

¿Quién soy como artista?

Poniendo en práctica la investigación
artística formativa en música

Rubén López-Cano



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Esta página ha sido intencionalmente dejada en blanco

¿Quién soy como artista?

Poniendo en práctica la investigación
artística formativa en música

Rubén López Cano



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

¿Quién soy como artista?

Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música

Rubén López-Cano, 2024



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd):

No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

ISBN: 978-84-09-64161-1

Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid

Primera edición: Madrid, septiembre de 2024

Diseño de cubierta y maquetación: Úrsula San Cristóbal

Este libro fue realizado con el apoyo del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales, a través de la vertiente Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, emisión 2022

Índice

Índice	5
Recursos en línea	9
Prefacio	11
1. Introducción: ¿Qué es Quién soy como artista?	14
1.1. Propósitos, límites y alcances de ¿Quién soy como artista?	16
1.2. Justificación	17
1.3. Objetivos	18
1.4. La organización	19
2. Discursos y contradicciones	22
2.1. A todo esto... ¿qué es la investigación artística?	22
2.2. El momento de las definiciones	23
2.3. El momento de la práctica	25
2.4. La investigación artística como disciplina	28
2.5. Una misma etiqueta para muchas funciones	30
2.6. Problemas y más problemas	31
2.7. Los escenarios de investigación artística en música	34
2.7.1. La investigación artística como campo profesional autónomo	36
2.7.2. Artistas que investigan	42
2.7.3. El arte como producción institucional	46
2.7.4. Dudas y problemas de la homologación	51
2.7.5. Investigación artística formativa	53
2.7.6. Interacción de escenas	55
3. Un modelo para la investigación artística formativa	57
3.1. Hacia una definición operativa de la investigación artística formativa	57
3.2. Dos aproximaciones a los trabajos finales, tesis y tesinas	61
3.3. Conocimientos diferenciados para cada ciclo	64
3.4. Naturaleza y funciones de la investigación artística formativa	65
3.5. El conocimiento en la investigación artística formativa en música	68

3.5.1. Descubrimiento, creación y visibilización	68
3.5.2. Conocimiento proposicional, procedimental y por familiaridad en la investigación artística formativa	71
3.5.3. Conocimientos tácitos, explícitos y verbalizables	75
3.5.4. Epistemología de primer y segundo orden	76
3.5.5. Conocimientos aportados en un trabajo de investigación artística	80
3.5.6. Conocimientos adquiridos durante en un trabajo de investigación artística	83
3.5.7. La propuesta artística como artefacto epistémico	85
4. Partes de un trabajo de investigación artística formativa en música	87
4.1. Título, subtítulo, palabras clave y resumen	87
4.2. Objeto de estudio y justificación	89
4.3. Estado de la cuestión o estado del arte	90
4.3.1. Estado de la cuestión directo, indirecto y referentes artísticos	98
4.3.2. Estados de la cuestión o del arte prácticos, implícitos o semiprivados	100
4.4. Preguntas y tareas de investigación, hipótesis y objetivos	102
4.5. Productos de investigación	104
4.6. Marco teórico (la caja de herramientas)	105
4.6.1. Marco teórico proposicional	108
4.6.2. Marco teórico orientado a la acción	110
4.6.3. Marco teórico procedimental	113
4.6.4. Algunos casos complejos	117
4.6.5. Diferencia entre estado de la cuestión y marco teórico	121
4.6.6. Marcos teóricos frecuentes	122
4.7. Descripción del contenido	122
4.8. Cuerpo del trabajo y su organización	123
4.8.1. Organización lineal: de lo general a lo particular	124
4.8.2. Organización cronológica	128
4.8.3. Organización bidireccional	129
4.8.4. Organización por temas independientes	131
4.8.5. Trabajos con ramificaciones	132
4.8.6. La agenda como índice	133
4.8.7. Trabajos modulares o en mosaico	133

4.9. Conclusiones	135
4.10. Referencias, fuentes y anexos	136
4.11. Tipos y niveles de discurso	137
5. Metodologías específicas en la investigación artística	139
5.1. Proceso de inicio: estrategias heurísticas	139
5.1.1. Cronología o línea de tiempo	143
5.1.2. Balance	144
5.1.3. Declaración artística	145
5.2. Estrategias de captura de información	151
5.2.1. Memoria personal	151
5.2.2. Las trampas de la entrevista	153
5.3. Estrategias de gestión y análisis de la información	156
5.3.1. La entrevista de recuerdo estimulado mediante grabaciones de vídeo	157
5.3.2. Protocolo verbal retrospectivo con recuerdo asistido por vídeo subjetivo	158
5.3.3. Relatos de pensamiento en voz alta	161
5.3.4. Algunas conclusiones sobre el uso del vídeo en la investigación artística formativa en música	165
5.4. Evaluación de la investigación artística	170
5.4.1. La evaluación del trabajo escrito o la dimensión discursiva del proyecto	171
5.4.2. El seguimiento del director	173
5.4.3. Defensa oral del trabajo	173
5.4.4. Evaluación de la propuesta artística	174
6. La caja negra: práctica y experimentación en la investigación artística formativa	176
6.1. Desarrollo del elemento práctico en la investigación artística formativa	177
6.2. El bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y la reflexión	180
6.3. La práctica como objeto de estudio	184
6.4. La práctica como elemento subsidiario	185
6.4.1. Práctica subsidiaria como resultado anexo	185

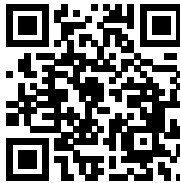
6.4.2. Práctica subsidiaria como capítulo no central dentro del trabajo	187
6.5. La práctica como elemento vertebrador del trabajo	191
6.6. Representación y conceptualización de la práctica en la investigación artística formativa en música	197
7. De qué se ocupa la investigación artística: objetos de estudio, temáticas, objetivos, propósitos	201
7.1. Estudio de procesos artísticos habituales	201
7.2. Interpretación crítica	203
7.3. Proyectos de innovación artística	205
7.4. Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística	205
7.5. Construcción de una poética personal de largo alcance	206
7.6. Respuesta artística a problemas de campo profesional o del mundo global	206
8. Resumen esquemático de proyectos	215
Trabajos de primer ciclo	219
Trabajos de segundo ciclo	277
Trabajos de tercer ciclo	334
9. Referencias	448

Recursos en línea

En el sitio web de este libro encontrará:

- Actualizaciones del libro
- Discusiones y reflexiones posteriores
- Actividades sobre investigación artística
- Enlaces e informaciones sobre la investigación artística general y musical y sobre la investigación artística formativa

[Sitio](#) del libro en la página web del autor:¹



¹ Enlace de acceso completo: <https://rlopezcano.blogspot.com/2024/08/quien-soy-como-artista.html>

Esta página ha sido intencionalmente dejada en blanco

Prefacio

Este libro no se ocupa de la investigación artística en música en general. Se focaliza exclusivamente de esta modalidad de producción de conocimiento en trabajos finales, tesis y tesinas finales de un ciclo formativo superior. Sus contenidos derivan de nuestra experiencia profesional desarrollada a lo largo de cientos de horas dedicadas a colaborar a que estudiantes de nivel superior realicen estos trabajos. Ninguno de estos proyectos ha surgido de metafísicas, mandatos políticos o miopías burocráticas. Todos han partido de la necesidad de generar conocimientos específicos que en determinado momento requieren cada una de sus personas autoras para construir un proyecto artístico personal o transformar sus propias prácticas artísticas.

El modelo de *investigación artística formativa* que aquí presentamos no necesariamente constituye un sistema cerrado. Quien se aproxime a este libro y sus contenidos tiene la libertad de elegir los elementos que mejor convenga a su proyecto personal o converjan con las exigencias de su centro de estudios o trabajo. Puede adaptar e inspirarse libremente en lo que aquí lea. En ese caso se agradecerá que nos mencione como su fuente de inspiración. Sin embargo, por favor, no nos responsabilice de sus propias propuestas singulares si estas se desvían de lo que en este libro se escribe.

Cómo la etiqueta “investigación artística” tiene muchos usos, en ocasiones disparatados o contradictorios (véase el capítulo 2), solicitamos encarecidamente a las personas lectoras que empleen este rótulo, tengan la amabilidad de especificar claramente que es exactamente a lo que se refieren cuando lo utilicen.

Si las prescripciones burocráticas del centro de educación musical superior donde se estudia o trabaja no permiten en apariencia desarrollar la cultura de investigación basada, guiada y dirigida a la práctica artística que proponemos en este libro, no se desespere ni claudique. Siempre hay alguna posibilidad. Siempre habrá un pliegue, rendija, recoveco o pequeña oportunidad por donde colarnos. Más allá de la reglamentación escrita, tenemos que conocer en detalle los mecanismos de control en relación a la autorización, trámite y evaluación de los trabajos finales, tesis y tesinas en cada centro. Hay que comprender la manera en que piensan las personas responsables de aceptar o rechazar los proyectos. Hay que dialogar y negociar con ellas, no con las normas. Si es necesario, no se dude cambiar términos y palabras. En nuestra experiencia esto siempre es posible y plausible.

La investigación artística no es una obligación. A menos que se trate de una titulación con ese objetivo específico, no conocemos ningún centro

educativo que la imponga como vía única para la realización de trabajos finales, tesis y tesinas para la obtención de un grado. Tampoco pretende convertir a artistas en científicos sociales de la noche a la mañana. Nuestra experiencia es que el mejor trabajo en investigación artística en música puede ser un trabajo muy deficiente de musicología. Se trata de una actividad con unas necesidades muy específicas de conocimiento que debe formular sus propios estándares de calidad (y sorprendentemente aun está en ello).

A lo largo de este libro mencionaremos varios trabajos finales, tesis y tesinas de los tres ciclos de formación superior a saber: 1) grado, licenciatura, bachelor; 2) maestría, máster o magister y 3) doctorado. Los trabajos cuyos títulos se aparecen resaltados con este **color y tipografía** se pueden consultar en los resúmenes esquemáticos del capítulo 7. La inmensa mayoría de estos y todos los trabajos mencionados en el libro son accesibles en Internet de manera gratuita a través de los sitios institucionales donde fueron presentados, defendidos o aprobados. Otros los hemos subido a un repositorio elaborado de manera específica para este trabajo gracias al consentimiento de sus personas autoras. Agradecemos infinitamente su gentileza. Es notable cómo entre ellas prima la necesidad de compartir experiencias y aprendizajes. Hay una irredimible vocación de poner los saberes producidos en sus proyectos al alcance de toda persona que se haga preguntas similares o que tenga necesidad de conocimientos parecidos. Ese impulso de conocer y compartir lo aprendido es el motor más noble que domina la *investigación artística formativa en música*.

Para trazar un panorama de diferentes aspectos del desarrollo de este tipo de pesquisa, a lo largo del libro señalamos algunas características de estos trabajos mencionados. Esto no significa que los valoremos o califiquemos de ningún modo. Todos son excelentes investigaciones que merecieron notas muy altas. Todos poseen contenidos y aportes inconmensurables. Nuestra tarea simplemente ha consistido en visibilizar tendencias, recurrencias y carencias del campo que en ningún modo son imputables a cada una de las personas autoras de esas investigaciones. Se trata de la descripción de un entorno que por más apasionante que resulte, no deja de generar contradicciones e inconsistencias diferentes en las distintas regiones y países donde se practica. Nuestro máximo respeto y consideración a los trabajos y personas autoras de los mismos.

Es muy importante resaltar que los contenidos de este libro no reflejan necesariamente las políticas académicas de las instituciones para las cuales trabajamos. Sus contenidos son completamente independientes.

La investigación, edición y publicación de este libro se llevó a cabo gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de la Secretaría de Cultura de México (Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones

Culturales, 2022). Producto de un subsidio público, es de elemental justicia que el libro sea de acceso gratuito para todo mundo. Eso sí, toda persona que se haya beneficiado de algo de lo que aquí se expone, queda también obligada a compartir algo de su producción artística e intelectual para todo mundo y de manera gratuita.

En ninguna fase de la investigación ni de la redacción de este libro se emplearon herramientas de inteligencia artificial.

Por último, una aclaración sobre la autoría del libro. Cómo se observará, la voz expositiva de este texto que acogerá su atención a lo largo de sus páginas (esperemos que sea con cálida claridad) habla siempre en primera persona del plural. Este estilo conocido como *plural de [falsa] modestia* no es en absoluto característico de la producción escrita de quien firma este trabajo. La razón de asumir este registro de comunicación es la siguiente: si bien la escritura de todas estas páginas recayó en quien firma el libro; la investigación, experiencias, aplicaciones prácticas y desarrollos intelectuales aquí contenidos son también de Úrsula San Cristóbal. Sus aportes son fundamentales. Por ello, quien habla a través de estas páginas somos, en todo momento, estas dos personas especialistas en este campo.

Por causas atribuibles a una contumaz impericia administrativa de nuestra parte, cuando se realizó el registro de este proyecto ante el Fonca se inscribió en modalidad “individual”. Según las bases de la convocatoria del apoyo concursable recibido, es imposible reconocer otros integrantes o colaboradores en el producto final del proyecto inscrito en esta modalidad. Cometimos un grave error. En definitiva, el esmero que dedicamos al desarrollo de los contenidos de este libro no fue el mismo dispensado al seguimiento de los trámites oficiales. La buena noticia es que, por falta de tiempo y espacio, se quedaron varias reflexiones, casos y ejemplos fuera de esta edición. Así es que de común acuerdo con la otra parte autora, hemos decidido que pronto tendremos una segunda edición corregida y ampliada de este libro o quizá un trabajo complementario al mismo. Sea como fuere, en la próxima entrega figurarán, como debe ser, ambas autorías.

1. Introducción:

¿Qué es Quién soy como artista?

Elije un espacio silencioso, tranquilo, cómodo y retirado. Colócate ahí donde el aire fresco corra libremente y la luz te bañe con la intensidad adecuada. Trata de serenarte y tomar distancia del ajetreo cotidiano. La noche suele ser un momento propicio. Respira profundamente. Toma papel y lápiz o el medio de escritura que prefieras. Cuando logres acallar el mundo, hazte esta pregunta: **¿Quién soy como artista?** Entrégate a este breve pero abismal cuestionamiento. Puedes complementar el proceso de indagación interna preguntándote ¿cómo hago lo que hago?; ¿por qué lo hago? También puedes echar una mirada al futuro e interrogarte ¿qué artista quiero ser? No te limites, no te censes; pero tampoco permitas que estas preguntas te intimiden. Simplemente deja que el cuestionamiento haga eco en tu interior y escucha sus particulares resonancias.

¡Atención!: controla la cabeza. No permitas que tus pensamientos te lleven a consideraciones sobre tu imagen pública. No, no se trata de eso. Mírate los callos de las manos curtidas por miles de horas de presionar cuerdas. Observa la hipertrofia de algunos de los músculos de tu mano: exhiben la firmeza de haber apretado teclas sin descanso por años. Toca tus labios y mejillas que a estas alturas no son sino prolongaciones necesarias de cañas y boquillas de instrumentos de aliento. Cierra los ojos cansados de revisar una y otra vez innumerables líneas pautadas o interfaces digitales donde pasas horas y horas componiendo, arreglando, diseñando sonidos, conceptos e ideas. Siente el vértigo con el que sueles observar desde encima del escenario rostros ávidos por ser maravillados con tu música. Desde ese lugar visitado en la quietud de ese espacio silencioso y seguro, deja que resuene en ti esta pregunta: **¿Quién soy como artista?**

No te juzgues, no te limites. Deja que las ideas revoloteen en tu cabeza y luego comienza a escribir. No te preocupes por la organización o calidad de la escritura. Deja que ese eco se apropie de la superficie de inscripción. Permite que inunde ese espacio vacío. Ya habrá tiempo de redactar mejor y organizar lo escrito. Momentos después mira lo que escribiste y obsérvalo como si fuera un espejo en el que te miras. O quizá un inhóspito cañón al que le gritas una palabra con la certeza de que te la regresará transformada en eco: **¿Quién soy como artista?**

Así han comenzado o pueden comenzar muchas investigaciones artísticas grandiosas. Son o serán fantásticas no necesariamente por la cantidad de conocimiento que generen o por el impacto causado en sus entornos académicos o profesionales. Lo son o lo serán porque han servido o servirán

de laboratorio de transformación profesional, artística y aún personal de quien las realizó o las va a realizar. De eso se trata o debería tratarse la investigación artística que se realiza como trabajo final, tesis o tesinas para alcanzar un grado superior en estudios musicales: un espacio para revisarnos, revisitarnos, observarnos y removernos. Un acicate para construir ese artista que queremos ser más allá de las exigencias curriculares de las instituciones en las que estudiamos. Al menos esa es la concepción de la investigación basada, guiada y dirigida a la práctica que defendemos en este trabajo.

A diez años de que publicamos nuestro primer libro sobre el tema, *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos* (López-Cano y San Cristóbal 2014a); hay cosas que no han cambiado mucho. Pese al desarrollo de protocolos interinstitucionales acordados en algunas regiones, el campo todavía carece de definiciones concretas y ampliamente aceptadas. Tampoco hay un elenco de metodologías y modos de presentación de resultados avalados y practicados de manera general. La producción es muy heterogénea en estrategias, planteamientos, resultados, calidad y utilidad. Es muy frecuente observar en congresos y reuniones específicas la desazón por estas carencias. No obstante, el panorama no es exactamente el mismo. Hay cosas que han cambiado de manera sustancial. La diferencia más relevante en relación a la situación de este campo hace diez años, es que ahora contamos con mucha mayor producción, espacios e iniciativas. En efecto, tenemos acceso a cientos de trabajos finales, tesis y tesinas en música realizadas bajo el cobijo de la etiqueta *investigación artística*. También se han multiplicado los programas formativos en el área en el mundo entero. Por otro lado, existen mucho más revistas y espacios de intercambio. Todos ellos son accesibles por cualquier persona interesada desde cualquier rincón del mundo que tenga una conexión a Internet. En resumen: hay un gran elenco de experiencias de las cuales podemos aprender muchísimo.

En este libro no resolveremos todos los problemas vinculados a esta actividad. No es nuestro propósito. Simplemente nos limitaremos a exponer nuestra propia concepción de la *investigación artística formativa en música*. Una entre muchas otras posibles. En este trabajo compartiremos cómo creemos que se pueden desarrollar los proyectos de producción de conocimiento basados, guiados, orientados y dirigidos a la práctica artística en música en el contexto de trabajos finales, tesis y tesinas en cualquiera de los tres ciclos superiores de educación musical: grado, licenciatura, pregrado o bachelor; máster, magister o maestría y doctorado. En efecto, aquí no nos ocuparemos de otros escenarios de actividad de la investigación artística.

En este libro se encontrarán concepciones, estrategias y consejos que se pueden aplicar en su totalidad o en parte. No se trata de un sistema ni un

dogma. Sólo son un cúmulo de experiencias que bullen en el interior de estas páginas con muchas ganas de ser compartidas. Cualquiera persona lectora de este trabajo tiene el derecho de tomar de él lo que más le plazca. Incluso si su ámbito de trabajo no es la música.

1.1. Propósitos, límites y alcances de ¿Quién soy como artista?

El propósito principal de este libro es presentar modelos, casos, estrategias metodológicas y consejos para la elaboración de trabajos finales, tesis y tesinas de primer, segundo y tercer ciclo superiores en música orientados a la investigación artística. Es decir, proyectos que parten y atienden problemas de la práctica artística; que aportan soluciones y construyen discursos de interés para personas músicas creadoras. Se trata de proyectos que sólo pueden realizar personas artistas especializadas en la composición, la interpretación, dirección, sonología, arte sonoro, etc. Los contenidos de este libro no están destinados ni a la teoría ni a la (etno)musicología.

Dentro de un campo caracterizado por diversos, amplios y en ocasiones contradictorios discursos y modelos, este libro ofrece una ruta específica para la elaboración de estos trabajos. Como hemos mencionado, no pretendemos hacer el método definitivo o la respuesta absoluta a todos los dilemas de esta actividad. Sólo se trata de una propuesta entre muchas otras. Esto no es una doctrina ni un método monolítico. Las personas lectoras pueden tomar o desechar lo que deseen de este libro. Lo pueden adaptar libremente a sus necesidades propias de creación de conocimiento y desarrollo artístico personal.

A partir del análisis exhaustivo de varios proyectos de trabajos finales y tesis reales realizados en conservatorios, escuelas de música y universidades de Europa, Oceanía, Norte y Sudamérica, el libro explica de manera detallada y sistemática cuáles son los objetos de estudio, preguntas de investigación, metodologías, insumos teóricos, gestión y aportes al conocimiento artístico que se están produciendo en este ámbito en los últimos años. Del mismo modo, ofrece algunas estrategias actualizadas de ejercicios autoetnográficos destinados a la formulación de proyectos personales basados en las fortalezas artísticas de cada estudiante. El propósito es que la investigación artística contribuya a perfilar carreras artísticas originales, transformadoras de la persona artista y su entorno y que ofrezcan respuestas estéticas a algunos de los dilemas específicos tanto del campo profesional como de la sociedad en general.

En el libro se explica detalladamente cómo son y cómo funcionan los *estados de la cuestión o del arte* y los *marcos teóricos* en la investigación basada en la práctica artística. Ofrece herramientas para gestionar las

destrezas corporales y recursos técnicos empleados sobre el instrumento, la composición o el diseño sonoro, como herramientas teórico-metodológicas perfectamente homologables a los conceptos y categorías teóricas empleadas en la investigación académica habitual. También se discuten los diferentes tipos y niveles de conocimiento que se produce en estas investigaciones detallando sus particularidades epistémicas y su utilidad para la comunidad artística destinataria de estos trabajos. Se exponen los formatos híbridos que articulan el texto escrito con recursos multimedia y las estrategias multiplataforma y transmedia que se están utilizando para comunicar los resultados de estas investigaciones.

Uno de los contenidos más importantes del libro es el resumen y análisis esquemático de más de treinta proyectos de trabajos finales, tesis y tesinas de grado, máster o maestría y doctorado. Su elección ha pretendido focalizarse en ámbitos de trabajo críticos con las formas habituales de hacer música. Hemos querido subrayar la construcción de discursos reflexivos y acciones artísticas destinadas a transformar la práctica musical estándar tanto a nivel artístico como en el organizativo, social y gremial. También se mencionan trabajos que ofrecen vías para detectar y ofrecer alternativas al impacto de la asimetría de género, el colonialismo y el alarmante ascenso de la ansiedad y depresión dentro del mundo profesional y formativo de la música.

Los casos y tipos de creación musical que se analizan no sólo comprenden las diferentes modalidades de la música de arte occidental desde la interpretación históricamente informada hasta la música de vanguardia, electroacústica o la improvisación, pasando desde luego por el gran repertorio clásico-romántico. También se incorporan experiencias del jazz y las músicas populares urbanas actuales, las músicas tradicionales, el arte sonoro en sus diversas vertientes y toda actividad musical y artístico-sonora que forme parte de los planes y programas de estudio de las instituciones de educación superior de nuestro entorno.

Por último, se exponen algunas de las estrategias para la dirección/tutorización y evaluación de ese tipo de trabajos tal y como se están implementando en varios centros de educación superior del mundo.

1.2. Justificación

En los últimos años ha crecido considerablemente la producción de trabajos teóricos y aplicaciones de la investigación artística en música. Sin embargo, en castellano todavía es poco el material disponible. Este trabajo intenta colaborar a su desarrollo en Iberoamérica. Pese a este incremento en trabajos y discusiones, aun no se ha llegado a un consenso sobre qué es la investigación artística, su objeto de estudio, metodologías o resultados. No

hay modelos aceptados ampliamente y con frecuencia diferentes instituciones y especialistas defienden concepciones distintas y hasta contradictorias. Este libro no se propone resolver este problema. Simplemente ofrece una concepción particular de la investigación artística como herramienta para la producción de conocimiento conceptual y procedimental a través de la práctica artística. Los contenidos de este libro colaborarán a las personas interesadas a realizar tareas como las siguientes:

- Diseñar proyectos artísticos personales que rebasen los perfiles profesionales prescritos en las escuelas de arte superior y que se adecúen a las potencialidades artísticas reales de cada estudiante y a los problemas sociales más acuciantes.
- Promover una actitud crítica en relación a la práctica artística en cada entorno para generar diagnósticos acertados y proponer soluciones eficaces y transformadoras.
- Detener la repetición acrítica y automática de modelos de producción artística desarrollados en los centros hegemónicos y responder a retos y problemáticas locales.

Este trabajo será de utilidad a estudiantes, profesores e instituciones de educación musical superior como material de apoyo para su desarrollo académico, artístico y profesional; especialmente durante su proceso de elaboración de trabajos finales, tesis y tesinas.

1.3. Objetivos

El presente trabajo se propone los siguientes objetivos:

- Ofrecer un panorama actualizado de los discursos, escenarios, infraestructuras y grado de desarrollo de la *investigación artística en música*.
- Poner al alcance de estudiantes y profesores de música de grado superior, materiales y estrategias actualizadas para formular y desarrollar proyectos de investigación artística.
- Indicar la utilidad de la investigación artística en el desarrollo artístico personal y para atender problemas dentro del campo profesional como en la sociedad en general.
- Exponer de manera sintética, ordenada y sistemática los contenidos, metodología, objetos de estudio, resultados y conocimientos producidos por una gran cantidad de proyectos de investigación artística presentados como trabajos finales, tesis y tesinas de los tres

ciclos de educación superior en diferentes centros de educación musical superior.

1.4. La organización

El recorrido que seguiremos será el siguiente. En el capítulo segundo abordaremos las razones de la imposibilidad de definir y construir un marco básico definitivo para entender la investigación artística. También resumiremos una parte del desarrollo de la actividad en el área de música en Europa. Discutiremos sobre lo que consideramos el equívoco de concebir esta actividad como una disciplina y analizaremos los diferentes escenarios en los que se suele desarrollar. Esto nos va a permitir circunscribir el ámbito de trabajo de este libro: la *investigación artística formativa* o la que se desarrolla exclusivamente como parte de los trabajos finales, tesis y tesinas que se tienen que realizar para la obtención de un grado superior en música. En efecto, no nos ocuparemos de otras actividades y escenarios de esta actividad.

En el capítulo tres nos describiremos nuestro propio modelo para el desarrollo de una *investigación artística formativa* en el área de música. Comenzaremos por ofrecer una definición operativa para esta actividad y enumeraremos sus principales funciones y particularidades. Luego describiremos dos concepciones diferentes que regulan el desarrollo de los trabajos finales, tesis y tesinas y los tipos de conocimientos que se producen a través de esta actividad. No importa cuál sea la normativa de realización de estos trabajos en cada institución. Siempre podemos encontrar un recoveco por medio del cual hacer de estos procesos algo más que un sólo un instrumento de evaluación de contenidos curriculares obligatorios. Hay que transformarlos en verdaderos laboratorios para la exploración artística personal.

En el cuarto capítulo entraremos en materia práctica. Comenzaremos con la enumeración de las diferentes partes de un proyecto de *investigación artística formativa* y una serie de consejos que nos permitirán crear y seguir un plan de trabajo operativo y eficaz. En la mayoría de centros educativos superiores de música se nos imponen esquemas importados de la actividad académica tradicional. Tenemos que aprender a negociar con ellos. Por esta razón, hemos decidido organizar la presentación de estos proyectos siguiendo algunos de los ítems más frecuentes en este ámbito. Comenzaremos por aprender a redactar títulos, subtítulos, palabras clave y resúmenes. Daremos estrategias para definir el objeto de estudio y la justificación del proyecto. De particular interés será distinguir los diferentes tipos de *estados de la cuestión o del arte* en la investigación artística. Estos pueden ser *directos*, *indirectos* o remitir a *referentes artísticos*. El propósito más importante de este libro es

colaborar a que la práctica artística ocupe un lugar central en el planteamiento y desarrollo del proyecto. Por ello, después de ofrecer estrategias para redactar los objetivos, distinguiremos entre *marcos teóricos proposicionales* (exclusivamente conceptuales y verbales), los *orientados a la acción artística* y los *procedimentales* (exclusivamente prácticos y performativos). El capítulo termina ofreciendo algunos modelos de organización del contenido del trabajo escrito y recomendaciones para redactar las conclusiones y referencias.

En el capítulo cinco presentaremos algunas estrategias metodológicas útiles en distintos momentos del proyecto. Nos concentraremos en recursos metodológicos que por su poder heurístico resultan muy fructíferos para el comienzo del trabajo como la *cronología o línea de tiempo*; el *balance* o la *declaración artística*. Dentro de las estrategias para la captura de información destacamos la *memoria personal* y advertiremos de las trampas de la entrevista para sugerir complementar esta tarea de investigación con algunas estrategias tomadas de la historia de vida y la *observación participante*. Sobre los elementos para el proceso de información nos hemos ocupado del uso del audiovisual como medio de captura, documentación, observación, análisis y comunicación de diversos aspectos del proceso de investigación. En este apartado visitaremos algunas experiencias que emplean estrategias como la *entrevista de recuerdo estimulado mediante grabaciones de video*, el *protocolo verbal retrospectivo con recuerdo asistido por vídeo subjetivo* y los *relatos de pensamiento en voz alta*. Culmina este capítulo con algunas consideraciones sobre cómo evaluar este tipo de trabajos.

