

GUÍA DE ANÁLISIS PARA UNA INTERPRETACIÓN MUSICAL, “FANTASÍA
PARA GUITARRA OPUS 19” EN LA MAYOR DE LUIGI LEGNANI

ESTEBAN BERNAL CARRASQUILLA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES, DEPARTAMENTO DE MÚSICA
BOGOTÁ D.C.

2009

GUÍA DE ANÁLISIS PARA UNA INTERPRETACIÓN MUSICAL, “FANTASÍA PARA GUITARRA OPUS 19 EN LA MAYOR” DE LUIGI LEGNANI

Para lograr una interpretación musical acertada, un intérprete debe someterse a varios procesos intelectuales y prácticos que le otorguen herramientas para alcanzar satisfactoriamente dicha meta. Uno de éstos es el análisis, que puede llevarse a cabo en distintos niveles: armónico, de forma, rítmico, motivico, análisis de una interpretación realizada por el mismo ejecutante o por otra persona, etc., y gracias a la suma de éstos, el intérprete puede estructurar una forma de interpretación que considere conveniente.

El análisis es un método que puede llevarse a cabo de dos formas: descriptivo (intelectual) y práctico. El análisis descriptivo es guiado por medios académicos que corresponden a estudios de contexto histórico y de las categorías ya citadas: armónico, de forma, etc. Un análisis armónico es importante para que el intérprete conozca el comportamiento de la obra y escoja una manera de, por ejemplo, resaltar las secciones que considere importantes por su actividad armónica, además de diferenciar sus partes, (lo que correspondería también a un análisis de forma). De esta manera podrá cumplir su tarea de comunicar lo escrito en la partitura para que su interpretación sea más acertada.

El análisis práctico consiste en poner a prueba una serie de ensayos de causa y efecto por medio de los cuales el músico puede escoger un resultado sonoro adecuado y satisfactorio, con el que además respete un estilo interpretativo propio a la época en la que fue escrita la obra; por supuesto, una interpretación de buena calidad no puede lograrse únicamente a través de este tipo de análisis, ya que los conceptos estilísticos involucrados en cualquier interpretación no nacen solo de la intuición o de ensayos de causa y efecto. El objetivo del siguiente ensayo es encontrar una serie de parámetros analíticos y aplicarlos a la interpretación de una pieza del compositor italiano Luigi Legnani, para dar una explicación de las decisiones tomadas. Como apoyo a la propuesta que se piensa hacer, se tomará como modelo un sistema de análisis creado por John Rink expuesto en su libro *“Interpretación musical”*(2002) , y además se explicará un listado de conceptos aplicables a la interpretación guiados por la intuición.

Además de los tipos de análisis ya mencionados, existen otros campos de estudio que deben tenerse en cuenta, como el de la técnica, para mejorar la ejecución de pasajes de alta dificultad, la posible búsqueda de un instrumento de época en el caso de interpretación de música antigua, o la decisión de usar un instrumento actual y la contextualización histórica. En este caso no se prestará atención especial a ninguno de éstos, salvo al de una pequeña referencia histórica.

Luigi Legnani fue un guitarrista, compositor y constructor de instrumentos nacido en 1790 en Ferrara, una pequeña provincia italiana. Su carrera musical empezó desde muy joven como cantante e intérprete de instrumentos orquestales de cuerda. En 1819 comenzó su carrera como guitarrista¹. Legnani era contemporáneo de guitarristas italianos importantes como Ferdinando Carulli (1770 – 1841), Mauro Giuliani (1781 – 1829) y Matteo Carcassi (1792 – 1853), por lo cual su estilo compositivo pudo haber sido influenciado por ellos, así como por Gioachino Rossini, uno de los compositores italianos más importantes de la primera mitad del siglo XIX, famoso por sus obras vocales las cuales en varias ocasiones Legnani interpretó². Legnani vivió en una época prolífera para la guitarra, instrumento que llegó a ser muy versátil usado no solo en contextos populares sino que además pasó a ser un instrumento de salas de concierto, con un numeroso público y un aumento significativo en el repertorio, gracias a los aportes de los guitarristas anteriormente nombrados junto al guitarrista y compositor español Fernando Sor (1778 – 1839). Es esta entonces una época en la cual las técnicas de composición e interpretación de guitarra se desarrollaron de forma importante y Luigi Legnani hizo parte de este cambio, gracias a su legado de más de 250 piezas, entre las cuales se destacan caprichos, variaciones, fantasías y piezas para duetos de guitarra y flauta.

