante o director— determinado. Así, las aún pocas páginas dedicadas a la forma de hacer música de intérpretes concretos se limitan, con pocas excepciones, a replicar afirmaciones que crean una imagen sonora muy distinta a lo que fue en realidad. Ejemplo de ello son los guitarristas Andrés Segovia (1893-1987) y Julian Bream (1933-2020). Del primero se ha dicho, sin fundamento empírico y en estudios más divulgativos que académicos, que poseía un estilo “conservador” y “lírico” tanto de tocar la guitarra como de afrontar y promover la generación de su repertorio (Greene 2011, 20-21, 25; Kozinn 1980, 57; Ugrich 2012, 75), plasmado en las obras de Manuel M. Ponce, Joaquín Turina o Federico Moreno Torroba que le fueron dedicadas (Tanenbaum 2003, 182; Wade y Garno 1997). Al segundo se le ha situado, como corresponde por generación, frente a Segovia y al canon que este impuso (Greene 2011, 9; Knepp 2011, 1; Marrington 2021, 169-177; McCallie 2015; Mejía 2016, 1; Wade 1980, 207; 1983). En parte motivado por el mito de su rechazo a recibir sus clases, mucho se ha dicho acerca de la “ansiedad” que la influencia de su predecesor le generaba (McIntosh 1958; Molina 2006, 65),¹ pero poco se ha indagado en las otras posibles influencias que recibió.

Las descripciones del estilo interpretativo de Segovia, repetidas de una fuente a otra, destacan sus digitaciones de un solo dedo para no interrumpir la melodía, su vibrato en notas específicas, el uso de *glissandi* y de varios tipos de articulación (Molina 2006, 60-61; Wade y Garno 1997, 12-21), y, lo que es

¹ Molina (2016) emplea el término ansiedad en el sentido de la influencia artística explorado por Bloom 1973, no en el sentido médico.

más relevante para este trabajo, un “concepto muy flexible del pulso” (Knepp 2011, 22).² A pequeña escala, el afán por enfatizar la línea melódica sobre la estructura se plasmaría asimismo en el aislamiento de notas específicas al arpeggiar los acordes (20) y en el retraso de la melodía frente al acompañamiento (21).³ En esta tradición divulgativa, Bream se opondría a esta forma de tocar presentando un estilo más directo y con menos fluctuaciones en la agógica a pequeña escala –o micro-agógica–.

Sin embargo, pocos se han parado a evaluar si tales valoraciones se corresponden con el sonido que las grabaciones han hecho perdurar. Incluso los trabajos con aspiraciones académicas se han limitado a repetir lo que Wade y Kozinn, entre otros, dijeron allá por los años 80 del siglo pasado. Cuatro décadas después sigue sin existir –al menos que yo conozca– un estudio empírico del estilo interpretativo de estos dos guitarristas y, por tanto, el mito de su oposición ha ido creciendo alejado de toda base científica. A través del análisis cuantitativo de las técnicas micro-agógicas de ambos músicos, este artículo se desvincula de la tradición para ofrecer una apreciación científica de lo que realmente sonó. Solo de esta manera será posible valorar detalles, matices e influencias que, por ahora, han quedado obviados en la literatura.

Fuentes y método: las grabaciones de la *Fantasia para un gentilhomme* de Joaquín Rodrigo y su análisis computacional

Las grabaciones que Segovia y Bream realizaron de la *Fantasia para un gentilhomme* (1958) de Joaquín Rodrigo son un material excelente para llevar a cabo un análisis empírico, con ayuda de medios informáticos, del estilo interpretativo de ambos guitarristas. A pesar de las marcadas diferencias entre estos guitarristas acerca del repertorio interpretado, como acabamos de ver, en momentos puntuales confluyeron en sus elecciones. Así, estas dos grabaciones nos permiten realizar un análisis comparativo de alta significación historiográfica. Estas son:

- *Segovia–Golden Jubilee* (3 LPS), Symphony of the Air Orchestra, dir. Enrique Jordá, Decca DXY-148, 1958.
- *Julian Bream–Rodrigo and Brouwer* (LP), RCA Victor Chamber Orchestra, dir. Leo Brouwer, RCA Victor RL 87718, 1987.

Aunque están separadas por casi treinta años, las dos grabaciones ocupan una posición similar en la discografía de ambos músicos, realizadas en una época de madurez interpretativa y de largo recorrido en el mercado discográfico.⁴ La grabación de Bream es parte del proceso de “reconciliación con la postura segoviana” (Marrington 2021, 177), en el que “parece enfrentarse a la interpretación y al repertorio segovianos de frente, permitiendo una comparación franca y directa” (Molina 2006, xv). Siempre en segunda posición dentro de las grabaciones, la *Fantasia* está precedida del *Concierto del sur* (1941) de Manuel M. Ponce en la de Segovia y del *Concierto elegíaco* (1986) de Leo Brouwer en la de Bream, obras con título programático de compositores contemporáneos muy cercanos a sendos guitarristas. Alejándose de los primeros discos de 33rpm de Segovia, en los que, por su naturaleza, se

² Esta y otras traducciones a lo largo del artículo son de mi autoría.

³ En este aspecto las descripciones del estilo de Segovia le enfrentarían a uno de sus contemporáneos, Pau Casals, ya que en el estilo de este último se ha observado una mayor tendencia a anticipar la melodía frente al acompañamiento (Llorens 2017).

⁴ En el caso de Segovia, su interpretación de la *Fantasia para un gentilhomme* es su grabación de estudio nº 36 de 50; en el de Bream, es la nº 46 de 54. Para las discografías completas de Segovia y Bream, véase Molina 2016, 288-314 y 248-283 respectivamente.

imitaba la estructura de recitales de piezas breves, en estas dos grabaciones maduras se observa una concepción del disco como obra, como un “objeto artístico autónomo independiente, con su poética propia” (Molina 2006, x-xi). Es en este sentido que podemos apreciar un acercamiento de Segovia a las tendencias más modernas la industria de su tiempo.

Desde el punto de vista técnico, el soporte original de ambas grabaciones es el disco de vinilo, a pesar de que en 1987 el disco compacto (CD) ya estaba ampliamente comercializado. Si bien la mayoría de las grabaciones de Segovia son monoaurales, es precisamente en su *Golden Jubilee* cuando comienza a experimentar con el estéreo (Marrington 2021, 115). Así, para nuestro estudio de caso es posible comparar su sonido con el de Bream dentro de unos estándares compartidos.