Tras revisar una cantidad ingente de trabajos y tesis hemos reparado que el componente práctico y experimental en esta modalidad de investigación, sorprendentemente, está muy poco desarrollado. No suele ocupar un sitio preeminente dentro de la parte escrita del proyecto. En efecto, no existen protocolos para formalizar y presentar la experimentación. De este modo, la actividad práctica y experimental sigue siendo una suerte de caja negra inexpugnable de la cual sólo se nos permite saber aspectos fragmentados cuando no exclusivamente sus resultados. Por ello, en el sexto capítulo emprendemos un análisis del papel de la práctica en los reportes escritos y documentos audiovisuales que forman parte de la *investigación artística formativa en música*. Distinguiremos los proyectos donde la práctica aparece fundamentalmente como *objeto de estudio*; aquellos donde funciona como *elemento subsidiario* ya sea que se aborde como *resultado anexo* o como *capítulo no central* dentro del trabajo y los que la usan como *elemento vertebrador*. De vital importancia es detectar cuando la práctica artística se convierte en el motor central de todas las actividades de investigación. En este caso impulsa lo que llamamos el *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y la reflexión*. El capítulo termina con unas breves

consideraciones sobre como se suele representar y conceptualizar la práctica artística dentro de este tipo de investigación.

En el capítulo siete haremos un balance sobre las temáticas y problemas más relevantes de los que se está ocupando la *investigación artística formativa en música* en los últimos años. Éstos oscilan entre el estudio de procesos artísticos habituales; la interpretación crítica; los proyectos de innovación artística; la adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística y la respuesta artística a problemas del campo profesional o del mundo global.

El último capítulo ofrece un resumen esquemático de más de treinta proyectos de primer, segundo y tercer ciclos de educación superior. Cada trabajo se expone a través de un marco sintético que permite observar cómo está concebido. El resumen sigue una ficha que integra distintos ítems como: identificación del proyecto; resumen; estado de la cuestión; principales preguntas y tareas de investigación realizadas; objetivos; productos de la investigación; marco teórico o la caja de herramientas; metodologías empleadas; índice del trabajo escrito; principales conocimientos adquiridos y aportados; tipo de trabajo y la práctica artística dentro del trabajo.

2. Discursos y contradicciones

2.1. A todo esto... ¿qué es la investigación artística?

Se puede decir que la investigación artística es, en términos generales, “aquella que comienza con una pregunta de investigación que emerge del interior de una práctica artística y que conduce a resultados que impactan directamente en esa práctica” (Vaes 2023). Ahora bien, si deseamos ir más allá de esta constatación básica, las cosas se complican. Intentemos ir más al detalle: ¿Cuáles son sus objetivos distintivos, sus objetos de estudio, sus metodologías más habituales o sus formatos preferidos para la comunicación de sus resultados? ¿Cuál es su utilidad o propósitos o por qué razones debe enseñarse y practicarse en los centros de educación superior de arte en general y de música en particular? Responder a estas preguntas ha sido un verdadero dolor de cabeza que se ha prolongado durante los últimos treinta años. Tememos que lo seguirá siendo en el futuro inmediato.

Clive Brown es un musicólogo británico y profesor emérito especialista en las prácticas de interpretación en el violín y cuerdas frotadas del siglo XIX. Ha colaborado como director, codirector y miembro de jurados y tribunales en muchos proyectos de tesis doctorales en investigación artística. Algunos de ellos fueron impulsados por centros importantes de promoción y difusión de la investigación artística en música como el programa de doctorado docARTES vinculado a Orpheus Instituut de Gante. A partir de esta notable experiencia, no duda en afirmar que, “tal como se usa actualmente”, la investigación artística es un “término genérico” empleado para designar “disciplinas dispares, que involucran procesos, procedimientos y resultados bastante diferentes”. Se trata de un “término muy ambiguo”. Por ello, el profesor “preferiría que el término desapareciera por completo”. En su opinión, “solo el tiempo puede determinar si la investigación artística (en caso de que el término sobreviva) desarrollará un conjunto coherente de procesos y principios o si seguirá siendo una cubierta mal definida para actividades dispares que van desde una rigurosa erudición hasta la indulgencia artística” (Brown 2023).¹ Estas son, sin duda, puntos de vista muy duros.

Las dudas de Brown son compartidas en diverso grado y con distintos matices tanto por detractores de la investigación artística como por especialistas comprometidos con su desarrollo. Durante la primera década del siglo XXI se nos presentó esta actividad como un nuevo paradigma destinado

¹ Las tesis de investigación artística en las que ha participado prefiere llamarlas “investigación guiada por la práctica”.

a revolucionar no sólo la actividad docente en el ámbito de las artes sino de las propias prácticas artísticas en sí mismas. Prometía también introducir una nueva mirada para comprender el mundo. Se llegó a decir que se convertiría en toda una alternativa a la ciencia como método de construcción de conocimiento. Sin embargo, en la actualidad, algunos de sus innegables logros y aportes se ven empañados por las dudas y suspicacias que generan sus contradicciones crónicas. Para comprender con claridad y con un mínimo de justicia por qué le ha costado tanto trabajo definirse e imponerse criterios epistémicos estables, debemos reconstruir un poco de su recorrido.

2.2. El momento de las definiciones

El concepto *investigación artística* comienza a circular con diversas fórmulas en los años noventa del siglo pasado en distintas instituciones de educación artística en países como Reino Unido, Canadá y en Escandinavia. En Europa el término se generalizó a partir de las reformas educativas del llamado Plan Bolonia que insertó las enseñanzas artísticas superiores dentro de las estructuras de organización diseñadas para las universidades. Entonces se distinguieron tres niveles o ciclos formativos de educación superior en artes y música:

- *Primer ciclo*: bachelor, licenciatura, grado o pregrado;
- *Segundo ciclo*: máster, maestría, magister, etc.;
- *Tercer ciclo* o doctorado, doctorate, DMA, PhD, etc.

Cada ciclo, en especial el segundo y el tercero, demandan de un trabajo de investigación final para la obtención del título correspondiente.

El problema que surgió entonces fue definir el tipo de trabajo de investigación adecuado para los estudiantes de arte. Algunas instituciones tenían ya cierta tradición en la elaboración de trabajos académicos estudiantiles. Estos reproducían los modelos y procedimientos usados en ramas del conocimiento como la teoría del arte y de la música, la pedagogía, la historia de las artes, la musicología, etc. El problema es que estos tipos de trabajos pertenecen a perfiles profesionales diferentes al del artista práctico y son propios de carreras y titulaciones con una identidad y competencias profesionales diferentes. Por otro lado, ya existían en música diferentes tradiciones donde la práctica artística tenía un papel fundamental en los procesos de investigación. Georgina Born recuerda la investigación musical dirigida a la práctica desarrollada a fines del siglo XX en instituciones como el IRCAM o el Centre for Digital Music de la Universidad de Londres (Born 2021, 37-39). En distintos centros, se optó por desarrollar un tipo de investigación que, recuperando experiencias de distintos modelos de diversas áreas,

estuviera basada, dirigida y dedicada a la práctica (Frayling 1993; Schön 1998b). Aparecieron entonces diferentes teóricos, epistemólogos y artistas que se pusieron a trabajar en el diseño de esta nueva modalidad de trabajo académico (Hannula, Suoranta, y Vadén 2005; Zaldívar 2005; 2006; Le Coguiec y Gosselin 2006; Muntané, Hernández, y López 2006; Knowles y Cole 2008; Coessens, Crispin, y Douglas 2009; Jørgensen 2009; Leavy 2009; Smith y Dean 2009; Freeman 2010; Borgdorff y Schuijjer 2010; Borgdorff 2012).

Durante la década del 2010 especialistas, centros de educación y organismos internacionales trabajaron afanosamente en la elaboración de definiciones precisas en el establecimiento de objetos de estudio, metodologías, formas de comunicación de resultados y productos de investigación característicos de la investigación artística. En el ámbito de la música destacan los grupos de trabajo convocados por la Asociación Europea de Conservatorios (AEC) que, entre otras conclusiones, publicó un libro blanco con los conceptos clave para el desarrollo de la actividad (AEC 2015). Durante los trabajos de estas comisiones se detectó que cada país o incluso centros diferentes dentro del mismo país o en una misma ciudad tenían su propia idea de lo que debería ser la investigación artística. Las concepciones y prioridades de cada institución variaban mucho. Unos jerarquizaban la reflexión escrita siguiendo los protocolos de la investigación académica habitual. Otros se decantaban por darle mayor importancia a la práctica musical común y hacer del concierto habitual, la composición o de la experimentación musical de avanzada, el centro neurálgico de los trabajos de investigación. A éstos solo se debería añadir un breve anexo escrito. Resultó imposible ofrecer una definición clara y estable capaz de satisfacer a todas las instituciones participantes en estas mesas de trabajo. Por ello, las comisiones se vieron atrapadas en un callejón sin salida: debían diseñar una noción de investigación artística que, “paradójicamente” evitara “la definición o, al menos”, tuviera la capacidad de ser “decididamente multifacética y flexible” (Crispin 2019, 52).

Tras este aparente descalabro también se impuso un criterio de sentido común que es de elemental justicia reconocer. Si un organismo como la Asociación Europea de Conservatorios decretaba una definición clara con una propuesta específica de objetivos, metodología, discursos y productos recomendables para la investigación artística, lo haría a partir de las experiencias de aquellos centros que tenían más experiencia en el ramo. Estos serían los centros británicos, escandinavos o alemanes. Eso conduciría a que, una vez más, los países hegemónicos de producción de arte y conocimiento impusieran sus agendas a los periféricos. Se corría el riesgo de coartar, influir o al menos limitar el desarrollo propio de la actividad en cada región desplazando sus necesidades y tradiciones específicas a favor de modelos diseñados para otras realidades. Evitar esta imposición fue una muy buena

medida cautelar contra un posible nuevo acto de colonialismo cultural y epistémico.

Es cierto que la carencia de definiciones y prescripciones metodológicas precisas mina la apariencia de seriedad de la actividad y pone serios obstáculos para regular de manera ordenada su desarrollo. Sin embargo, esta anomalía también abre oportunidades realmente inéditas. Se trata de una extraña situación histórica en la que cada región, cada centro, tiene la posibilidad de proponer y desarrollar una actividad investigadora a la medida de sus propios intereses, problemáticas, características y necesidades de conocimiento y desarrollo. Ahora bien, otra cosa es que los centros de educación superior se decidan o estén en condiciones de aprovechar esta brecha de oportunidad. Hay muchos elementos que están jugando en contra.

En efecto, para muchas instituciones la investigación es un requerimiento administrativo que se concreta en urgentes demandas burocráticas que hay que cumplir de manera inmediata. Muchas de ellas dependen de ministerios o departamentos cuyas lógicas responden a los sistemas de organización de las ciencias y no de las artes. En este contexto, no es fácil para un centro de enseñanza musical superior tener el tiempo y espacio necesarios para detectar sus propias necesidades de conocimiento y desarrollo que puedan ser atendidas por la investigación artística. Por otro lado, no se puede menospreciar la potente inercia de los modelos de enseñanza-aprendizaje tradicionales basados en la relación artesano-aprendiz que predominan en los conservatorios de música. En ellos, el estudiantado tiene que reproducir fielmente el repertorio, los modos de interpretar, componer y enseñar, dictados por el canon (López-Cano 2022b). También pueden señalarse casos de falta de iniciativa o perspicacia institucional. Estos aspectos, entre muchos otros, no han favorecido la apertura de espacios de reflexión crítica que permitan la emergencia de una cultura de la investigación que responda a las necesidades de los profesores y estudiantes y que les ayude a adaptar sus prácticas a las arduas condiciones laborales, políticas, económicas y culturales del mundo actual.

2.3. El momento de la práctica

Durante la segunda década del siglo XXI emergió una nueva ecología de infraestructuras destinadas a promover, enseñar, presentar, difundir y discutir los resultados de la investigación artística. En 2010 se funda la *Society for Artistic Research* que organiza un congreso internacional anual e impulsa el *Research Catalogue*: un repositorio donde se pueden compartir y consultar diferentes resultados de investigación. La *European Platform for Artistic Research in Music* (EPARM) de la Asociación Europea de Conservatorios

también organiza un congreso anual desde 2011. En el panorama aparecieron también revistas especializadas como el *Journal for Artistic Reserach* (JAR), *VIS Nordic Journal for Artistic Research*, *IMPAR: Online Journal for Artistic Research*, *RUUKKU Studies in Artistic Research* o el *Journal of Embodied Research*. Algunas de estas publicaciones adquieren la forma de plataformas multimedia que invitan a que los resultados de la investigación artística puedan expresarse por medio de recursos que trascienden los límites del texto académico habitual. Se comienza entonces a experimentar con nuevas e ingeniosas estrategias de comunicación de los resultados y de construcción de narrativas alternativas para la transferencia de conocimiento y experiencias artísticas.

Con este nuevo escenario disminuyó la ansiedad de consensuar “definiciones estables y compartidas” (Crispin 2019, 52). En su lugar apareció la estimulación de la producción de trabajos y su discusión pública. Esto abrió la posibilidad de que las definiciones y prescripciones sobre la actividad se fueran perfilando por sí mismas a partir de la propia práctica y producción de trabajos, de la comunicación de sus resultados y de su discusión. Por otro lado, también contribuyó a la expansión y creación de “nuevas fronteras territoriales” para la actividad (Crispin 2019, 52). Esta nueva ecología de infraestructuras también ha servido de catalizador para hacer que la investigación artística alcance “el estatus de un ‘campo’ y tal vez incluso de una ‘disciplina’” en sí misma (Crispin 2019, 45). En efecto, los esfuerzos parecen ahora dirigirse hacia la conformación de un campo profesional autónomo que se irá definiendo a partir de los contenidos y características de su propia producción (Elo 2020).

Con estos movimientos aparecen nuevos elementos que es necesario resaltar. Por un lado, las vigorosas discusiones en torno a la definición de la actividad y la estipulación de sus contenidos y programas se han apaciguado de manera considerable. Como ejemplo tomemos el reciente monográfico *Artistic research! Where are we today?* que editó la revista noruega *Music and Practice* (Førisdal y Kobb 2023). Los coordinadores enviaron una serie de preguntas sobre definiciones, problemas y el estado actual de la actividad a una cantidad ingente de especialistas que solían participar de manera vehemente en estos debates. Sin embargo, una cantidad importante de personalidades “declinaron cortésmente” participar. Fue notorio que las personas estudiosas que en años pasados habían sido “abiertos defensores e ‘ideólogos’ de la investigación artística”, ahora expresan “una profunda fatiga con el debate en su totalidad” y rehúsan involucrarse una vez más en este tipo de discusiones (Hovland 2022).

Por otro lado, es muy importante notar un cambio discursivo muy relevante. En un principio la investigación artística surgió como una actividad

académica formativa indispensable para la obtención de una titulación superior. Ahora ya no se limita a un requisito escolar sino que se presenta como un campo profesional independiente y autónomo. Esto tiene cierta lógica pues la obligatoriedad de realizar investigación dentro de las instituciones de educación musical superior no sólo involucra a los estudiantes sino que se extiende a los profesores. De este modo, resulta normal que dentro de los cuerpos docentes surjan especialistas que se dediquen profesionalmente a esta actividad. Además, es de esperar que alguna parte del profesorado se ocupe de desarrollar las herramientas y estrategias que se han de enseñar a los estudiantes para que realicen esas tesis y trabajos finales.

Sin embargo, con demasiada frecuencia se pasa por alto que cuando se habla de investigación artística se invocan al menos dos tipos de actividades muy diferentes. Una cosa es la investigación artística como un requisito puntual para la titulación de los estudiantes y otra como un campo especializado profesional. Para explicarlo mejor usaré el siguiente símil: a un estudiante de música de cualquier especialidad se le exige que apruebe asignaturas como armonía o historia de la música. Sin embargo, al terminar sus estudios sólo los titulados en teoría de la música o de musicología, respectivamente, deberán poseer unas competencias muy altas en estos ámbitos para incorporarse a sus respectivos campos profesionales. Estudiantes de otras especialidades pudieron cumplir el requisito de aprobar esas asignaturas con alguna nota más bien baja y después olvidarse por completo de ellas.

Con esto quiero decir que no todo estudiante que debe realizar un trabajo de investigación artística como parte de su plan de estudios lo hace con la intención de desarrollarse profesionalmente dentro de ese campo. La gran mayoría, una vez cumplimentado ese requisito, se olvida de la investigación. No se interesan por publicar en las revistas especializadas o asistir regularmente a sus congresos. Sólo aspiran a obtener su título y continuar su trabajo profesional en el ámbito de la música. No existe ningún programa de primer ciclo donde la investigación artística constituya una titulación o especialidad en sí misma. Del mismo modo, en la mayoría de programas de maestría y doctorado, la investigación artística es un medio, no una especialidad autónoma. Con esto quiero subrayar que cuando el discurso de la investigación artística no repara en estas diferencias, algo que ocurre con demasiada frecuencia, suele perder perspectiva, claridad y especificidad. Involuntariamente termina por alimentar las múltiples confusiones crónicas que padece la actividad.

2.4. La investigación artística como disciplina

Existe una propensión generalizada entre sus practicantes profesionales de concebir la investigación artística como una disciplina. Este sesgo es evidente en numerosos escritos y discursos (Crispin 2019; Kanno 2023; Lüneburg 2023; Vaes 2023). Es innegable que existe un campo profesional autónomo de investigación artística. Sin embargo, pretender concebirlo como disciplina, además de distorsionar su naturaleza, impide una comprensión más cuidadosa de su funcionamiento y dinámicas particulares.

Es evidente que la investigación artística como campo profesional autónomo e independiente comparte algunas características con las disciplinas académicas o artísticas convencionales. Por ejemplo, posee asociaciones profesionales; tiene revistas especializadas donde difundir sus trabajos; organiza congresos regulares donde sus especialistas se encuentran e intercambian criterios, problemas y resultados de investigación; tiene enclaves institucionales como asignaturas donde se enseña en diferentes ciclos de educación superior; etc. Sin embargo, carece de un elemento sustancial que define a todas las disciplinas académicas y artísticas convencionales: le falta un objeto de estudio definido; un elenco de metodologías, discursos y conceptos teóricos consensuados y usados de manera regular; una batería de postulados o principios de base aceptados ampliamente por su comunidad como verdades sobre las cuales construir nuevo conocimiento y estrategias comunes de representación de sus conocimientos. En definitiva, carece de una o más tradiciones reguladoras de su trabajo; es decir, aquello que se suele designar como *paradigma*. La investigación artística aún no lo tiene. Pero ese no es el único problema para poder concebirla como una disciplina.

En las disciplinas académicas tradicionales como la antropología, filosofía, musicología o historia del arte, la investigación es un componente esencial. Sin embargo, nadie habla de la investigación musicológica, antropológica o filosófica como campos disciplinares en sí mismos. De hecho, cada disciplina desarrolla diferentes modelos de investigación dependiendo de las distintas orientaciones, tipos de estudio o tradiciones que suelen darse dentro del mismo campo. Los problemas de investigación, métodos, marcos teóricos, lenguaje técnico y modos de comunicación de resultados pueden variar, por ejemplo, si se trata de una investigación en antropología audiovisual o una etnografía convencional. Sin embargo, ambas investigaciones seguirán formando parte de la antropología. En el campo de la musicología ocurren cosas parecidas. La musicología empírica cuantitativa; los estudios encargados de patrimonio musical o el análisis y teoría musicales no producen resultados de investigación similares ni en forma ni en contenido. Por otro lado, una investigación en etnomusicología cualitativa se parecerá

mucho más a un trabajo de antropología o estudios culturales que a otro de musicología empírica aunque estudien las mismas músicas. Diferentes prácticas y estrategias de investigación se vinculan de manera desigual con diferentes disciplinas y no por ello se consideran disciplinas en sí mismas.

Por otro lado, la investigación artística es pluridisciplinar por naturaleza. Emplea métodos, estrategias y de muchos otros espacios dentro o fuera de las artes. Sin pudor alguno incorpora lenguajes, conceptos y terminología tomados de las humanidades, ciencias sociales y aún de las ciencias duras de las más diversas tradiciones académicas. Aún más, cada una de las artes es una disciplina en sí misma. Mejor dicho, son un conglomerado de distintas disciplinas con principios y prácticas longevas. La actividad musical, plástica o teatral, entrañan muchas tradiciones disciplinarias en su interior. La música clásica, el jazz, las músicas tradicionales, la improvisación libre, la música experimental, la música moderna, la composición desarrollada con medios electrónicos, el arte sonoro o la música para el audiovisual, por mencionar sólo algunas de las especialidades que se ofertan en los centros de enseñanza musical superior, poseen tradiciones propias y singulares que regulan su producción, recepción y discursos.

Ya no digamos si intentamos comparar la pintura con el videoarte o el arte dramático. Cada una de estas tradiciones posee un elenco determinado de discursos específicos; modos de transmisión de conocimiento; de valoración estética y construcción de sus propios cánones y criterios de autenticidad. Es imposible pensar que esta gran variedad de tradiciones artísticas, epistémicas y discursivas, puedan confluir en un solo modelo o tradición disciplinar cuyo único vértice común sea la investigación. Francamente, es profundamente desalentador que un campo que se muestra muy afecto a incorporar palabras rimbombantes de los discursos académicos de moda no emplee conceptos como *transdisciplinariedad* o *dominio multi-inter-trans disciplinar* para referirse a sí misma. El despropósito de concebirse con el tradicional y pedestre concepto de *disciplina* resulta, por lo menos, desconcertante.

El problema fundamental es que la noción de disciplina no permite observar las diferentes tendencias, discursos o modos de pensamiento que bullen al interior de las prácticas de investigación artística. Subrepticamente, este concepto intentará en vano unificarlos a partir de principios mínimos y sin consistencia. Es verdad que como afirma Elo (2020), este campo autónomo va a perfilar su propia identidad no a partir de proclamas, definiciones filosóficas ni de metafísica especulativa. Se irá definiendo poco a poco según se vaya sedimentando su propia producción y acumulando sus resultados. Sin embargo, este proceso no va a ocurrir espontáneamente. Se necesita de personas que trabajen consistentemente en la observación y análisis de esta producción. Es indispensable sistematizar y poner en correlación los

diferentes resultados de investigación para detectar las diferentes tendencias, los puntos en común y las grandes divergencias que van emergiendo. Desafortunadamente este tipo de trabajos no parece proliferar.

2.5. Una misma etiqueta para muchas funciones

La noción de investigación artística también ha comenzado a desempeñar un papel fundamental para la obtención de apoyos y subvenciones para las diferentes artes. En regiones como el Reino Unido algunas vías de obtención de financiamiento para proyectos artísticos se tramitan con los mismos formularios y protocolos que se emplean para el apoyo a la investigación científica. Por ello, en muchas convocatorias los artistas tienen que presentar sus proyectos artísticos como si fueran proyectos científicos. Deben cumplimentar campos como: preguntas de investigación principales, objetivos, estado de la cuestión, metodología o resultados esperados, etc. Con ello, la investigación artística ya no es sólo un requisito para obtener un título superior o un campo profesional autónomo. Es, además, una estrategia de persuasión para la financiación de las artes.

Por otro lado, el término aparece también como palabra clave para la autorización y la gestión de fondos para programas especializados en la formación y enseñanza de las artes a nivel superior (Rößler y Schulte 2018, 153). De hecho, es frecuente encontrarla como reclamo publicitario para promocionar programas de segundo y tercer ciclo que no necesariamente contemplan trabajos de investigación basados o dirigidos a la práctica artística. Muchos de ellos se limitan a ofrecer una titulación superior que posicione favorablemente a artistas de distinta experiencia dentro del difícil mercado laboral de las artes de la actualidad.

También nos podemos encontrar el término empleado como una suerte de estrategia discursiva por medio de la cual algunos profesores universitarios de carreras artísticas negocian méritos de productividad con sus respectivas burocracias institucionales. La proliferación de rankings de calidad universitaria y la necesidad de mostrar productividad en términos cuantitativos, han conducido a diferentes centros educativos a exigir a sus profesores una producción investigadora continua. Ésta adquiere de preferencia el formato de escrito académico y se difunde en revistas indexadas y clasificadas según su factor de impacto. El profesorado de artes que no tiene las competencias necesarias para encarar ese tipo de producción suele emplear el rótulo “investigación artística” para negociar con sus universidades. Su objetivo es que algunas de sus creaciones artísticas sean convalidadas como productos de investigación en sí mismas (Schippers, Tomlinson, y Draper 2017, 164). Algunos organismos reguladores de la

actividad académica e investigadora de diversos países han elaborado tablas donde se especifica qué tipo de producción artística (exposiciones, conciertos o discos), equivalen a determinada producción investigadora como artículos o libros. En otros países la actividad artística se considera una actividad de investigación en sí misma y obvian las tablas de equivalencias para calificarla de manera autónoma e independiente.

Como se puede apreciar, una de las razones que impiden una definición plena el término “investigación artística” es que se emplea como etiqueta para referirse a actividades bastante diferentes con propósitos muy distintos. En efecto, hay demasiadas agendas interesadas en definirse con este término (ver **Cuadro 2.1.**).

2.6. Problemas y más problemas

En los trabajos finales, tesis y tesinas de primer, segundo y tercer ciclo se nota mucho esa carencia de criterios y definiciones estables. La consecuencia es que los trabajos producidos son en extremo dispares en su concepción y propósitos. En nuestra opinión, oscilan entre dos polos que llamamos *musicología encubierta* y *homologación*. La primera consiste en trabajos realizados según las pautas y formatos de las disciplinas académicas tradicionales como la musicología, historia del arte, pedagogía, filosofía, ingeniería o tecnología. Se concentran en problemas de naturaleza teórica y la práctica artística, en caso de existir, cumple una mera función testimonial: los problemas, preguntas, métodos y resultados no emergen ni se dirigen a ella.

Por el contrario, en la homologación los trabajos consisten en montajes, producción, composiciones, interpretaciones, grabaciones, creaciones o propuestas artísticas realizadas con métodos y dinámicas habituales. No existe necesariamente un dispositivo crítico, una reflexión a profundidad, una revisión de las bases de la creación o una propuesta original que altere las inercias de la tradición. Si el trabajo va acompañado de un aditamento epistémico no artístico como un texto escrito, este suele reducirse a una mera descripción general de lo creado. En el caso de la música, es común encontrarse con escritos que reproducen los discursos tipo *programa de mano* de concierto. No aportan nada. Esto reduce la investigación artística a una mera coartada.

En cuanto a los programas de segundo y tercer ciclo que se publicitan como investigación artística ocurre algo parecido. La falta de definición hace que sus contenidos también oscilen entre la *musicología encubierta* y la *homologación*. Algunos programas doctorales en Inglaterra y otros países son muy explícitos sobre las diferentes orientaciones de sus títulos (Aráez Santiago y Rojas Gutiérrez 2020). Sin embargo, muchos programas no son tan claros.

El concepto investigación artística puede referirse a:

- **Trabajos finales, tesis y tesinas de primer, segundo y tercer ciclo de formación artística superior.**
- **Un campo profesional autónomo integrado por especialistas.**
- **Una estrategia para la obtención de financiamiento para proyectos artísticos.**
- **Una etiqueta para la obtención de financiamiento para programas educativos.**
- **Un reclamo publicitario para promover programas de máster y doctorado.**
- **Una estrategia para computar la obra artística como producción investigadora dentro de los sistemas de evaluación cuantitativa de rendimiento universitario.**

**CUADRO 2.1.
DISTINTAS DEFINICIONES DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA.**

Existen además otros elementos que están dificultando la difusión y práctica generalizada de la investigación artística en centros de educación musical superior. Por ejemplo, la investigación artística es “extremadamente exigente para el artista” pues “le obliga a descentrar sus prácticas, incorporar elementos de reflexión y de acción a los cuales no todos se adaptan favorablemente” (Crispin 2019, 48). Esto es particularmente cierto en caso de la música. La gran mayoría de programas de formación no promueven la reflexión crítica del propio proceso de aprendizaje. La música suele reproducir el modelo educativo artesanal donde el único poseedor de conocimiento es el profesor, es decir, el artesano más experto, quien ha de instruir a su aprendiz en una única manera posible de ejercer su oficio (López-Cano 2022b). Como consecuencia de esto, al estudiantado le resulta en extremo difícil observar críticamente su propia práctica cotidiana; reflexionar sobre su proceso formativo o generar un proyecto artístico propio fuera de los perfiles profesionales preestablecidos. Todos esos son componentes fundamentales para la formulación de proyectos de investigación sobre la propia práctica artística.

En muchos casos y de forma completamente involuntaria, la propia producción de la investigación artística obstaculiza su concreción y difusión. Para adaptarse a los requerimientos de un trabajo de investigación, una buena parte importante de los investigadores artísticos en el ámbito profesional buscan “refugio en teorías de moda”. Recurren a conceptos tomados de la “teoría del actor-red”, la “ontología orientada a objetos” o el “nuevo materialismo”, o a pensadores “privilegiados como Gilles Deleuze, Michel Foucault, Karen Barad o Donna Haraway”. El problema es que estas teorías son reducidas a fuente inagotable de meras citas testimoniales. Sin embargo, sus contenidos, no siempre son leídos críticamente ni poseen un proceso de adaptación a los problemas artísticos reales que se proponen atender (Henke et al. 2020, 12). El resultado de estos ejercicios son textos indigestos con referencias a baterías conceptuales densas y de difícil comprensión que en muchos casos son incapaces de comunicar conocimiento alguno. No colaboran a conceptualizar su propia práctica ni a articular sus propuestas artísticas. Son fuegos de artificio que sólo buscan la legitimación dentro de los ecosistemas académicos.

