

**1° Jornadas Artístico-Científicas de
INTERPRETACIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA**

29 y 30 de septiembre de 2024

Espacio Cultural Universitario

**El análisis del intérprete: retroalimentación entre análisis continuo y
técnica de ensayo**

**Performer analysis: feedback between analysis continuum and rehearsal
techniques**

Hernando Varela
hernando@upc.edu.ar

Resumen

¿Cuál es el análisis que se espera hagan los intérpretes para abordar una interpretación musical? Suele decirse que para interpretar una obra hay que conocerla profundamente. Sin embargo, las opciones de acercamiento son múltiples y el camino elegido responderá necesariamente a cómo uno vivencia la práctica musical. Este artículo se propone aportar al debate del *análisis del intérprete* y proponer lineamientos que tengan un vínculo estrecho con la técnica de ensayo de las agrupaciones de música de cámara. Se relevan autores que problematizan sobre el tema (Rink, 2006; Hill, 2006) y se revisan dos importantes (y legitimadas) corrientes analíticas para la interpretación musical, a saber, *Análisis por grupos de compases* (Swarowsky, 1988) y *Análisis fenomenológico* (Celibidache, 1994). Por último, se propone una metodología de trabajo que se consolida como análisis y como técnica de ensayo simultáneamente.

Abstract

What is the analysis that performers are expected to make when approaching a musical interpretation? It is often said that to perform a work you have to know it deeply. However, the approach options are multiple and the path chosen will necessarily respond to how one experiences musical practice. This article aims to contribute to the debate on the analysis of the performer and to propose guidelines that link with the rehearsal techniques for chamber music. Authors who problematize the topic are surveyed (Rink, 2006; Hill, 2006) and two important

(and legitimized) analytical streams for musical interpretation are reviewed, namely *Analysis by groups of measures* (Swarowsky, 1988) and *Phenomenological Analysis* (Celibidache, 1994). Finally, a working methodology is proposed that consolidates itself simultaneously as an analysis and a rehearsal technique.

Palabras clave: Análisis Musical – Análisis del Intérprete – Fenomenología musical

1. Introducción

El análisis musical es uno de los pilares fundamentales de la teoría musical. Como tal, se trata de un territorio de disputa de sentido y a lo largo de la historia han surgido diferentes lineamientos, métodos y corrientes analíticas que de ello dan cuenta. Esto se debe principalmente a que un análisis implica posturas filosóficas y políticas. Cada enfoque analítico se asienta en una forma de pensar la música y puede implicar ontologías diferentes. Por otra parte, un análisis resulta un hecho político en sí mismo en la medida que el analista decide a qué dar relevancia y los procesos para detectar esos aspectos. Partimos entonces de la base de que la manera en la que uno hace las cosas habla de cómo uno las entiende sea consciente o no. Ahora, muchos análisis apuntan a comprender un poco más una música, desmenuzando una partitura para sacar de ella relaciones y rupturas que nos llevan a relacionarnos con esa música de una nueva manera. Pero ¿cuál es el análisis que se espera hagan los intérpretes para abordar una interpretación musical? Suele decirse que para interpretar una obra hay que conocerla profundamente, estudiarla hasta “sacarle todo el jugo”. Ahora, ese “conocimiento profundo”, ¿responde a cuestiones de estilo, a usos y costumbres de la práctica interpretativa de la obra; responde al conocimiento de la forma y/o la estructura; responde al conocimiento del devenir fenomenológico de los intervalos utilizados; responde al discernimiento del espectro sonoro? Las opciones de acercamiento son múltiples y, como decíamos más arriba, el camino elegido responderá necesariamente a cómo uno vivencia la práctica musical. Este artículo se propone aportar al debate del *análisis del intérprete* y proponer lineamientos de análisis que tengan un vínculo estrecho con la técnica de ensayo. Relevaremos brevemente algunos autores que problematizan sobre el tema; luego, revisaremos dos corrientes analíticas para la interpretación importantes del siglo XX; por último, propondremos una metodología de trabajo que se consolida como análisis y como técnica de ensayo al mismo tiempo.