El origen de la *Fantasía*, dedicada a Segovia, se encuentra en la *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674) de Gaspar Sanz. La obra pasaría a ser una de las más queridas del compositor, quien, según Moyano Zamora, consideraba que:

A la *Fantasía para un gentilhombre* le debo mucho. Es otra de las obras de las que me siento más satisfecho. Mi íntima y máxima satisfacción sería pensar que si Gaspar Sanz se mirara en esta partitura, pudiera exclamar: No soy yo, pero me reconozco. (Moyano Zamora 1999, 152)

La *Fantasía* de Rodrigo consta de cuatro movimientos, cada uno inspirado en una danza cortesana española: I. Villano y Ricercare, II. Española y Fanfare de la caballería de Nápoles, III. Danzas de las Hachas, IV. Canario.⁵ En este estudio nos hemos centrado en la Española del segundo movimiento, correspondiente a la sección A de una estructura general tripartita A-B-A.⁶ La sección consta de siete periodos –precedidos por P en la numeración abreviada⁷– y de una breve introducción y una coda, en los que orquesta y solista se alternan en la presentación del tema principal (Tabla 1). Específicamente, Rodrigo modificó la indicación original de compás –ternario– y compuso un movimiento en 6/8 en el que las frases sencillas son expandidas hasta alcanzar periodos formados por frases antecedentes y consecuentes de duración desigual.

Dada su naturaleza más cantabile, la Española permite observar algunos aspectos interpretativos relacionados con el rubato y, especialmente, la micro-agógica. Para ello, se han extraído datos de duraciones de pulsos –de negra con puntillo–, corcheas y notas de inferior duración –de la parte de la guitarra– de las dos grabaciones. La anotación de los comienzos de cada uno de ellos se ha hecho de forma manual en el software libre Sonic Visualiser⁸ gracias al apoyo visual del espectrograma. En total se han extraído datos de 153 pulsos, 459 corcheas y 619 notas para cada una de las grabaciones (para los datos completos, consúltense los materiales suplementarios). Los datos han servido para evaluar tanto las estrategias de rubato a nivel de frase y periodo como las pequeñas variaciones duracionales –que incluyen la interpretación de ciertos motivos rítmicos que aparecen de forma continuada y en momentos estructurales específicos– y las técnicas de arpegiado de acordes en la parte de la guitarra solista.

⁵ Como fuente escrita se ha utilizado la edición de la *Fantasía para un gentilhombre* de Rodrigo publicada por Schott-Eulenburg en 1962, nº de catálogo 1823.

⁶ La sección B está ocupada por la Fanfare de la caballería de Nápoles, cc. 78-140.

⁷ En las definiciones de periodo y frase (*sentence*) antecedente y consecuente, así como en las de las diversas funciones formales intratemáticas, sigo a Caplin 1998, 9-12.

⁸ <https://www.sonivisualiser.org>.

Tabla 1. Estructura de la Española de la *Fantasia para un gentilhomme* de Joaquín Rodrigo. Los compases indican el momento de inicio de la frase correspondiente en comienzos anacrúsicos, se indica el compás en el que la anacrusa resuelve. Leyenda: ant: antecedente; con: consecuente; Pn: periodo número n; orq: orquesta; guit: guitarra.

Periodos	Introducción		P1		P2		P3		P4		P5		P6		P7		Coda
	ant	cons	ant	con	ant	con	ant	con	ant	con	ant	con	ant	con	ant	con	
Frase																	
Compases	1	4	9	13	18	21	26	29	34	39	47	55	60	64	69	72	
Melodía	orq	guit			orq	guit	orq + guit	guit	orq + guit	guit	orq + guit	orq					

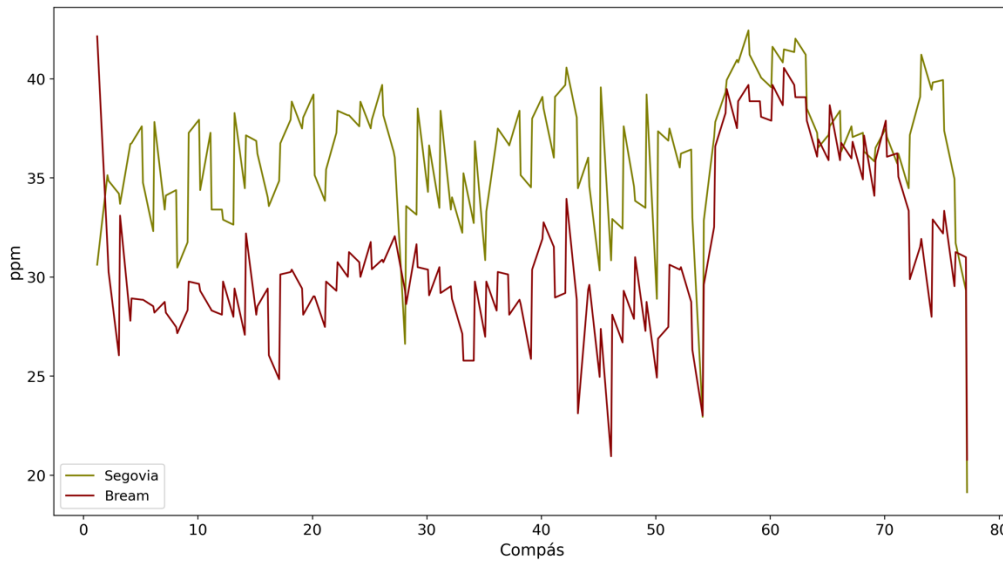
Tabla 2. Duración y proporciones de las diferentes secciones de la Española de Joaquín Rodrigo. Leyenda: Intro: Introducción; Pn: periodo número n.

Periodos	Intro	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	Coda
Partitura	1.1i	3.2ii	12.2i	21.1i	28.2i	39.1ii	54.2ii	63.2ii	77.1i
Compas	3,463%	11,688%	10,823%	9,957%	13,636%	20,130%	11,688%	10,823%	7,792%
% duración con respecto al total									
Duración (s)	9,431	31,215	27,711	25,405	35,825	53,374	26,768	27,230	19,535
% duración con respecto al total	3,677%	12,170%	10,804%	9,905%	13,967%	20,809%	10,436%	10,616%	7,616%
Desviación con respecto al valor isócrono de la partitura	0,214%	0,482%	-0,019%	-0,052%	0,331%	0,679%	-1,252%	-0,206%	-0,176%
Duración (s)	10,128	37,864	34,976	30,104	43,952	66,288	28,096	27,712	22,200
% duración con respecto al total	3,361%	12,566%	11,608%	9,991%	14,586%	21,999%	9,324%	9,197%	7,368%
Desviación con respecto al valor isócrono	-0,102%	0,878%	0,785%	0,034%	0,950%	1,869%	-2,364%	-1,626%	-0,425%

Tabla 3. Duración y proporciones de las diferentes frases dentro de cada periodo de la Española de Joaquín Rodrigo. Leyenda: Pn: periodo número n; ant: antecedente; cons: consecuente; %: porcentaje con respecto a la duración total; Dur.: duración; Desv.: desviación con respecto al valor isócrono de la partitura.