Vinculado a esto está la constante aparición de “analogías inadecuadas” que pretenden equiparar “burdamente” el trabajo de creación artística con la investigación académica. Entonces se introducen “términos de la investigación científica como *estudios de laboratorio* y *sistemas experimentales*”, que no siempre son fructíferos. Por un lado, tienden a reducir “el elemento artístico de la investigación” a “una serie de experimentos”. Por otro lado, consideran que el único lugar para el desarrollo de la investigación académica es “el laboratorio”. (Henke et al. 2020, 11). Además, existe una fuerte “tendencia a confundir la intuición y el conocimiento con un estilo de escritura con oraciones increíblemente complejas e inescrutables”. Con frecuencia nos encontramos con “frases que tienen como único punto de referencia la propia voz o la vanidad del autor”. No parecen partir de alguna comprensión real de los términos empleados o de problemáticas y conceptos compartidos por la comunidad (Hovland 2021, 8).

En la mayor parte de las disciplinas académicas es muy frecuente que los conocimientos, metodologías y teorías que están empleando los investigadores profesionales de avanzada se diseminen rápidamente entre los estudiantes en formación de los tres ciclos de educación superior. En seminarios de segundo y tercer ciclo e incluso en clases regulares del primero, con mucha frecuencia el estudiantado lee y discute los artículos que se acaban de publicar en revistas académicas reconocidas. Este tipo de diseminación vertical de arriba a abajo de los conocimientos recientemente producidos no es frecuente en la investigación artística. Los textos producidos por las personas investigadoras profesionales con frecuencia padecen los defectos anteriormente señalados: uso acrítico de teorías complejas que no logran

arrojar luz sobre aspectos de la práctica artística; la homología burda entre procesos artísticos y científicos y un estilo obscuro de escritura. A esto se suma que la gran mayoría de proyectos responde a necesidades creativas extremadamente privadas.

Por ello, al estudiantado no le resulta fácil comprender los contenidos de los trabajos ni su finalidad. No puede apropiarse de conceptos operativos prácticos. A partir de nuestra experiencia ofreciendo seminarios y dirigiendo trabajos finales, tesinas y tesis, hemos podido constatar que las preocupaciones de desarrollo artístico de los estudiantes, con frecuencia no tienen nada que ver con los temas, teorías y discursos empleados por la investigación artística profesional: no responden a sus inquietudes. En los trabajos finales de primer y segundo ciclo es posible detectar problemáticas compartidas, inquietudes comunes en el estudiantado del mismo nivel en distintos países de regiones sumamente diversas. Con frecuencia percibimos inquietudes similares tanto en Escandinavia como en el Río de la Plata. Por el contrario, en el caso de las personas especializadas en la investigación artística profesional, los temas se dirigen a resolver problemáticas en extremo exclusivas.

No obstante lo anterior, consideramos que es provechoso insistir en el desarrollo de esta modalidad de generación de conocimiento a través de la práctica artística. Pero para comprender mejor sus posibilidades y aportar estrategias y herramientas útiles para su desarrollo, creemos que es indispensable acotar los diferentes sentidos, usos, agendas y actividades que sobrecargan a esta actividad. Por ello consideramos indispensable distinguir entre los diferentes escenarios donde el concepto es usado con fines distintos para concentrarnos en el aspecto que nos interesa en este libro.

2.7. Los escenarios de investigación artística en música

A partir de las reflexiones realizadas en las secciones anteriores, podemos decir que la investigación artística son una serie de prácticas, discursos y productos artísticos y académicos sumamente heterogéneos en su fundamentación, métodos, objetivos y resultados. Éstos están destinados a atender una amplia gama de necesidades diferentes, algunas incluso contradictorias. Sus propósitos se definen dependiendo de quién, cómo y cuándo emplee la etiqueta “investigación artística”. Entre sus múltiples usos posibles se encuentran los siguientes:

- Tipo de trabajo académico que sirve para completar los requisitos para la obtención de una titulación superior en artes;
- Estrategia argumental empleada por el profesorado artístico para

cumplir con obligaciones burocráticas y académico administrativas de las instituciones donde labora;

- Método para adaptarse a los requisitos de agencias que subvencionan la actividad artística;
- Forma de presentación del propio trabajo artístico para participar en escenarios, presentaciones y eventos rotulados con la etiqueta “investigación artística”;
- Una manera particular de atender inquietudes de adquisición de conocimiento (en todas sus formas) que colaboren con el desarrollo artístico profesional.

Con este marco, no es de extrañar que una de las funciones principales de la producción rotulada como “investigación artística” sea precisamente responder a la pregunta “¿qué es la investigación artística?”. Una manera de disminuir la polivalencia y falta de claridad en el concepto y principios de estas prácticas y discursos es separar distintos escenarios artísticos y académicos musicales donde se emplea. En un trabajo previo identificamos hasta cuatro escenas o escenarios, ámbitos o campos de trabajo artístico-académico musical que usan la etiqueta “investigación artística” (López-Cano y San Cristóbal 2020a).² Cada escenario instrumentaliza esta denominación de maneras distintas para presentar, conceptualizar, denominar o legitimar intereses y objetivos distintos. Esta distinción me parece fundamental para comprender mejor los diferentes usos, funciones y pretensiones y alcances que adquiere esta noción en distintos momentos. Definirlos con claridad nos ayudará también a enmarcar mejor los contenidos de los siguientes capítulos de este libro.

Estos cuatro escenarios los llamaremos *investigación artística como campo profesional autónomo*; *artistas que investigan*; *el arte como producción institucional* y *la investigación artística formativa*.³ Cada campo se compone de espacios físicos y simbólicos donde interactúan infraestructuras, personas, objetos, discursos y principios explícitos e implícitos que regulan la producción artística y académica e instauran determinados compromisos y metas profesionales. Estos escenarios los definiremos a partir de características prototípicas. Las personas reales que practican la investigación artística participan en ellos de manera desigual. Cada una de ellas puede cumplir totalmente o sólo de manera parcial algunas de sus prescripciones

² En ese trabajo identificamos cuatro escenas o escenarios pero puede haber más o se pueden reflexionar y reagrupar de otro modo.

³ A partir de diversas críticas y comentarios a un trabajo anteriores (López-Cano y San Cristóbal 2020); hemos decidido cambiar levemente los títulos con los que identificamos cada escenario y mejorar las prescripciones de cada uno de ellos.

características. A su vez, una persona puede participar al mismo tiempo en diferentes escenarios.

No todos ellos están constituidos de manera formal, clara y explícita. En algunos casos, las fronteras que los separan son muy frágiles. Lo importante es que en su interior diferentes personas e instituciones negocian distintos objetivos y motivaciones tanto artísticas como académicas. Estos escenarios integran diversos agentes como artistas profesionales; estudiantes; profesorado; instituciones de educación superior; programas educativos; requerimientos de titulación superior; departamentos y políticas de investigación; sistemas de evaluación del trabajo académico; agencias de financiamiento para la actividad artística o científica; foros y espacios de difusión como revistas, congresos, concursos, festivales, salas de conciertos y sellos discográficos y, por último, las audiencias o personas destinatarias de la producción de la investigación artística. De la interacción de los agentes que componen cada escenario emergen agendas, problemas, discursos, objetivos y discusiones propias. Analicemos las características de cada uno de ellos.

2.7.1. La investigación artística como campo profesional autónomo

El primer escenario, *investigación artística como campo profesional autónomo*, se concentra en la consolidación y desarrollo de esta actividad como una actividad profesional independiente con identidad propia. Uno de sus objetivos fundamentales es producir investigaciones artísticas de alto valor tanto estético como epistémico. Para ello, sus participantes no solo presentan sus resultados artísticos como composiciones, interpretaciones, espectáculos o instalaciones a través de conciertos, muestras, exposiciones o registros audiovisuales de diverso formato. Para cada proyecto producen también uno o varios dispositivos epistémicos paralelos como artículos, libros, conferencias, ponencias o debates que se difunden en revistas o foros especializados como el *Research Catalogue* (RC). Una de sus tareas distintivas principales es la de generar, mantener y reforzar una infraestructura estable para el desarrollo de esta actividad. Por ello, quienes participan de este escenario se suelen asociar a organismos como la *Society for Artistic Research* (SAR) o el grupo de trabajo de investigación artística de la *RedLIA: Red Latinoamericana de Investigación en Artes*.

También participan activamente en la organización de eventos específicos como congresos, simposios o jornadas como la *European Platform for Artistic Research in Music* (EPARM) o los *Congresos Latinoamericanos de Práctica Artística como Investigación*.⁴ Ahí comparten sus creaciones artísticas al

⁴ Estos últimos están organizados por la Universidad Católica de Chile que prepara también una revista especializada llamada *Artexégesis*. Véase más información en <https://artes.uc.cl/etiqueta/practica-artistica-como-investigacion/>

tiempo que discuten los detalles epistémicos de su investigación, las metodologías empleadas, etc. Dentro de este escenario se diseñan y administran programas de formación en investigación artística en segundo y tercer ciclo. Sus integrantes imparten seminarios de metodología y dirigen trabajos finales, tesinas y tesis en los tres ciclos de educación superior orientadas completamente a esta actividad. Además, animan a artistas jóvenes a integrarse a este campo. Por otro lado, colaboran con publicaciones académicas produciendo y editando libros y artículos; coordinando dosieres y participando en la revisión por pares anónimos de propuestas de otros colegas.

Su producción académica suele aparecer en revistas especializadas como el *Journal for Artistic Reserach* (JAR), *VIS Nordic Journal for Artistic Research*, *IMPAR: Online Journal for Artistic Research*, *RUUKKU Studies in Artistic Research* o el *Journal of Embodied Research* y la *Music Performance Research* de Noruega. No tenemos noticias de la existencia de publicaciones específicas para la investigación artística en Iberoamérica. Sin embargo, varias revistas académicas de otro tipo son receptivas a trabajos de esta naturaleza. Algunas de ellas aparecen en índices de calidad con valoraciones muy altas (primer, segundo o tercer cuartil). Entre estas están *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología* de la Universitat Oberta de Catalunya; *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* de la Universidad Javeriana de Colombia o la revista de musicología *Resonancias* de la Universidad Católica de Chile. Brasil se destaca con tres publicaciones musicales con buenos índices de impacto que acogen investigación artística: *Opus* de la ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música); *Música Hodie* de la Universidade Federal de Goiás y *Per Musi* de la Universidade Federal de Minas Gerais.

Además, en la región existen una buena cantidad de revistas que aun no ingresan a índices de calidad pero que se muestran receptivas a publicar artículos académicos sobre investigación artística. Entre éstas se encuentran las españolas *Etno. Cuadernos de etnomusicología* de la Sibe-Sociedad de etnomusicología y *AV Notas* del Conservatorio Superior de Música de Jaén. También tenemos el *Boletín Música* de la Casa de las Américas de Cuba; *ESCENA, Revista de las artes* de la Universidad de Costa Rica; *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* e *Index, revista de arte contemporáneo* de la Universidad Católica del Ecuador. En Argentina destacan la *Revista Argentina de Musicología* de la Asociación Argentina de Musicología; *Revista ARTilugio* de la Universidad de Córdoba y *4'33"* del Departamento de artes sonoras y musicales de la Universidad Nacional de Arte. En Brasil están la *Revista de la Abem* de la Asociación Brasileña de Educación Musical y la *Revista Música* de la Universidade de Sao Paulo.⁵

⁵ Para una muestra de publicaciones de investigación artística en estas revistas véase Romero Ottonello (2019); Junior y Póvoas (2019); Foschiera y Barbeitas (2020) y Benetti (2017).

Otra característica de las personas que participan en el escenario que promueve la *investigación artística como campo profesional autónomo* es que dedican grandes esfuerzos a la construcción de metodologías, reflexión crítica sobre la actividad y recursos teóricos para su desarrollo. Dentro de estos últimos destacan su denuedo por construir un discurso académico propio característico de este espacio profesional. Para ello absorben y desarrollan conceptos y teorías específicas de todos los campos de trabajo artístico y académico. Intentan construir objetos de estudio diferentes a los de otros tipos de investigación sobre las artes. Con mucha frecuencia realizan profundas críticas a las prácticas artísticas habituales y en sus investigaciones proponen estrategias razonadas y argumentadas para su transformación. Uno de los elementos más importantes y característicos de las personas que se integran plenamente en este escenario es el desarrollo de una subjetividad profesional dual. En general, le otorgan el mismo valor simbólico tanto a la producción artística como a la producción académica. Componer, interpretar o crear es tan importante como hacer conferencias, escribir libros y artículos o participar en las discusiones intelectuales sobre la naturaleza y desarrollo de la investigación artística. Sus metas profesionales buscan la excelencia en ambos ámbitos sin que les suponga un conflicto identitario ni molestia profesional. Las características principales de este escenario se resumen en el **cuadro 2.2.**

La nómina de especialistas que participan en este escenario se ha multiplicado considerablemente en los últimos años. Mencionaré sólo algunos nombres que pueden servir de referencia.⁶ Podemos considerar a los pianistas asociados al Orpheus institute de Gante Paulo De Assis (2013; 2016; 2018; 2020) y Luk Vaes (2020; 2022; 2023).⁷ La investigadora- artista interdisciplinaria Lucia D'Errico es profesora de investigación artística en la Universidad Mozarteum de Salzburgo (D'Errico 2018; De Assis y D'Errico 2019). Stefan Östersjö es guitarrista especializado en música de nueva creación y profesor en la Luleå University of Technology en Suecia. Ha sido investigador invitado en el Orpheus institute y tiene una producción abundante en diversos campos de la investigación artística (Östersjö 2020; Thù y Östersjö 2022; Stefánsdóttir y Östersjö 2022). Suele participar en órganos consultivos para el desarrollo de los estudios doctorales y de investigación en música en Europa (Salgado et al. 2021).⁸

⁶ Esta lista está necesariamente incompleta y seguramente tendrá omisiones importantes pero involuntarias por las cuales nos disculpamos.

⁷ Otra producción académica de este último digna de mención es Coessens, Crispin, y Vaes (2014).

⁸ Para otros trabajos que muestran la amplitud de intereses y aportes de Östersjö a la investigación artística véase Coessens y Östersjö (2014); Coorevits et al. (2015); Gorton y Östersjö (2016); Clarke et al. (2017); Crispin y Östersjö (2017); Laws et al. (2019); Visi et al. (2020).

Son también relevantes los aportes en este ámbito del pianista Luca Chiantore (2017; 2020a; 2020b) cuya actividad artística y académica es muy influyente no sólo en Europa sino también en Latinoamérica. También hemos de considerar al fortepianista Tom Beghin (2014a; 2014b; 2022).⁹ La pianista canadiense Darla Crispin fue directora del Arne Nordheim Centre for Artistic Research en Noruega y vicerrectora de investigación de la Academia Noruega de Música (Crispin 2009; 2014; 2015; 2019; 2021).¹⁰ El jazzista, artista sonoro y profesor de la Universidad de Leiden Marcel Cobussen ha sido director de muchas tesis doctorales relevantes en investigación artística (Cobussen 2007; 2017; 2019; 2021).

También hay que mencionar a las violinistas Barbara Lüneburg (2018a; 2018b; 2019; 2021a; 2021b) y Mieko Kanno (2019; 2020; 2023). La primera es profesora en investigación artística y directora de los programas doctorales de la Universidad Anton Bruckner de Linz. La segunda es profesora en investigación artística en interpretación musical en la Academia Sibelius de Helsinki y participa con frecuencia en foros y plataformas que diseñan planes para el desarrollo de los estudios de tercer ciclo e investigación en música en Europa (Salgado et al. 2021; Kanno, López-Íñiguez, y Westerlund 2022). Mine Doğantan-Dack (2015; Crispin y Doğantan-Dack 2015) y Lina Navickaitė Navickaitė-Martinelli (2021) son pianistas y musicólogas. La primera es profesora en la Universidad de Cambridge y la segunda es profesora e investigadora de la Academia Lituana de Música y Teatro. Además, colabora con consejos y organismos que promueven la investigación artística en música en Europa como la EPARM. Entre los compositores se puede mencionar al profesor de la Royal Academy of Music David Gorton (Gorton y Östersjö 2016; Coorevits et al. 2016; Clarke et al. 2017; Laws et al. 2019).

En Portugal destaca el trabajo de Helena Marinho;¹¹ Alfonso Benetti (2013; 2016; 2017); Jorge Salgado y Gilvano Dalagna (Salgado et al. 2018; Salgado y Dalagna 2019; 2020; Salgado et al. 2021). En España se puede mencionar al pianista Josu Okiñena (2009; 2014; 2021) y la profesora de artes escénicas para músicos Susana Egea (2017; 2018). Ambos dirigen trabajos finales en investigación artística y escriben sobre este ámbito. Entre los jóvenes que en este país se están sumando a los esfuerzos por hacer de esta actividad un campo profesional autónomo se puede mencionar al especialista en

⁹ Para otros trabajos relevantes en los que ha participado Tom Beghin véase Beghin y Goldberg (2007) y Woszczyk et al. (2009).

¹⁰ Para otros trabajos relevantes en los que ha participado Crispin véase Coessens, Crispin, y Douglas (2009); Coessens, Crispin, y Vaes (2014); Coessens y Östersjö (2014); Crispin y Gilmore (2014); Crispin y Doğantan-Dack (2015); Crispin y Östersjö (2017).

¹¹ Entre las múltiples investigaciones en las que ha participado se pueden mencionar Marinho y Carvalho (2011); Manzollí y Marinho (2020); Barros, Marinho, y Pereira (2023) y Dos Santos Silva, Marinho, y Fiorini (2023).

- Producción de obra artística generada en el seno de procesos de investigación formalizada.
- Producción de dispositivos epistémicos como textos académicos o conferencias que individualizan, atienden y desarrollan los conocimientos generados a partir, durante, a través en y para la creación artística.
- Crítica a profundidad y transformación de las prácticas artísticas habituales.
- Participación en debates destinados a definir la actividad como un campo profesional independiente.
- Dirección de trabajos finales, tesinas y tesis de primer, segundo o tercer ciclo de enseñanza superior en música en investigación artística. Por lo regular se hace dentro de programas especializados oficiales o marcos generales diseñados por cada profesor.
- Diseño, publicación y enseñanza de recursos metodológicos y conceptuales para la práctica de la investigación artística.
- Presentación de trabajos artísticos y académicos en congresos y reuniones académicas especializadas en investigación artística.
- Identidad profesional dual: artistas/ investigadores académicos por igual.
- Compromiso fuerte con el desarrollo de la infraestructura de la investigación artística. Esto incluye:
- Formación y/o pertenencia a asociaciones destinadas a la promoción y desarrollo de la investigación artística.
 - Organización de encuentros académicos especializados en esta actividad.
 - Fundación o pertenencia a consejos o comités editoriales de revistas especializadas.
 - Edición de libros colectivos y evaluación de artículos especializados en esta actividad.

CUADRO 2.2.

CARACTERÍSTICAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA COMO CAMPO PROFESIONAL AUTÓNOMO.

composición multimedia, animación interactiva e investigación artístico-científica transdisciplinaria Pedro González Fernández (2020; Lubbert, González Fernández, y Heimann 2021).

En Latinoamérica el desarrollo de este escenario de investigación artística tiene una dinámica particular. Desde hace muchos años que la educación musical superior se imparte en Universidades y sus facultades o departamentos de música tienen la obligación de producir investigación. Una parte importante de esta producción, aun la generada por especialistas en la interpretación, dirección o composición, se ha desarrollado en ámbitos de la investigación académica más tradicional como la musicología, la teoría o la pedagogía. Este es el perfil que domina en la investigación musical en la región. Ahora bien, hay especialistas que emplean la investigación para el desarrollo de proyectos artísticos. Esto ocurre generalmente, aunque no de manera exclusiva, en el ámbito de nueva creación. La gran mayoría de estas personas trabajan dentro del escenario que denominamos *artistas que investigan*. Como veremos más adelante, una de sus principales características es que no necesariamente tienen el compromiso de desarrollar una investigación artística especializada como campo profesional autónomo.

Sin embargo, entre los que decididamente se ha comprometido con este objetivo hay que señalar a Bibiana Bragagnolo de la Universidade Federal de Mato Grosso que además de su producción personal, está trabajando intensamente en organizar e impulsar la actividad en la región (Bragagnolo 2019a; 2023). También de Brasil, entre muchos otros, se puede mencionar a Catarina Domenici en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Domenici 2012; 2013) y a Leonardo Vieira Feichas de la Universidade Federal de Acre (Messina et al. 2020; Keller et al. 2021).

Existen músicos-investigadores que después de formarse en universidades europeas, regresan al subcontinente a desarrollar la actividad como Diego Castro-Magas (2014; 2016; 2017; 2020). Este guitarrista especializado en la música de nueva creación es profesor del doctorado en artes de la Universidad Católica de Chile donde ha fundado el área de *interpretación como investigación*: un ámbito con matices propios que posee muchos elementos del escenario *arte como producción institucional* que veremos más adelante.

Las discusiones y discursos sobre la investigación artística en la región están ganando fuerza y se realizan desde dos frentes de manera simultánea: por un lado, son los propios artistas interesados en esta actividad quienes animan estos debates. Por otro lado, existen teóricos y académicos que intentan colaborar a sustentar la actividad. Entre los primeros destaca el trabajo del compositor argentino radicado en Brasil Daniel Quaranta quien ha

organizado publicaciones colectivas donde diferentes artistas, en su mayoría compositores, reflexionan sobre este tipo de modelos de investigación (Quaranta 2017).

Entre los segundos se pueden destacar los libros colectivos *Investigar en arte* editado por Clara María Azaretto (2017) publicado por la Universidad de la Plata en Argentina y el chileno *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio* editado por Carolina Benavente (2020). Ambos trabajos aportan casos interesantes y reflexiones teóricas y metodológicas de relieve. Evidentemente, el desarrollo de esta actividad en Latinoamérica no tiene por qué replicar ni la infraestructura ni las metodologías e intereses de trabajo que se desarrollan en Europa o Norteamérica bajo la etiqueta “investigación artística”. Es muy probable que el desarrollo de esta actividad en el subcontinente introduzca elementos que hagan obsoleta la tipología de escenarios que presentamos en este libro. Recordemos que ésta no tiene más objetivo que organizar un poco nuestras ideas para comprender mejor la situación actual.

2.7.2. Artistas que investigan

El segundo escenario de actividad que suele emplear la etiqueta “investigación artística” para caracterizar su trabajo la llamaremos *artistas que investigan*. Está formada por personas creadoras que trabajan fundamental, aunque no exclusivamente, en el ámbito de la experimentación e innovación musicales. Para cada uno de sus proyectos de composición, improvisación, interpretación, instalación o performance realizan un intenso trabajo de investigación. Este puede incluir la documentación y análisis de sus propias propuestas anteriores y del trabajo artístico realizado para cada una de sus creaciones. Trabajan también de manera intensa en la generación de ideas, conceptos o discursos estéticos que servirán de base a su propuesta artística. Por supuesto, en sus tareas de investigación es fundamental la experimentación sobre instrumentos y materiales musicales. Esta puede organizarse de diversas maneras que van desde la elaboración de un planes previos altamente estructurados hasta el método de ensayo/error.

El objetivo principal de las personas que integran este escenario es producir obras y propuestas artísticas novedosas que aporten nuevos modos de creación y nuevas formas artísticas. Desde luego que realizan una crítica a las prácticas artísticas tradicionales y desean su transformación. Sin embargo, a diferencia del escenario anterior, no tienen un compromiso férreo con la escritura académica. Los contenidos de sus poéticas o de algunos de los elementos de su investigación las suelen compartir por medio de entrevistas o textos informales y ocasionalmente en trabajos académicos. Sus esfuerzos

discursivos están destinados a construir poéticas personales que fundamenten o acompañen a su obra artística. Tampoco están comprometidos con la elaboración de metodologías y conceptualizaciones generales para el desarrollo de la investigación artística como campo autónomo. No suelen involucrarse en los debates que pretenden definir esa actividad. Participan en encuentros artísticos y académicos de diversa naturaleza sin buscar explícitamente aquellos exclusivos de la investigación artística. Dirigen trabajos finales, tesinas y tesis de de primer, segundo o tercer ciclo de enseñanza superior en música con orientación en investigación basada, orientada y dirigida a la práctica artística pero sin seguir necesariamente una metodología general ni un modelo específico. Suelen adaptar su proceso de guía a las necesidades específicas de cada estudiante.

Dentro de su actividad docente no se prioriza la formación de nuevos artistas-investigadores profesionales. A diferencia de los artistas investigadores del escenario anterior, los participantes en éste no tienen una identidad profesional dual. Entre la actividad artística y la académica siempre priorizarán la primera. Si pudieran optar entre una publicación en una revista académica prestigiosa con cientos de citas y un concierto en un teatro de prestigio en algún día y horario poco adecuados, no dudarían de elegir esta última opción. Su objetivo fundamental es la creación artística. Por ello, de vez en vez, sus compromisos como personal académico pueden entrar en conflicto con sus objetivos artísticos.

En efecto, las personas que trabajan en este escenario no poseen un compromiso particular con el desarrollo de la investigación artística como actividad autónoma independiente. Por esta razón no suelen implicarse en la creación y mantenimiento de infraestructura particular para ese fin. No participan en asociaciones especializadas ni organizan eventos académicos que intenten la profesionalización de la investigación artística. Tampoco emprenden iniciativas para la fundación de revistas exclusivas; no forman parte de los organismos coordinadores de las mismas ni suelen colaborar en el arbitraje de sus artículos. No publican trabajos que hagan un recuento de la actividad ni editan libros colectivos con este fin. En el **cuadro 2.3.** se resumen algunas de las características principales de este escenario.

La línea que separa el primer y segundo escenarios de investigación artística es muy tenue. Con mucha frecuencia, algunos *artistas que investigan* comienzan a involucrarse paulatinamente en la creación de ese espacio profesional autónomo del primer escenario. Del mismo modo, algunas personas especialistas que en algún momento intentaron animar ese primer espacio se agotan y deciden trabajar más cómodamente en el segundo. Un buen ejemplo de un artista que trabaja dentro de los límites de este escenario es sin duda Nicholas Collins: un compositor e instrumentista que ha destacado

en la experimentación musical con medios electrónicos. En toda su vida artística la investigación ha ocupado un lugar fundamental. Continuamente ha diseñado dispositivos, creado poéticas y generado música con intervención electrónica con recursos simples pero muy ingeniosos dentro de lo que suele denominar “música electrónica hecha a mano” (Collins 2009). Ha publicado numerosos libros y artículos académicos y desde 1982 hasta el presente ha producido una gran cantidad de discos y videos. También fue el editor principal de la revista Leonardo, especializada en nueva creación musical y artística con tecnología.¹²

Su experiencia, obra y escritos ha servido de modelo a numerosos artistas investigadores profesionales que trabajan en el primer escenario. Más aun, durante algún tiempo Collins fue investigador asociado en el Orpheus Institut. En ese período ofreció cursos y conferencias que sin duda han colaborado a la formación de artistas- investigadores que desean la construcción de esa actividad como campo profesional autónomo. Sin embargo, el mismo Collins no participa activamente de las discusiones y acciones para definirlo. Si bien ha escrito numerosos textos académicos relacionados con su propio proyecto artístico, nunca se ha ocupado en ellos de la investigación artística como actividad en sí misma. Tampoco trabaja para generar metodologías y conceptos generales para este campo. Collins no muestra un compromiso fuerte con el desarrollo de infraestructura estable y exclusiva para esta actividad como pueden ser la organización o participación en asociaciones como la SAR o en comités editoriales de revistas como el JAR. Este es un buen ejemplo de aquellos *artistas que investigan* cuyo trabajo es etiquetado circunstancialmente como “investigación artística” y que en ocasiones dialoga y aporta al campo profesional autónomo sin implicarse en su desarrollo.

Algo parecido ocurre con ciertos programas de formación de segundo ciclo. Tomemos por ejemplo el CoPeCo (Contemporary Performance and Composition).¹³ Se trata de un máster organizado simultáneamente por la Academia Estonia de Música y Teatro; la Real Escuela de Música de Estocolmo; el Conservatorio Superior de Música y Danza de Lyon y la Universidad de Música y Teatro de Hamburgo. El programa tiene una duración de dos años en los cuales el estudiantado toma clase en los distintos centros y participa en intensos proyectos de nueva creación que responden a sus propios intereses. Al finalizar han de entregar un Trabajo Final de Máster escrito.

En todo el proceso la etiqueta “investigación artística” está presente. Ahora bien, según nos informan varios estudiantes que cursaron este programa, durante su formación no recibieron una instrucción específica que

¹² Para más información sobre su trabajo consúltese <https://www.nicolascollins.com/>

¹³ Para más información sobre este programa consúltese <https://copeco.net/>

- **Priorización de la producción de sus propias propuestas artísticas.**
- **Producción escrita académica no sistemática.** Es esporádica y se concentra en el desarrollo de poéticas personales o discursos de soporte o complemento a propuestas artísticas propias.
- **Buscan la transformación de las prácticas artísticas y revisión crítica de las mismas.**
- **No suelen participar en los grandes debates para definir y desarrollar la investigación artística como campo profesional autónomo.**
- **La dirección de trabajos finales, tesinas y tesis de primer, segundo o tercer ciclo de enseñanza superior en música en investigación artística por lo regular es esporádica y no se inserta en programas oficiales o marcos personales para su desarrollo.** Simplemente se adecúan a las necesidades personales de cada estudiante.
- **No suelen ocuparse de desarrollar, publicar o enseñar metodologías o conceptos generales para la práctica de la investigación artística en general.** La actividad docente se concentra en presentar propuestas artísticas propias a partir de sus respectivas poéticas.
- **Presentación de trabajos artísticos y académicos en congresos y reuniones académicas generales y no necesariamente especializadas en investigación artística.**
- **Identidad profesional jerarquizada:** primero son artistas y luego investigadores académicos. Cuando estas identidades entran en conflicto sin lugar a dudas priorizan la primera.
- **No se comprometen particularmente con el desarrollo de la investigación artística como actividad autónoma independiente. De este modo:**
 - No se preocupan por formar o pertenecer a asociaciones especializadas.
 - No suelen organizar eventos académicos exclusivos de investigación artística.
 - No priorizan la fundación o pertenencia a consejos o comités editoriales de revistas especializadas.
 - No priman la edición de libros colectivos ni la evaluación de artículos especializados en esta actividad.