2. El análisis del intérprete

John Rink (2006) plantea la discusión sobre si los intérpretes debieran ceñirse a métodos rigurosos de análisis o cobijarse en su práctica intuitiva. Sobre la primera opción va a alertar sobre el rechazo que suele generar en los intérpretes el acercamiento a esos métodos y las posibles prescripciones que ese tipo de análisis puede generar sobre el abordaje de la música. Por otro lado, para Rink los intérpretes emplean continuamente un proceso de análisis, diferente al que se emplea en los análisis escritos. No se trata de un procedimiento independiente sino un “componente del proceso creativo”. Para ello, propone Rink la idea de *intuición instruída* que no refiere a una intuición natural sino que se asienta en el acervo cultural del intérprete. De todas formas, argumentará que una sistematización del trabajo del intérprete frente a la interpretación musical a través del análisis puede ayudar a resolver problemas técnicos y de comprensión de la música, a memorizar a su vez la partitura y combatir el miedo escénico. A su vez, y siendo una de las preocupaciones principales de este escrito, la asimilación de conceptos y vocabulario resulta útil y puede aportar a la técnica de ensayo.

[...] ser capaces de emplear un vocabulario más sofisticado, además del <arcano sistema de signos, gestos y gruñidos> utilizado frecuentemente en los ensayos, y de comprender mejor las diversas maneras en que la música puede estar organizada, puede resultar provechoso para los músicos que se esfuerzan por alcanzar una intuición más instruída, un pensamiento consciente más profundo y una mayor capacidad de expresarse verbalmente. (Rink, 2006, p. 62).

Frente a esta problemática, resulta promisorio que en las últimas décadas los intérpretes se hayan volcado a la investigación y comienzan a problematizar sobre la cuestión del análisis del intérprete desde dentro del campo de la musicología. Estamos convencidos que esta situación llevará a un diálogo más asiduo entre analistas e intérpretes en lo relacionado al análisis para la interpretación; campos que parecieran haber estado paradójicamente distanciados hasta ahora. Este es el caso de Peter Hill, pianista y musicólogo británico, que aunque no nos propone una forma sistemática de análisis, describe su experiencia frente a dos obras en particular que pueden dar cuenta de ello, y sobre todo, pone el foco sobre algunas cuestiones importantes para pensar en esto del *análisis del intérprete*. Hill (2006) se propone reflexionar sobre los primeros pasos en el encuentro con una música, criticando tres posibles abordajes. En primer lugar, comenzar por la organización de aspectos técnicos (ligaduras, digitaciones, articulaciones, etc.). Una digitación o la elección de un arco, pueden modificar radicalmente como suena una música, otorgando contenido expresivo totalmente diferente, por lo que “no podemos establecerlas con antelación, sin conocer el objetivo al que habrán de servir” (p. 159). En segundo lugar, va a criticar la opción de comenzar con una lectura a primera vista de corrido como primer paso. La crítica se centra en la rapidez con la que pueden arraigarse