Periodos	P1		P2		P3		P4		P5		P6		P7	
	ant	cons	ant	cons	ant	cons	ant	cons	ant	cons	ant	cons	ant	cons
Frase														
Partitura	3.2ii	8.2ii	12.2ii	17.2ii	21.1i	25.2ii	28.2i	33.2i	39.1ii	46.2i	54.2i	60.1i	63.2i	68.2i
cc.	55,556%	44,444%	60,000%	40,000%	60,870%	39,130%	47,619%	52,381%	74,194%	25,806%	55,556%	44,444%	60,000%	40,000%
%	17,565	13,650	16,870	10,841	14,855	10,550	17,169	18,656	24,917	28,457	15,974	10,794	16,151	11,079
Dur.	56,271%	43,729%	60,879%	39,121%	58,472%	41,528%	47,924%	52,076%	46,683%	53,317%	59,676%	40,324%	59,312%	40,688%
%	0,716%	-0,716%	0,879%	-0,879%	-2,398%	2,398%	0,305%	-0,305%	-27,510%	27,510%	4,120%	-4,120%	-0,688%	0,688%
Desv.	21,248	16,616	21,196	13,780	18,360	11,744	20,912	23,040	31,936	34,352	16,800	11,296	16,456	11,256
Dur.	56,117%	43,883%	60,600%	39,400%	60,989%	39,011%	47,579%	52,421%	48,178%	51,822%	59,795%	40,205%	59,382%	40,618%
%	0,561%	-0,561%	0,600%	-0,600%	0,119%	-0,119%	-0,040%	0,040%	-26,016%	26,016%	4,239%	-4,239%	-0,618%	0,618%
Desv.														

Figura 1. Fluctuación de tempo –en pulsos por minuto (ppm)– en las grabaciones de Julian Bream y Andrés Segovia de la Española de la *Fantasia para un gentilhomme* de Joaquín Rodrigo. Unidad de medida: negra con puntillo.



En aras de establecer una comparación entre las interpretaciones, se han valorado los datos en tanto en cuanto representan proporciones duracionales, no duraciones absolutas. Además, estas proporciones se han comparado con las resultantes de una interpretación con pulso/tempo estable para así calcular el nivel de desviación agógica de cada una de ellas y los puntos en que ocurren las fluctuaciones más significativas. El nivel de desviación se establece en base a la desviación estándar (std) y el segundo coeficiente de asimetría de Pearson (sk_2) (Leech-Wilkinson 2010). En cualquier caso, se toma la duración total del motivo, frase o periodo como el 100%, según corresponda. En el estudio de los acordes arpegiados, para determinar el umbral a partir del cual dos sonidos se perciben como asíncronos se ha seguido a Epstein (1995, 377) y Dodson (2011, 59), considerando que, a partir de 0,05s es posible percibir dos sonidos como separados.⁹ Por tanto, en el análisis se han obviado todas las separaciones entre sonidos consecutivos de un mismo acorde menores de dicha duración, aunque a la hora de determinar la duración total del acorde sí se han tenido en cuenta.

El rubato: frases antecedentes y consecuentes

En una primera escucha, el comienzo de las grabaciones de Segovia y Bream de la Española producen sensaciones muy diferentes. La de Segovia parece caminar, con un tempo medio cercano a la ♩ = 108 marcada por Rodrigo. Mucho más lenta (♩ = ca. 93), la de Bream adquiere un carácter más solemne y pausado, típico de las interpretaciones históricamente informadas (HIP)¹⁰ en la segunda

⁹ Otros autores proponen límites inferiores, tanto de 0,03s (Repp 1998) como de 0,015-0,02s (Hirsch 1959), Estudios anteriores proponen un límite de 0,1s (Vernon 1936) pues, en la década de los treinta, la asincronía era más frecuente que en la segunda mitad del siglo xx y, por tanto, para ser percibida como tal debía ser más distintiva. Sin embargo, las grabaciones que se estudian en este trabajo son ampliamente posteriores y, por tanto, no se les puede aplicar dicho criterio.

¹⁰ Para una mayor concisión, a partir de ahora emplearemos la abreviatura HIP, de *historically informed performance*, para referirnos a la interpretación con base historicista y en oposición a las tendencias *mainstream* (Fabian 2015).

mitad del siglo (Fabian 2015, 130). A partir de P6 (c. 55), con la figuración en semicorcheas de la parte solista, los dos guitarristas optan por infundirle a sus interpretaciones un tempo más vivo (Figura 1).¹¹ Es llamativo, en todo caso, cómo los perfiles de tempo a menor escala son comparables entre las dos grabaciones.

Sin embargo, sus recursos a media escala son dispares. Contrariamente a lo que la literatura podría hacernos creer, la variabilidad duracional de las diferentes secciones dentro de la Española es mucho más alta en la grabación de Bream que en la de Segovia ($std^S = 0,005$; $std^B = 0,013$);¹² este último alarga las secciones de forma más pronunciada ($sk_2^S = 0,101$) mientras que el aumento de tempo al final de la interpretación de Bream hace que las dilataciones temporales del comienzo queden anuladas ($sk_2^B = -0,077$) (Tabla 2).¹³ A nivel de frase, en aquellas en las que la guitarra lleva la melodía o esta es muy reconocible, Segovia alarga el antecedente y aumenta el tempo en el consecuente; en Bream no hay tal lógica y la compensación se da en ambas direcciones (Tabla 3).

En cuanto a los pulsos, no hay patrón lógico aparente en ninguna de las dos grabaciones. Sin embargo, en la interpretación de Segovia todas las frases consecuentes terminan con un alargamiento final –*group-final lengthening* (Todd 1985; Repp 1990) o *hesitation* (Dodson 2002)¹⁴– excepto aquellas que se cierran con un valor breve –una corchea– en el pulso siguiente (P_{4cons} resuelve en c. 39.1i; P_{6cons} resuelve en c. 63.2i). Las demás frases consecuentes se cierran con valores más largos, negra con puntillo normalmente, o con una elisión formal clara, como entre P₂ y P₃ en c. 21. En las frases antecedentes la técnica es más variable. Es significativo aun así que, en la segunda mitad del movimiento, tanto antecedentes como consecuentes estén marcados mediante elongaciones iniciales, recibiendo así un mayor énfasis (Dodson 2002). Por su parte, Bream parece marcar en la Española dos mitades a través de su uso del rubato. Hasta P₄ incluido, crea, dentro de cada periodo, parejas opuestas:

- P₁ (alargamiento-acortamiento) vs. P₂ (acortamiento-alargamiento).
- P₃ (alargamiento-alargamiento) vs. P₄ (acortamiento-acortamiento).

A partir de P₅, todos los periodos acaban con una frase consecuente proporcionalmente más corta (alargamiento-acortamiento). Es decir, en la segunda mitad del movimiento Bream retoma un tempo similar al de Segovia, pero, a media escala, sus técnicas son totalmente opuestas, huyendo del alarga-

¹¹ Quizás Bream, en desacuerdo con el tempo tomado por la orquesta en la introducción del movimiento vio en la figuración más pequeña de P6 la oportunidad perfecta para tomar el tempo que deseaba. Sin embargo, ya en P1 podría haber marcado el tempo del movimiento, pues las cuerdas de la orquesta se limitan a mantener notas largas y ligadas. Además, las técnicas de grabación y postproducción favorecidas por el guitarrista, con –como hemos visto– múltiples tomas, hace inverosímil la hipótesis de que el tempo de la grabación comercializada fuera indeseado.