CUADRO 2.3.
CARACTERÍSTICAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DENTRO
DEL ESCENARIO DE ARTISTAS QUE INVESTIGAN.

los introdujera en este campo y les mostrase sus antecedentes, historia, características, metodologías o dinámicas propias. El objetivo fundamental de este máster no es el de formar recursos humanos que participen en la consolidación de un campo profesional autónomo específico para la investigación artística. Su cometido es formar *artistas que investigan* para la producción de música de nueva creación de muy alto nivel. Eso no impide que algunos de los egresados de este programa se interesen en colaborar con aquél escenario como es el caso del ya mencionado Pedro González Fernández.

Un caso muy parecido es el de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia en Colombia o la Maestría en Investigación a través de la Práctica Artística de la Universidad Nacional de Villa María en Argentina. Su propósito es la formación de artistas que se familiaricen con la investigación desde, para y por la práctica, pero no necesariamente pretenden colaborar a la construcción de la investigación artística como campo profesional autónomo. Hay muchos profesionales en Iberoamérica que trabajan dentro de los límites de este segundo escenario que, en el caso de que comiencen a emerger infraestructuras destinadas a la construcción profesional de la actividad, muy probablemente se sumarían a estos esfuerzos. Estoy seguro que este sería el caso de artistas que han salido de programas formativos similares a los mencionados como la pianista y performer Carolina Santiago; la compositora multimedia y performer Carmen Kleykens; la compositora y artista sonora Tania Rubio Sánchez (2020) o el maestro de shakuhachi y etnomusicólogo Horacio Curti (2022).¹⁴

2.7.3. El arte como producción institucional

Desde hace varios años, los centros de educación superior se someten a continuos procesos de evaluación, verificación y control por parte de organismos de supervisión a nivel nacional, regional o internacional. Muchas veces, estos controles les permiten posicionarse dentro de diferentes rankings de calidad internacional. La gran parte de indicadores y criterios de calidad son cuantitativos y consideran aspectos como el gasto por estudiante; proporción entre número de profesores y número total de estudiantes; relación entre número de graduados al año en comparación al número de estudiantes que ingresan en el mismo período; etc. Uno de los elementos principales que toman en cuenta estos criterios es la cantidad de producción investigadora.

¹⁴ Para más información sobre el trabajo de estos artistas consúltese <https://carolinasantiago.es/>, <https://es.carmenkleykens.com/>, <https://taniarubio.com/> y <https://www.shakuhachi.es/>.

Esto ha propiciado diversos conflictos en las escuelas y facultades de artes. Se exige al profesorado una constante producción investigadora basada en los criterios de las ciencias o humanidades: se les pide que generen trabajos académicos en formato escrito publicados en revistas indexadas de alto impacto. Esta actividad requiere de unas competencias que el profesorado-artista no siempre posee. Además, esta obligación es percibida por ellos como una distracción de sus objetivos profesionales fundamentales: la creación de obra artística. En respuesta a este malestar muchos de los organismos reguladores de la enseñanza superior en Iberoamérica comienzan a reconocer propuestas artísticas como composiciones, conciertos, instalaciones, grabaciones o exposiciones como parte de esa producción académica evaluable. Sin embargo, generalmente esta suele ocupar sólo una porción limitada de todos aquellos méritos exigidos. La investigación en forma de escrito académico publicado en revistas de alto impacto sigue siendo una exigencia permanente.

El tercer escenario que estudiaremos es el que denomino el *arte como producción institucional*. Lo integra el profesorado académico que emplea la etiqueta “investigación artística” como eje de una elaborada estrategia argumental que defiende que el arte es una forma en sí misma de producir conocimiento. Para ellos, “la música, como cualquier arte, es también una forma de investigación” (Iazzetta 2017). De este modo, cada obra de arte es producto de una ejercicio de pesquisa y reflexión que contiene en sí misma toda una visión del mundo. Se trata de una gnoseología *per se* cuyas obras son un producto de conocimiento como cualquier libro o artículo académico. Por ello, abogan por un proceso que llamamos *homologación*: la práctica artística en sí misma debe ser considerada como investigación y sus productos pueden legítimamente ser objeto de evaluación cuantitativa de la producción investigadora de un centro (López-Cano y San Cristóbal 2014b, 47).

Este escenario no muestra interés especial en realizar una crítica a profundidad de las prácticas artísticas vigentes ni necesariamente se interesa por transformarlas. No pretenden desarrollar ninguna infraestructura para un espacio de investigación artística entendida como actividad profesional autónoma pues para ellos la creación artística habitual ya es investigación. No desarrollan conceptos ni metodologías para un tipo de investigación a través de la práctica artística que se distinga de los procesos de creación tradicionales. Por el contrario, se esfuerzan en presentar la creación habitual como una metodología de investigación en sí misma. No suelen publicar en revistas especializadas ni realizar presentaciones en congresos específicos de este campo. Su producción escrita está orientada frecuentemente a argumentar a favor de la homologación. Su supervisión de trabajos finales, tesinas y tesis de primer, segundo o tercer ciclo de enseñanza superior tiende a reproducir los modos de creación artística habitual o el pensamiento

académico dominante en sus respectivas áreas. Su identidad profesional se construye férreamente en torno su personalidad artística relegando a un segundo plano otro tipo de subjetividades. En algunos países forman asociaciones que les permiten dialogar en mejores condiciones con los organismos oficiales de acreditación y evaluación del trabajo académico. Las principales características de este escenario se resumen en **cuadro 2.4**.

No existe ningún otro lugar en Iberoamérica donde este escenario presente una actividad tan intensa como en Colombia. Sus organismos de supervisión de la actividad académica comenzaron muy pronto a presionar a su profesorado universitario para cumplir con los mecanismos de evaluación cuantitativa de la producción universitaria. Esto incluyó, por supuesto, a los artistas que prestan sus servicios en facultades y departamentos de arte. Por ello, en este país se ha desarrollado una gran cantidad de teoría, organizaciones gremiales, proyectos e instancias de negociación en defensa de la homologación entre investigación y producción artística. En el país le llaman *investigación creación*: una fórmula que desde un principio buscó la identificación de ambas actividades. La práctica totalidad de facultades de artes del país se ha agrupado en la Acofartes o Asociación colombiana de facultades y programas de artes. Esta iniciativa ha logrado un diálogo muy fructífero con el gobierno que ha dado resultados notables. Además, su sólida argumentación, en más de una ocasión, ha mostrado las fisuras y contradicciones de estos sistemas de evaluación (Bonilla et al. 2018; 2019).

Es importante señalar también el esfuerzo que realizan diversos especialistas en investigación musical académica para la generación de alternativas para el desarrollo de la *investigación-creación*. Entre ellos destacan Carolina Santamaría-Delgado (et al. 2011); Natalia Castellanos (Garzón y Castellanos 2022) y Óscar Hernández Salgar (2014). Varios de ellos dirigen también programas de posgrado que están abriendo espacio a esta actividad en todas sus manifestaciones. La abundante producción colombiana sobre este tema incluye varios aspectos. Junto a los trabajos que defienden los principios de homologación (Herrera Machuca 2016), destacan los recursos metodológicos que presentan la práctica artística como una forma de investigación en sí misma (Asprilla 2013a; 2014; Hoyos et al. 2019). También nos encontramos con estudios de caso sobre el desarrollo de la investigación creación en instituciones específicas (Hoyos et al. 2020). Por último, también hay estudios generales y evaluaciones sobre el estado de la actividad en toda Colombia (Guerra Ospina 2019; 2022; Ballesteros-Mejía, Rodríguez-Pomeda, y Casani 2023).

Si bien existen estudios similares en otros países de la región (Soto, Alvarado, y Ferrada 2017); en ningún otro país de Iberoamérica se ha generado tanto pensamiento y producción intelectual en defensa de la homologación

entre investigación y creación artística como en Colombia. El resultado es que en el país sudamericano la actividad artística como la creación de obra, la participación en exposiciones o bienales de arte, conciertos, festivales o la producción fonográfica, son contabilizadas como producción investigadora y académica. No son sustitutos de investigación: es considerada como investigación en sí misma. En algunas universidades, el profesorado artístico puede incluso acceder a las categorías más altas a través exclusivamente de méritos en producción artística sin necesidad de haber publicado libros o

- Homologación de la obra artística a productos de investigación de los profesores adscritos a centros que les exigen realizar investigación.
- No están interesados particularmente en criticar a profundidad o transformar sus prácticas artísticas.
- Participación en debates destinados a ofrecer argumentos para considerar la creación artística completamente homologable a la investigación académica.
- Dirección de trabajos finales, tesinas y tesis de primer, segundo o tercer ciclo de enseñanza superior en música sin una orientación específica hacia algún tipo de investigación artística diferente a los procesos creativos habituales.
- Diseño, publicación y comunicación de argumentarios para comprender la práctica artística como metodología de investigación.
- Presentación de trabajos artísticos en congresos y reuniones artísticas en el contexto de actividades académicas generales.
- Identidad profesional única: son artistas.
- Sin ningún interés en el desarrollo de alguna infraestructura para la investigación artística como campo profesional autónomo.

CUADRO 2.4.
CARACTERÍSTICAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN EL ESCENARIO DEL ARTE COMO PRODUCCIÓN INSTITUCIONAL.

artículos en revistas académicas indexadas. Para sus evaluaciones, el Ministerio de Ciencia, tecnología e innovación, toma en cuenta aspectos como la circulación, socialización e impacto de las obras de arte. A mayor impacto social de una propuesta artística, más puntuación obtendrá en sus sistemas de evaluación (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación 2020).¹⁵

La *investigación creación* colombiana sujeta a evaluación oficial es muy diversa. Pueden ser composiciones o grabaciones musicales habituales como el proyecto *Indigenismo, lenguas nativas y mestizaje en la canción académica latinoamericana*. Su producto es un fonograma con obras que “recurren a elementos indígenas” (Plata, Mesa, y Zorro 2018). También nos encontramos con investigaciones musicológicas complementadas con propuestas artísticas. Un ejemplo es *Los diferentes porros en Colombia*, un proyecto colectivo que generó dos productos. Por un lado, se publicó un libro con un análisis formal de los diferentes géneros musicales reunidos bajo la etiqueta *porro*. Se trata de un trabajo que se puede inscribir dentro de la musicología sistemática. El segundo producto son una serie de grabaciones que incluyen tanto composiciones originales como arreglos y versiones de algunas canciones emblemáticas de esta música. Con ellas se ejemplifican las diferentes características musicales analizadas en el libro (Ochoa Escobar et al. 2022).

Otro tipo de investigación creación son etnografías urbanas cuyos resultados se plasman de manera artística. Por ejemplo, *Vocalidades Sumergidas* indaga sobre la explotación sexual de jóvenes universitarias colombianas que trabajan ofreciendo citas virtuales por videoconferencia. El proyecto gira en torno a entrevistas a profundidad realizadas en condiciones muy especiales. Sus resultados se expresan por medio de postales sonoras con un alto grado de elaboración artística. La dimensión artística de las postales dialoga con los inquietantes relatos de las entrevistadas construyendo complejos puntos de vista y posicionamientos subjetivos (Delgado-Ordóñez, Carvajal Agudelo, y Torres Cruz 2022). Otro proyecto, *Cuando te escucho*, reflexiona sobre las pedagogías de la escucha a partir del diálogo con mujeres. El resultado es un documental sonoro muy elaborado a nivel artístico (Delgado-Ordóñez y Torres Cruz 2022; 2023). Ambos proyectos recuperan las estrategias del radioarte y otras dinámicas del arte sonoro.

En México y otros países iberoamericanos hay universidades que están incursionando en procesos de homologación similares con diversos grados y matices propios.

¹⁵ Agradezco a Natalia Castellanos su ayuda para comprender este sistema de evaluación Colombiano.

2.7.4. Dudas y problemas de la homologación

En nuestra opinión, es de elemental justicia que los centros educativos superiores reconozcan las propuestas creativas del profesorado artístico como producto académico computable en sus evaluaciones cuantitativas. Sin embargo, existen algunas consideraciones que quizá sea conveniente hacer. Los procesos de homologación generan varios problemas. De entre ellos nos gustaría mencionar cuatro conflictos: el *conflicto entre mercado artístico y la generación de conocimiento*; el *conflicto de atracción de audiencia*; el *conflicto de las fronteras contractuales* y el *conflicto de sustitución*.

El *conflicto entre mercado artístico y generación de conocimiento* deriva del papel de los indicadores cuantitativos en el impacto o socialización de las propuestas artísticas que hacen algunos sistemas de evaluación homologadores. El éxito social de algunas obras o emplazamientos artísticos depende del prestigio del sitio, sala o certamen donde se presentan. Esto afecta también su número de representaciones o de asistentes. De este modo, una obra expuesta en la Bienal de Venecia se consideraría más valiosa que otra que se exhibió en un certamen local. Un disco grabado y distribuido por un reconocido sello internacional puede ser mejor valorado que otro producido por un sello independiente. Una obra escénica puede puntuarse mucho mejor si se pudo mantener en un teatro comercial por mucho más tiempo que una pieza experimental que solo se exhibió una vez en un recinto universitario. Todo ello de manera independiente de los conocimientos estéticos y aportes artísticos que cada obra pueda realizar.

En estos casos, este tipo de evaluación convierte a las universidades en meras cámaras de eco de las lógicas del mercado del arte. Las instituciones encargadas de generar conocimiento crítico sobre la sociedad se ven reducidas a aparatos reproductores de esos prejuicios y sistemas de poder. Se supondría que es en estos espacios académicos donde estas dinámicas deberían analizarse, criticarse y, a mediano plazo, transformarse. En la práctica, en varios países, los ecosistemas artísticos desarrollados en torno a las universidades hacen de contrapeso a aquellos que promueven otras instituciones ya sean públicas o privadas. Con ello se diversifican también los centros de poder que siempre están presentes en el mundo del arte. Es responsabilidad de las instituciones de enseñanza superior ocuparse de promover un crítica a profundidad del arte como mercado establecido, incitar sus transformaciones sustanciales y crear infraestructuras alternativas con criterios y valores diferenciados.

El *conflicto de atracción de audiencia* es frecuente en estos sistemas de evaluación. Una obra que reproduce acriticamente los modos tradicionales de creación artística tiene más posibilidades de éxito que las propuestas que generan nuevos conocimientos estéticos, concepciones poéticas de avanzada

y recursos técnicos y discursivos alternativos. En efecto, esta manera de aplicar la homologación distorsiona el papel fundamental de los centros de enseñanza e investigación artística. Pongamos un ejemplo. Imaginemos a una extraordinaria profesora de canto. Su altísimo nivel la ha llevado a actuar en los más prestigiosos teatros del mundo interpretando el repertorio operístico canónico. Desde luego que esta excelencia debe ser reconocida. Ahora, como contraste, pensemos en una joven compositora que experimenta con materiales, instrumentos o performances inéditos generando múltiples poéticas, recursos técnicos y conceptuales innovadores. O bien imaginemos un ensamble especializado en músicas latinoamericanas del siglo XVI las cuales carecen de una tradición interpretativa bien establecida. Por lo tanto, su interpretación requiere de un gran trabajo de documentación e imaginación que se puede basar tanto en información histórica como en una gran dosis de experimentación.

Estos dos últimos casos pueden aportar una gran cantidad de conocimiento artístico innovador. Pueden introducir elementos críticos a las prácticas artísticas habituales y generar descubrimientos que a mediano o largo plazo resulten de gran trascendencia. Sin embargo, es muy poco probable que sean seleccionados por sellos discográficos comerciales o programados en salas importantes del mundo. Su exhibición puede que no se prolongue durante mucho tiempo ni atraiga a un público numeroso como lo haría una obra más convencional. De este modo, las propuestas artísticas generadoras de nuevo conocimiento estético son peor valoradas de las que se limitan a reproducir repertorios y formas de interpretación estándares. Es como si un científico nuclear recibiera más y más puntuaciones por publicar el mismo artículo en diferentes medios en lugar de producir nuevas teorías y aplicaciones.¹⁶ Es responsabilidad de los centros de educación artística superior el servir de soporte para la actividad artística propositiva, generadora de conocimientos, prácticas, poéticas y estéticas nuevas para las cuales el mercado habitual del arte no suele estar preparado.

El *conflicto de las fronteras contractuales* es muy frecuente y se refiere a los límites del reconocimiento y la validación de la actividad profesional que el personal académico artístico realiza fuera de sus obligaciones contractuales con su centro de trabajo académico. ¿Un concierto contratado por un teatro o una composición comisionada por una fundación deberían también formar parte de la producción del profesorado universitario, ser reconocida y avalada y dar lugar a otro tipo de reconocimientos económicos por su centro de trabajo docente? ¿Dónde está el límite de lo que los profesores debemos hacer para nuestros centros laborales de enseñanza y nuestra actividad profesional

¹⁶ De hecho esto puede llegar a suceder. Sin embargo, en su campo profesional, esta conducta se considera fraudulenta.

privada? ¿La universidad tiene derecho a interferir en nuestra actividad profesional externa en virtud de los méritos que está dispuesta a reconocernos?

Por último está el *conflicto de sustitución*. Ni la investigación académica tradicional ni la producción artística estándar son capaces de realizar una crítica profunda de las prácticas artísticas vigentes y proponer nuevas maneras de crear, gestionar y administrar esta actividad profesional desde la mirada de las personas artistas. No creemos que sea sensato exigir a todo el profesorado de una facultad de artes las mismas competencias en todos los aspectos. No pensamos que sea necesario que todo el profesorado artista tenga habilidades para redactar artículos académicos tradicionales. Ahora bien, nos parece evidente que en todo centro de enseñanza artística superior se debe estimular estas tres actividades:

- La investigación académica tradicional en el ámbito teórico, histórico o pedagógico de las artes;
- El reconocimiento de la producción artística de su personal académico y
- Promover modelos de investigación basados y dirigidos a la práctica artística que:
 - Desarrollen análisis críticos en relación a las prácticas habituales de creación artística;
 - Debatan sobre rutas decolonizadoras para la creación artística;
 - Promuevan el análisis y propuestas creativas para el desarrollo de la práctica y docencia artísticas en la región y
 - Acojan, fomenten y de soporte a propuestas experimentales y desarrollos inusitados en la práctica artística.

2.7.5. Investigación artística formativa

El último escenario distintivo de la investigación artística es el que llamaremos *investigación artística formativa*. Se lleva a cabo en los trabajos finales, tesinas o tesis de primer, segundo o tercer ciclo que el estudiantado debe realizar como requisito para la obtención de un título superior. Habitualmente, los centros ofrecen varias opciones para elaborarlos. Pueden ser trabajos teóricos, musicológicos o pedagógicos o bien basados y dirigidos hacia la práctica artística. Estos últimos son los que nos interesan y por la especificidad de su utilidad, finalidad, contenidos, métodos y gestión, es

indispensable abordarlos como un espacio con características y necesidades propias.

Aquí ocurre una paradoja. Como vimos en secciones anteriores, es precisamente en este contexto de trabajos de titulación donde se comenzó a hablar de investigación artística en música en los conservatorios europeos. Sin embargo, debido a la hipertrofia de los contenidos, significados y usos de esa etiqueta, ahora tenemos que aislar este espacio del resto de escenarios que la emplean para reducir el ruido discursivo; disminuir las confusiones y poder ofrecer herramientas eficaces y coherentes para su desarrollo. Puede ser que existan algunas problemáticas comunes entre este escenario y los demás. Sin embargo, al tratarse de una actividad vinculada a la formación del estudiantado, los discursos y discusiones, estrategias y consideraciones sobre la *investigación artística formativa* deben tener una orientación didáctica y propósitos pedagógicos.

Una de las características distintivas de la *investigación artística formativa* es el tipo de compromiso que establecen con ella sus practicantes. Se trata de una actividad puntual y en cierto sentido excepcional. Su ejercicio no pretende convertir en artistas-investigadores profesionales a todas las personas que se están formando en composición, interpretación, sonología, etc. Se trata simplemente de una asignatura o una actividad académica específica cuyo principal objetivo es que, quien la realice, conozca, practique y demuestre competencias para la producción de conocimiento relevante para su desarrollo artístico y profesional de manera autónoma e independiente de su centro de estudios. Solo eso y no más que eso. El alumnado que la realiza no tiene la obligación de incorporarla definitivamente al conjunto de sus *habitus* profesionales.

Por otro lado, el entusiasmo, propósitos e impacto en el futuro profesional de quien la practica son desiguales. Una parte del estudiantado la realiza sólo para completar los créditos de su ciclo formativo y la valora como un requerimiento académico más sin mayor trascendencia. Una vez terminado el trabajo es muy probable que nunca vuelva a realizar otra investigación similar en su carrera. Algunos más harán suyos algunos de los métodos y estrategias investigativas y de creación descubiertos y conservarán hábitos como hacerse preguntas sobre su propia práctica artística. De este modo, la emplearán de diversas formas a lo largo de su vida profesional. Por último, otra parte de los que transitan por esta experiencia, una porción quizá muy pequeña pero significativa, decidirán dedicarse profesionalmente a este campo.

Otra distinción muy importante que hay que hacer es en relación al papel de la investigación artística en la construcción de la imagen simbólica y posicionamiento dentro de los ecosistemas artísticos y académicos de quienes la practican. La persona que la practica a nivel profesional está sujeta a una

serie de circunstancias, compromisos y presiones artístico-laborales muy particulares. Por ello, los discursos que produce su trabajo creativo investigador están también orientados a colaborar con esos posicionamientos profesionales que se insertan en un sistema de tensiones prácticas y simbólicas muy específicas. En cambio, los trabajos realizados por los estudiantes no persiguen esta construcción de su imagen pública- profesional. Su único propósito real es convencer a la comisión evaluadora que calificará el trabajo. Al carecer de los compromisos simbólicos de los primeros, en la *investigación artística formativa* hay más espacio para la experimentación, el riesgo y la exploración libre. En efecto, una parte del estudiantado que la practica obtiene de ella una experiencia que le puede ayudar a transformar de manera radical su futuro profesional. Como veremos más adelante, algunos trabajos finales en *investigación artística formativa* han servido de verdaderos laboratorios para analizar, desmontar y transformar sustancialmente el proyecto artístico de sus personas autoras.

Derivado de lo anterior es la poca pertinencia y utilidad que suelen tener los resultados de los trabajos producidos en los otros escenarios para quien desea incursionar en la *investigación artística formativa*. Como ya hemos mencionado, a lo largo de nuestro trabajo en dirección de distintos trabajos finales y tesis, hemos percibido que la gran mayoría de las inquietudes y necesidades de conocimiento en torno a la práctica artística del estudiantado difiere mucho de los problemas que se suele plantear la investigación artística profesional. Sus intereses, preguntas de investigación y contenidos pueden ser muy distintos. Además, en muchas ocasiones, los discursos y construcciones teóricas que producen los profesionales no siempre están al alcance de la comprensión de los estudiantes. En muchas ocasiones no colaboran a la solución de sus preguntas ni producen modelos de actividad artística o reflexiva atractivas para ellos. Por ello, en muchas ocasiones, la *investigación artística formativa* es el espacio más vibrante, interesante, arriesgado y sorprendente de todos los que emplean la etiqueta. Algunas de las características de este escenario se resumen en el **cuadro 2.5**.

2.7.6. Interacción de escenas

Estos cuatro escenarios pueden interactuar de forma compleja. Como ya mencionamos, una misma persona puede participar en varios de ellos cumpliendo de manera parcial o total cada una de sus prescripciones. Los resultados o propuestas que realicen en determinado escenario pueden no tener relevancia en los otros. Los discursos de la primera escena no siempre son oportunos para atender las preguntas que se suelen hacer los estudiantes que participan en la cuarta, del mismo modo que los logros administrativos de la tercera no siempre afectan o colaboran a los intereses de las otras. Por

último, un discurso, texto académico o propuesta artística puede ser pertinente en más de una escena pero su valoración, significado y peso dentro de cada una de ellas puede variar de manera considerable.

- Trabajo de investigación como requisito para la titulación.
- Producción investigadora destinada a la evaluación académica.
- Presentación de resultados a comités de evaluación.
- Proceso de aprendizaje de cuestiones básicas de la investigación artística como: generar preguntas de investigación que partan, estén conducidas o se dirijan a la práctica; observación crítica de la propia práctica; análisis e interpretación de información obtenida, producción de un discurso nuevo y una propuesta artística que represente los conocimientos adquiridos.
- Aprendizaje para la crítica a profundidad y transformación de las prácticas artísticas.
- Identidad profesional en formación.
- No participa en debates para definir la actividad como un campo profesional independiente ni establece necesariamente un compromiso fuerte con el desarrollo de la infraestructura de la investigación artística.

CUADRO 2.5.
CARACTERÍSTICAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA FORMATIVA

3. Un modelo para la investigación artística formativa

3.1. Hacia una definición operativa de la investigación artística formativa

Dado lo heterogéneo del campo de la investigación artística formativa en música es indispensable que definamos cómo la vamos a entender en este libro. Luca Chiantore propone cuatro condiciones para poder hablar de “una investigación artística que tenga validez dentro del marco académico” (Chiantore 2020c, 65). La primera es que el trabajo de investigación produzca “conocimiento a través de métodos y procesos propios de la práctica artística”. En este sentido, Chiantore subraya que este conocimiento no debe ser ni *sobre* ni *para* la práctica artística. Su propósito debería ser “generar experiencias artísticas que no habrían existido sin la investigación realizada” (Chiantore 2020c, 65). La segunda es que debe producir un “conocimiento que antes no existía”. Por ello ha de aclarar nítidamente los *elementos innovadores* de su propuesta y aquello que aporta al conocimiento colectivo. La tercera es que sus resultados deben integrar tanto una “producción artística” como una “documentación reflexiva en torno a los procesos, los referentes teóricos, los métodos de investigación empleados y cualquier otra información que se considere significativa para una mejor comprensión de las especificidades del proyecto”. Ahora bien, al menos una parte de ese conocimiento ha de manifestarse “en la materialidad del propio producto artístico” ya que éste nunca se agota en los soportes textuales o discursivos del proyecto. Finalmente, la cuarta condición indica que si bien el “conocimiento producido puede tener una aplicación directa en salas de conciertos, grabaciones y actividades de divulgación, su validación en el marco universitario es inseparable del debate entre iguales”. Por ello, considera, uno de los destinos principales de esta investigación son los “espacios propios del mundo académico” como “congresos, revistas especializadas con revisión por partes, foros especializados y sociedades científicas” (Chiantore 2020c, 66).

Más adelante, analizando la relación de la propuesta artística con el texto o discurso producido durante la investigación, afirma que sólo se puede hablar de investigación artística cuando “la producción artística sea indispensable para comprender la especificidad del conocimiento del que se hable por escrito” (Chiantore 2020c, 66). Según él, no hay investigación artística si la propuesta artística funciona simplemente como un objeto de estudio; un complemento sonoro o una mera ilustración del elemento textual o discursivo. En efecto, el producto artístico debe ser “indispensable para la comprensión de las ideas plasmadas en el texto” (Chiantore 2020c, 66-67).

Las coordenadas para definir la investigación artística que propone Chiantore son claras y sumamente específicas. En términos generales coincidimos en sus apreciaciones y las refrendamos. Pensamos sin embargo que estas prescripciones funcionan con mayor eficacia dentro del ámbito de la *investigación artística como campo profesional autónomo*. En este sentido, consideramos que sus prescripciones no son del todo operativas en el contexto de la *investigación artística formativa* que es el espacio sobre el cual trabajamos en este libro. En efecto, no todos los trabajos finales, tesis y tesinas que se presentan a sí mismas como investigaciones artísticas y que incluso han sido realizadas dentro de programas especializados rubricados con ese título cumplen estas condiciones. La razón de esto, nos parece, no se limita necesariamente a una comprensión defectuosa de las características de esta modalidad de investigación.

Señalaremos ahora algunos de los puntos de estas condiciones que encontramos más problemáticos. En relación a la primera, hemos de notar que aunque el objetivo de este tipo de investigación sea la generación de una propuesta artística novedosa, todo proyecto de esta naturaleza se ocupa también en mayor o menor medida de estudiar *sobre o para* la práctica artística. Es verdad que algunos trabajos no alcanzan a desarrollar propuestas artísticas bien definidas. Sin embargo, dado que sus metas últimas apuntan a la transformación o creación de nuevas formas de producción artística, las perspectivas, alcances y contenidos del conocimiento que generan *sobre o para* la práctica son de naturaleza muy diferente de los que aportan otro tipo de investigaciones ya sean teóricas, musicológicas o pedagógicas. Sus resultados a menudo resultan fundamentales para futuros proyectos artísticos desarrollados incluso por las mismas personas. En el momento actual de incipiente desarrollo de la investigación basada, guiada y dirigida a la práctica artística, no podemos darnos el lujo de desperdiciar todos estos aportes que en algunos casos pueden ser sustanciales para la construcción de una cultura de generación de conocimiento a través de la creación.

La segunda condición de Chiantore pone énfasis en que la propuesta artística y/o de conocimiento ha de ser original e innovadora. Como veremos más adelante, en la investigación artística formativa esta exigencia varía según el ciclo de enseñanza superior que se esté cursando. Sólo en el tercer ciclo, en el doctorado, se le puede exigir al estudiantado que en sus tesis proponga conocimientos/propuestas artísticas completamente novedosas. En el segundo ciclo basta con que formule de manera eficaz problemas y soluciones reales de su práctica y comunidad profesional. Por último, en los trabajos finales de primer ciclo, es suficiente con que el estudiantado demuestre que posee habilidades básicas para generar conocimiento de manera independiente; es decir, que sabe investigar.