El término fantasía tiene sus orígenes en el renacimiento y su definición era la de “una pieza instrumental cuya forma era definida gracias a la imaginación y habilidades de su compositor”³. En el siglo XVI hubo varias publicaciones de libros de partituras para laúd con fantasías. Este estilo de composición se mantuvo vigente hasta el siglo XX y ha estado sujeto a cambios entre los cuales se mezclan características como el carácter libre e improvisatorio, partes contrapuntísticas y en

¹ Gazzelloni, Giuseppe. "Luigi Legnani." *Grove Music Online. Oxford Music Online.*
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16304>> [Consulta: 3 de noviembre de 2008]

² Ibid.

³ Field, Christopher D.S., "Fantasia." *Grove Music Online. Oxford Music Online.*
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048>> [Consulta: 4 de noviembre de 2008]

algunos casos secciones definidas⁴. En la época de Legnani, la fantasía no era un estilo tan común como lo fue años atrás, pero seguía vigente, aunque era diferente dependiendo del compositor y su nacionalidad. Para los siglos XVIII y XIX, la fantasía combinaba algunas características usadas anteriormente como libertad en el ritmo, el tempo, la búsqueda de una expresión virtuosa y contrastes entre las partes gracias a cambios de tempo⁵.

Análisis prescriptivo y descriptivo:

En su ensayo sobre análisis e interpretación, John Rink clasifica la relación de estas dos ideas en dos categorías: “análisis previo a una interpretación determinada (prescriptivo) y análisis de la interpretación misma (descriptivo)”⁶.

El análisis prescriptivo propuesto por Rink⁷ comprende:

- Identificar las divisiones formales y el esquema tonal básico.
- Representar gráficamente el tempo.
- Representar gráficamente la dinámica.
- Analizar la línea melódica y los motivos que la componen.
- Reescribir la música (que se puede aplicar a casos como una cadenza, o un pasaje virtuoso en donde las figuraciones rítmicas sean complejas así como su escritura, por lo cual el intérprete buscará organizarlas, caso ajeno al de la Fantasía Opus 19).

1. Identificar las divisiones formales y el esquema tonal básico

Es importante para el intérprete reconocer las divisiones formales presentes en la pieza y las tonalidades involucradas en cada una de ellas, así podrá recurrir a

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Rink, John. 2002. “Análisis y (¿o?) interpretación” En: *Interpretación Musical*, Cambridge University Press, p. 57.

⁷ Rink, Op. Cit., p. 57.

elementos musicales referentes a la velocidad, las dinámicas y los cambios de timbre para resaltar las secciones importantes.

GRÁFICA 1

Compases	1 - 89			
Sección	A			
Subsección	Introducción	A1 (tema 1, compás 18)		
Compás	1	18	64	80
Tonalidad	Am - E	A	F	B
	i - V	I	VIb	II

Compases	90 - 243		
Sección	B		
Subsección	B1 (puente)	B2 (tema 2, compases 99 - 107)	B3 (tema 3, compases 137 - 139)
Compás	90	99	137
Tonalidad	E		E
	V		V

Compases	90 - 243			
Sección	B			
Subsección	B4	B5	B6	B7
Compás	191 (puente)	200	215	232 (puente)
Tonalidad	E	C - E	A	A
	V	IIIb - V	I	I