¹² Se hace uso de los superíndices para diferenciar entre las dos grabaciones a través de las iniciales de los apellidos de los intérpretes.

¹³ Para la numeración del compases, pulsos y subdivisiones, se emplea la abreviatura compás.pulso en números arábigos seguido de la subdivisión del pulso en números romanos en minúscula. Por ejemplo, c. 3.2ii se refiere a la segunda subdivisión del segundo pulso del compás 3.

¹⁴ La descripción de un motivo en pulso débil con las últimas notas más largas que sus valores teóricos se corresponde con lo que Dodson (2002) clasifica como dudas (*hesitations*) o alargamientos de la anacrusa (*upbeat lengthenings*). Los motivos en pulso fuerte con las primeras notas más largas coinciden con sus elongaciones (*elongations*) o alargamientos de del pulso fuerte (*downbeat lengthenings*). Ambas técnicas revierten en un mayor énfasis estructural en el pulso fuerte que comienzan o en el que recaen, respectivamente. A partir de aquí se hace uso de la traducción de estos términos de manera extendida.

miento final tan característico de la interpretación de su predecesor. Si bien este cambio de técnica de rubato no coincide con su aumento de tempo en c. 55 –y por tanto podríamos hablar de una multidimensionalidad interpretativa (Llorens 2021)–, tiene el efecto de preparar el desenlace más precipitado del movimiento. Se trata, pues, de una anticipación práctica dentro de una visión de la pieza a gran escala.

Micro-agógica: en los límites de lo intencionado

Mientras que el cambio de tempo tan marcado en la grabación de Bream podría atribuirse a la intención del intérprete, las fluctuaciones a pequeña escala podrían ser, quizás, consecuencias no intencionadas de un objetivo a mayor escala (Leech-Wilkinson y Prior 2014, 54). Incluso en grabaciones de músicos como Segovia, que preferían escoger la mejor toma entre las posibles en vez de hacer un *collage* de pasajes de cada una de ellas (Marrington 2021, 177), la intencionalidad a pequeña escala puede quedar embebida en favor de una impresión de la obra en su conjunto. En el caso de Bream, quien, como Gould, prefería el enfoque *collage* en aras de una mayor perfección técnica (Molina 2006, 43), la coherencia a gran escala de los recursos empleados puede verse oscurecida, en cambio, por la atención al detalle. En ambos casos, discernir si los diversos efectos fueron buscados se vuelve una tarea ardua, si no imposible. Como analistas podemos, a lo sumo, evaluar lo que se escucha –o, más específicamente, los datos extraídos del sonido– y conjeturar acerca de una presunta intencionalidad. En los siguientes epígrafes lo haré tomando como ejemplos la micro-agógica de diversos pasajes de la Española.

Los diferentes motivos rítmicos

El tema principal de la Española de la *Fantasia para un gentilhomme* de Rodrigo está formado por cuatro motivos rítmicos principales (Figura 2), todos ellos de un pulso de negra con puntillo de duración, a saber:

- Ritmo de siciliana: corchea con puntillo + semicorchea + corchea. Tiene siempre un perfil por grados conjuntos y aparece en pulso fuerte del compás, notablemente al comienzo de frases antecedentes y consecuentes, y al comienzo de la función de continuación del antecedente.
- 3 corcheas. Aparece en los dos pulsos del compás, tanto por grados conjuntos como por tercetas. No tiene una función de comienzo o de cierre sino que se emplea como motivo en posición central.
- Corchea + 4 semicorcheas. Con perfil descendente, marca el final del antecedente; con perfil ondulante se encuentra en la continuación del consecuente.
- 2 corcheas + 2 semicorcheas. Es el motivo de cierre del consecuente y por tanto del periodo.

Además, otros dos tipos de pasajes de acompañamiento, típicos de la parte de la guitarra solista mientras la orquesta enuncia el tema principal o partes de él, son igualmente adecuados para estudiar las estrategias agógicas de Segovia y Bream:

- 6 semicorcheas, articuladas mayoritariamente de 2 en 2 (cc. 21-27, 39-42, 55-63.1).
- Tresillos de semicorcheas (cc. 43-45, 63.2-71).

Por su énfasis métrico y su posición al inicio de las frases, el ritmo de siciliana es, quizás, el más distintivo del tema del movimiento. Aumentando su expresividad (Sundberg, Askenfeldt y Frydén 1983, 38), tanto Segovia como Bream tienden a acortar la semicorchea central (Tabla 4). Esto se aplica

Figura 2. Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentilhombre*, II. Española, cc. 4-12, guitarra solista. Leyenda: (1) corchea con puntillo + semicorchea + corchea; (2) 3 corcheas; (3) corchea + 4 semicorcheas; (4) 2 corcheas + 2 semicorcheas.

Tabla 4. Proporción de desviación de cada nota con respecto a su valor teórico en el ritmo de siciliana en la Española de la *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo (valores teóricos: ♩ = 50,000%; ♪ = 16,666%; ♫ = 33,333%).

Pulso	Segovia			Bream		
	♩	♪	♫	♩	♪	♫
4.1	3,878%	-5,687%	1,810%	1,427%	-2,403%	0,976%
6.1	1,092%	-2,759%	1,667%	0,940%	-1,441%	0,501%
9.1	3,623%	-4,493%	0,870%	0,595%	-0,595%	0,000%
13.1	-2,849%	1,012%	1,836%	-2,745%	-0,927%	3,672%
15.1	-7,787%	-0,288%	8,075%	-3,612%	-0,317%	3,929%
18.1	5,028%	-4,323%	-0,705%	0,000%	1,350%	-1,350%
29.1	2,652%	-4,049%	1,397%	0,610%	-1,423%	0,813%
31.1	0,277%	-2,297%	2,020%	1,556%	-2,464%	0,908%
36.1	1,895%	-0,340%	-1,555%	-0,210%	1,683%	-1,473%
49.1	-1,437%	-0,900%	2,337%	0,000%	0,766%	-0,766%

de forma más invariable a la interpretación de Segovia, pues Bream en ocasiones alarga esta figura. Es llamativo que los mayores alargamientos de la semicorchea en Bream coinciden con los consecuentes de los periodos pares en los que la guitarra enuncia el tema melódico, P₂ y P₄ (cc. 18 y 36), generando de esta manera una mayor sensación de cierre estructural ante P₃ y P₅. En la grabación de Segovia, sin embargo, en cc. 18 y 36 ocurren dos de los mayores acortamientos de la semicorchea del motivo. De hecho, el guitarrista toca la semicorchea con una duración más neutra en los inicios de las dos primeras frases consecuentes (cc. 6 y 15). Los comienzos y los finales de los periodos son, por su parte, más extremos en la micro-agógica y, asimismo, menos predecibles, en línea con las fluctuaciones de pulso a pulso de otros músicos de su generación (Hill 1994; Leech-Wilkinson 2009a, 8: §33; Peres da Costa 2012, 252-253; Philip 1992, 36-37; Zicari 2007, 45).