La tercera condición de Chiantore apunta que los resultados de la investigación artística deben combinar tanto una “producción artística” como una “documentación reflexiva”. En la investigación artística formativa, esta documentación reflexiva suele consistir en un trabajo escrito. Sin embargo, dependiendo del centro donde se realicen los estudios, este producto puede adquirir diferentes formatos y prescripciones. Existen programas que incluso aceptan soportes no escritos como audiovisuales. Por otro lado, la exigencia de generar un producto artístico puede resultar a primera vista evidente. Sin embargo, con ella se priorizan los resultados sobre los *métodos y procesos creativos* que están detrás de ellos. Los invisibiliza y priva de relevancia cuando, en ocasiones, son tanto o más importantes que los mismos resultados.

De hecho, en esta modalidad de pesquisa existen trabajos que no ofrecen productos artísticos terminados sino ensayos, experimentos o propuestas que resultan indispensables para la generación de nuevas poéticas. Este es el caso del trabajo final de grado *Tangencias: un laboratorio para la práctica instrumental* de Pedro González (2014a; 2014b). Sus productos no fueron obras, sino experimentaciones destinadas a ofrecer a su autor vivencias escénicas en registros que no son comunes en la práctica musical habitual. Gracias a los conocimientos adquiridos en este trabajo final de primer ciclo, González pudo continuar su formación hasta alcanzar el doctorado en investigación artística por la Hamburg University of Music and Theatre. La propuesta que desarrolló en este tercer ciclo formativo consistió en creaciones con sistemas sonoros interactivos desarrollados dentro de un proyecto artístico y científico coordinado por el departamento de neurología y patofisiología de la Medical University of Hamburg. Ahora trabaja dentro de la escena profesional de la investigación artística europea y es un recurso humano fundamental para su desarrollo en la región.

Del mismo modo, hay proyectos cuyo propósito no es la producción de una obra o artefacto artístico específico. Su interés es el desarrollo de una poética personal de largo alcance sobre la que se fundamentará una buena parte de la producción artística futura de sus personas autoras. También existen trabajos que lo que se proponen es la adquisición de habilidades específicas destinadas a la creación. Éstas pueden ser técnicas, estéticas, escénicas o de otro tipo. Son comunes los trabajos destinados a la práctica de técnicas instrumentales extendidas o la recreación de modalidades históricas de interpretación, composición, improvisación, reutilización, intervención, paráfrasis y otros registros de acción musical. Como veremos más adelante, muchos de estos proyectos culminan con propuestas artísticas transitorias: no están aún bien articuladas o sólidas. Son balbuceos de nuevos caminos creativos recién descubiertos cuyos resultados más firmes no se verán sino pasado algún tiempo.

Por otro lado, existen problemas del campo profesional de la música que si bien suelen abordarse en trabajos finales tesis y tesinas, en apariencia no tienen una pertinencia artística. De entre de éstos podemos señalar trastornos de ansiedad escénica, padecimientos y enfermedades mentales como la depresión o el maltrato y discriminación de género. En los últimos años se están abordando dentro de los trabajos finales, tesis y tesinas desde aproximaciones pedagógicas, médicas o teóricas. Sin embargo, como mostraremos más adelante, estos temas se pueden atender también desde la propia práctica artística. Si el arte posee algún poder transformador en la sociedad, lo tendrá también para colaborar a cambiar la situación inmediata de las personas que dedican su vida a practicarlo.

Cuando los estudiantes encaran desde su propia práctica artística estos problemas, cambian de manera profunda tanto su diagnóstico como su remedio y toman las riendas de la situación. En ese momento, el problema se despatologiza y quienes lo padecen se desmedicalizan. Ahora adquiere dimensiones sociales, estéticas y aún políticas. Deja de ser asunto de un individuo incapacitado para convertirse en un problema social de todos. El estudiantado deja entonces de ser paciente enfermo para eruirse en artista activo en proceso de transformación radical. En estos trabajos, los procesos creativos y aún los de gestión de la música se transforman radicalmente. Cambian sus criterios y objetivos al tiempo que ofrecen nuevas posibilidades creativas que no necesariamente se plasman siempre en resultados artísticos innovadores. Su objetivo es generar músicos más sanos y felices.

Chiantore mismo se pregunta en otra parte del mismo artículo “si la investigación, para ser investigación *artística*, debe generar un producto artístico *nuevo*, generado por procesos que aporten algo que todavía no conocemos, ¿dónde queda la tradición gremial de los conservatorios?” (Chiantore 2020c, 71). En efecto, esa tradición es un peso enorme que determina y coacciona la creación innovadora y transformadora. Coincidimos en que la investigación artística está llamada a abrir espacios y ofrecer rutas nuevas de creación desafiando ese denso legado. Sin embargo, este peso no se puede cambiar de la noche a la mañana ni en un trabajo de fin de ciclo de treinta o trescientas páginas. Muchas investigaciones que no logran o ni si quiera pretenden la generación de productos artísticos innovadores pueden llegar a ofrecer un gran aporte en el análisis, desmantelamiento y transformación de esa tradición.

Por último, si en este libro nos limitásemos a estudiar sólo aquellos trabajos o tesis que cumplen con las sensatas condiciones planteadas por Chiantore, nos dejaríamos fuera una gran cantidad de problemas y circunstancias que son la razón de ser de este trabajo. Por esta razón tenemos que abrir un poco es espectro de actividades de creación y producción de

conocimiento que reconoceremos como *investigación artística formativa*. Es este libro, la definiremos como se especifica en el **cuadro 3.1**.

Los trabajos que estudiaremos cumplen de maneras muy diferentes la prescripción anterior. Sin embargo, todos y cada uno de ellos nos ofrecerán oportunidades invaluable para comprender mejor esta actividad y potenciar su desarrollo. Por otro lado, asumimos esta definición como provisional. Seguramente, en diez años cuando redactemos otro libro sobre el tema, el panorama de la *investigación artística formativa* en música estará más desarrollado y nos obligará a ser más específicos. Probablemente podamos ya aplicar las condiciones de Luca Chiantore, sin ninguna otra “condición”.

La investigación artística formativa en música son aquellos procesos de producción de conocimiento basados, guiados y dirigidos a la práctica artística, realizados por artistas estudiantes de nivel superior como requisito para la obtención del grado correspondiente. Se plasma en trabajos finales, tesis o tesinas de grado. Esta modalidad de investigación artística tiene por objetivo la creación, transformación, refinamiento y toma de consciencia de los procesos creativos tanto a nivel técnico, poético, estético, político o social del estudiantado. Su propósito es impulsar su propio desarrollo artístico y profesional.

CUADRO 3.1.
DEFINICIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA FORMATIVA

3.2. Dos aproximaciones a los trabajos finales, tesis y tesinas

Existen varias maneras de definir el papel, objetivos y propósitos de los trabajos finales, tesinas o tesis para la obtención de un grado en primer, segundo o tercer ciclo de educación musical superior. Destacaremos dos visiones distintas. A la primera la llamaremos el *trabajo final como evaluación general de conocimientos* y a la segunda el *trabajo final como asignatura independiente*. En el primer caso este trabajo se concibe fundamentalmente como un instrumento de *evaluación general de conocimientos* adquiridos durante el ciclo formativo correspondiente. Su propósito es comprobar que cada estudiante posee los conocimientos y competencias fundamentales prescritos en el plan de estudios de la titulación realizada. De este modo, se

pretende que el trabajo sea un ejercicio de *aplicación de conocimientos previamente aprendidos*. Dentro de esta visión, un ciclo educativo de nivel superior debe colaborar a la construcción de un perfil profesional bien definido con saberes y habilidades específicas. El trabajo final, tesis o tesina, es el instrumento para evaluar la adquisición de este perfil.

Dentro de esta perspectiva, por ejemplo, quien realizó estudios de piano, guitarra o violín clásico deberá comprobar en su trabajo final o tesis aspectos como: conocimiento del repertorio básico del instrumento; posesión de las diferentes técnicas instrumentales habituales y solvencia para resolver técnica y artísticamente los problemas que proponen las partituras canónicas. También deberá mostrar destreza para *performar* los rituales característicos de los conciertos en esta escena musical; saberes sobre compositores, obras específicas, lenguajes y aspectos analíticos del repertorio del instrumento; capacidad pedagógica para enseñar repertorios y técnicas, etc. Todas aquellas habilidades específicas que no se corresponden con ese perfil profesional simplemente no son de interés para este instrumento de evaluación.

Por ejemplo, para el tipo de alumnado que estamos considerando, no sería pertinente que muestre o produzca conocimientos sobre armonía de jazz o técnicas modales de otros repertorios o habilidades para elaborar arreglos, paráfrasis, composiciones paralelas, improvisaciones, preludios o interludios sobre obras, temas o melodías de cualquier tradición musical. Esta concepción no contempla el posible interés del estudiantado por desarrollar un proyecto artístico personal que incluya, por ejemplo, la formación de nuevas audiencias; rebasar las fronteras que separan los distintos géneros musicales; la incursión en otros tipos de músicas más allá de la que formó parte de su formación básica; la propuesta de nuevos formatos de concierto; la integración de otras artes dentro de sus presentaciones; la construcción de un discurso personal, crítico o simplemente diferente sobre los repertorios canónicos habituales o la interpretación y creación de repertorios atípicos para su instrumento.

Este modelo de trabajo final permite a una institución controlar mejor el aprendizaje de los contenidos preestablecidos en su plan de estudios. Sin embargo, es un tanto redundante pues éstos se suelen enseñar y evaluar en otras asignaturas como la de instrumento principal. Otra desventaja de esta concepción es que no fomentan el desarrollo del pensamiento crítico en el estudiantado. No motiva a que tomen consciencia de los contenidos y los modos en que los están aprendiendo en relación a sus necesidades específicas de desarrollo artístico individual. Este modelo se fundamenta en la base de que todos los estudiantes han de tener las mismas competencias básicas sobre los mismos saberes. En este sentido no fomenta el crecimiento profesional individual. Por el contrario, reduce el talento y posibilidades

individuales a un perfil general abstracto. Con ello el conservatorio cierra el ciclo de aprendizaje entorno a sí mismo ya que no permite al centro asomarse a la realidad que viven los estudiantes fuera de sus propios límites y tradiciones: la institución no aprende ni se nutre de los aportes que reportan las investigaciones de su estudiantado.

Otra manera de concebir estos proyectos es el *trabajo final como asignatura independiente*. Esta modalidad no pone énfasis en la acreditación general de conocimientos y habilidades de un perfil profesional preestablecido. Tampoco se preocupa de la aplicación de conocimientos adquiridos con anterioridad ofrecidos por el centro. Su propósito es la *creación de conocimientos nuevos* a partir de la elaboración de proyectos de investigación de diverso tipo y alcance. De lo que se trata aquí es que el alumnado *aprenda, ejecute y demuestre habilidades para producir conocimiento que no posee* empleando sus *propios recursos* de manera *independiente* de las asignaturas y actividades docentes programadas y previstas en el plan de estudios de su centro educativo. Se trata de colaborar a convertir al alumnado en sujetos activos de producción de aquellos saberes que requiere en determinado momento y en los términos exactos que necesita para impulsar su desarrollo académico, profesional o artístico.

Desde esta perspectiva, el trabajo final es un espacio académico autónomo. Posee objetivos propios y su desempeño no se vincula necesariamente con otras asignaturas. Esto incluye, por supuesto, la de instrumento principal en el caso de intérpretes. En efecto, la capacidad investigadora que los trabajos finales, tesis o tesinas pretenden desarrollar no está necesariamente vinculada con su desempeño en el instrumento, la composición o la dirección. Con frecuencia se dan casos de pianistas, flautistas, violinistas, especialistas en composición, sonología o dirección con una excelente solvencia musical en su ramo que, sin embargo, su trabajo final o tesis, puede padecer de un desarrollo limitado en la producción de conocimiento nuevo. También es posible el caso contrario.

Considérese un estudiante con un desenvolvimiento mediocre en su instrumento principal que padece problemas importantes para interpretar el repertorio habitual con las destrezas técnicas requeridas. Sin embargo, éste, en su trabajo final o tesis, puede ser capaz de realizar una propuesta artística original, estéticamente solvente y técnicamente adaptada a sus posibilidades reales. Esto ocurre todos los días: una parte del estudiantado con grandes capacidades virtuosísticas con las mejores notas en la asignatura de instrumento principal puede tener un rendimiento deficiente en otras asignaturas teóricas como historia de la música o armonía. No por ello dejaría de ser un gran intérprete. Simplemente se trata de competencias distintas.

Este modelo tiene la virtud de promover una actitud dinámica en el estudiantado; de motivarlo a tomar conciencia crítica de su proceso de formación artística y a responsabilizarse de él. Pretende también que los jóvenes profesionales de la música observen las deficiencias y limitaciones de las prácticas artísticas habituales y les anima a proponer alternativas desde su propia práctica artística. Esto no significa que se mengue la capacidad del control institucional sobre las competencias y perfiles profesionales que desarrolla cada estudiante. Para eso están otras asignaturas e instancias de evaluación como la asignatura de instrumento principal o el concierto final. Esta modalidad permite que el alumnado introduzca dentro de su formación institucional sus propias necesidades, problemas y visión artística y profesional. Esto sin lugar a dudas enriquece mucho la vida de cada centro de enseñanza: le proporciona un contacto directo con la realidad a la que se enfrentan sus estudiantes. Este modelo de trabajo no es un instrumento de evaluación de conocimiento preestablecido aprendido en otras asignaturas. Se focaliza en habilitar al estudiantado para que pueda producir el conocimiento que necesita para su desarrollo artístico, profesional o académico. Por ello requiere de un marco propio para su evaluación.

3.3. Conocimientos diferenciados para cada ciclo

La naturaleza del conocimiento que el estudiantado debe producir en sus trabajos finales es diferente según el ciclo de educación superior que se curse. En el caso de trabajos finales de primer ciclo, el trabajo final tiene como objetivo el verificar que el estudiantado posee las competencias y conocimientos fundamentales para realizar una investigación. Es decir, que es capaz de producir conocimiento de manera autónoma sin depender del centro de estudios o de sus profesores. El conocimiento producido en el trabajo de primer ciclo no necesita ser innovador ni está destinado a una comunidad de especialistas. Es suficiente con que sea un saber intelectual o práctico que el estudiante no posea previamente y de preferencia que sea de interés también para sus pares: otros estudiantes del mismo ciclo. Lo importante es que demuestre que es capaz de desarrollar actividades básicas de investigación. Dentro de éstas se encuentran las siguientes:

- Generar preguntas pertinentes y productivas sobre el tema de su interés;
- Desarrollar tareas intelectuales y prácticas eficaces para responderlas;
- Localizar fuentes de información adecuadas;
- Gestionar crítica y analíticamente los datos recopilados de esas fuentes e interpretarlos para construir un discurso personal o

desarrollar acciones eficaces para la práctica artística;

- Aplicar adecuadamente diferentes metodologías de investigación incluyendo las propias de la investigación artística;
- Construir un conocimiento sólido y que sea capaz de comunicarlo de manera eficaz por diferentes medios incluyendo la práctica artística.

En suma, se trata de un recurso de adquisición y evaluación de habilidades básicas de investigación.

Para el segundo ciclo, además de las competencias anteriores, es necesario que los problemas y preguntas de investigación elegidos provengan de la realidad del campo profesional. Aquí el trabajo final o tesina de segundo ciclo pretende que el estudiantado demuestre que es capaz de detectar, conceptualizar y resolver los problemas y desafíos que circulan en su propio campo profesional. Por último, en el tercer ciclo se espera que las investigaciones produzcan conocimiento original e innovador; que el estudiantado demuestre que posee un conocimiento profundo y exhaustivo tanto de la problemática propuesta como de las investigaciones académicas o artísticas que se han ocupado de ella y que tenga una opinión crítica sobre estos trabajos. La tesis doctoral es una suerte de salvoconducto epistémico: certifica que quien la realizó pertenece desde el momento de su aprobación al grupo de profesionales especialistas en ese ramo de investigación y creación artísticas.

3.4. Naturaleza y funciones de la investigación artística formativa

El objetivo de la investigación artística formativa no es convertir de la noche a la mañana al estudiantado de interpretación, composición, dirección o sonología en científicos sociales. Se trata de que adquieran y ejerciten diferentes habilidades para la generación, gestión y comunicación de conocimiento muy específico y útil a sus necesidades de desarrollo artístico y profesional. Por ello, no podemos exigir que sus trabajos finales, tesis o tesinas posean el mismo nivel de discurso intelectual, reflexión y profundidad teórica que han de mostrar trabajos similares desarrollados por estudiantes de las ciencias sociales. La cantidad y calidad de sus lecturas teóricas, su profundidad en el análisis de la realidad social, su capacidad de construcción de pensamiento teórico y calidad de escritura académica no puede ser igual al que debemos exigir a los estudiantes de, por ejemplo, antropología, psicología, musicología, historia del arte o física nuclear.

Nuestra experiencia es que el mejor trabajo en investigación artística en música, por lo regular, siempre es un trabajo musicológico disfuncional. Eso es normal y debemos tenerlo siempre en mente sin que ello signifique renunciar

a ciertos mínimos de calidad. Muchos especialistas en musicología tocan también algún instrumento y no necesariamente su nivel instrumental está a la altura de su solvencia en la producción de bibliografía académica. Nadie le exige a la musicóloga Susan McClary que cante con calidad profesional los madrigales que estudia en alguno de sus imprescindibles libros (McClary 2004). Aunque teóricos como Robert Hatten o Eero Tarasti también son pianistas competentes y hemos tenido la suerte de escucharlos tocar algunas obras que analizan en sus libros de semiótica musical (Hatten 1994; 2018; Tarasti 1994; 2012), nunca les vamos a exigir que sus interpretaciones tengan la misma calidad que las de un pianista profesional. Lo mismo ocurre con este tipo de producción de conocimiento. Por ello es importante que la investigación artística construya por sí misma sus propios criterios de calidad, su propia axiología y su propia tradición.

Como varios observadores han señalado, no ha sido fácil introducir la cultura de la investigación en el contexto de las escuelas superiores de arte. Las personas especializadas en este ámbito, particularmente en la música, no siempre tienen la suficiente habilidad, o si quiera el interés, para observar, conceptualizar y analizar críticamente sus hábitos creativos. A muchos les resulta sumamente incómodo desmontar los discursos de autenticidad y legitimación que han heredado de sus propias tradiciones artísticas para explorar caminos propios de creación. En ocasiones no abunda el espíritu crítico en la elección de repertorio y los modos de tocarlo.

Por otro lado, en ocasiones se perciben muchas resistencias por parte del profesorado y alumnado para implementar esta modalidad de investigación. Puede tratarse simplemente resquemor ante lo desconocido o de llana pereza. Sin embargo, también hay aspectos idiosincráticos que es necesario tomar en cuenta. Conocemos muchas personas profesionales de la creación artística que además son grandes intelectuales. Por ejemplo, leen teorías profundas en temas artísticos, sociales, políticos o incluso científicos. Ofrecen cursos regulares y seminarios y conferencias especiales sobre temas académicos de actualidad y de gran complejidad. Algunas llegan a desarrollar discursos orales o escritos de gran alcance intelectual. Sin embargo, cuando están inmersas en plena faena creativa son incapaces de integrar a sus procesos artísticos las tareas, actividades o modalidades de pensamiento y acción vinculados al trabajo académico- intelectual. Se les dificulta generar procesos de retroalimentación entre pensamiento racional y práctica artística dentro del mismo proyecto. Algunas de estas personas renuncian a reflexionar intelectualmente sobre sus procesos de creación artística y dedican su energía intelectual a pensar sobre otros aspectos del arte. Otras deben terminar con el proceso creativo antes de comenzar con su reflexión intelectual sobre el mismo. Una vez culminado el proyecto artístico, entonces atienden de manera

reflexiva sus resultados o el camino recorrido a través de pensamiento complejo y de teorías intrincadas.

También es frecuente el caso de artistas que comienzan sus proyectos realizando lecturas y reflexiones intelectuales de gran calado para generar ideas para su creación. Ahora bien, una vez iniciado el recorrido creativo, se deshacen de todo el trabajo intelectual previo y continúan con otra modalidad de pensamiento. Es muy posible que los modos de pensamiento creativo y el analítico intelectual, para algunas personalidades, constituyan dos ámbitos de cognición separados: son ontológicamente diferentes e incompatibles. Quizá eso explique, por ejemplo, las inconsistencias que se perciben entre el discurso teórico muy elaborado de algunos compositores como Iannis Xenakis y su propia música que se dice producto de tales principios. Con mucha frecuencia sus composiciones no cumplen con los principios teóricos preestablecidos y proponen problemas que no son atendidos por la primera (Solomos 2004). Por ello, una vez más: la producción intelectual de un trabajo final, tesis o tesina en investigación artística, si bien debe cumplir con mínimos de calidad, nunca puede ser valorado con los mismos criterios y parámetros con los que se juzga un trabajo de ciencias sociales, humanidades o ciencias naturales. Eso no significa que debemos renunciar a la excelencia y claridad de pensamiento. De hecho, apunta a algo mucho más complejo. Nos conmina a la invención de parámetros de excelencia propios.

Por último, dediquemos un instante a inspeccionar algunos aspectos prácticos de esta modalidad de investigación. Los trabajos finales, sobre todo en el primer ciclo, suelen ser una oportunidad para que el estudiantado adquiera saberes y habilidades formativas básicas y que por alguna razón aún no posee. Su elección del tema puede estar motivada por la necesidad de complementar una carencia: un conocimiento que debió aprender en su centro como parte de los contenidos de su plan de estudios pero que por alguna razón no se lo enseñaron o no lo aprendió de manera adecuada. También existen problemas en la asimilación de algún saber debido a alguna singularidad particular de cada persona. Esto es común en aspectos relacionados con la técnica del instrumento. Por ejemplo, debido al tamaño de sus manos o a particularidades biomecánicas o motoras específicas, un estudiante puede precisar de una estrategia personalizada para poder desarrollar una habilidad técnica como la respiración circular, desmangues en instrumentos de cuerda o ejecutar intervalos amplios en el teclado. Son muy frecuentes en este aspecto los trabajos destinados a gestionar desordenes emocionales vinculados con la ansiedad escénica y bloqueos creativos.

Otra posibilidad para un trabajo final de primer o segundo ciclo es convertirlo en una suerte de preparación para el siguiente ciclo formativo. No todo el estudiantado sigue una carrera lineal y unidireccional. Algunos

estudiantes de música clásica deciden especializarse en un instrumento de la música antigua en el segundo ciclo o saltar al jazz o la música popular y moderna. Algunos más prefieren continuar dentro del ámbito de la pedagogía, musicología, musicoterapia, sonología o promoción y gestión de la música. El modelo de trabajo final que se propone en este libro les da la posibilidad de que en éste se asomen a los contenidos a los que se van a enfrentar en el siguiente ciclo formativo. Recordemos, lo importante en esta concepción de trabajo final no es que demuestre las habilidades en su instrumento o especialidad musical, sino que aprenda y ejercite la investigación, las estrategias de producción de conocimiento nuevo en los términos en que lo necesita. Esto lo puede llevar a expandir el perfil preestablecido en la carrera que estudió.

Por último, es recomendable resaltar que la investigación artística no suele ser una obligación. Es sólo una posibilidad más para realizar los trabajos finales, tesis y tesinas. Dependiendo de los requerimientos de cada centro, de la naturaleza de cada programa formativo, siempre podrá optar por realizar un trabajo de naturaleza histórica, teórica, analítica o pedagógica.

3.5. El conocimiento en la investigación artística formativa en música

Varios trabajos se han ocupado de estudiar la naturaleza y tipos de conocimiento que se producen en la investigación artística (Borgdorff 2010; 2012, 140-73; 2015; Arrigoni 2016; Rouhiainen 2017; Lüneburg 2023). Sin embargo, la gran mayoría de estas contribuciones aborda el tema desde una perspectiva demasiado teórica y especulativa. Por lo regular, estas reflexiones resultan demasiado arduas de leer, difíciles de comprender y bastante inoperativas para ser empleadas en la práctica. Hemos decidido incluir este apartado pero desde un perspectiva diferente. A partir de los contenidos de muchos trabajos finales, tesis y tesinas que hemos dirigido o que hemos analizado para este trabajo, queremos ofrecer una guía clara sobre qué conocimientos y saberes se espera que se produzcan en la *investigación artística formativa en música*.

3.5.1. Descubrimiento, creación y visibilización

Una forma de conocimiento muy frecuente en la investigación en general son los *descubrimientos*. La musicología histórica suele hacer *descubrimientos físicos* cuando encuentra nuevos documentos como partituras, borradores, cartas, fotos, fonogramas o archivos multimedia u otro tipo de documento histórico físico (y quizá digital) que aportan nueva información sobre artistas, instrumentos, piezas, prácticas, acontecimientos históricos, etc. Por el

carácter práctico de la investigación artística, este tipo de descubrimientos físicos no son frecuentes o relevantes. En este tipo de pesquisa es más común que a partir de este tipo de documentación se infieran estrategias de composición o interpretación. A partir de tratados, cartas, material iconográfico y, más recientemente, material fonográfico histórico o archivos multimedia, algunos trabajos “reconstruyen” determinadas prácticas de ejecución o performances de determinados períodos históricos, culturas o personas determinadas. Ahora bien, este tipo de trabajo nunca es un “descubrimiento” ni siquiera una “reconstrucción”. La reificación de prácticas artísticas históricas o de otras culturas y geografías nunca es la reconstrucción de las mismas formas de hacer ni de producir los mismos significados. Por mucha información histórica que tengamos, su aplicación a un proyecto artístico actual siempre estará atravesada por los ideales estéticos y estándares de calidad de nuestro tiempo. Por ello, como las personas que reflexionan sobre el movimiento de interpretación históricamente informada saben bien, se trata de *recreaciones*.

La *creación* es mucho más frecuente en la investigación artística. Esto incluye la producción de nuevas obras, repertorios, interpretaciones, instalaciones u otros productos artísticos. También comprende la generación de nuevas estrategias y metodologías de composición, interpretación, promoción o gestión de la actividad artístico musical. Ahora bien, como ya discutimos en secciones anteriores, no todo proceso creativo es inmediatamente una investigación artística tal y como la entendemos en este libro. Se requiere algo más. Por su naturaleza de investigación realizada por estudiantes de determinado ciclo de educación superior destinada al debate e intercambio académico, la *investigación artística formativa* no se detiene solo en la creación sino que debe incluir también la reflexión y discusión explícita de algunos aspectos de aquello que se crea.

Dentro de las *creaciones* que funcionan indiscutiblemente como conocimientos producidos por la investigación se pueden destacar aquellas que aportan nuevas formas de concebir y comprender una obra particular, un repertorio entero o incluso la música en general. Consideremos la tesis doctoral de Kristian Evjen *Interpreting Finn Mortensen's Piano Music in an International Perspective*. En ella realiza una nueva y radical conceptualización de las obras para piano del compositor noruego Finn Mortensen. Su música se ha considerado como en extremo estructuralista, racional, abstracta y carente de cualquier tipo de emotividad. El compositor mismo en sus declaraciones y escritos ha estimulado esta valoración. Sin embargo, el trabajo de Evjen recontextualiza sus obras; las aproxima a otros repertorios coetáneos más amables para la escucha y realiza una serie de análisis alternativos a los tradicionales. El resultado son unas interpretaciones sumamente atractivas, explosivas, pletóricas de

expresividad. En su tesis, Evjen prácticamente reinventa a Mortensen; en otras palabras, lo *recrea* (Evjen 2023).

Mucho más lejos va la tesis doctoral *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance* de Lucia D'Errico (2018). Toma como punto de partida repertorio musical histórico que comprende tanto piezas del siglo XVII de Giulio Caccini, Claudio Monteverdi o Sigismondo d'India hasta autores como Beethoven y Schumann. Ahora bien, su manera de interpretarlas está lejos de ser la habitual. A la autora no le interesa *reificar* una obra musical predefinida y con existencia ontológica previa e independiente de su ejecución. Su objetivo no es reproducirla “intacta” en sus rasgos identitarios. Por un lado realiza sucesivas interpretaciones que se focalizan en aspectos no estructurales anotados en la partitura, sino en componentes energéticos y emotivos. Por otro lado trabaja con formatos fonográficos: graba sus interpretaciones y el contenido sonoro los concibe como una materia plástica moldeable a la que aplica diferentes estrategias de transformación. Con todo ello lleva a cada una de esas piezas a resultados insospechados. Su trabajo artístico se acompaña de un pesado arsenal conceptual basado en la compleja filosofía postestructural francesa entre otros insumos. Con todo ello realiza una reflexión tanto teórica como artística que reformula por completo la noción de interpretación en la música de arte occidental y aporta un nuevo marco que permite acceder a nuevas formas de concebir estos repertorios.

Cerremos esta primera ronda de auscultación por los tipos y clases de conocimientos que se producen en la investigación artística con lo que llamaremos *visibilización*. En nuestra opinión constituye uno de sus principales aportes. Dentro de la actividad artística se produce una gran cantidad de saberes que nunca salen de los límites de la práctica individual. Una parte importante de ese conocimiento es tácito. En ocasiones se puede transmitir en clases por medio de estrategias de imitación u orales o bien por medio e reflexiones y conceptualizaciones intelectuales puntuales. Sin embargo, no suele publicarse en libros o artículos. No es un conocimiento público que circule ampliamente y se debata abiertamente en foros o reuniones entre especialistas. Tomemos en consideración los siguientes saberes:

- ¿Cuántos tipos o estilos de improvisación practican los profesionales de cuerdas punteadas en la música antigua (vihuela, laúd, tiorba o guitarra barroca); qué criterios existen sobre la importancia de esta práctica en la formación general del músico; cuáles son las estrategias para desarrollar una improvisación, para generar ideas sobre la marcha y qué hacer cuando la mente de quien improvisa se bloquea?