y asentarse modismos; modos de hacer que luego puedan ser muy difícil de corregir. Indefectiblemente, en una primera lectura no sólo podrán ocurrir errores de lectura sino también, formas de interpretar que puedan alejarse en gran medida de la propuesta estética de la composición, que hasta ese momento se desconoce. Cabe aclarar, que este es un *modus operandi* común en las prácticas orquestales o de otros organismos de gran porte. De todas formas, en ese caso, el/la director/a ya ha tenido (en el mejor de los casos) un acercamiento a la partitura que le permita desarrollar un trabajo de ensayo a partir de esa lectura. En tercer lugar, Hill criticará el acercamiento a la obra a través de versiones. Frente al relativamente fácil acceso que hoy tenemos a múltiples versiones de una música, ésta es una alternativa muchas veces utilizada por los y las intérpretes. La crítica del autor se centra en el riesgo prescriptivo de este camino. “si no tenemos nuestras propias ideas, no podemos evitar que otros nos influyan excesivamente” (p. 159). Frente a esto, es que el primer acercamiento a la música debiera hacerse a través de un trabajo intenso con la partitura pero lejos del instrumento, para así lograr una comprensión musical lejos de las limitaciones técnicas de la práctica instrumental. Sumaremos frente a esta idea que de esta manera la interacción con la música no será una relación con una serie de operaciones motóricas, sino a través de la *audiación*¹, una relación con la materia sonora, que luego será corporeizada a través del trabajo instrumental. En esta simple elección de cómo acercarse en primera instancia a una música, consideramos que se establece una importante diferencia en la autopercepción del/la intérprete como instrumentista o como músico/a. Ahora bien, volvemos al punto del inicio, ¿cómo sistematizar el trabajo de abordaje analítico de la música lejos del instrumento? Para Hill, este tipo de análisis es como el que realiza un/a director/a previo al encuentro con el elenco. Tomándonos de esa premisa, revisaremos a continuación dos posibilidades que son las posturas analíticas de dos corrientes de dirección musical del siglo XX que presentan posturas ontológicamente disímiles. Se trata de las posturas analíticas de Hans Swarowsky y Segiu Celibidache.

3. Análisis por grupo de compases

Hans Swarowsky desarrolló su carrera como director musical y profesor de dirección en Austria principalmente. Entre sus alumnos de dirección se destacan, entre otros, Claudio Abbado y Zubin Mehta. Una serie de sus escritos fueron compilados en el texto *Defensa*

¹ El término *audiación* fue acuñado por el pedagogo musical Edwin Gordon, haciendo referencia al pensamiento musical, a la capacidad de percibir internamente música sin estar en contacto con el fenómeno sonoro en ese momento. Esto es de vital importancia para lo que habitualmente se conoce como la construcción del ideal sonoro de una pieza, esa capacidad de percibir internamente la música tal cual queremos que llegue a sonar luego del proceso de ensayo.

de la obra, una de las bibliografías sobre dirección musical e interpretación más importantes del siglo XX. La postura de Swarowsky está basada en la idea de que el creador de la obra es el compositor y el intérprete es un mediador, “un mal necesario”. Por ello, el intérprete debe hacer un gran esfuerzo en comprender el contenido de la obra y por ende la expresión del genio del compositor; no debe interpretar la música, sino ejecutarla. Entonces, debe “recorrer en sentido contrario aquel camino que el creador tomó para la creación de la obra” (Swarowsky, 1988, p. 28). Su propuesta analítica parte de la siguiente consideración.

la forma total de una obra no se representa solamente por su discurso puramente musical, por su temática, su desarrollo y su conexión, sino en el mismo modo también por la instrumentación, la dinámica, el fraseo, etcétera, por tanto, en la obra hay que concebirlo todo como interpretativo de la forma (p. 31)

Con ello, propone el análisis a partir de *grupos de compases* que concibe como células que no siempre se condicen con las frases. Va a determinar una serie de posibilidades básicas de estructura, a saber: *la colocación simple uno junto a otro* refiere a dos grupos de compases claramente delimitados y sucesivos; *el ensamblaje* indica que un grupo de compases termina en el mismo compás que larga el otro; *la separación* donde existe un compás “especial” que extiende el primer grupo y sirve de anacrusa al segundo. Sobre esta base luego irá identificando una serie de irregularidades. La principal limitación que encontramos frente a la propuesta de Swarowsky es que resulta útil casi exclusivamente a los repertorios del clasicismo donde las obras se estructuran en sucesiones de grupos de ocho compases, considerando que esas “irregularidades” irán *in crescendo* a lo largo de los siglos sucesivos. Por último, quisiéramos remarcar la importancia que otorga Swarowsky al *tempo*, que se obtiene siempre con “seguridad infalible” del estudio de la partitura y “de ningún modo depende de bagatelas tan a menudo apostrofadas como el tamaño de la sala y del grupo que interpreta, o del pulso o cualquier otro valor de la personalidad del intérprete” (Swarowsky p. 62). En otras palabras, el *tempo* surge del correcto análisis del grupo de compases y conocimiento de las normas estilísticas, reside en la propia escritura exclusivamente. Esto da cuenta de que este tipo de análisis está cerrado a los elementos estilísticos, históricos, de las técnicas de la partitura.