Bream acorta y, aunque en menor medida, también alarga la semicorchea en este motivo. Eso hace que, naturalmente, el coeficiente de asimetría (sk_2) sea más elevado en el caso de Bream (0,378 vs. 0,156). Aun así, la variabilidad duracional es mayor en el caso de Segovia, con $std = 0,022$ vs. 0,015 en el caso de Bream. Así, en Segovia se pueden observar cuatro patrones duracionales para el ritmo de siciliana, mientras que en Bream, a pesar de las fluctuaciones a pequeña escala, la micro-agógica

se mantiene más estable, como se ha observado también en otras interpretaciones en línea con la HIP (Fabian 2015, 175). A la hora de encontrar patrones duracionales, se ha tomado el 4% como límite inferior para determinar cuándo la diferencia entre el valor teórico y el real –el interpretado– es significativa (Tabla 5).

De modo general, en las diecinueve apariciones del ritmo de 3 corcheas en la parte de la guitarra solista y estableciendo cualquier límite inferior a la hora de discriminar las desviaciones, la forma de tocar de Bream es menos variable que la de Segovia. Su desviación media es de 1,472% vs. 2,343% en la grabación de su predecesor¹⁵ y, además, su coeficiente de asimetría –negativo en los dos casos– es prácticamente nulo ($|sk_2^B| < 0,001$ vs. $sk_2^S = -0.178$). Además, en la versión de Bream se distinguen menos patrones duracionales.

Dentro de su poca variabilidad, Bream suele desviarse más del valor teórico en las notas primera y tercera de los grupos de 3 corcheas –acortando la primera y alargando la última– y mucho menos en la central. Por el contrario, Segovia tiende a alargar las dos notas de los extremos y a acortar, muy marcadamente, la central. En la mayoría de los casos, al principio del compás toca la primera corchea más larga, mientras que en el segundo pulso del compás la corchea más larga es la última, enfatizando así la resolución en el siguiente pulso fuerte (Dodson 2002). En Bream no se observa ninguna tendencia clara en referencia a la estructura métrica o a la posición formal de los pasajes.

La std en el motivo de corchea + 4 semicorcheas es en ambas interpretaciones de 0,020, especialmente si tomamos como referencia no sus cinco notas sino los tres pulsos de corchea que lo componen. Bream toca, sin embargo, las semicorcheas de forma más irregular que Segovia y, así, su sk_2 es 15 centésimas mayor. Lo mismo ocurre en los motivos de seis semicorcheas o con figuraciones en tresillos de semicorcheas.

En todo caso, es muy llamativo que, en todas las apariciones del motivo excepto una (c. 16.2), Segovia alargue la corchea inicial, aumentando así el contraste duracional entre las diferentes notas y creando una elongación del pulso fuerte bastante marcada (Tabla 6). La singularidad de c. 16.2 se debe a que resuelve en un acorde arpegiado, del que hablaremos en el epígrafe dedicado a la asincronía. A este respecto es necesario destacar que, en los acordes de la guitarra, se ha tomado como inicio de pulso la nota superior para mantener la coherencia melódica. Sin embargo, los valores obtenidos pueden inducir a error al hacernos creer que la última nota del compás anterior es excesivamente larga. Si al medir las duraciones de los motivos que los preceden, marcamos el final de la última nota coincidiendo con el inicio de la nota más grave del arpeggio, podremos corregir el efecto del arpeggio sobre la duración anterior. De este modo, la corchea inicial de c. 16.2 en la grabación de Segovia está, como las demás, alargada. Esto no afecta, por lo demás, al perfil de duda (véase nota 14) del todo el pulso.

Bream recurre al recurso contrario: siempre acorta la primera corchea y alarga la última semicorchea, creando una duda para enfatizar la resolución en el compás siguiente, coincida o no con final de frase. Por su parte, Segovia, que no siempre alarga la última semicorchea, lo hace de forma muy marcada cuando el motivo de corchea + 4 semicorcheas coincide con final de frase (cc. 7, 16 y 32). Esta duda no es lo suficientemente marcada como para afectar a la frase en su conjunto, como ya vimos, sino que es un recurso de efecto local.

¹⁵ Estas métricas se correlacionan con los valores de la desviación estándar para cada una de las dos grabaciones: std = 0,026 en Segovia y std = 0,014 en Bream.

Tabla 5. Patrones duracionales para el ritmo de siciliana en las grabaciones de Española de la *Fantasía para un gentilhomme* de Joaquín Rodrigo. Leyenda: +: superior al 4%; =: entre -4% y 4%; -: inferior al -4% de la duración teórica de la nota.

Pulso	Segovia				Bream			
				Patrón				Patrón
4.1	=	-	=	1	=	=	=	2
6.1	=	=	=	2	=	=	=	2
9.1	=	-	=	1	=	=	=	2
13.1	=	=	=	2	=	=	=	2
15.1	-	=	+	3	=	=	=	2
18.1	+	-	=	4	=	=	=	2
29.1	=	-	=	1	=	=	=	2
31.1	=	=	=	2	=	=	=	2
36.1	=	=	=	2	=	=	=	2
49.1	=	=	=	2	=	=	=	2

Siempre coincidente con el final de frase –ocurre en cc. 11.2, 20.2 y 38.2–, Bream retiene el final de este motivo de duda de forma muy marcada: la última semicorchea alcanza un valor máximo del 21,379% del pulso en c. 38.2 –vs. el 16,666% de su valor teórico–. En la grabación de Segovia parece haber cierta sensibilidad por parte del guitarrista hacia la estructura fraseológica del movimiento,¹⁶ puesto que antes de la resolución completa en c. 11.2 sí retiene el final del motivo. Sin embargo, en cc. 22.2 y 38.2, que resuelven en una elisión formal sobre el pulso fuerte siguiente, hace que la música se precipite hacia el nuevo comienzo de frase.

Mientras la orquesta toca la melodía principal de la Española, la guitarra la acompaña en tres ocasiones con figuraciones de semicorcheas, 6 por cada pulso: en cc. 21-27 son arpeggios mayoritariamente ascendentes –solo la última semicorchea desciende– articulados de 6 en 6 semicorcheas (Figura 3a); en cc. 39-42, escalas descendentes ligadas por compás con alguna articulación interior indicada por Rodrigo (Figura 3b); y en cc. 55-63.1, una figuración con dirección melódica más variable, con algunas parejas de notas articuladas juntas de mano del propio Rodrigo (Figura 3c). Pensando en realzar expresivamente la melodía, al menos en la interpretación de Segovia cabría esperar elongaciones generales de cada uno de los pulsos de cc. 21-27 y 39-42 –y especialmente en los pulsos fuertes del segundo pasaje–, así como elongaciones más locales, dentro de cada corchea, en los pares ligados de cc. 55-63.1.

En efecto, eso es lo que ocurre de manera generalizada, aunque no con excesiva notoriedad o consistencia. En los dos primeros pasajes, la primera corchea es, de media, un 0,591% más larga que su valor teórico, si bien esto no siempre se produce por una elongación de la primera semicorchea sino de la segunda. Sí se percibe más claramente la elongación de la primera de las parejas de notas ligadas en cc. 55-56 y 60-61, siendo esta un 1,505% más larga de media. De nuevo Bream aborda el motivo rítmico de forma diferente a Segovia y con una tendencia a la duda, es decir, a alargar el final del grupo de 6 semicorcheas, tanto en pulso fuerte como en débil.