- ¿Cómo conceptualizan los pianistas los diferentes componentes de la expresividad interpretativa; cómo la practican y experimentan durante sus interpretaciones?
- ¿Cómo seleccionan, estudian y preparan sus grabaciones algunos músicos destacados del cante y toque flamenco?

No existen libros ni artículos donde se ofrezcan informaciones profundas sobre estos temas. Sin embargo, en algunos trabajos de investigación artística, este conocimiento que hasta hace poco resultaba inaccesible, ahora comienza a ser *visibilizado*, distribuido, compartido y, lo más importante, analizado críticamente y sistematizado para su eficaz circulación. Lo podemos encontrar en el trabajo final de grado *Para desenvolver las manos. La improvisación de fantasías en la vihuela de mano* del vihuelista Carles Blanch (2018) o en las tesis doctorales *Expressividade e performance pianística* del pianista Alfonso Benetti (2013) y *La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos* del cantaor flamenco Francisco Javier Piñana Conesa (2017). A partir de entrevistas a grandes músicos especialistas de su campo y de la *observación participante*, los autores de estos trabajos visibilizan, comparan, discuten y comparten los conocimientos, saberes y opiniones de algunos músicos reputados que se han ocupado de los temas anteriores. Esta circulación pública de conocimiento artístico anima su discusión, potencia la profesionalización de sus respectivos campos artísticos y diluye algunos enclaves de poder que se originan en la posesión exclusiva de este tipo de saberes.

3.5.2. Conocimiento proposicional, procedimental y por familiaridad en la investigación artística formativa

Desde la perspectiva de la epistemología contemporánea, existen tres tipos fundamentales de conocimiento que se genera en la investigación artística: el *conocimiento proposicional*; el *conocimiento procedimental* y el *conocimiento contemplativo o por familiaridad*.

El *conocimiento proposicional* también se conoce como *knowledge-that*, conocimiento declarativo, descriptivo, constativo o de hechos. Está integrado por todos esos saberes que derivan de razonamientos lógicos y son susceptibles de expresarse de manera eficaz por medios verbales ya sean escritos u orales (McCain 2016, 20-22). Este tipo de conocimiento no es específico de la práctica artística pues es el que domina en cualquier ámbito de conocimiento. Se trata de saberes teóricos o históricos que cualquier especialista en musicología, teoría, sonología o pedagogía sin ninguna relación con la práctica artística profesional comparte con los artistas. De entre estos conocimientos se pueden señalar los siguientes:

- John Coltrane murió en 1967;
- Charles Fisk llama estáticos a aquellos procesos de modulación abrupta y efímera que escuchamos en la música de Franz Schubert porque son improductivos para el crecimiento formal (Fisk 2001);
- En su tema “Zyryab” Paco de Lucía emplea las escalas Lidia b7, Mixolidia b9 13 y Lidia #9 (J. Martínez 2018);
- Las alturas del primer movimiento del *Segundo cuarteto de cuerda* de Béla Bartók están organizadas en tres familias: diatónica, hexatónica y octatónica (Bennett 2007);
- El desconcertante final en estilo burlesco y cómico del último movimiento del *Cuarteto de cuerda* 11, *Serioso*, op. 95 de Ludwig van Beethoven es un caso de *ironía epistémica* usada con cierta frecuencia por intelectuales y escritores de su época (Bonds 2017);
- En el lamento italiano del siglo XVII se manifiestan diversos estereotipos misóginos de la época en la manera en que se representan los personajes femeninos (Cusick 1994);
- Dmitri Shostakóvich, György Ligeti o Silvestre Revueltas desarrollaron de diferente manera la categoría estética de lo grotesco en música;
- Susan McClary señala que existe una relación directa entre la tensión y el reposo tonal y la tensión sexual de género. Esto se fundamenta en estereotipos de género característicos en la cultura occidental (McClary 2023);
- El *soundbox* es el espacio acústico virtual tridimensional que construye un fonograma en la escucha del receptor (Moore 2016).

Otro tipo de conocimiento fundamental en la investigación artística es el *conocimiento procedimental* también llamado *knowledge-how*, conocimiento disposicional, práctico, imperativo o performativo. Es el *saber hacer* que se manifiesta en habilidades y destrezas expresadas principal aunque no exclusivamente a través del cuerpo (Spatz 2015; 2017; 2019). Esta modalidad de saber se adquiere y pierde gradualmente y se perfecciona con la práctica. Suele resistirse de manera particular a ser representado por medios verbales pues yace en el cuerpo y la intuición. Se manifiesta en la acción situada pues se adquiere, transmite y demuestra haciéndolo (Stanley 2011; McCain 2016, 17-20). Por ello, la manera más habitual de aprenderlo es la imitación, los recursos orales y la práctica continua. Este tipo comprende saberes como los siguientes:

- La habilidad de improvisar en determinado estilo musical histórico o en el Freestyle del rap;

- La depurada técnica de respiración continua y de producción de multifónicos de músicos como el saxofonista Daniel Kientzy;
- Las digitaciones complejas que un experimentado intérprete propone para la ejecución limpia de un pasaje;
- La técnica de arco giratorio del contrabajista Stefano Scodanibbio que fascinó tanto a Luigi Nono que la indicó en la partitura de su *Prometeo* (1984);
- La habilidad para componer en contrapunto intrincado; de aplicar armonía negativa o de construir empastes tímbricos complejos con instrumentos convencionales;
- La resolución de un problema de fraseo que implica un desplazamiento difícil por el diapasón de un violonchelo o una respiración compleja en un instrumento de aliento;
- Las técnicas de concentración y respiración que realizan algunos músicos antes de salir al escenario;
- Las rutinas psicocorporales que siguen algunos músicos para gestionar algunos problemas anímicos como la ansiedad escénica o las dolencias musculares derivadas de la práctica instrumental;
- Las estrategias para desenvolverse en escena en diferentes artes.

Este tipo de conocimiento ofrece muchos desafíos a los formatos tradicionales de transferencia por medio de los dispositivos verbales característicos del texto académico. En la investigación artística se requiere de la introducción de otro tipo de estrategias como los formatos audiovisuales y la performance situada para su constatación, manifestación, transmisión y evaluación.

El último tipo de saber producido en la investigación artística es más difícil de abordar y sistematizar. Nos referimos al *conocimiento contemplativo o por familiaridad*. Es el conocimiento que tenemos de personas, objetos, lugares y cosas con las cuales hemos mantenido un contacto físico o perceptual, presencial, prolongado y reiterado (McCain 2016, 17). Se trata de “un tipo de conocimiento directo que implica una relación cognoscitiva directa” con aquello que se conoce sin mediación de ningún tipo (A. V. Iglesias 2022, 71). Es un “saber implícito” fundamentado en la “experiencia personal” (Díez Patricio 2017, 138). Es el conocimiento que tenemos sobre la calle en que vivimos, nuestras ciudades favoritas que hemos visitado varias veces, nuestros amigos o familiares o las obras musicales que tocamos o escuchamos asiduamente. Se forma a partir de nuestra interacción continua con estos objetos. Si bien suele darse en experiencias conscientes, por lo regular posee un nivel bajo de

conceptualización, de pensamiento racional o por inferencias. Para el filósofo Bertrand Russell "el ejemplo más evidente y notable del conocimiento por familiaridad son los datos de los sentidos" (Gómez Gutiérrez 2016, 116): la forma, color, textura u olor de algo. Se trata de características que podemos distinguir e identificar pero que no necesariamente sabemos explicar con palabras. En efecto, "no podemos conocer el significado del término 'rojo' si no es viendo algo rojo" (A. V. Iglesias 2022, 71).

Este tipo de actividad cognoscitiva se parece mucho a aquello que el artista y teórico australiano Paul Carter llama *material thinking*: una forma de pensar con y a través de los materiales. Este es un rasgo muy distintivo de la investigación basada en la práctica de las artes visuales (Carter 2004). Es el tipo de conocimiento que mejor "refleja la especificidad de la creación de la obra de arte y las formas físicas particulares" (Vaughan 2014, 38). Este saber se manifiesta en la *pericia estética* inmediata de las personas artistas. En música se manifiesta en varios aspectos y en algunos momentos. Por ejemplo:

- La experiencia significativa que determinada persona oyente sin conocimientos teóricos tiene de la forma musical: reconoce patrones y elementos; percibe el sentido de acumulación o filtración; siente el efecto expresivo de las cualidades cinéticas de determinados agentes; se emociona; percibe cierta direccionalidad en el flujo musical y considera, por ejemplo, que el proceso que está escuchando está próximo a terminar; se sorprende cuando la música no cumple sus expectativas y toma un rumbo insospechado; etc.
- El momento cuando un intérprete decide no repetir la exposición de una sonata o la segunda parte de una sarabanda. Su intuición, basada en su larga experiencia de atención musical como oyente, le indica que es suficiente con presentar una sola vez ese material.
- Cuando quien compone decide que determinada idea, motivo o elemento compositivo ya no se puede desarrollar más y termina el proceso. O bien piensa que aun no lo ha explorado suficientemente y continúa con esa sección.
- Cuando en medio de la improvisación, los miembros de un conjunto de jazz reparan en que ya es suficiente y que es tiempo de terminar.
- Cuando durante el proceso creativo, la persona artista decide súbitamente añadir u omitir determinado timbre en la composición; acentuar o matizar determinada nota en la interpretación.
- La ejecución deliberada pero no planificada de determinados gestos expresivos en medio de una interpretación para enfatizar una intención comunicativa o vivencia afectiva.

- Cuando ante la sensación de un espacio sonoro vacío; quien se encarga de la postproducción de un tema decide aumentar algún parámetro como la reverberación o el autotune.

Se trata de la toma de decisiones inmediatas basadas en la familiaridad, inmersión y contacto con la materia musical o escénica con la que se suele trabajar. En un segundo momento se pueden desarrollar argumentos más elaborados que defiendan, justifiquen y expliquen tal decisión. También se pueden reelaborar las decisiones. Sin embargo, en aquél momento de epifanía en donde se percibe la eficacia de algún recurso, estamos ante un conocimiento *contemplativo o por familiaridad*. En algunas ocasiones, en la investigación artística, este tipo de conocimiento puede ser objeto de análisis y reflexión. Sin embargo, esta modalidad de saber suele existir en estado latente manifestándose, sobre todo, en la propuesta artística del proyecto: las composiciones, interpretaciones, instalaciones y otras propuestas artísticas están repletas de este tipo de conocimiento. Para acceder a él hay que analizarlas. Sin embargo, como sabemos, los artefactos artísticos no se pueden reducir a mensajes que transmiten información directa desde quien las creó a quien las percibe. Son sujetas de interpretación con altas posibilidades de generar conocimientos no previstos por las personas creadoras. Por ello, este saber permanece en ese espacio liminal que separa la consciencia e inconsciencia; lo meditado de lo intuitivo; lo privado y lo público; la *intentio auctoris* y la *intentio lectoris*. En una investigación artística, se produce mucho más conocimiento del que se comunica en el escrito académico.

3.5.3. Conocimientos tácitos, explícitos y verbalizables

Completemos esta exposición de modalidades de conocimiento distinguiendo entre *conocimientos explícitos* y *conocimientos tácitos* y sus respectivas posibilidades de ser verbalizados. En el conocimiento explícito quien lo posee es consciente de lo que sabe, reconoce sus componentes y puede establecer estrategias para transmitirlo ya sea de forma proposicional o procedimental. En el primer caso desarrollará una conceptualización y verbalización del mismo. En el segundo las indicaciones verbales se pueden complementar con una serie de estrategias orales como la imitación, el recurso más frecuente en la enseñanza musical en todas las culturas. El conocimiento tácito son saberes y habilidades que, si bien podemos realizar con solvencia, no sabemos exactamente en qué consiste o cuáles son sus componentes. No comprendemos cómo lo hacemos y, en ocasiones, ni si quiera somos conscientes de que poseemos ese saber.

Imaginemos una situación por la que muchos músicos pasamos regularmente en una clase de instrumento. La persona que recibe la lección no

puede realizar determinada frase musical con la continuidad, calidad y resultados esperados. La persona que hace de profesor le muestra el modelo interpretativo deseado ejecutándolo una y otra vez. Sin embargo, el estudiante es incapaz de hacerlo igual. Entonces comienza un proceso de análisis: la persona enseñante observa detenidamente cómo lo hace ella misma. Analiza sus digitaciones, trayectorias cinéticas, postura corporal, movimientos ejecutores y ancillares, etc.¹ Luego los compara con los que hace su estudiante. Le pide al aprendiz que repita su ejecución y entonces detecta dónde está el problema. Por lo regular se ubica en un pequeño detalle en la performance motora sobre el cual no se había tenido consciencia con anterioridad. En ese momento, un conocimiento tácito se convierte en explícito y se puede transmitir por vía verbal y/o por imitación.

Si la persona enseñante es profesional y comedia, muy probablemente seguirá pensando en ese problema. Puede que le dé un nombre específico y desarrolle una técnica especial para resolverlo. En este caso, el conocimiento ya no sólo pasó de tácito a explícito, sino que fue objeto de una *sistematización*. Ahora, si bien conserva una irreductible dimensión procedimental, este saber ya posee un grosor proposicional pues hay conceptos y verbalizaciones que apoyan su transmisión y adquisición. Este tipo de saberes los encontramos todo el tiempo en los libros de técnica instrumental.

Una parte importante de la labor de la investigación artística es visibilizar saberes tácitos y sistematizarlos para hacerlos transmisibles, conscientes y, en consecuencia, convertirlos en conocimientos explícitos.

3.5.4. Epistemología de primer y segundo orden

En cualquier tipo de investigación la primera persona que aprende cosas nuevas es quien realiza el trabajo. Se espera que los contenidos de ese saber los plasme en su texto académico para transferirlo a las personas que lo lean. De este modo, quien se sumerja en el trabajo adquirirá los mismos conocimientos que la persona autora del trabajo ya posee. En el caso de la investigación artística formativa, además, la persona que lea el texto académico tendrá que audiovisionar todos los materiales que suelen acompañarlo para acceder a las otras dimensiones de conocimiento que se produce en esta práctica. *Inventing New Marimba Performance from the African Balafon Music Practice* es la tesis doctoral de la marimbista Adilia Yip (2018). A partir de un intenso trabajo de campo con músicos de balafón de las comunidades bobo y bamana de Mali y Burkina Faso, la autora logró conocer e

¹ Para una introducción a los diferentes tipos de gestos y movimientos empleados en la ejecución musical véase (López-Cano 2009).

incorporar a sus técnicas y poéticas de trabajo algunos principios de esta música.

Entre otras cosas aprendió algunos principios de su aprendizaje por medio del oído y la imitación y la organización de la estructura musical a partir de estructuras cíclicas y la línea de tiempo isócrona. Conoció e incorporó la gestión de la polirritmia y la performance en general a partir no de estructuras musicales abstractas sino de la conciencia de esquemas corporales y patrones cinético- motores que regulan los movimientos de ambas manos del instrumentista. También se apropió de algunas estrategias motoras y gestuales en las que se fundamenta la relación privada del músico con el instrumento y la comunicación entre los músicos. Todo este conocimiento incorporado en sus *habitus* artísticos lo comunica de manera eficaz a través de dos medios complementarios: un texto escrito y la gran cantidad de material audiovisual que lo acompaña. Por otro lado, su trabajo incluye una experiencia concreta de transmisión y ejecución de estos saberes. Con un grupo de estudiantes montó *Drumming* (1971) de Steve Reich a partir de los principios orales de la cultura musical del balafón.

Durante su investigación la autora asimiló una gran cantidad de conocimientos, habilidades e intuiciones o sentido común por familiaridad. Una parte importante de éstos se articulan en competencias o disposiciones integradas a su corporalidad e intuición. Se trata de un conocimiento embebido. En este caso, estos saberes se lograron comunicar de manera muy eficaz por medio del dispositivo textual y audiovisual de su trabajo así como en la experiencia de montaje de una obra. Ahora bien, en nuestra experiencia dirigiendo, evaluando y estudiando una gran cantidad de trabajos finales, tesis y tesinas en *investigación artística formativa*, hemos notado que en ocasiones existe una notable asimetría entre aquellos conocimientos adquiridos por quien realizó la investigación y los que su dispositivo de transferencia de los mismos (texto académico, documentación audiovisual, etc.) es capaz de aportar a la comunidad.

Tomemos por ejemplo todas las habilidades técnicas; competencias estéticas; conocimientos contemplativos o por familiaridad y otros saberes tácitos que adquirió la persona que realizó la investigación. Sus efectos se pueden apreciar en las propuestas artísticas desarrolladas en el proceso. Sin embargo, sus contenidos no necesariamente se desarrollan o analizan de manera explícita de forma verbal o gráfica en el trabajo. Veamos ahora otro tipo de situación. Existen trabajos que aportan resultados tanto artísticos como intelectuales más bien modestos y de poca trascendencia para la comunidad. Sin embargo, la experiencia investigadora pudo generar en las personas autoras una transformación de extraordinaria relevancia en sus concepciones artísticas y trayectoria profesional. Por lo regular, los efectos de

este fuerte impacto no se perciben sino hasta después de algún tiempo. A lo largo de los años hemos visto varios ejemplos de ello. Y también de caso contrario: trabajos brillantes que han generado grandes aportes pero que no tuvieron mayores repercusiones para sus personas autoras.

En efecto, hemos detectado muchos proyectos donde se abre cierto tipo de asimetría entre los conocimientos adquiridos por las personas autoras y los conocimientos aportados a la comunidad. Veamos un par de ejemplos más. El primero es el trabajo final de grado ***El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz. Análisis práctico e implementación pedagógica utilizando medios teórico-prácticos de guitarra eléctrica*** de Javier Martínez (2018). Entre sus muchos aportes destaca la apropiación de la técnica en el manejo de la púa en la mano derecha conocida como *alternate picking* y *pickslanting* desarrollada en el heavy metal. Con ésta puede adaptar a su guitarra acústica de jazz algunos pasajes vertiginosos desarrollados con la técnica del *picado* en la guitarra flamenca de Paco de Lucía.

Por su parte, en su tesis doctoral ***'Precisely marked in the tradition of the composer': the performing editions of Friedrich Grützmacher*** Kate Bennett Wadsworth (2017) recrea el estilo interpretativo del violonchelista Friedrich Grützmacher (1832- 1903) a partir de sus ediciones prácticas de partituras de grandes compositores del siglo XIX. En su investigación descifra el significado intrincado de algunos signos empleados por el violonchelista y su traducción a ejecuciones específicas de arco o de elementos expresivos como el vibrato, los *portamenti*, etc. Para ello tuvo que consultar una gran cantidad de fuentes históricas como tratados, manuales, material iconográfico, etc. Todo ello le permitieron recrear algunas técnicas instrumentales del pasado y con ello informar sus interpretaciones históricamente inspiradas de estos repertorios.

Ambos trabajos logran comunicar con precisión todos los conocimientos históricos, analíticos y técnicos que fundamentan sus propuestas artísticas. Ahora bien, como todo músico instrumentista sabe, es posible aprender una técnica nueva y valorar sus ventajas de inmediato. Incluso podemos explicarla y enseñarla. Sin embargo, para obtener resultados artísticos óptimos es necesario que pase un período prolongado de práctica intensa para dominarla. Como vimos, esto es una característica de todo conocimiento procedimental. En los materiales audiovisuales que acompañan a los textos académicos en ambos trabajos mencionados, observamos una aplicación correcta a sus respectivos instrumentos de los principios técnicos descubiertos en sus trabajos de investigación. Sin embargo, las técnicas aprendidas no alcanzan unos niveles artísticos de excelencia sino hasta después de algunos años después. Compárese el material audiovisual de ambos trabajos de investigación (Bennett Wadsworth 2017; J. Martínez 2018)

con grabaciones que los mismos artistas realizaron empleando las mismas técnicas algún tiempo después (Bennett Wadsworth y Yang 2018; Bennett Wadsworth, Schenkman, y Irons 2018; javiernylon 2020). En estos casos y en relación exclusivamente con estos saberes técnicos, el conocimiento aportado en sus investigaciones es mucho más refinado y logrado que el conocimiento procedimental adquirido en ese momento. Este último requirió un poco más de tiempo para desarrollarse mejor.

Veamos dos casos más de asimetría entre conocimientos adquiridos y aportados en investigaciones artísticas. Consideremos la tesis doctoral ***Sin distancias: Una propuesta interpretativa en torno a las sonatas de Domenico Scarlatti transcritas por Enrique Granados*** de Laia Martín (2022). La autora propone un recital de piano de una serie de sonatas de Scarlatti transcritas por Enrique Granados. En los primeros compases de cada sonata la autora interactúa con el inicio de una grabación histórica de la misma pieza interpretada por una persona pianista de gran reputación. Con ello, Laia Martín propone una poética performativa multidimensional que rompe con el *paradigma de reproducción*: la idea de que el significado de cada obra ha sido establecido de manera definitiva por su compositor y que el trabajo de quien la interpreta es recuperar ese significado original (Cook 2013, 3-4).

Para la autora la interpretación de una obra se va construyendo con el diálogo directo o indirecto, consciente o inconsciente con otras interpretaciones. El significado de cada obra se construye en gran medida por medio de su particular historia de interpretaciones diferentes a lo largo de tiempo. Una parte importante de su trabajo consiste en desarrollar este argumento y plasmarlo en sus particulares performances. Sin embargo, en su escrito, la autora desborda estos saberes. Por ejemplo, aporta una gran cantidad de conocimientos históricos y teóricos sobre las diferentes transcripciones para piano de sonatas de Scarlatti que se han generado a lo largo de la historia. También realiza una inmersión extremadamente rica por el contexto histórico y estético que rodearon las transcripciones de Enrique Granados de la obra de Scarlatti. Por otro lado, reflexiona sobre las condiciones de escucha de nuestro contexto digital. En efecto, su trabajo aporta una gran cantidad de conocimientos que van más allá de las competencias artísticas adquiridas.

Un caso similar es la ya mencionada tesis doctoral ***Expressividad e performance pianística*** de Alfonso Benetti (2013). Entre los aprendizajes artísticos adquiridos en su proceso de investigación destaca la elaboración de estrategias personalizadas para gestionar con eficacia la expresividad musical en sus interpretaciones. Ese saber se puede apreciar en sus conciertos y recitales. Sin embargo, su trabajo aporta a toda persona interesada en este tema muchos otros saberes en extremo relevantes. Por ejemplo, sintetiza de

manera muy útil una gran cantidad de estudios sobre la expresividad musical desde distintos enfoques. Su trabajo también organiza y sistematiza la manera en que varios pianistas destacados entienden y trabajan la expresividad musical. También ofrece un modelo de trabajo fundamentado que puede ser adoptado por toda persona interesada. Una vez más, la lectura de su trabajo ofrece conocimientos distintos a los que la persona autora adquirió en el transcurso de la investigación.

Todo ello nos habla de esta diferencia que en ocasiones se genera entre el *conocimiento adquirido* y el *conocimiento aportado* en un trabajo de *investigación artística formativa*. Esto responde a dos modelos epistémicos distintos que operan en la producción de conocimiento en esta modalidad de pesquisa: las *epistemologías de primer y segundo orden*.

La *epistemología de primer orden* se refiere a la acumulación de conocimiento sobre un tema u objeto de estudio. El desarrollo cognoscitivo consiste en que las nuevas investigaciones añaden, corrigen o matizan los conocimientos aportados en trabajos anteriores sobre el mismo tema. En cambio, en la *epistemología de segundo orden* lo relevante no es la acumulación de conocimiento sobre el objeto de estudio sino el impacto específico que la investigación aportó al desarrollo cognoscitivo de quien la realizó. Esta dimensión epistémica se interesa en analizar cómo la experiencia de investigación transformó las concepciones o perspectivas profesionales de la persona que investiga durante su propio proceso de trabajo. En la investigación artística esta modalidad se registra en la ampliación de horizontes personales; los saberes corporales asimilados; las nuevas intuiciones y consciencia artística adquirida, etc. A este modo de valoración de conocimiento se le llama también *epistemología de los sistemas observantes* (Luján Christiansen 2017) y ocupa un lugar muy importante en los paradigmas constructivistas (Watzlawick 1994), en la bioética (Llano Escobar 2020), la cibernética (Icart y Blanch 2001) o la pedagogía (Espinosa y Roig 2013).

Consideramos importante tener en cuenta esta doble función epistémica de los conocimientos generados durante la investigación artística. Como veremos en el capítulo 8, esta distinción será muy útil para valorar aquellos trabajos en que los conocimientos aportados no son necesariamente idénticos a los conocimientos adquiridos por las personas autoras de las investigaciones.

3.5.5. Conocimientos aportados en un trabajo de investigación artística

No debemos perder de vista que una de las características epistemológicas que caracteriza a la investigación artística es que una buena parte del conocimiento que produce se “manifiesta en la materialidad del propio producto artístico” que se genera en su proceso (Chiantore 2020c, 66).

Ahora bien, como en toda investigación, el conocimiento más evidente que se genera es el proposicional. Este se conceptualiza, organiza y se transmite eficazmente por medios verbales y con la ayuda ocasional de gráficos, tablas o esquemas. Entre los principales conocimientos de esta naturaleza aportados por quien realiza la investigación se encuentran:

- *Reflexiones teóricas;*
- *Poéticas o estéticas personales;*
- *Saberes didáctico- pedagógicos.*

Las *reflexiones teóricas* abordan temas generales como aspectos de historia de la música; problemáticas sociales y culturales vinculadas con la práctica y consumo musical o temas específicos de la creación, composición, interpretación, estética, producción musical, etc. Este es el caso del trabajo final ***El Canto del Búho: Música como dispositivo del poder*** de Celia de Andrés (2019). En la primera parte de su escrito sentó las bases teóricas, ideológicas y políticas que quería expresar en un espectáculo que ella misma diseñó. Para ello usó conceptos provenientes de teorías de la identidad; de la formación de la ideología; de los discursos decoloniales y del transfeminismo.

Las *poéticas o estéticas personales* son los discursos que acompañan a las propuestas artísticas y que dan cuenta de inquietudes, intenciones o imaginarios que están detrás de ellas. Forman parte de éstas también la fundamentación y sistematización de las propuestas y prácticas desarrolladas en el trabajo. Este tipo de discursos los encontramos en el trabajo de fin de grado ***L'acordió diatònic a escena. Experiències escèniques d'un acordionista amb diferents disciplines artístiques*** de Pol Aumedes (2015) o en la tesis doctoral ***Créations audiovisuelles archéomédiatiques: processus*** de Maxime Corbeil-Perron (2022). El discurso que domina en ambos transita por la explicitación de las poéticas creativas de sus autores.

Existe otra gran área de conocimientos proposicionales en este tipo de trabajos. Se trata de los *saberes didáctico- pedagógicos*. Está integrado por aquellas explicaciones bien estructuradas y conceptualizadas por medio de las cuales se modelan y transmiten de manera directa algunos aspectos estratégicos y metodológicos para el desarrollo de la creación, el desenvolvimiento en la escena o las técnicas instrumentales. Se incluyen en este apartado también los saberes destinados a gestionar lesiones, dolores o afecciones anímicas derivadas del trabajo artístico. En efecto, estas verbalizaciones conceptuales colaboran en la construcción y transmisión de saberes procedimentales. Sin embargo, como este tipo de conocimiento posee otras características propias, lo revisaremos a profundidad en el siguiente apartado.

Los *conocimientos procedimentales* que aporta un trabajo de investigación artística pueden tener diversos niveles de sistematización y elaboración. Distinguiremos tres niveles:

- *Conocimiento procedimental asistémico;*
- *Ordenación por adquisición;*
- *Conocimiento procedimental estructurado.*

El primer nivel de *conocimientos procedimentales* producidos en la *investigación artística formativa* es el *conocimiento procedimental asistémico*. Se caracteriza en que sus contenidos no han sido elaborados ni organizados. Yacen de manera latente en la propia práctica artística de quien desarrolla la investigación. Es posible apreciar sus consecuencias o manifestación en las propuestas artísticas que suelen acompañar al trabajo escrito a manera de documentación audiovisual. Para comprender mejor esos saberes habrá que analizar este material, o bien, siguiendo la tradición más fuerte de aprendizaje en todas las músicas del mundo, reproducirlos por imitación.

Este nivel de conocimiento procede por *ostensión*. Un ejemplo: a la pregunta “qué es un teléfono móvil” puedo intentar explicar sus funciones, componentes y características. Incluso puedo hablar de su historia. Ahora bien, también puedo explicarlo por medio ostensivos mostrando a quien pregunta un ejemplar de teléfono móvil para que al manipularlo y explorarlo descubra por sí mismo la respuesta. Muchas técnicas instrumentales, valoraciones estéticas y estrategias artísticas se aprenden de este modo. Cualquier trabajo de investigación artística produce una gran cantidad de conocimientos. Ahora bien, es de esperar que aquellos que figuran en los objetivos principales del trabajo se sistematicen y elaboren a profundidad. No obstante, es inevitable que una parte considerable de los saberes generados no alcancen a ese nivel de organización. Esta es una condición epistémica de la práctica artística.