4. Análisis fenomenológico

Sergiu Celibidache desarrolló su carrera como director musical en Alemania y generando escuela de dirección a partir de seminarios al rededor del mundo, generando un fuerte impacto sobretodo en España. Para Celibidache, el intérprete es el que “hace” la música. La música no

está en la partitura, sino que viene a presencia en el acto de hacer sonar la música. Por esta razón, afirmaba que la música no podía interpretarse, sino que se hacía. Para el director rumano, los fenómenos sonoros no son interpretables, no admiten otra versión ya que son por sí mismos. De todas formas, como analistas para la interpretación, la verdad de la música se encuentra en la partitura. Para descubrir esa verdad, sin embargo, no se trata de acceder a la subjetividad del “talento creador” (diría Swarowsky) sino de comprender la relación fenomenológica de los sonidos. En otras palabras, en la partitura reside la verdad, pero no la verdad de la subjetividad del compositor, sino de características aparentemente objetivas de los sonidos. Por eso basará su análisis no tanto en cuestiones estilísticas, sino en características de los sonidos, como por ejemplo la constitución de armónicos del sonido. A Celibidache le interesaba, mucho más que la estructuración de los parámetros musicales, la direccionalidad de los mismos; las direcciones de tensión de los sonidos, de las obras. Por esta razón, basa sus procesos de análisis en la comprensión de dos conceptos fundamentales: *Spannung* (tensión) y *Kraft* (intensidad). La tensión tiene que ver con la fuerza intrínseca del sonido, con la cantidad de vibraciones. En pocas palabras, más vibraciones por segundo implican mayor tensión. La intensidad, por otro lado, se relaciona con la afectación del aspecto dinámico del sonido. Más que la forma, a Celibidache le interesaba entonces el discurso de la obra, a partir del análisis de las relaciones entre *spannung* y *Kraft* a lo largo del tiempo. Estas ideas se operativizan en la búsqueda de los puntos climáticos de una composición. A través del análisis de las direccionalidades de la relación tensión-intensidad, se busca en primera instancia el punto climático de la obra y de esa manera, en segunda instancia, detectar una gran sección de *extroversión* y otra de *introversión*. A continuación, se realiza el mismo proceso en cada sección y así cada vez en secciones más pequeñas. A través de la conciencia de las direccionalidades en una obra, el intérprete estará más preparado para *correlacionar* los sonidos en el discurrir del tiempo. Otras operaciones que se suman a este análisis son las de observar más en micro las tensiones melódicas, armónicas, rítmicas, tímbricas, y dinámicas y comparar sus direccionalidades. Esto último puede ser útil también para la detección de puntos climáticos en obras en las cuales estos momentos no sean tan evidentemente preceptibles. Tomando nuevamente como ejemplo el asunto del *tempo*, para Celibidache puede obtenerse de la partitura, pero a partir de la relación de los sonidos. En general sus *tempos* eran más lentos que los de otras versiones (y muchas veces criticado por ello) porque consideraba que algunos sonidos debieran sostenerse más de lo indicado, esperar el barrido de armónicos. Su atención estaba en la relación del sonido con la percepción y con la conciencia humana. Frente a esto, consideraba entonces como factores para la decisión de un *tempo* algunos factores externos, como la acústica del lugar de presentación.

Si tenemos un acorde en toda la orquesta de gran complejidad y dinámica, ¿es posible tocarlo a un tempo rápido? No. La conciencia no puede identificar nada si no le damos el tiempo necesario [toca en el piano un acorde con diferentes octavas y armónicos, lo hace rápido y agresivo]. El tempo es una consecuencia de la acústica en este sentido. (en Gallastegui Roca, 2017. p 83).