¹⁶ Para una discusión acerca de las supuestas preocupaciones estructurales de los intérpretes, véase Cook 2011.

Tabla 6. Proporción de desviación de cada nota del motivo de corchea -cuatro semicorcheas con respecto a su valor teórico en la Españolaleta de la *Fantasia para un gentilhomme* de Joaquín Rodrigo (♩ = 33,333%; ♪ = 16,666%).

Pulso	Segovia				Bream			
	♩	♪	♩	♪	♩	♪	♩	♪
7.2	1,961%	-2,228%	-0,089%	-1,617%	1,974%	-2,198%	-1,282%	0,183%
10.2	2,319%	0,228%	-0,807%	-2,215%	0,476%	-0,758%	1,136%	-1,136%
16.2	-3,523%	-0,755%	-0,600%	-1,607%	6,485%	-4,194%	-3,091%	-2,428%
19.2	4,776%	-1,510%	-0,726%	-1,771%	-0,769%	-2,381%	0,937%	0,164%
32.2	1,002%	-4,708%	3,455%	-0,269%	0,519%	-1,699%	0,334%	-0,389%
37.2	3,085%	1,073%	-1,869%	-2,296%	0,007%	-0,641%	-0,897%	-1,474%

Figura 3. Joaquín Rodrigo, *Fantasia para un gentilhomme*, II. Españolaleta, guitarra solista. Acompañamiento en semicorcheas: a) cc. 21-24, b) cc. 39-42, c) cc. 55-58.

The figure displays three musical excerpts from Joaquín Rodrigo's *Fantasia para un gentilhomme*, II. Españolaleta, guitar soloist. Each excerpt shows a treble clef staff with a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The excerpts are labeled a), b), and c), corresponding to measures 21-24, 39-42, and 54-58 respectively. Each excerpt features a melodic line with eighth notes and a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte).

Tabla 7. Separación temporal (*inter-onset timing*, en segundos) entre una nota y la anterior, de grave a agudo, en los acordes arpegiados de la guitarra solista en la Española de la *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo. Primera línea en cada celda: Segovia; segunda línea: Bream. La negrita se aplica a los acordes marcados como arpeggio en la partitura de Rodrigo; la cursiva a las duraciones menores de 0,05. Leyenda: Fund.: fundamental; n^a: intervalo respecto de la fundamental.

cc.	Fund.	3 ^a	5 ^a	8 ^a	8 ^a + 3 ^a	8 ^a + 5 ^a	8 ^a + 7 ^a	15 ^a	15 ^a + 3 ^a
13.1	x		0,02 0,06		0,16 0,04				
13.2	x	0,04 0,05	0,08 0,07						
14.1	x		0,08 0,03		0,09 0,12				
15.1	x		0,00 0,04		0,00 0,08				
15.1iii	x	0,00 0,07	0,00 0,05						
15.2	x		0,04 0,05		0,07 0,08				
15.2iii		x		0,05 0,02		0,00 0,01		0,03 0,05	
16.1	x		0,05 0,00		0,05 0,04				
16.2	x				0,07 0,04		0,07 0,06		
17.1	x		0,02 0,04	0,04 0,04	0,08 0,04	0,00 0,07		0,05 0,00	
28.1	x		0,05 0,00	0,00 0,00	0,00 0,02		0,08 0,00	0,07 0,01	
40.1		x	0,05 0,04	0,08 0,06					
40.2	x			0,00 0,00	0,02 0,01	0,04 0,01			
41.1	x								0,08 0,09
41.2		x	0,06 0,13					0,02 0,07	
42.1		x						0,18 0,06	
42.2	x		0,02 0,03		0,04 0,04				
43.1	x			0,00 0,03	0,01 0,01	0,00 0,00		0,10 0,07	

Al igual que en el motivo de corchea + 4 semicorcheas, en aquellos pasajes en los que la guitarra acompaña a la orquesta en figuraciones de tresillo de semicorcheas (cc. 43-45 y 63-71) la variabilidad duracional de Bream es mucho más llamativa en los valores más pequeños –las semicorcheas en tresillo– que en las 3 corcheas que componen cada pulso. Así, aunque las duraciones de las semicorcheas se compensen de manera similar en las dos grabaciones, en la del guitarrista inglés la asimetría de los valores es proporcionalmente mucho mayor que en los demás motivos del tema de

la Española ($sk_2^B = 0,601$ vs. $sk_2^S = 0,167$), en línea con las mayores alteraciones rítmicas observadas en interpretaciones HIP y quizás propiciadas por el tempo más lento de la grabación (Fabian 2015, 181; 2017, §2.10). En ninguna de las dos interpretaciones se observa una secuencia relacionada con la estructura fraseológica, más allá de una cierta tendencia generalizada a alargar la última o las últimas semicorcheas de cada tresillo.

Asincronía: los acordes arpegiados

El tipo de asincronía que destaca en las dos grabaciones analizadas de la *Fantasia* de Rodrigo se concentra alrededor de los acordes en la parte de la guitarra. Si bien solo algunos de ellos están marcados como arpegios por el propio compositor, tanto Segovia como Bream tienden a arpeggiarlos todos a excepción de los que cierran el movimiento en la sección de coda. Este recurso ha sido destacado principalmente en descripciones del estilo de Segovia y sus contemporáneos (Leech-Wilkinson 2009b; Llorens 2023; Philip 2004; Yorgason 2009) y omitido en el caso del de Bream. Sin embargo, no debería sorprender encontrarlo en la interpretación del guitarrista inglés, pues este tipo de asincronías intencionadas suelen ocurrir en los puntos de mayor expresividad dentro de la frase (Dodson 2011, 59; Peres da Costa 2012, 110; Vernon 1936, 46), especialmente en repertorio de “carácter lento y expresivo” (Peres da Costa 2012, 46) –y recordemos que Bream toca la mayor parte del movimiento con un tempo muy lento–.

Como hemos visto con relación a la resolución del motivo de corchea + 4 semicorcheas en c. 17, en este tipo de acordes arpegiados la nota que elijamos para determinar el comienzo del pulso puede tener efectos sobre nuestra valoración de los recursos micro-agógicos. En todo caso, estos acordes forman un “espacio del pulso elongado” (*elongated beat space*, Yorgason 2009, 50)¹⁷ cuya sensación depende más de su “duración interpretada que de [su] fuerza métrica o peso estructural” (140). Es decir, independientemente de si se producen en pulso fuerte o débil o en un momento estructuralmente importante o secundario, estos acordes reciben un mayor énfasis que las notas que los rodean, adquiriendo así un valor expresivo o retórico (Dodson 2011, 59; Peres da Costa 2012, 110; Vernon 1936, 46; Yorgason 2009, 51-53, 183). En ambas grabaciones, el espacio elongado del pulso de estos acordes ocupa aproximadamente 0,11s, si bien este se ve aumentado –hasta 0,14s en Segovia y 0,18s en Bream– en el caso de los acordes marcados con el símbolo de arpegio en la partitura de Rodrigo (cc. 14.1, 15.2iii y 17.1). En todo caso, el “espacio” de todos los acordes es superior a 0,5s (Tabla 7) y, por tanto, perceptible, tal y como vimos en la discusión teórica acerca de los límites de percepción de asincronía al comienzo de este trabajo. Este espacio es similar, de media, en todos los acordes al margen de su amplitud total.