Un segundo nivel de sistematización lo llamaremos *ordenación por adquisición*. Aquí el conocimiento procedimental no se estructura internamente, no se nombran sus componentes ni se organizan sus contenidos. Esto se debe o bien a su naturaleza tácita o a que posee un alto grado de componentes corporales. Sin embargo, en el trabajo escrito se puede exponer de manera muy satisfactoria la manera en que se obtuvo. En efecto, nos puede ofrecer las rutas y rutinas que se han de practicar asiduamente para alcanzarlo y mostrarnos sus resultados. En ocasiones se explicitan sus síntomas o efectos y hasta se nos pueden ofrecer estrategias para evaluar su grado de adquisición. Consideremos el trabajo final de máster *La meditación en la práctica musical* de Mireia Vila (2017). A partir de inmersión en diferentes técnicas de meditación adaptada a su personalidad y su práctica musical, la

autora logró alcanzar un estado de conciencia intensa y serenidad durante sus interpretaciones musicales. Al mismo tiempo desechó una mala relación que estaba generando con su instrumento y la práctica profesional en general. Gracias a esta investigación la violinista logró reordenar sus valores personales con su actividad profesional. En su trabajo de fin de máster, ***Flow: en busca del duende*** María Reina Navarro (2014) hizo algo similar. Planificó una serie de estrategias para alcanzar ese estado mental llamado flujo o *flow* y que fue estudiado a profundidad por el psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (2003). En ninguno de los dos trabajos se nos especifica en qué consiste el conocimiento adquirido, sus componentes o naturaleza. En cambio, se nos describe detalladamente el plan de trabajo personalizado que siguieron sus autoras para generarlo así como las técnicas psico-corporales aplicadas. También nos comparten sus instrumentos de evaluación para testear el progreso alcanzado y las correcciones que debieron efectuar durante el proceso. Del mismo modo, nos ofrecen varios elementos que nos permiten constatar los resultados de su aprendizaje.

El mayor nivel de sistematización lo llamaremos de *conocimiento procedimental estructurado*. Aquí sus componentes, partes y contenidos están bien organizados y descritos. Esto permite una transferencia óptima que combina la conceptualización verbal (lo que convierte algunas de sus partes en *conocimientos proposicionales*), con la ilustración didáctica de su modo de operación por medio de ejemplos y performances pedagógicas.

Es posible apreciar esta sistematización en los esquemas, gráficos, explicaciones escritas y orales y performances pedagógicas que podemos leer y audiovisonar en el trabajo doctoral ***Inventing New Marimba Performance from the African Balafon Music Practice*** de Adilia Yip (2018). También lo vemos en el material didáctico audiovisual del trabajo de fin de grado ***El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz. Análisis práctico e implementación pedagógica utilizando medios teórico-prácticos de guitarra eléctrica*** de Javier Martínez (2018) y en el mismo tipo de material que aporta en su trabajo final de máster ***Interluding: Identifying Practice Methods for Classical Improvisation on the Violin*** la violinista Ruth Mareen (2023).

3.5.6. Conocimientos adquiridos durante en un trabajo de investigación artística

Por último hablemos de aquellos conocimientos adquiridos por quien elaboró el trabajo de investigación artística y que no necesariamente son explicados, analizados, reflexionados o transmitidos en el trabajo escrito o los materiales anexos. En general se trata de conocimientos vinculados con la

práctica artística. Se trata de aquellos saberes embebidos en el cuerpo, de las destrezas y habilidades estéticas asimiladas de manera no racional. En su trabajo final de grado *Del cine a la música. Apuntes y reflexiones en torno a la creación de “Rooms”*, Laura Casaponsa (2016) nos explica con eficacia algunos elementos de su poética compositiva. Ahora bien, si se lee con atención su trabajo y se audiovisiónan las obras asociadas al mismo, podemos afirmar que tanto en sus técnicas de composición como en las obras resultantes existe una gran cantidad de conocimiento, saberes y habilidades de los cuales no habla en su texto.²

Laura Sintés explica con todo detalle la historia, principios teóricos y la notación de las danzas cortesanas de la Francia del siglo XVII en su trabajo final de grado *Coreografiant el passat: la dansa a la cort de Lluís XIV: notació i criteris d'interpretació* (Sintés 2013a). No obstante, cuando observamos el material audiovisual anexo donde muestra la manera de realizar cada uno de los pasos y cómo se desarrolla una coreografía (Sintés 2013b), reparamos en que existe otro nivel de conocimientos muy elaborados y saberes muy complejos que la autora adquirió y que no están abordados en su texto. Otro tanto ocurre con *La batería preparada com a eina expressiva. Estratègies per ampliar les possibilitats sonores i expressives de la bateria acústica mitjançant l'ús de preparacions*, el trabajo final de grado de Albert Riu Domínguez (2018). Muchos de los procedimientos de preparación de su batería están bien fundamentados y explicados de manera proposicional y procedimental. Sin embargo, hay un nivel de experticia, de aprendizaje estético e instrumental que se aprecia en sus aplicaciones a diferentes canciones. Los pormenores de esos conocimientos no necesariamente son accesibles a nosotros a través de su escrito y ejemplos.

Parlando Rubato: interpretar las obras para piano de George Enescu a través de los patrones de pronunciación de la “voz” moldava es la tesis doctoral de Andra Laura Cârstea (2022). La lengua rumana de la región donde creció George Enescu (1881- 1955) tenía en su tiempo unas particularidades tanto sintácticas como en la pronunciación. Se le conoce como *grai moldovenesc*. La autora estudia a fondo esta modalidad de pronunciación a partir de documentos sonoros de la época. También examina los distintos sistemas rítmicos de las tradiciones folklóricas de la región. Por último analiza algunas interpretaciones pianísticas que el propio compositor grabó de algunas de sus obras. Con toda esta información propone una reinterpretación de algunas obras para piano del autor cuyo resultado es fascinante, fresco y bastante singular. A lo largo del trabajo la autora ofrece ejemplos de cómo traslada algunos patrones de acentuación prosódica a su fraseo musical y muchos otros elementos. El dispositivo de transmisión de conocimientos

² Los enlaces de acceso a las obras dentro se encuentran dentro del trabajo escrito.

proposicionales y procedimentales combina una eficaz conceptualización teórica con un uso muy inteligente de los medios audiovisuales. Ahora bien, no todo lo que aprendió artísticamente está explicitado. Al escuchar las grabaciones finales del repertorio estudiado, es posible apreciar aspectos de su interpretación, de la estética de su ejecución y concepción de la obra que están presentes en su hacer.

3.5.7. La propuesta artística como artefacto epistémico

Como vimos en la sección anterior, una parte importante del conocimiento adquirido por las personas que realizan proyectos de *investigación artística formativa* sólo queda plasmado o se puede apreciar a través de los resultados artísticos. En efecto, las composiciones, interpretaciones, grabaciones, performances, instalaciones y todo tipo de producción artística generada durante la investigación y que suelen acompañar el texto académico en forma de documentación multimedia, tienen distintos registros de funciones epistémicas. Por un lado puede ejemplificar las discusiones teóricas y reflexiones proposicionales. También puede servir de detonante de las mismas. En otras ocasiones se complementan.

Tampoco son extraños los momentos en que se pueden contradecir o simplemente, tener cada una su propia vía de expresión. En ocasiones se constituyen en dos maneras complementarias pero independientes de reflexionar sobre los mismos problemas artísticos. Una vía se realiza por reflexión teórica y otra por la ruta de la experimentación práctica. Este último es el propósito explícito de tesis doctorales como *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance* de Lucia D'Errico (2018); *Percussion Theatre: a body in between* de Jennifer (Torrence 2019) o *Aesthetics of Sound in Japanese Hōgaku: Ethnomusicology and Artistic Research in Dialogue* de Horacio Curti (2022).

Recordemos que para Luca Chiantore una de las características de la investigación artística es que, en ella, la propuesta artística resulta indispensable para que funcione todo el dispositivo epistémico que se construye en el escrito (Chiantore 2020c, 66). Ahora bien, aquí entramos en un territorio tan complejo como fascinante. Como reconoce el mismo Chiantore, una buena parte de la producción de esta modalidad de investigación está destinada a la reflexión y discusión académica entre pares o ante un jurado o tribunal de tesis o trabajo final. No obstante, nada impide que la propuesta pueda tener un recorrido artístico independiente y funcione exclusivamente como dispositivo estético ante un público no académico. En este punto el

análisis de las propiedades epistémicas de la propuesta artística se complica demasiado.

El filósofo de la ciencia Karl Popper observaba que, a nivel epistémico, las teorías científicas, la poesía o las obras de arte pertenecían al “mundo de los contenidos de pensamiento objetivo”. A diferencia de los objetos del mundo natural o de la intencionalidad humana que está detrás de las decisiones históricas, las teorías científicas y las obras de arte pueden independizarse de las leyes, principios o intenciones expresivas de sus creadores (Popper 1974, 106). Como nos ha enseñado la estética de la recepción, cada propuesta artística puede generar sentidos, reacciones, significados o conocimientos diferentes en distintas audiencias en espacios- tiempo diversos (Warning 1989). De este modo, las posibilidades epistémicas de las propuestas artísticas son infinitas o al menos indefinidas.

Para no seguir profundizando en laberintos de reflexión insondables, concluyamos esta sección con la siguiente recomendación. En el contexto de la investigación basada, orientada, guiada y dirigida a la práctica, la pertinencia epistémica de las propuestas artísticas debe articularse exclusivamente en relación con los discursos, reflexiones y construcciones cognoscitivas contenidas en los otros elementos del proyecto. Por lo menos en lo que respecta a su valoración dentro del ámbito de dicha investigación. Una vez cumplida esta misión, como toda propuesta artística, la que se produce en esta modalidad de pesquisa es completamente libre de hacer lo que le dé la gana por el mundo una vez que se independice de estas responsabilidades.

4. Partes de un trabajo de investigación artística formativa en música

De manera general, los trabajos de investigación de fin de grado, máster, tesis o tesinas suelen organizarse en cinco partes: 1) identificación; 2) introducción; 3) cuerpo del trabajo; 4) referencias y fuentes de información y 5) anexos (ver **Cuadro 4.1.**). La *identificación* comprende el título, subtítulo, palabras clave y resumen. Todos estos elementos contribuyen no sólo a identificar la temática, propósito y orientación del trabajo. También colaboran a su indexación, es decir, a su búsqueda y recuperación rápida en catálogos de bibliotecas o en la red. La *introducción* incluye una pequeña sección destinada a la descripción del *objeto de estudio* o temática de la que se ocupará el trabajo; su *justificación*; el *estado de la cuestión* o *estado del arte* en la investigación de ese tema; las principales *preguntas, tareas de investigación e hipótesis* que se formulan como punto de partida; los *objetivos*; los *productos de la investigación*; el marco teórico o las herramientas teóricas que se emplearán; las *metodologías* que se seguirán y la *descripción del contenido* (ver **Cuadro 4.1.**).

Este esquema general puede tener muchas variantes dependiendo de las normativas de cada centro o incluso de las preferencias personales de las personas autoras de los trabajos o de sus directores, asesores o tutores. En los trabajos de investigación artística existen muchas posibilidades de integrar todos o algunos de estos elementos. Algunas son bastante creativas. A continuación ofreceremos algunas estrategias para desarrollar estos elementos tomando en cuenta que su elaboración no se limita a un requisito formal. En efecto, definir claramente cada uno de esos elementos puede ser de gran ayuda para la planificación y control de todo el proceso de investigación-creación. También pueden ayudar a la generación de ideas útiles. En esta ocasión dedicaremos más espacio a discutir aspectos sobre el *estado de la cuestión* o *estado del arte* y el *marco teórico*. Las consideraciones sobre las *metodologías* las abordaremos en otro capítulo. Como todo en este libro, las personas usuarias pueden tomar los elementos que deseen o consideren oportunos.

4.1. Título, subtítulo, palabras clave y resumen

Es indispensable que el proyecto cuente con un nombre. Éste servirá para identificarlo, para que nosotros u otros puedan referirse a él, para registrarlo o para aclarar qué es lo que nos proponemos hacer. Por lo general, la identificación fundamental del trabajo suele contener dos frases para su

- **Identificación**
 - Título, subtítulo
 - Palabras clave
 - Resumen
- **Introducción**
 - Objeto de estudio
 - Justificación
 - Estado de la cuestión o estado del arte
 - Preguntas, tareas de investigación e hipótesis
 - Objetivos
 - Productos de investigación
 - Marco teórico (la caja de herramientas)
 - Metodologías empleadas
 - Descripción del contenido
- **Cuerpo del trabajo**
- **Referencias y fuentes**
- **Anexos**

CUADRO 4.1.
PRINCIPALES ELEMENTOS Y SECCIONES DE UN TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.

denominación: el *título* y el *subtítulo*. El *título* suele ser breve, contundente, sugerente, poético, cautivador o provocador. En algunas ocasiones es enigmático, en otras es irónico. La idea es que tenga un poder de atracción en sí mismo, que no deje indiferente a nadie o que sepa interpelar a su persona lectora adecuada. Un buen título sabe seleccionar a su lector ideal y llamar su atención. Por el contrario, el *subtítulo* suele tener mayor extensión y es más explícito y descriptivo. Posee menos poder de interpelación que el título pero ofrece mayor información sobre el objeto de estudio, la metodología, los conceptos teóricos usados, los resultados, etc.¹

Las *palabras clave* sintetizan los contenidos más importantes de la investigación. Por lo general se emplean términos técnicos de conceptos

¹ Para unos ejemplos de títulos y subtítulos véanse las fichas de proyectos del capítulo 8.

académicos o artísticos reconocidos dentro de una determinada comunidad. Una palabra clave puede contener términos técnicos compuestos de más de una palabra como por ejemplo: “investigación artística” o “interpretación históricamente informada”. Las palabras clave funcionan por un lado como una especie de *marcas de control* pues demuestran que el autor conoce los conceptos principales del tema o problemas que está investigando (López-Cano 2012, 45-46). También funcionan como *marcas de adecuación* que indican que el proyecto se adapta a los requerimientos formales y de contenido del centro donde presenta el trabajo (López-Cano 2012, 44-45). Las palabras clave también actúan como descriptores para la catalogación del proyecto lo que facilita su localización en catálogos o internet.

Para seleccionar las palabras clave adecuadas para un proyecto se puede probar en sitios como Google académico o Google libros. Al escribirlas en el buscador ¿los resultados se parecen o son coherentes con el tipo de proyecto que tenemos entre manos? Este puede ser un buen indicador. Por último, el *resumen* es la síntesis de los principales contenidos del trabajo. Puede contener la definición del objeto de estudio; el problema que se pretende atender y las preguntas que quieren responder; la metodología, el enfoque, algunas de las principales conclusiones; su utilidad o algunos aspectos de la justificación.

4.2. Objeto de estudio y justificación

En la sección de *objeto de estudio* se especifica de manera sucinta la temática del trabajo: de qué trata, su área de especialización, su propósito.² En este segmento es posible enumerar las motivaciones personales que nos han llevado a interesarnos en determinado tema.

En el apartado de justificación se ha de argumentar sobre la pertinencia y oportunidad de la investigación que se propone. Se recomienda redactar este apartado en dos párrafos cortos. El primero tiene que responder a las preguntas ¿por qué es necesario realizar esta investigación?; ¿qué problema o preguntas va a colaborar a resolver? Algunos de los argumentos más frecuentes para responder a estas preguntas suelen ser:

- Porque no se ha investigado suficientemente el tema;
- Porque el tema es importante para desarrollar determinada práctica musical;

² Para una visión cercana y complementaria sobre diferentes elementos en los proyectos de investigación artística como los objetivos, justificación, metodología, marco teórico y estado de la cuestión, véase Chiantore (2020, 72-78).

- Porque las investigaciones anteriores han planteado nuevas interrogantes que hay que atender;
- Porque las investigaciones anteriores contienen errores o inexactitudes que es necesario revisar y enmendar;
- Porque nuestra propuesta señala rutas distintas a las que se han planteado en investigaciones anteriores;
- Por su relevancia social, estética, histórica, artística, profesional o comercial;
- Porque se trata de un problema que se están planteando en estos momentos distintos artistas.

La segunda pregunta que debe responder es ¿a quién va servir o serte útil nuestro trabajo? Investigar significa construir conocimiento para determinada comunidad. En el ámbito de la *investigación artística formativa* el primer beneficiario de la investigación es la persona que la realiza. Sin embargo, siempre es útil considerar que los conocimientos producidos pueden ser provechosos a otros colegas que se plantean problemas o rutas artísticas similares. De este modo el argumento más frecuente suele ser:

- Este trabajo va a ser útil a profesionales y/o estudiantes de determinado campo de la creación artística para desarrollar su propia práctica o para resolver inquietudes y problemas determinados de su campo.

El espectro de destinatarios del trabajo se puede extender a profesores, estudiantes, programadores de conciertos, gestores, administradores de instituciones académicas, etc.

4.3. Estado de la cuestión o estado del arte

Este apartado es muy importante para el planteamiento de una investigación artística. Sin embargo, no suele recibir la atención que se merece. El *estado de la cuestión* o *estado del arte* es la sección de trabajo donde se mencionan las investigaciones previas que se han ocupado del mismo objeto de estudio o problema artístico, tema, preguntas de investigación o necesidades de desarrollo artístico. Este apartado debe responder a preguntas como:

- ¿Qué se ha escrito, dicho o hecho sobre ese tema tanto en el terreno académico como en el de la práctica artística?
- ¿Quiénes se han ocupado de él tanto a nivel teórico como en el práctico?

- ¿Quiénes son las personas investigadores y/artistas que lideran este campo de investigación- creación?
- ¿Qué preguntas o problemas se han propuesto y cuáles son sus principales hallazgos o contribuciones teóricas o prácticas?
- ¿Qué tesis académicas, estrategias o prácticas artísticas propuestas en proyectos anteriores cuentan con un consenso generalizado y cuáles están en discusión?
- ¿Qué temas o aspectos teóricos o prácticos de estos problemas no se han abordado o se pueden estudiar en mejores condiciones?

El propósito de este recuento es que nuestra propia investigación parta de debates, propuestas y prácticas artísticas anteriores para proponer nuevas vías de estudio; nuevos resultados; nuevas propuestas artísticas o estrategias de exploración; corregir errores; etc. Se entiende que esta revisión ha de realizarse con espíritu crítico y debe colaborar a tomar consciencia de las particularidades de cada campo de investigación o desarrollo artístico; de las personas investigadoras que lo integran y, en su caso, de las prácticas y propuestas artísticas que lo dominan.

Algo muy importante que hay que tener en cuenta es que la profundidad y exhaustividad del estado de la cuestión es diferente según el ciclo de formación superior de que se trate. Para un trabajo de primer ciclo es suficiente con que el estudiantado demuestre que ha buscado y localizado los trabajos más relevantes dentro del área que se propone investigar. Es este nivel es importante que conozca las principales personas de la academia o del ámbito artístico que se ocupan de esos problemas o ámbitos de creación. En el segundo ciclo, por su parte, es indispensable que se elaboren balances críticos de los principales trabajos. Para el tercer ciclo tiene que demostrar que realizó una investigación exhaustiva del campo, que conoce bien sus principales argumentos y discusiones; que ha realizado un balance crítico de sus aportes y deficiencias y, sobre todo, que posee el nivel académico y artístico para integrarse como un profesional reconocido de ese ámbito con una propuesta personal sólida y valiosa.

En investigación artística son muy pocos los trabajos que presentan un estado de la cuestión o del arte explícito y bien diseñado. Es verdad que muchos de los temas que se proponen en éste ámbito son realmente novedosos y no poseen una tradición de investigación formal bien definida. Sin embargo, hay algunos temas que ya acumulan ciertos antecedentes dignos de ser tomados en cuenta. Realizar esta contextualización es en extremo importante por varias razones. Pongamos un ejemplo. Hace unos meses tuvimos que evaluar un artículo de investigación artística para una prestigiosa revista académica muy bien posicionada en índices de calidad. En

el trabajo se daba cuenta de un ejercicio de intervención en una obra canónica de la música de arte europea. La persona autora había compuesto una serie de interludios para conectar diferentes movimientos de una misma colección de piezas. El trabajo era de muy buena calidad. Incluía un análisis formal y de significado expresivo de cada pieza a conectar. Dejaba muy claro cuál era la atmósfera tanto formal como de significado y expresión del movimiento anterior así como del siguiente y qué tipo de elementos tanto estructurales como expresivos quería usar para continuar, matizar o transformar paulatina o abruptamente la atmósfera anterior y preparar la siguiente. Cada interludio transmitía claramente una intención artística y formal. El resultado era bastante convincente y sin lugar a dudas poseía mucha calidad tanto en el nivel analítico como en el artístico.

Sin embargo, el artículo no presentaba un estado del arte o de la cuestión. La elaboración de preludios o interludios compuestos o improvisados por el intérprete al ejecutar piezas bien conocidas fue una práctica histórica que se ha documentado de manera notable por lo menos para los siglos XVIII y XIX (Pias 2020). También es un tema muy frecuente dentro de la investigación artística de nuestros días. Lo podemos ver en trabajos escolares como, por ejemplo, el trabajo final de del vihuelista Carles Blanch titulado ***Para desenvolver las manos. La improvisación de fantasías en la vihuela de mano.*** En éste desarrolló toda una serie de estrategias para improvisar polifónicamente en su instrumento y realizar preludios improvisados para piezas para voz y vihuela de autores del siglo XVI como Miguel de Fuenllana (Blanch 2018; López-Cano y San Cristóbal 2020b). Ruth Mareen, por su parte, en su trabajo final de máster ***Interluding: Identifying Practice Methods for Classical Improvisation on the Violin*** también diseñó técnicas para realizar un concierto entero sin interrupciones. Logró conectar cada una de las diferentes piezas, en extremo heterogéneas, por medio de interludios improvisados. Su trabajo describe de manera explícita y efectiva las estrategias que siguió para la generación de ideas y sus tácticas para desarrollarlas. Además, cuenta con mucha documentación audiovisual que nos permite valorar tanto el proceso como la calidad de sus resultados (Mareen 2023).

Óscar Caravaca, en su trabajo final de máster *An interpretation of the hypothetical concertante style of Schubert: Konzertstück for Piano and Orchestra, adapted from Lebensstürme D. 947* compuso e interpretó un hipotético concierto para piano de Schubert a partir de materiales del propio compositor (Caravaca 2014). El mismo pianista, en su tesis doctoral llamada *Wanderings Beyond Schubert. Unveiling the Performer's Narrative Voice* desarrolló interludios para interconectar los cuatro *Impromptus* Op. 90 también de Schubert a partir de un profundo análisis formal, semiótico y de significado expresivo de esa y otras obras del compositor (Caravaca 2023). Otros casos de tesis doctorales importantes que abordan la intervención en

repertorios escritos son *Discantare Super Planum Cantum. New Approaches to Vocal Polyphonic Improvisation 1300-1470* de Niels Berentsen (2016) o *The Art of Recomposition: Creativity, Aesthetics, and Music Theory* de William Evan O'Hara (2017). Existe otra tesis doctoral de gran influencia en el ámbito de la investigación artística que aborda una problemática similar. Se trata de las *performances divergentes* que en su tesis doctoral *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance* desarrolló Lucia D'Errico (2018). Aquí toma como punto de partida diferentes piezas que van del siglo XVI al XIX para proponer un concepto de interpretación musical sumamente novedoso que lleva las partituras originales a desarrollos sonoros insospechados.

En el ámbito profesional también hay varios proyectos de intervención en repertorio canónico de la música de arte europea. En sus *InVersions* Luca Chiantore improvisa, realiza paráfrasis y digresiones sobre repertorio canónico para el piano (Chiantore 2021).³ Josep Colom, por su parte, pone en evidencia la influencia que Johann Sebastian Bach ejerció en la escritura pianística de Chopin a través de intervenciones en algunos de sus *Estudios y Nocturnos* (Colom 2017). Otros pianistas tienen proyectos similares como Carles Marigó o Karst de Jong, Robert Levin, David Dolan o el organista Christophe Bull.⁴

Un estado de la cuestión del trabajo que nos tocó evaluar debía contener una revisión crítica de algunos de estos proyectos artísticos, trabajos finales y tesis. Al mismo tiempo, debería subrayar las semejanzas y diferencias de su propia propuesta en relación a estos antecedentes. Esta sección dentro de su trabajo impulsaría de manera notable algunos elementos fundamentales en el proceso epistémico y artístico de la persona autora. Por ejemplo, ofrecería un reconocimiento explícito del conjunto de colegas que están ocupados de problemas y proyectos artísticos similares. De este modo, el trabajo colaboraría a construir una comunidad de profesionales artistas que conocen, comentan y discuten sus inquietudes comunes a partir de sus personales propuestas artísticas e intelectuales. Por otro lado, alimentaría una cultura del reconocimiento de las influencias y las ideas dentro de la creación artística.

Esto último es una práctica extremadamente poco frecuente dentro de la música. Reconocer a un precursor lejos de menoscar el proyecto artístico propio lo inserta en un contexto que al mismo tiempo que le otorga mayor significado, permite valorarlo desde una perspectiva más informada. Del mismo modo, induciría a quien realizó el trabajo a posicionarse frente a las propuestas de los otros colegas y explicitar por medio del discurso o de la práctica misma cuáles son aquellos aspectos en los que está de acuerdo y en

³ Véase su sitio web www.in-versions.com

⁴ Véase sus sitios web como <https://www.carlesmarigo.com/es/> y <https://www.karstdejong.com/>

cuáles difiere. Por lo mismo, esto le impulsaría a desarrollar una apuesta artística que, al tiempo de mostrarse informada, sea capaz de proponer aspectos novedosos y originales propios de una personalidad artística diferenciada.

Aquí hay algo muy relevante que señalar. En la cultura de la interpretación de los repertorios de la música de arte europea, los intérpretes suelen concentrar su atención en compositores y partituras. En muchas ocasiones no muestran el mismo interés por investigar las diferentes tradiciones interpretativas de la música que tocan: cómo se ha tocado tal pieza; cómo se ha transformado su concepción; los tipos o registros expresivos que se han desarrollado a partir de escuelas, períodos históricos o zonas geográficas; los cambios graduales o radicales en su concepción interpretativa, etc. Con ello evitan la discusión abierta de algunos elementos que forman parte sustancial de su propio campo profesional.

Veamos otro ejemplo de cómo, al omitir el estado de la cuestión, se obstaculiza la construcción de esta comunidad de especialistas que comparten intereses y que con su discusión e intercambios continuos impulsarían la producción de conocimiento y de propuestas artísticas de calidad en determinado campo. En el año 2009 Robert Smith presentó su trabajo final de máster en el Conservatorio de Ámsterdam llamado *Basso Continuo Realization on the Cello and Viol* (R. Smith 2009a). En él proponía diferentes estrategias para realizar la armonía del bajo continuo en instrumentos melódicos como el violonchelo o la viola de gamba en música de los siglos XVII y XVIII. Se sabe que esta modalidad de acompañamiento tiene fundamento histórico. Sin embargo, la documentación accesible es muy escasa y fragmentada. En su breve pero eficaz estado de la cuestión, Smith pasa lista a varios trabajos musicológicos que desde los años setenta llaman la atención sobre esta forma de realización del bajo continuo (R. Smith 2009a, 7-8). De entre los artículos que menciona destaca el del violonchelista David Watkin que incluso propone una grabación de la realización del continuo en su instrumento de las *Sonatas Op.5* de Corelli (Watkin 1996a).

A partir de entonces se han producido varios trabajos finales de máster y alguno de grado con la misma temática. ***Chordal Continuo Realization on the Violoncello*** es un trabajo final de máster realizado por Eva Lydenstull en el Conservatorio de la Haya. La autora se concentra en el papel del violonchelo en la realización del continuo en los recitativos de obras vocales como arias de ópera. Sorprendentemente, muestra que esta práctica comprende un amplio período que llega a fechas tan tardías como el primer tercio del siglo XIX (Lydenstull 2014). Un par de años más tarde Johannes Kofler presentó en la University of Music and Performing Arts de Viena un trabajo final de máster muy similar llamado *Basso-Continuo-Realisierung am Violoncello*:

Generalbasspraxis und Rezitativbegleitung am Violoncello (Kofler 2016). En 2019 Dimitri Kindynis realizó en la Esmuc su trabajo final de grado ***Réalisation d'une basse continue: une possible pratique actuelle avec un instrument à archet?*** (Kindynis 2019). Más adelante Carlos García-Bernalt defendió su trabajo final de máster en la Universidad Internacional de Valencia llamado ***Agazzari, Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti (1607): improvisando bajo continuo en grupo*** (García-Bernalt 2021). Estos son todos los trabajos que conocemos sobre el tema pero seguramente existe alguno más.

Todos son excelentes investigaciones, cumplen con sus respectivos objetivos y sus resultados aportan tanto en aspectos históricos como en la práctica musical. Nos interesa en este momento observar cómo se comunican entre ellos y qué tipo de referencias se hacen unos a los otros en sus respectivos estados de la cuestión. Comencemos con el más reciente, el trabajo de García-Bernalt. Éste se interesa en las prácticas de realización de continuo con instrumentos melódicos (no sólo en cuerdas frotadas) e incluso con un alto componente de improvisación a partir de lo que estipuló el tratadista Agostino Agazzari a principios del siglo XVII. Su principal objetivo práctico fue desarrollar ejercicios para que un grupo de músicos de instrumentos melódicos pueda realizar el continuo armónico con estrategias que incluyen la conciencia contrapuntística y la improvisación.