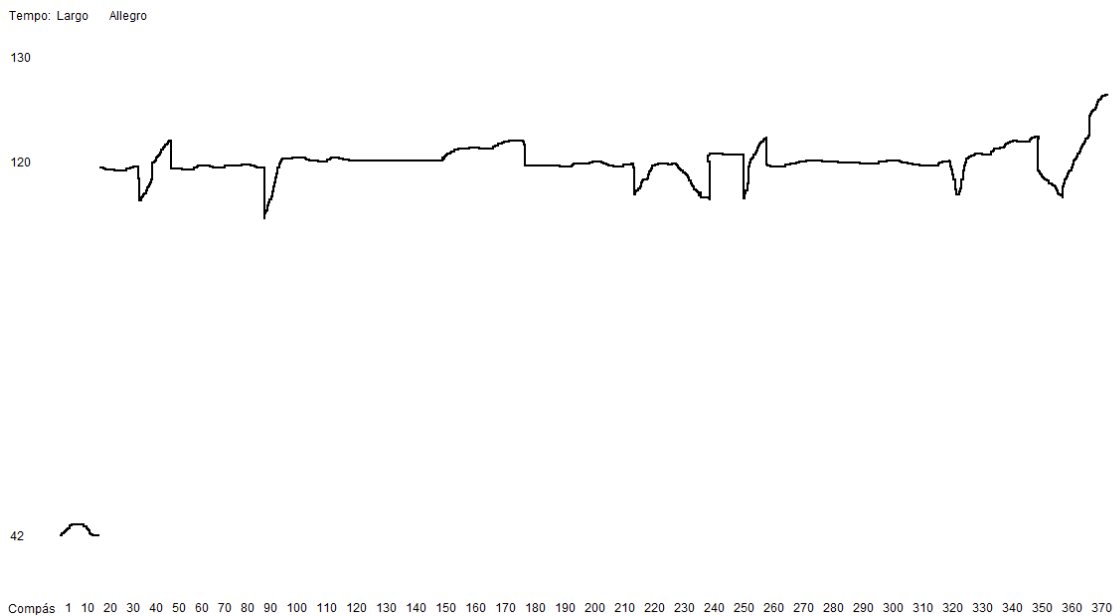
Compases	244 - 370		
Sección	A´		
Subsección	A´1 (tema 1, compás 244)	A´2 (tema 2, compases 284 - 292)	A´3 (coda)
Compás	244	284	349
Tonalidad	A	A	A
	I	I	I

En la gráfica anterior se puede observar que la pieza tiene tres secciones y como conectores entre cada una de ellas el compositor usó puentes en los cuales hay cambios de tonalidad. La tercera parte es similar a la primera, por lo que se denomina A' y en ella se re - expone el tema principal o tema 1, luego aparece el tema 2 transportado a la tonalidad original. Hay también una pequeña coda que cumple la función de cierre de la pieza.

2. Representar gráficamente el tempo

Aunque los compositores pueden expresar gráficamente en las partituras el tempo y las fluctuaciones de éste, puede haber lugares en los cuales el intérprete, con ánimo de lograr una mayor expresividad, se tome ciertas libertades y utilice aceleraciones o ralentizaciones. Luego del correspondiente análisis y la toma de decisiones se puede usar como herramienta la incorporación de gráficas que recuerden esos lugares en donde se debe hacer fluctuar el tempo.

GRÁFICA 2



El primer punto de fluctuación a resaltar en la gráfica 2 corresponde a la diferencia entre la introducción y el resto de la pieza. La primera empieza en un tempo lento y

luego, al entrar el tema principal, la velocidad aumenta considerablemente. Las siguientes fluctuaciones de velocidad que se presentan corresponden a lugares donde hay escalas cromáticas, series de dominantes secundarias y cambios de sección. A continuación se presenta una lista de algunos de esos puntos:

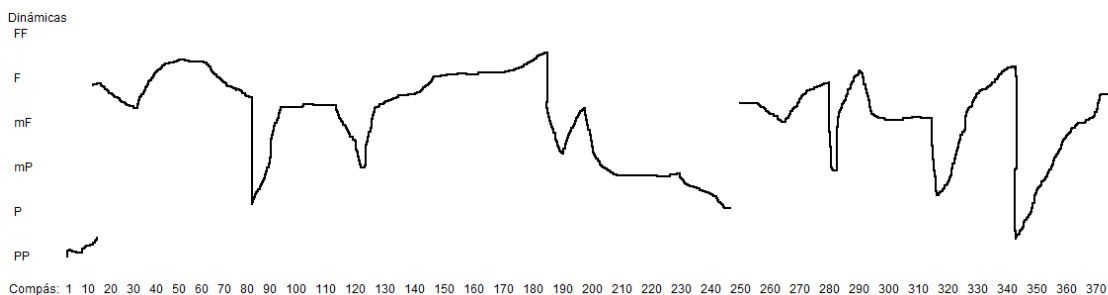
- Segunda fluctuación: pico bajo y alto, ocurre entre los compases 33 a 40. Hay una disminución en la velocidad por la aparición de un nuevo material, la sección tiene una escala cromática que a medida que se acerca a su punto de registro más alto implica un aumento de tensión y en consecuencia, de velocidad.
- Tercera fluctuación: pico bajo, nuevo material que aparece en el compás 90 y que precede la aparición del tema 2.
- Cuarta fluctuación: pico alto, final de una sección que precede a un nuevo material, comprende los compases 152 a 191.