Dentro de este espacio elongado, y tal y como se ha comentado de forma poco específica sobre el estilo de Segovia, las notas adelantadas o atrasadas se vuelven más fácilmente perceptibles. En los pasajes de la Española que nos conciernen (cc. 13-17, 28, 40-43)¹⁸ cabría esperar, así, una mayor separación temporal entre la nota melódica principal y la anterior que entre las restantes del acorde. Esto ocurre, sorprendentemente, no en la grabación de Segovia sino en la de Bream, en todos aquellos acordes marcados como arpegio por Rodrigo; en ellos, además, dicha nota melódica principal es la

¹⁷ Nótese la similitud con el concepto de elongación propuesto por Dodson 2002.

¹⁸ En el estudio de la asincronía en arpegios se ha omitido la sección de coda del movimiento, pues su carácter melódico-rítmico es muy diferente al del material principal del movimiento.

más aguda de la armonía. En los acordes no marcados como arpeggio la técnica de Bream es más variada y la separación entre dicha nota y la anterior puede ser imperceptible (cc. 13.1, 28.1) o incluso nula (c. 42.2). Esto ocurre también en el arpeggio marcado de c. 17.1 en la interpretación de Segovia, en la que, además, la mayor separación temporal –y la única perceptible de manera individual– ocurre entre la fundamental y la tercera del acorde de la segunda octava. Segovia hace uso del mismo recurso en c. 42.2, donde toca las dos últimas notas a la vez para destacar no el si_5 sino el re_5^\sharp , como sensible del acorde de dominante que resuelve en el acorde de *mi* menor.

En los acordes con la nota melódica principal en el bajo no se percibe en ninguna de las dos grabaciones una mayor separación entre la primera nota y las siguientes, como esperaríamos si la teoría del énfasis melódico fuera invariablemente aplicable. Mientras que la separación entre todas las notas del acorde es imperceptible en c. 40.2 en ambos casos –en Bream, de hecho, no se puede hablar de arpeggio–, en c. 40.1 la nota más destacada agógicamente es la superior, totalmente ajena al perfil melódico del pasaje.

Ambos intérpretes tienden a ampliar la separación (*inter-onset timing*) entre las notas que forman intervalos mayores, especialmente terceras y sextas, quizás en un intento de compensar agógicamente una menor tensión del intervalo natural producido en la serie armónica por la resonancia de las cuerdas. Dentro de estos intervalos mayores, en todo caso, Segovia separa más los intervalos de mayor amplitud que la octava –tercera o sexta mayor más octava– mientras que Bream parece querer destacar más los intervalos dentro de ella. Por ende, de media las tríadas mayores ocupan el mayor espacio de pulso de entre los diferentes tipos de acordes. En ambas grabaciones, los intervalos aparentemente más tensos, cuarta aumentada y quinta disminuida, son apenas destacados desde el punto de vista de la duración.

Conclusión: fundamentando la narrativa de la interpretación

Las dos grabaciones analizadas son ejemplo de dos aproximaciones muy diferentes a la Española de la *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo. A excepción del tempo y el perfil duracional de las últimas secciones del movimiento, pocos elementos son comunes a ambas. Por un lado, las técnicas agógicas de Segovia parecen responder de forma más clara que las de Bream a preocupaciones métricas, armónicas y formales. Las dudas al final de los periodos y las elongaciones al inicio de las frases, así como los cambios de técnicas duracionales en momentos de elisión formal, son reflejo de una conciencia estructural completamente obviada en la literatura y que, en Bream, solo se observa en su tendencia a las dudas a muy pequeña escala, dentro de algunos motivos –especialmente los formados o por seis semicorcheas o por tresillos de semicorchea–. Es en este sentido que la atención al detalle es mayor en el guitarrista inglés que en el español. Además, la mayor variabilidad duracional en pasajes con figuración pequeña y constante –junto con el cambio brusco de tempo a partir de P5– hace que la grabación de Bream resulte más caprichosa en una primera escucha ya que, además, estos recursos no siempre tienen el efecto de destacar las melodías ocultas en dichas figuras. Si bien en los motivos de ritmo de siciliana y de 3 corcheas Segovia exagera más las diferencias duracionales entre las notas, especialmente el valor más corto –de semicorchea– en el ritmo de siciliana, su diversidad parece responder a una cierta lógica constructiva de la que nada se ha hablado hasta ahora.

El mayor punto de contacto entre los dos guitarristas se produce en sus técnicas de arpegiado –las mismas, recordemos, que han servido para contraponer teóricamente a las dos generaciones que estos dos guitarristas representan–. En ambos predomina la sensación general de asincronía, pues dentro de los acordes no siempre es posible percibir las notas de forma individual. Sin embargo, el análisis ha mostrado cómo Bream es quien tiene una mayor conciencia melódica, ampliando la separación temporal entre las notas melódicas y las que las rodean. En el guitarrista español, la técnica de tocar juntas dos notas de un acorde por lo demás arpegiado tiene implicaciones armónicas claras.

Así pues, por su preocupación melódica en los acordes y sus extremos de tempo, es posible que Bream quisiera acercarse en ciertos aspectos a la forma de tocar que recordaba de las primeras grabaciones de Segovia. Si estas le impactaron tanto como dijo y teniendo en cuenta que la obra fue dedicada al guitarrista español, en su proceso de reconciliación con la influencia de su predecesor podría haber querido rendir un homenaje interpretativo a alguien que, por aquel entonces, ya se había alejado de su propio mito grabado. Sin embargo, su tempo más lento y el ritmo neutro de siciliana denotan una cierta influencia de las corrientes HIP de su tiempo, por lo que en Bream parecen converger de forma compleja diversos influjos.

Sea como fuere, las grabaciones analizadas en este artículo son testigo de dos momentos determinados en las trayectorias de dos guitarristas concretos, fijados a través de la propia tecnología de la grabación dentro de un universo de posibilidades mayor y siempre en movimiento. No son cuadros definitivos que alimentan el mito sino instantáneas dentro de un collage muy complejo de relaciones e influencias. Al margen de intuiciones, estas relaciones son demostrables solo a través del análisis empírico del sonido y es gracias a ello que este trabajo destapa una realidad sonora y estética que había quedado atrapada bajo el peso de las palabras. Desde aquí, el estudio de la forma de tocar de estos dos músicos tiene una base científica sobre la que, esperamos, se construya una imagen certera de sus quehaceres como intérpretes.