5. Una propuesta de análisis del intérprete

Antes de continuar sobre la propuesta de análisis de este escrito, nos detendremos brevemente sobre la propuesta de John Rink, ya que no fue concebida pensando en el análisis de obras orquestales o de gran porte (aunque pudiera utilizarse en esos casos). Rink está principalmente pensando en el intérprete solista y en obras de cámara, y su interés radica en generar procesos metodológicos de análisis simplificados que sean rápidamente asimilados y puestos en práctica como parte del proceso de interpretación de las obras. Decíamos al comienzo que Rink piensa en un análisis como componente del proceso de abordaje de la obra y no como un procedimiento independiente. Para ello, propone una serie de pasos simples de análisis “lejos del instrumento” que orienten a una reescritura de la partitura a partir de los datos obtenidos. Su propuesta se organiza de la siguiente manera:

- 1- Identificar las divisiones formales y el esquema tonal básico
- 2- Representar gráficamente el tempo
- 3- Representar gráficamente la dinámica
- 4- Analizar la línea melódica y los motivos/ideas que la componen
- 5- Elaborar una reducción rítmica
- 6- Reescribir la música

La intención con la reescritura simplificada de la partitura a partir de los elementos recuperados con los pasos anteriores no es la de suplantar la partitura, sino que el mismo acto de reescritura va a ir fijando en la memoria los aspectos fundamentales de la obra para rescatar a la hora de la interpretación sobre el instrumento. Se propone a la reescritura gráfica como proceso de comprensión de la obra.

6. Análisis Continuo

Nos deteníamos más arriba en las reflexiones de Peter Hill frente a la ejercitación en el proceso de interpretación musical. Nos alertaba el autor sobre el riesgo de abordar la obra en primera instancia desde las limitaciones técnicas del instrumento. Ahora bien, aún si un análisis

pueda haber aportado a una comprensión de la música, a la hora de tomar finalmente el instrumento las limitaciones técnicas seguirán allí. Existirá entonces una tensión, claro está, entre una idea más elaborada de lo que debiera sonar y las operaciones motóricas en la producción de sonido. ¿Podríamos ser previsores en la reflexión de esa tensión como parte del análisis “lejos del instrumento”? Por otro lado, alertaba Hill sobre los riesgos prescriptivos y coercitivos de la práctica en repetición constante. He tenido la oportunidad de observar repetidas veces en ensayos de estudiantes y colegas que se hace uso excesivo de la repetición y que, aun cuando se detectan problemas en la práctica en conjunto, se comienza repetidas veces desde un pasaje completo en vez de apuntar el problema específicamente. En esos casos, parecieran fallar las estrategias de ensayo como instancia para la resolución de problemáticas que se presentan. ¿Qué puede aportar el análisis a la técnica de ensayo y qué puede aportar la técnica de ensayo al análisis? Frente a esto nos preguntamos si la técnica de ensayo puede articularse con el análisis, o más aún, si una propuesta analítica puede incluir la técnica de ensayo como estructuradora de la misma. La propuesta analítica que desarrollaremos en este apartado busca responder a esas preguntas. Se busca de esta manera incluir en el análisis las tensiones posibles entre la gestualidad musical y la técnica instrumental, así como apuntar a la integración de la técnica de ensayo en el mismo. Cabe aclarar que la puesta en práctica de esta propuesta no pretende comprender una obra en su expresividad, aunque de cuenta de ello en parte, sino que intenta echar luz sobre cómo abordar la obra de manera eficaz (o al menos sin frustraciones) en el proceso de ensayo. En ese sentido, esta propuesta resulta complementaria a otros análisis, aportando al proceso de la interpretación musical con un *mapa de ensayo*.

En términos generales, se trata de una observación sobre los parámetros musicales, pero, como se sumarán algunos otros factores les llamaremos *variables*. Se trata de considerar todos los elementos variables que constituyen la estructura musical y considerar su rango de variabilidad con el fin de avanzar en la solución de una problemática específica. Esto se hará evidente más adelante con las ejemplificaciones.