Los otros puntos ilustrados son tratados de manera similar, ya que los materiales presentados tienen las mismas características.

3. Representar gráficamente la dinámica

Al igual que con el tempo, es importante señalar los lugares que no han sido especificados por el compositor en los cuales se quiere que cambie la dinámica. En el presente caso, el rango de dinámicas es mayor al rango de velocidades. La fantasía, además de la clara diferencia entre la introducción y el resto de la pieza, no presenta cambios importantes en los que se deban hacer fluctuaciones en el tempo, pero al ser una obra que tiene mucho movimiento armónico, es vulnerable a repetidos cambios de dinámica; las modulaciones presentes en esta pieza son generalmente anticipadas por series de dominantes secundarias, a excepción de ciertos puntos en donde éstas son repentinas. En ambos casos, es prudente cambiar de dinámica para destacar el movimiento armónico.

GRÁFICA 3



De nuevo se observa un cambio brusco entre la introducción y la siguiente sección. Posteriormente, los cambios de dinámica son recurrentes y corresponden al igual que en el anterior caso a lugares en donde hay presencia de escalas cromáticas, series de dominantes secundarias y cambios de sección. Un lugar que puede resaltarse corresponde a lo que ocurre entre los compases 236 y 244, que marcan el final de una sección grande y la entrada del tema 1 como re - exposición. Una decisión válida de interpretación es la que aparece en la gráfica anterior, pues propone una disminución en el volumen hacia el compás 244 para acentuar la re - exposición en el siguiente compás.

4. Analizar la línea melódica y los motivos que la componen

Luego del estudio de una partitura, el músico debe memorizar el contorno melódico de ésta para organizar su interpretación. El entendimiento de los motivos melódicos genera en el intérprete el deseo de resaltar algunos pasajes que corresponden a secciones de mayor o menor tensión, como el de las frases conectoras, el clímax, las resoluciones, entre otras. Las siguientes gráficas muestran algunos de esos pasajes:

GRÁFICA 4

(a) Compases 18 – 20, tema 1



(b) compases 33 – 36, escala que lleva a la repetición del tema 1



Al interiorizar la idea gráfica del contorno melódico y el comportamiento de los motivos, el intérprete podrá anticipar las decisiones que impliquen el uso de diferentes velocidades, dinámicas y timbres en el momento de ejecución, lo cual comprende la integración del análisis melódico con las dos categorías anteriores (representar gráficamente la dinámica y representar gráficamente el tempo).

En su texto, Rink no presta mucha atención al análisis descriptivo, pero vale la pena aclarar que es de gran importancia, ya que proporciona a los intérpretes otro tipo de herramientas para enriquecer su ejecución; este análisis puede realizarse sobre interpretaciones propias y ajenas. Al escuchar una interpretación hecha por uno mismo es poco probable no caer en cuenta de que la interpretación es o no de buena calidad, del estado de la obra (madurez, claridad, fluidez, etc.) y en lo acertado de las decisiones tomadas, ya que al momento de la ejecución influyen muchos factores que pueden tanto embellecerla como estropearla. El fin principal del análisis descriptivo es darse cuenta de los aspectos positivos y los aspectos que necesitan ser mejorados. Realizar una grabación, sea solamente de sonido o combinada con video, es una tarea que muchos músicos pueden encontrar difícil porque requiere de mucha concentración, pues el objetivo de quien la hace es obtener el mejor resultado posible en cuanto a limpieza y calidad interpretativa; esto en algunas personas puede generar tensión, impidiendo quizá que la ejecución sea la mejor. Esto es un aspecto extra – musical que junto a las emociones e inseguridades del músico en el momento de

enfrentarse al público, pueden bajar la calidad de una interpretación. Gracias a la experiencia de tocar para un público, se puede decir que esos errores que se presentan en los conciertos, generalmente no ocurren por azar sino que pueden ocurrir sobre secciones o pasajes que el intérprete encuentre difíciles. Es deber del músico reconocer esas secciones luego de su análisis descriptivo para solucionar los problemas técnicos necesarios.