Agradecimientos

Este trabajo ha sido desarrollado dentro de un contrato Juan de la Cierva-Incorporación del Ministerio de Ciencia e Innovación de España (ref. IJC2020-043969-I). DOI: AEI / [10.13039/501100011033](https://doi.org/10.13039/501100011033).

Referencias bibliográficas

- Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Nueva York: Oxford University Press.
- Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 2011. "Off the record: Performance, history, and musical logic". En *Music and the Mind: Essays in Honour of John Sloboda*, editado por Irène Deliège y Jane Davidson, 291-309. Oxford: Oxford University Press.

- Dodson, Alan. 2002. "Performance and hypermetric transformation: An extension of the Lerdahl-Jackendoff theory". *Music Theory Online* 8 (1). <https://mtosmt.org/issues/mto.02.8.1/mto.02.8.1.dodson.html>
- . 2011. "Expressive asynchrony in a recording of Chopin's Prelude No. 6 in B minor by Vladimir de Pachmann". *Music Theory Spectrum* 33 (1): 59-64. <https://doi.org/10.1525/mts.2011.33.1.59>
- Epstein, David. 1995. *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. Nueva York: Schirmer Books.
- Fabian, Dorottya. 2015. *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge: Open Book Publishers. <https://www.openbookpublishers.com/books/10.11647/obp.0064>
- . 2017. "Analyzing difference in recordings of Bach's violin solos with a lead from Gilles Deleuze". *Music Theory Online* 23 (4). <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.fabian.html>
- Greene, Taylor Jonathan. 2011. "Julian Bream's 20th century guitar: An album's influence on the modern guitar repertoire". Trabajo de fin de Máster, University of California – Riverside.
- Hill, Robert. 1994. "Overcoming romanticism': On the modernization of twentieth-century performance practice". En *Music and Performance during the Weimar Republic*, editado por Bryan Gilliam, 37-58. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hirsch, Ira J. 1959. "Auditory perception of temporal order". *The Journal of the Acoustical Society of America* 31 (6): 759-767. <https://doi.org/10.1121/1.1907782>
- Knepp, Richard R. 2011. "Tracing the Segovia style: Collaboration and composition in the guitar sonatas of Manuel Maria Ponce". Tesis doctoral, University of Georgia.
- Kozinn, Allan. 1980. "Segovia's first recordings". *High Fidelity* 30 (7): 54-58.
- Leech-Wilkinson, Daniel. 2009a. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. Londres: CHARM. <https://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>
- . 2009b. "Recordings and histories of performance style". En *The Cambridge Companion to Recorded Music*, editado por Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson y John Rink, 246-262. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2010. "Performance style in Elena Gerhardt's Schubert song recordings". *Musicae Scientiæ* 14 (2): 57-84. <https://doi.org/10.1177/102986491001400203>
- Leech-Wilkinson, Daniel y Helen M. Prior. 2014. "Heuristics for expressive performance". En *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches across Styles and Culture*, editado por Dorottya Fabian, Renee Timmers y Emery Schubert, 34-57. Oxford: Oxford University Press.
- Llorens, Ana. 2017. "Recorded asynchronies, structural dialogues: Brahms's Adagio affettuoso, op. 99ii, in the hands of Casals and Horszowski". *Music Performance Research* 8: 1-31. <http://musicperformanceresearch.org/wp-content/uploads/2020/11/MPR-0109-Llorens-1-31-1.pdf>
- . 2021. "Brahmsian articulation: Ambiguous and unfixed structures in op. 38". *Music Theory Online* 27 (4). <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.4/mto.21.27.4.llorens.html>
- . 2023. "Early recorded structures: non-organic forms in Brahms's cello sonatas as performed by Feuermann and Casals". En *Early Sound Recordings: Academic Research and Practice*, editado por Inja Stanović y Eva Moreda, 225-247. Londres: Routledge.
- Marrington, Mark. 2021. *Recording the Classical Guitar*. Londres: Routledge.
- McCallie, Michael. 2015. "A survey of the solo guitar works written for Julian Bream". Tesis doctoral, Florida State University.
- McIntosh, Patrick. 1958. "Conversation with Julian Bream". *Guitar News* 43 (Julio-Agosto): 12.
- Mejía, Joseaugusto. 2016. "Prospectus: Julian Bream, the great dissident of Segovia's era". Trabajo inédito accesible en https://www.academia.edu/27773762/Julian_Bream_the_great_dissident_of_Segovias_era
- Molina, Sidney José Jr. 2006. "O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream". Tesis doctoral, Pontificia Universidade Católica de São Paulo.
- Moyano Zamora, Eduardo. 1999. *Concierto de una vida: Memorias del maestro Rodrigo*. Barcelona: Editorial Planeta.

- Peres da Costa, Neal. 2012. *Off the Record: Performance Practices in Romantic Piano Playing*. Nueva York: Oxford University Press.
- Philip, Robert. 1992. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1990-1995*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2004. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.
- Repp, Bruno H. 1990. "Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists". *Journal of the Acoustical Society of America* 88 (2): 622-641. <https://doi.org/10.1121/1.399766>
- . 1998. "A microcosm of musical expression: I. Quantitative analysis of pianists' micro-timing in the initial measures of Chopin's Etude in E major". *Journal of the Acoustical Society of America* 104 (2): 1085-1110. <https://doi.org/10.1121/1.423325>
- Sundberg, Johan, Anders Askenfeldt y Lars Frydén. 1983. "Musical performance. A synthesis-by-rule approach". *Computer Music Journal* 7 (1): 37-43. <https://doi.org/10.1121/1.386536>
- Tanenbaum, David. 2003. "Perspectives on the classical guitar in the twentieth century". En *The Cambridge Companion to the Guitar*, editado por Victor Anand Coelho, 182-206. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tood, Neil. 1985. "A model of expressive timing in tonal music". *Music Perception* 3 (1): 33-57. <https://doi.org/10.2307/40285321>
- Ugrich, Michael. 2012. "A study of the triumphs of Andrés Segovia made possible through the evolution of the guitar". Trabajo de fin de Máster, University of Wisconsin-Superior.
- Vernon, Leroy Ninde. 1936. "Synchronization of chords in artistic piano music". En *Objective Analysis of Musical Performance*, editado por Carl E. Seashore, 306-345. Iowa: The University Press.
- Wade, Graham. 1980. *Traditions of the Classical Guitar*. Londres: Bloomsbury Academic.
- . 1983. *Segovia: A Celebration of the Man and His Music*. Londres: Allison and Busby.
- Wade, Graham y Gerard Garno. 1997. *A New Look at Segovia: His Life, His Music*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.
- Yorgason, Brent. 2009. "Expressive asynchrony and meter: A study of dispersal, downbeat space, and metric drift". Tesis doctoral, Indiana University.
- Zicari, Massimo. 2007. "Expressive tempo modifications in Adelina Patti's recordings: An integrated approach". *Empirical Musicology Review* 12 (1-2): 42-56. <https://doi.org/10.18061/emr.v12i1-2.5010>

Este artículo está publicado en acceso abierto bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.