El procedimiento se plantea en los siguientes pasos: *detectar, discernir, focalizar, proponer*. El primer paso consiste en *detectar* en la partitura puntos donde se vean posibles problemáticas de interpretación considerando dificultad técnica instrumental y de ensamblaje. Este proceso se agudiza a mayor experiencia sobre este tipo de prácticas y depende obviamente del dominio sobre el instrumento y las propias dificultades del intérprete. De todas formas, un primer paso resulta justamente de analizar las dificultades técnicas y de ensamblaje en relación a la tensión con la gestualidad musical. Por ejemplo, si una flauta tiene un pasaje de ascenso en el registro y donde se busca que se aliviane el sonido con un *diminuendo* y cambio de carácter,

existe una tensión entre la idea sonora de la gestualidad musical y la presión intrínseca del sonido de la flauta a medida que asciende en el registro. Considerando el ensamblaje, por ejemplo, si la composición propone violín, clarinete y trombón tocando una serie repetida de sonidos *staccato*, tanto la noción del “sonido separado” como las operaciones motóricas de cada instrumento resultan muy disimiles provocando una tensión con la idea unificada del *staccato* en la obra. Este primer paso consiste entonces en detectar posibles problemáticas como dificultades rítmicas, melódicas, armónicas, de afinación, de simultaneidad de ataques, etc.

El segundo paso consiste en *discernir* qué variable es la que genera el problema, o mejor aún, focalizando sobre qué variable puede apuntalarse la problemática. Las *variables* incluyen los parámetros musicales del ritmo, la altura, la armonía, el timbre como así también las articulaciones, la dinámica, el tempo, la orquestación y demás elementos que tengan un grado de variabilidad en la constitución de una materia sonora. Este paso consiste entonces en analizar las problemáticas detectadas con el objetivo de extraer información sobre qué causa esa potencial dificultad y cómo puede abordarse el problema. En este punto ya empiezan entonces a proyectarse posibles estrategias como parte de una técnica de ensayo. Por ejemplo, al detectarse una dificultad rítmica puede pensarse el abordaje desde la variable *tempo* (más lento o más rápido), pero también desde la variable *articulación* o *dinámica* (intensidad). La decisión por una u otra dependerá de la tensión que generen esos cambios en las variables a la idea de gestualidad musical original. De todas formas, no se trata de encontrar la mejor de las opciones si no de generar varias, ya que luego se ponen en juego en la práctica de ensayo otras variables como la acústica de la sala, el humor y energía de los intérpretes, etc.

Como decíamos más arriba, el paso del discernimiento ya nos va dando información de como abordar la problemática al ofrecernos una paleta de movimiento de las variables detectadas a poner en práctica. Hemos llamado a esta técnica *análisis continuo* por su condición dinámica y porque no se desarrolla únicamente en la instancia previa “lejos del instrumento” sino que se continúa en el proceso de ensayo. Se trata de un análisis en proceso, que continúa, se modifica, se perfecciona y complementa en la práctica de ensayo misma. En el tercer paso entonces, es donde se van consolidando estrategias para la resolución de problemáticas. Se trata de *focalizar* sobre el punto problemático, para trabajar por ejemplo sobre unos pocos compases, pero también es hacer foco en relación a las variables, para trabajar (entrenar) sobre el problema despojando de otras variables o de elementos que no constituyen el punto problemático. Hacer foco consiste entonces en despojar en la ejecución todas las variables que se consideren innecesarias para la solución del conflicto. En este punto es donde toma mayor relevancia el paso del *discernimiento*, consolidándose como el paso más importante ya que el desarrollo de

la práctica de ensayo dependerá de ello. Por ejemplo, ante la percepción de un problema de afinación individual, pensaríamos lógicamente que se trata de un problema de altura, pero quizás lo genera el ritmo, o la articulación y si se trata de afinación entre varios instrumentos se suma las relaciones interválicas, que pueden ser diferentes en la línea de un instrumento al de la resultante interválica vertical, puede venir de diferencias de articulación entre los instrumentos, puede venir del balance más que de la afinación, etc. *Focalizar* consiste entonces en despojar las variables que excedan a ese análisis en la proyección (y puesta en práctica) de estrategias de la técnica de ensayo. Por ejemplo, al trabajar afinación entre instrumentos de viento, despojar un pasaje del ritmo y de articulaciones, o desarrollar un proceso de trabajo cambiando las articulaciones hasta llegar a las pedidas en la partitura y luego recuperar el ritmo escrito, etc.