El análisis de una interpretación ajena es también válido, porque puede ayudar a construir un estilo propio de interpretación o enriquecer un estilo antes concebido. Esta herramienta también puede ser útil si el análisis prescriptivo que se realizó presenta ausencias o errores. Por ejemplo, es posible que al analizar una fuga, se haya pasado por alto la entrada de un sujeto. Es entonces al analizar una interpretación de otra persona que uno puede caer en cuenta de la omisión de materiales en el análisis prescriptivo.

Intuición instruida:

Rink utiliza la expresión “intuición instruida”⁸, para referirse a otro tipo de análisis que no se ha mencionado y es el que se refiere a cuando el músico hace uso de sus conocimientos musicales para anticipar decisiones al interpretar, sin necesidad de hacer estudios de los aspectos prescriptivos. Este análisis espontáneo es de gran valor y puede tener la cualidad de cambiar ligeramente cada vez que se interpreta una pieza, es decir que puede llegar a producir una interpretación más sincera que una completamente preconcebida. Janet Schmalfeldt, profesora de teoría musical en la universidad de Tufts en Estados Unidos escribió que “no existe una sola y única decisión interpretativa que pueda ser dictada por una observación analítica”⁹; al afirmar que esas decisiones no son únicas, Schmalfeldt puede estar sugiriendo que el análisis académico no es el medio definitivo para lograr una interpretación de buena calidad. Así que el papel de un ejecutante no solo consiste en poner en escrito una serie de parámetros a seguir cuando interprete cierta pieza, pues se perderían la esencia y el misticismo que generan la pieza misma, los escenarios y los momentos de concierto; en otras palabras, “los intérpretes quizá hacen bien oponiéndose a todo intento sistemático de correlacionar los resultados de los métodos analíticos rigurosos

⁸ Ibid.

⁹ Schmalfeldt, Janet. “On the relation of analysis to performance: Beethoven’s Bagatelles Op. 126, núms. 2 and 5” En: “*Journal of music theory* 29” (1985), p. 28.

con la verdadera interpretación”¹⁰. La verdadera interpretación a la que se refiere Rink corresponde a la suma de los aspectos musicales y no musicales presentes en el ejecutante: su entendimiento de la obra, sus cualidades interpretativas, su actitud con el instrumento y hacia una audiencia. Una interpretación musical pública es un momento muy especial para quien la haga, es como su carta de presentación, el instante en donde muestra cómo confluyen la música y la intimidad; la verdadera interpretación es diferente cada vez, si quien la ejecuta tiene presentes sus conceptos analíticos instruidos.

Luego de explicar y dar ejemplos sobre el método de Rink, es importante aclarar lo correspondiente a la intuición instruida: en la composición y estudio de la música tonal, se ha concluido que existen atracciones de unas notas a otras y de unos acordes a otros, estableciendo centros tonales. Estos centros tonales pueden concebirse como puntos de reposo, razón por la cual un enlace de dominante - tónica produce en el oyente las sensaciones de tensión y relajación. La siguiente lista muestra algunos de los parámetros que el intérprete podría seguir para embellecer su interpretación:

- Resaltar los pasajes con escalas cromáticas combinando fluctuaciones de tempo y dinámicas.
- Enfatizar las dominantes y resolverlas delicadamente.
- Buscar cambios de timbre en las diferentes secciones y en las repeticiones.
- Destacar los temas principales cada vez que aparezcan.
- Combinar fluctuaciones de tempo y dinámicas en los pasajes donde haya secuencias o series de dominantes secundarias.

1. Resaltar los pasajes cromáticos combinando fluctuaciones de tempo y dinámicas

La gráfica 4 (b) muestra un pasaje cromático que funciona como conector entre la primera y la segunda aparición del tema 1. Este punto es importante y debe resaltarse ya que corresponde a una sección de tensión que resuelve con la entrada del tema 1.