El siguiente paso, el de *proponer* refiere a la acción de poner en práctica el análisis en la técnica de ensayo; pasar a la *praxis* lo que surge de los pasos anteriores poniéndolo en diálogo con los otros intérpretes y con uno mismo. La idea de característica móvil, dinámica, de esta técnica se evidencia en este punto ya que el proceso vuelve a comenzar. En la práctica de ensayo surgen, más allá de una cabal comprensión del texto musical, problemas de interpretación y de ensamblaje que pueden ser técnicos y/o expresivos, que quizás no hayamos considerado en la instancia previa de análisis. Así también ocurre en muchas oportunidades que los puntos que detectamos como problemáticas fluyen “naturalmente” de acuerdo a la idea gestual de la composición sin problema alguno. También es cierto que ciertas herramientas y técnicas de abordaje que surgen de este tipo de análisis pueden funcionar en un momento y en otro no, aún con los mismos intérpretes, la misma obra, el mismo pasaje y hasta el mismo ensayo. Por lo que la idea de *movilidad* del análisis como parte del proceso de interpretación debe tenerse presente en todo momento para mantenerse “fresco” frente a las vicisitudes de la práctica de ensayo. Por esta razón es que se vuelve fundamental desarrollar la atención y la audioperceptiva (lograr un estado atento a partir de las habilidades audioperceptivas).

7. Consideraciones finales

La propuesta del análisis continuo apunta a ampliar la conciencia sobre las posibilidades que surgen de las redes de combinaciones de las variables en la construcción de estrategias pedagógicas para la práctica de ensayo. Este tipo de análisis hace base en la idea de la interpretación musical como proceso que incluye tanto situaciones de estudio y ensayo como de puesta en escena frente a un público. Por otro lado, la interpretación musical es práctica colaborativa, no sólo considerando la cadena desde el compositor al intérprete, sino también

obviamente teniendo en cuenta la co-presencia de varios intérpretes. En ese marco de la interpretación como práctica colaborativa y a la vez creativa, consideramos valioso este tipo de análisis justamente porque no solo considera las ideas del compositor, cuestiones históricas y estilísticas, cuestiones técnicas de coordinación de acciones instrumentales, el sonido como fenómeno acústico percibido, sino también involucra la práctica de ensamble, la relación con “el/la otro/a” en la práctica conjunta de la interpretación musical. Esta propuesta no pretende consolidarse como método de análisis completo, sino como herramienta de entrenamiento, de formación, para que la intuición sea más instruida. En ese sentido se alinea con el espíritu de la propuesta de John Rink (2006): “Los frutos de este tipo de ejercicios deben ser asimilados como cualquier otro conocimiento adquirido durante el proceso de elaboración de una interpretación – tal vez para que a partir de entonces los olvidemos y, sin embargo, los recordemos inconscientemente cada vez que la música se hace realidad”. (p. 78)

8. Referencias bibliográficas

- Celibidache, S. (1994). *La dirección orquestal según Sergiu Celibidache*. Madrid, Revista Amadeus N.º 25, pp. 40-44.
- Gallastegui Roca, J. A. (2017). *Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España*. Tesis Doctoral. La Rioja, Universidad de La Rioja.
- García Asensio, E. (2017) *Dirección Musical. La técnica de Sergiu Celibidache*. Valencia, Piles Editorial de Música.
- Hill, P. (2006). “De la partitura al sonido”. En Rink, J. (ed.) *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Editorial.
- Rink, J. (2006). “Análisis y (¿o?) interpretación”. En Rink, J. (ed.) *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Editorial.
- Swarowsky, H. (1988). *Defensa de la obra*. Madrid, Editorial Real Musical.