¹⁰ Rink, Op. Cit., p. 57.

2. *Enfatizar las dominantes y resolverlas delicadamente*

Para enfatizar una o varias dominantes se puede incrementar la dinámica que se ha estado utilizando; resolverla delicadamente se refiere a disminuir esa nueva dinámica.

GRÁFICA 5, compases 1 – 2



3. *Buscar cambios de timbre en las diferentes secciones*

GRÁFICA 6, compases 345 – 349



En la gráfica anterior se observa el paso del cierre del tema 2 en su última aparición y la entrada de la coda; por ser dos secciones diferentes, se sugiere un cambio de timbre, puede ser de brillante a oscuro o viceversa, esto se logra cambiando la posición de la mano derecha, llevándola hacia el puente o hacia la boca de la guitarra.

4. Destacar los temas principales cada vez que aparezcan

La gráfica 4 (a) muestra la primera aparición del tema 1, cada vez que aparezca se debe hacer un cambio de timbre y/o un cambio de dinámica; los otros dos temas son los siguientes:

GRÁFICA 7

(a) compases 99 – 107, tema 2



(b) Compases 137 – 139, tema 3



5. *Combinar fluctuaciones de tempo y dinámicas en los pasajes donde haya secuencias o series de dominantes secundarias*

GRÁFICA 8, compases 90 – 97



En la gráfica aparece una serie de dominantes secundarias, cada una con su resolución. El objetivo es destacar cada dominante con un aumento en la dinámica y reducirla en cada resolución.

Son entonces tres tipos de análisis los consignados en este texto: prescriptivo, descriptivo e intuición instruida, cada uno de gran importancia para alcanzar la meta propuesta y, quizás, la mejor opción sea lograr unir los tres, ya que solo un análisis metódico y académico deja a un lado las facultades únicas que posee cada intérprete, así como que un análisis meramente intuitivo no puede sostenerse por sí solo, pues requiere un soporte técnico. La integración de dichos tipos de análisis genera una metodología completa que el intérprete puede utilizar para que su ejecución comprenda una interpretación técnica limpia y una expresión artística genuina. Finalmente, el reconocimiento de resultados sonoros propios y ajenos comulga perfectamente con el uso de los otros dos tipos de análisis.

A manera de conclusión, se puede decir que lograr una interpretación acertada no solo es cuestión de tocar lo que está escrito en la partitura, probablemente la información allí consignada corresponda a un porcentaje no muy importante de lo que se debe hacer, lo restante corresponde a los distintos trabajos de análisis que el intérprete lleve a cabo y aplique, y que mientras más extensos sean, más herramientas proporcionan para que el resultado final sea de buena calidad. Los análisis realizados generan un criterio que no solo funciona para la ejecución de un pieza sino para conocer los diferentes estilos musicales correspondientes a diferentes épocas, así que el intérprete podrá, después de un constante trabajo de análisis de distintas obras,

anticipar o predecir el comportamiento de una pieza. El ejecutante debe cumplir la función de co - creador y agregar al papel una serie de ideas que enriquezcan su interpretación para hacerla única. Hemos visto entonces que son muchos los parámetros que pueden elegirse para dar forma a dicha interpretación; éstos funcionan como una guía que ayudará al intérprete a conocer a fondo la obra, pues distinguir sus partes, centros tonales, aparición de temas, motivos e ideas, aporta a la función, tarea o responsabilidad que tiene el músico de comunicar de una forma honesta y acertada lo escrito en la partitura.

BIBLIOGRAFÍA

- * Field, Christopher D.S., "Fantasia." *Grove Music Online. Oxford Music Online.*
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048>>
[Consulta: 4 de noviembre de 2008]
- * Gazzelloni, Giuseppe. "Luigi Legnani." *Grove Music Online. Oxford Music Online.*
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16304>>
[Consulta: 3 de noviembre de 2008]
- * Rink, John. 2002. *Interpretación Musical, Análisis y (¿o?) interpretación*
Cambridge University Press.
- * Schalfeldt, Janet. 1985. "On the relation of analysis to performance:
Beethoven's Bagatelles Op. 126, núms. 2 and 5" En: "*Journal of music theory*
29". p. 28.