Su estado de la cuestión ocupa tres páginas y se concentra en trabajos modernos. Comienza con aquellos que resumen los principios generales del arte del bajo continuo y que citan fragmentos de tratados como el de Agazzari como el famoso *The Art of Accompaniment from a Thorough-bass as Practised in the 17th and 18th Centuries* publicado originalmente en 1931 por Frank Thomas Arnold (2003). También menciona trabajos que recolectan fuentes históricas sobre la práctica que recomienda Agazzari y otros tantos que parten del análisis de obras para su aplicación a otro tipo de repertorios. Refiere también investigaciones que subrayan la importancia de la textura contrapuntística en el desarrollo del continuo y la improvisación contrapuntística. Termina señalando algunas grabaciones de intérpretes como René Jacobs donde pone en práctica este tipo de realización del continuo. En el trabajo no se menciona ninguno de las otras investigaciones que hemos mencionado. Está claro que su objeto de estudio es un tratadista en específico. Sin embargo, nos preguntamos si algunas de las estrategias para la realización del continuo con instrumentos de cuerda frotada que proponen los trabajos anteriores le pudieron haber sugerido más y mejores ejercicios.

El trabajo de Lymenstull, por su parte, no tiene un apartado específico que recoja el estado de la cuestión. En la bibliografía aparece el trabajo de Smith (2009). Sin embargo, éste no es mencionado en el cuerpo de texto. En este

trabajo hay otro punto interesante. A diferencia de Smith, la autora no tuvo conocimiento de esta práctica a través de tratados antiguos o de literatura musicológica reciente. En su introducción nos informa que la primera vez que la conoció fue cuando la escuchó en un concierto de un grupo profesional dentro de la programación de un prestigioso festival especializado en música antigua. Sin embargo, en su trabajo no se incluyen entrevistas, tareas de observación u otro método de trabajo de campo que informe del estado de estas prácticas en la actualidad. Su trabajo, por el contrario, se concentra exclusivamente en la búsqueda de documentación histórica que aporte algún soporte a esta práctica. En este sentido, sus resultados en realidad fueron bastante sorprendentes e enriquecedores.

El trabajo de Johannes Kofler tampoco tiene un estado de la cuestión explícito pero a lo largo de su texto menciona varios de los trabajos anteriores. Sin embargo, cuando hace referencia a Watkin (1996) y a Lymenstull (2014) su interés principal es recuperar las fuentes históricas que citan. No incluye sus resultados y estrategias prácticas. En un par de ocasiones sí que menciona algunas de las estratagemas prácticas propuestas por Smith (2009). Por su parte, el trabajo de Kindynis tampoco tiene un estado de la cuestión explícito. En una sección menciona a Watkin y Smith pero también se interesa más por reproducir algunos datos e informaciones históricas que aparecen en ellos. No presta atención a sus propuestas prácticas. Por otro lado, estos autores aparecen hacia el final, después de haber mencionado directamente otras fuentes históricas las cuales le resultan mucho más importantes.

Es evidente que las personas autoras de este pequeño corpus de trabajos que hemos tomado como muestra, pese a que se conocen mutuamente, no se prodigan en crear una comunidad, en reconocerse como colegas compañeros de un campo de investigación con objetivos y metas similares. Cada trabajo no se ocupa de señalar las propuestas prácticas alcanzados por los otros. No las emplean ni señalan sus limitaciones para proponer nuevas rutas de trabajo o impulsar nuevas aplicaciones: no son objeto de su análisis y discusiones. Esto no es un error individual de cada una de las personas que realizaron estos proyectos. Por un lado, recordemos que se trata de trabajos finales de grado o máster y la exigencia en la exhaustividad de la bibliografía revisada y su lectura crítica no es tan elevada como en una tesis doctoral. Por otro lado, y esto es muy importante, el origen de ese desconocimiento mutuo o reconocimiento parcial está en los valores e imaginarios internos de su propia práctica artística.

Mientras que la investigación artística o investigación basada, guiada y dirigida a la práctica se interesa en identificar, problematizar y aportar nuevos recursos desde y para la práctica artística misma; la investigación que se da en el seno de la tradición de la interpretación históricamente informada o

históricamente inspirada como diría Bruce Haynes (2007), se interesa fundamentalmente en los *discursos* contruidos a partir de la documentación histórica y con los cuales legitima su práctica. Ahí se detiene: en la aportación de datos e información histórica que justifique sus interpretaciones. A partir de ese momento sus propuestas artísticas serán juzgadas como válidas si se ajustan al dato histórico.

La imaginación artística de cada individuo no suele ser sujeto de discusión. En efecto, en este campo profesional, muy pocas veces se problematiza la práctica misma. Ahora bien, las prescripciones interpretativas no siempre aparecen diáfanos y claras en las fuentes documentales como tratados, manuales, cartas, iconografía, etc. La documentación histórica por lo regular no es autosuficiente. Con frecuencia se requiere de arduos procesos de adaptación, apropiación y adecuación para que lo aprendido en los tratados se ajuste a las posibilidades reales de ejecución de los intérpretes, y sobre todo, a los estándares estéticos de la interpretación musical profesional de nuestros días. Todo ese ámbito de trabajo artístico no suele ser abordado por el discurso de la interpretación históricamente inspirada. No forma parte de su tradición.

Por otro lado, el propósito de todos los trabajos mencionados no es el de conocer cómo se desarrolla actualmente la práctica de realización armónica del bajo continuo en instrumentos melódicos como el violonchelo o la viola da gamba. Como se puede apreciar en sus respectivos objetivos explícitos, su meta es aportar *información histórica* que *justifique* esta práctica. Una vez conocida la fuente, la discusión sobre el modo en que los miembros de esta comunidad de artistas investigadores adaptan, aplican y desarrollan la información histórica pasa a un segundo plano.

Lo que ocurre en los dos casos analizados no son sino variantes de lo que Nicholas Cook llama *paradigma de reproducción*: la idea preconcebida de que quien compone una obra musical inscribe de una vez y para siempre sus significados de manera estable en la partitura. Este significado puede ser semántico, estético, expresivo, intencional, de prescripción para su interpretación, etc. Como consecuencia, el trabajo de quien se dedica a interpretarlas consiste en la recuperación fiel de ese significado original y su reproducción durante la performance (Cook 2013, 3-4). Por ello se ocupan denodadamente en documentar las intenciones compositivas o las prácticas interpretativas del contexto histórico de la pieza. El valor de las interpretaciones dentro de este paradigma radica en la capacidad de cada músico para construir una relación personal y privilegiada con aquella esencia autoral documentada históricamente.

Para el *paradigma de reproducción* otras interpretaciones sólo pueden ser objeto de estudio cuando nos prometen conectaros con esa esencia original.

En este caso, son relevantes aquellas que pertenecen a la misma tradición interpretativa de las personas compositoras o de ejecutantes privilegiados que han demostrado su “correcta” comprensión de esas intenciones. Otro tipo de procesos interpretativos no forman parte de sus prioridades. Como consecuencia, este imaginario invisibiliza todos los aportes artísticos que se han producido en la interpretación de estos repertorios. No se toman en cuenta, por ejemplo, las diferentes tradiciones interpretativas que se han desarrollado para cada obra; estilo o género en tiempos y geografías diferentes. Tampoco suele realizar estudios sistemáticos y críticos de cómo se ha interpretado determinada música a lo largo del tiempo. Los esfuerzos se dirigen a determinar cómo se *debería interpretar* a partir de una conciencia autoral que, por definición, excluye el análisis y reflexión crítica sobre el fenómeno de la interpretación en sí misma. En definitiva, no se aborda una parte sustancial del conocimiento que debería ser característico del intérprete.

En el ámbito de la interpretación históricamente informada e inspirada, la esencia autoral cobra forma en el tratado, información iconográfica y documental que se supone que deben conocer sus practicantes antes de emitir una sola nota. Con ello desaparece del discurso el aporte artístico individual que los mayores representantes de este movimiento han realizado en los últimos sesenta años. También se deja sin explicar cómo algunos músicos que no necesariamente han estudiado tratados y documentos históricos alcanzan niveles de excelencia interpretativa gracias a la influencia de su profesorado, los criterios de las personas que han dirigido las orquestas o ensambles en las cuales han participado o incluso los otros atrilistas con los que han coincidido.

4.3.1. Estado de la cuestión directo, indirecto y referentes artísticos

Los ejemplos mencionados de investigaciones artísticas destinadas a intervenir en el repertorio habitual por medio de improvisaciones, preludios o interludios constituyen un corpus de trabajos que se ocupan de un mismo problema. Lo mismo ocurre con el conjunto de trabajos sobre la realización del continuo por medio de instrumentos melódicos como el violonchelo histórico o la viola da gamba. Cualquier estudiante que desee realizar un trabajo final, tesis o tesina en estas áreas debería leer, estudiar y analizarlos críticamente pues éstos forman parte de su *estado de la cuestión directo*: se ocupan de mismo problema, preguntas o campo de investigación; generan propuestas artísticas similares o bien comparten al menos algunos principios generales.

Ahora bien, hay trabajos para los cuales no existe o es muy difícil estructurar un estado de la *cuestión directo*. Tomemos como ejemplo el

trabajo final de máster ***Improvisación y experiencia artística. La influencia de la repetición como base en la creación de obras musicales en tiempo real*** de Elena Sáenz de Tejada (2020a; 2020b). La autora lleva años realizando performances profesionales improvisadas con su flauta travesa. En el escenario genera materiales que graba en directo y reproduce en *loop* controlando diferentes parámetros por medio de tres pedales. Este material lo emplea como base armónico rítmica de sus improvisaciones en su instrumento. En su trabajo final, entre otros objetivos, se propuso caracterizar el impacto de la repetición en *loop* en el resultado sonoro de sus improvisaciones; describir algunos de sus procesos improvisatorios y conceptualizar los diferentes grados de retroalimentación que establece con su dispositivo.

Le fue imposible articular un *estado de la cuestión directo* pues no encontró prácticamente ningún estudio previo que se ocupara exactamente de problemas idénticos a los que le interesaba estudiar. En su lugar, encontró materiales provenientes de diversas tradiciones teóricas y prácticas que se ocupaban de algunos de los temas de su interés. Sobre la improvisación como proceso general encontró un antecedente importante en trabajos básicos como los de Nettl y Russell (2004) y Palmer Aparicio (2017). Sobre modelos de estudio y representación de procesos improvisatorios revisó las tesis doctorales de Chamizo-Moreno (2009) y García Ruiz (2014). Un aspecto importante de su proyecto incluía una observación y estudio de aspectos de estética, experiencia y corporalidad en la improvisación. Para establecer que cosas se están discutiendo en este campo consultó trabajos como Carbonell (2002); López-Cano (2009) y Assinnato y Pérez (2013). Para definir los diferentes estilos y lenguajes de improvisación que la investigación reciente ha detectado revisó escritos como los de Terrazas (2006), Tirro (2007) y Galiana (2017). Sobre los procesos de *ostinati* y repetición en música contemporánea estudió trabajos como Reich (1974) y Pelinski (2002). Para la aplicación de las teorías de la performance en música revisó artículos como los de Madrid (2009) y San Cristóbal (2018). El elenco de contribuciones que recopiló de fuentes muy diversas constituye su *estado de la cuestión indirecto*.

Un *estado de la cuestión indirecto* se articula ante la ausencia de trabajos específicos que se ocupen del mismo problema que pretendemos desarrollar. Sin embargo, es conveniente incluir fuentes que o bien de forma parcial o de manera fragmentada incluyan algunos elementos de nuestro interés. Recordemos que el propósito es realizar una lectura crítica de ellos y detectar qué aspectos habrá que incluir en nuestro trabajo y qué otros se pueden mejorar o corregir. Ahora bien, cuando sólo podemos aspirar a elaborar un estado de la cuestión indirecto, es muy probable que los referentes teóricos se separen de los referentes artísticos. En el caso del trabajo de Elena Saez de

Tejada, los antecedentes bibliográficos que encontró sólo se ocupaban de aspectos vinculados con la historia y la teoría.

Si nuestro proyecto incluye alguna propuesta artística, es necesario realizar también un *estado de la cuestión artístico* que incluya de manera exclusiva aquellas obras, propuestas, actividades, acciones y personas creadoras que de una u otra manera han influenciado nuestra imaginación artística. La tesis doctoral de Maxime Corbeil-Perron *Créations audiovisuelles archéomédiatiques: processus* no posee una sección dedicada ex profeso al estado de la cuestión como tal. Sin embargo, a lo largo del trabajo menciona artistas y obras que han nutrido su poética. Entre ellos se encuentran Norman McLaren, Marcel Duchamp, Oskar Fischinger, Paul Sharitz, William Morris, Dwinell Grant y Hy Hirsch (Corbeil-Perron 2022).

El trabajo de fin de grado de Pol Aumedes *L'acordiò diatònic a escena. Experiències escèniques d'un acordionista amb diferents disciplines artístiques* tampoco posee un estado de la cuestión. Esto es lógico pues no se tiene noticia de otro músico de acordeón tradicional diatónico que haya incursionado dentro del arte contemporáneo. Sin embargo, en cada capítulo dedicado a dar cuenta de sus creaciones, paga sus deudas tanto teóricas como inspiracionales señalando las obras, propuestas artísticas y las personas creadoras que han servido de base a sus propias propuestas artísticas (Aumedes 2015).

4.3.2. Estados de la cuestión o del arte prácticos, implícitos o semiprivados

Ahora veamos otro caso muy frecuente en la investigación basada, guiada y dirigida a la práctica artística. Cuando el vihuelista Carles Blanch comenzó su trabajo final de grado *Para desenvolver las manos. La improvisación de fantasías en la vihuela de mano*, se encontró con mucha investigación histórica realizada sobre la vihuela del siglo XVI. Revisó varias fuentes sobre las prácticas de contrapunto de la época así como de métodos actuales para improvisar en la guitarra moderna. También participó en talleres sobre improvisación vocal polifónica. Sin embargo, no se encontró con ningún trabajo antiguo o moderno que abordara directamente la improvisación polifónica en su instrumento. Tampoco encontró materiales que especificaran la importancia de la improvisación, el papel que tiene dentro de la formación y las estrategias que siguen para desarrollarse en ella los profesionales de instrumentos de cuerda pulsada dentro de la interpretación históricamente informada de nuestros días. Sin embargo, en la práctica muchas personas especializadas en este ámbito improvisan en conciertos y grabaciones. Muchas preguntas se le agolpaban en su agenda de trabajo: ¿cómo lo hacen; cómo lo aprendieron; qué estrategias siguen; cómo

seleccionan el material sobre el cual improvisan? Y si en algún momento de sus improvisaciones se descubren atrapados sin saber qué hacer, ¿qué estrategias siguen para salir de ese atolladero?

El gran problema al que se enfrentó Blanch es que la comunidad de profesionales que poseen estos conocimientos no se dedican a escribir libros ni artículos académicos sobre estos temas. Tampoco participan ni organizan congresos para discutir sobre esas estrategias e intercambiar opiniones. Existen muchos casos donde el conocimiento al que deseamos acceder no circula en formato escrito accesible a todo mundo. Sólo existe dentro de las propias prácticas artísticas de las personas profesionales que lo ejercen. Muchos temas de la investigación artística basada, guiada y dirigida a la práctica se interesan por ese tipo de conocimientos. Para hacer un balance, inventario y estado de la cuestión de esos saberes es indispensable consultar con las personas que los poseen. Para ello contamos con varias estrategias de los *métodos cuantitativos* como los *cuestionarios* y *encuestas* o de los *métodos cualitativos* como la *observación*, las *entrevistas*, las *historias de vida* o los *grupos focales*.⁵ Carles Blanch optó por la *entrevista estructurada*. Contactó con varios profesionales que tocan su mismo instrumento o alguno similar y les realizó la misma batería de preguntas. Entre los entrevistados se encuentran grandes artistas como Xavier Díaz-Latorre, Hopkinson Smith, Rolf Lislevald, Bor Zuljan y Enrique Solinís (Blanch 2018).

Estas estrategias de trabajo de campo son indispensables cuando queremos aproximarnos a conocimientos y saberes que circulan entre profesionales que no tienen costumbre de escribir ni discutir abiertamente sobre ellos. Por eso es indispensable que los programas de trabajos finales, tesis y tesinas, no exijan que los estudiantes presenten estados de la cuestión ni fundamenten sus investigaciones exclusivamente en saberes contenidos en fuentes bibliográficas. Como mencionamos en el capítulo anterior, uno de los grandes aportes de la investigación artística está precisamente en visibilizar y hacer públicos conocimientos que circulan de manera tácita dentro de las prácticas de las comunidades de personas expertas. Una vez puestos sobre la mesa, es posible discutir abiertamente sobre ellos. Este movimiento tiene también otro tipo de consecuencias. Con cierta frecuencia en los medios artísticos se establecen ciertas relaciones de poder que se fundamentan en la posesión exclusiva de algunos conocimientos por parte de personas individuales. Al hacerse públicos estos saberes, estas relaciones asimétricas terminan por reacomodarse.

En ocasiones se confunde el *estado de la cuestión* con el *marco teórico*. Más adelante señalaremos sus diferencias y posibles puntos de contacto.

⁵ Para una primera aproximación a estas estrategias en la investigación artística véase López-Cano y San Cristóbal (2014, 95-122).

4.4. Preguntas y tareas de investigación, hipótesis y objetivos

En un libro anterior nos ocupamos ampliamente sobre las preguntas y tareas en la investigación artística (López-Cano y San Cristóbal 2014a, 69-82). Recomendamos leerlo antes de continuar con esta sección. Aquí vamos a ver cómo se coordinan cuatro aspectos estrechamente relacionados que tienen que ver con el conocimiento que deseamos producir en una investigación artística. En resumen, las *preguntas de investigación* expresan de manera bien definida y formalmente bien estructurada aquello que deseamos saber, conocer o saber hacer o experimentar a través de la investigación. Las *tareas de investigación* son, a su vez, todo aquello que debemos hacer para responder a las preguntas anteriores. Todas estas acciones se insertan en las diferentes estrategias metodológicas a nuestra disposición y que se agrupan en *investigación documental*, *métodos cuantitativos*, *métodos cualitativos* y las *estrategias específicas de la investigación artística*.⁶ Las *hipótesis* son las respuestas tentativas o posibles a las preguntas de investigación. No es común que las investigaciones en humanidades y artes incluyan hipótesis. Lo que sí es obligatorio es especificar los *objetivos*. Los *objetivos* es la enumeración de los principales conocimientos que va a producir nuestra investigación en relación a las preguntas formuladas.

Veamos un ejemplo de cómo se articulan estos cuatro elementos. En su tesis doctoral *Expressividade e performance pianística*, Alfonso Benetti (2013) investiga cómo se ha estudiado la expresividad en la interpretación desde diferentes ramas de la musicología y psicología de la música y cómo la abordan varios pianistas de prestigio. Posteriormente realiza un trabajo intenso de autoetnografía donde pone a prueba diferentes estrategias de estudio de este aspecto de la interpretación pianística. Su propósito final es proponer una serie de estrategias prácticas para que todo pianista pueda desarrollar sus propios recursos expresivos en sus interpretaciones musicales (Benetti 2013a). De entre las varias preguntas de investigación que se formuló destacamos estas dos:

- P1. ¿Cómo definen y conciben los músicos profesionales los elementos que contribuyen a la expresividad musical?
- P2. ¿Con qué estrategias los intérpretes trabajan la expresividad en su práctica cotidiana de estudio?

Para atenderlas propuso las siguientes tareas de investigación:

- T1. Entrevista a pianistas profesionales.
- T2. Análisis, interpretación y sistematización de la información

⁶ Para las metodologías véase el capítulo 5.

obtenida en las entrevistas.

Como tareas de investigación también pudo haber incluido:

- T3. Realizar *observación participante* [tomado una clase personal con algunas de las personas pianistas consultadas].
- T4. Organizar un *grupo focal* [si hubiese decidido reunir a varias de ellas para que discutieran sobre este aspecto].

Su trabajo no incluye hipótesis explícitas. Pero en caso de haberlas propuesto podría haber expuesto la siguiente:

- H1. Los pianistas integran los aspectos de expresividad dentro de cuestiones técnicas tanto musicales como del instrumento.

De acuerdo a esta articulación, uno de sus objetivos fue:

- O1. Describir cómo diferentes pianistas conceptualizan la expresividad en música y sistematizar sus experiencias y conocimiento sobre su tratamiento en la performance musical.

Así funcionan estos cuatro apartados. Para más ejemplos obsérvense cómo se articulan preguntas, tareas y objetivos en la reconstrucción esquemática de varios proyectos en el capítulo 8.

Es de suma importancia reparar en que los *objetivos* son la enumeración de los conocimientos firmes que va a ofrecer nuestra investigación. Por ello es muy importante redactarlos por medio de frases breves que comiencen con un verbo en infinitivo que indique una *acción que muestre* el producto de conocimiento y no la *acción implícita en la tarea de investigación*. Por ello, hay que evitar a toda costa comenzar un objetivo con verbos como los siguientes:

- Estudiar;
- Investigar;
- Analizar;
- Explorar;
- Observar; etc.

Todos estos verbos indican *tareas de investigación*: aquello que debemos hacer para responder a una pregunta de investigación. El conocimiento firme que va a ofrecer nuestro trabajo se expresará mucho mejor si empleamos verbos como los siguientes:

- Describir;
- Enumerar;

- Identificar;
- Explicar;
- Distinguir;
- Señalar;
- Enumerar;
- Ejecutar en el instrumento;
- Arreglar;
- Componer;
- Versionar;
- Improvisar;
- Desarrollar; etc.

Este tipo de redacción ayuda mucho a evitar errores sutiles durante el proceso de *investigación artística formativa*.

4.5. Productos de investigación

Este aspecto también lo abordamos en el libro anterior (López-Cano y San Cristóbal 2014a, 184-207). Recomendamos su lectura. Aquí sólo queremos recordar que la mayoría de los centros requieren como productos de la investigación artística los siguientes tres aspectos:

- Una propuesta artística;
- Un documento de comunicación de los resultados de la investigación. por lo regular un trabajo escrito de determinada extensión;
- Defensa pública del trabajo ante un jurado o tribunal.

La *propuesta artística* puede comprender una obra, interpretación, ciclo de conciertos, grabaciones, exposiciones, emisiones y otros medios de difusión de los resultados artísticos. Dado el enfoque que estamos dando a la *investigación artística formativa* en este libro, entre la producción artística se pueden incluir también artefactos *para* la creación o práctica artística como ejercicios, performances, experimentos, etc.

El instrumento de comunicación de los resultados de la investigación suele ser un trabajo escrito. Ahora bien, algunos centros admiten formatos multimedia, clases especiales o conferencias. La longitud del trabajo escrito varía mucho de acuerdo al ciclo superior que se cursa y a las prescripciones de

cada centro. Los trabajos escritos de primer ciclo en centros Europeos están tendiendo a ser breves y no suelen pasar de unas 30 páginas. Los de segundo ciclo rondan las cincuenta páginas. Los de tercer ciclo entre 100 y 250 páginas aproximadamente dependiendo del componente artístico. Dado que una parte sustancial de la investigación se realiza a través de la práctica artística, se espera que un trabajo final, tesis o tesina en esta modalidad incluya abundantes ejemplos audiovisuales, fotos, transcripciones y otras muestras de la propia práctica.

En general este material multimedia se le suele concebir como información anexa. Esto quiere decir implícitamente que carece de funciones orgánicas dentro del entramado argumental del trabajo. Sin embargo, hay proyectos en los que el material audiovisual no se limita a la ejemplificación de alguna explicación dada dentro del documento escrito. Mucho más que eso, el material audiovisual puede en si mismo ser una fuente de argumentación, explicación o transmisión de algún conocimiento procedimental o por familiaridad. Los soportes multimedia pueden capturar y comunicar con mayor facilidad conocimientos, habilidades y contenidos que se resistan a ser representado por medio de la escritura.

La defensa es una comparecencia donde la persona que presenta el trabajo expone los resultados y se somete a preguntas de un jurado o tribunal. Por lo regular, en este encuentro- ritual académico, la persona autora del trabajo ha de mostrar los conocimientos procedimentales y habilidades prácticas adquiridas durante la investigación.

4.6. Marco teórico (la caja de herramientas)

El *marco teórico* es el conjunto conceptos y términos técnicos que pertenecen a *teorías reconocidas* que nos va a servir para modelar, conceptualizar y analizar los problemas planteados en las preguntas de investigación. Una teoría es un conjunto de observaciones, postulados, hipótesis, tesis y leyes coordinadas y sistematizadas que explican el funcionamiento, causas o consecuencias de determinado fenómeno. Son un conjunto de conocimientos preexistentes que se organizan en torno a términos y conceptos técnicos específicos. Esos términos nos van a servir de batería conceptual que llenará nuestra *caja de herramientas* con las que llevaremos a cabo algunas de las tareas de investigación.

En años recientes esta noción se ha expandido de manera notable hasta desfigurar su propósito inicial. Por ejemplo, en algunos manuales e investigaciones se habla del “marco teórico”-para referirse a una sección amplia de un trabajo académico que comprende varios de los capítulos iniciales. En éstos se ofrecen informaciones contextuales, históricas o

generales sobre el problema principal, las preguntas u el objeto de estudio o sobre las teorías que se van a usar a lo largo del trabajo. A esta sección le sigue otra denominada “marco práctico”. En esta se realizan análisis o aplicaciones con estrategias e instrumentos que no necesariamente fueron introducidos en la sección previa. Hay trabajos que llegan a incluir otra sección llamada “marco pedagógico” que consiste en el diseño de unidades didácticas u otras propuestas en investigaciones con orientación pedagógica. En estos usos, la palabra “marco” significa simplemente “sección amplia” de un trabajo de investigación.

En este libro vamos a retornar a la idea original del término. No lo entenderemos como una sección sino como una parte breve de la introducción en la cual “enmarcaremos” o dotaremos de determinada perspectiva el problema principal. Aquí presentaremos varias herramientas conceptuales, teóricas y, como veremos más adelante, también prácticas. Ellas nos permitirán *modelar* el objeto o práctica artística que estamos estudiando desde determinados discursos académicos o actividades artísticas. Con su aplicación podremos responder a las preguntas de investigación. En efecto, el marco teórico que proponemos *enmarca, modela, perfila, conceptualiza* y dota de determinada *perspectiva* el problema o preguntas iniciales (ver **Cuadro 4.2.**).

La breve sección *marco teórico* en la introducción de un trabajo de investigación expone de manera sintética los principales términos, conceptos y recursos teóricos con los cuales vamos a *enmarcar, modelar, perfilar, conceptualizar* o dotar de determinada *perspectiva* el problema o preguntas y actividades artísticas principales de una investigación.

CUADRO 4.2.
DEFINICIÓN DE MARCO TEÓRICO

La sección *marco teórico* de la introducción de nuestro trabajo de investigación se limita a presentar brevemente las teorías y sus conceptos y términos que emplearemos sistemáticamente. Tiene que ser muy corta. Más adelante, en capítulos posteriores, los elementos enumerados en esta sección deberán definirse y presentarse con más detalle y, en su caso, criticarse, ampliarse o adaptarse a los problemas y preguntas principales de nuestro trabajo de investigación. En efecto, muchas veces necesitamos emplear terminología y teorías provenientes de otros campos de conocimiento. En otras ocasiones necesitamos usar conceptos que fueron diseñados para responder a problemas específicos de músicas distintas de la que nos ocupamos. En estos casos, es necesario que a lo largo del trabajo explicitemos los procesos de adaptación y modificación de esos conceptos que hemos de realizar para adecuarlos a nuestro objeto de estudio o trabajo artístico. En la breve sección *marco teórico* de la introducción simplemente los presentamos para dar una idea de la orientación del trabajo que realizaremos. Incluir esta breve enumeración es muy importante por razones como las siguientes:

- Colabora a que el estudiantado reconozca las herramientas que va a emplear y las distinga de las *preguntas de investigación*, de su *objeto o práctica de estudio* y del *estado de la cuestión*;
- Ayuda preparar, contextualizar y estructurar la reflexión intelectual y artística;
- Es una estrategia fundamental para prevenir que un trabajo se atasque en un discurso meramente descriptivo.

En investigaciones basadas, guiadas y dirigidas a la práctica artística, el conjunto de conceptos y términos que incluiremos en el marco teórico no puede limitarse a operadores intelectuales abstractos. Es necesario incluir aquellos términos y categorías que colaborarán a modelar y desarrollar la acción práctica o incluso las técnicas o estrategias corporales o intelectuales con las cuales conduciremos las actividades artísticas. Estas comprenden tanto la técnica con la que resolvemos una digitación u otro problema con el instrumento, como los procedimientos compositivos o las rutinas tecnológicas que se usan en una composición o producción discográfica. De este modo, podemos distinguir tres tipos de marcos teóricos en la *investigación artística formativa*:

- Marco teórico proposicional;
- Marco teórico orientado a la acción;
- Marco teórico procedimental.

El *marco teórico proposicional* son los conceptos y términos que operan sobre ideas y regulan las tareas intelectuales del trabajo. El *marco teórico orientado a la acción* son el conjunto de términos y conceptos que ayudarán a comprender y dotar de determinado sentido a materiales y elementos de trabajo. A través de ellos se derivarán acciones prácticas para la creación. El *marco teórico procedimental* son las técnicas prácticas propuestas por especialistas y que han pasado por un proceso de testeo y comprobación de su eficacia. Éstas se van a asumir y seguir en el trabajo con o sin adaptaciones para resolver determinado problema técnico instrumental, escénico, compositivo, performativo, conductual, etc. Veamos algunos ejemplos de estos tres niveles de marcos teóricos.

4.6.1. Marco teórico proposicional

Los *marcos teóricos proposicionales* son un conjunto de términos, conceptos y categorías abstractas. Su ámbito de aplicación es el pensamiento teórico. Son operadores intelectuales que colaboran en un análisis cuya meta es producir nuevas construcciones teóricas expresadas a través de discursos reflexivos. Su origen es el discurso y el producto de su aplicación es más discurso. El uso que se hace de ellos en la investigación artística no es diferente al de otras áreas de estudio de las humanidades o ciencias sociales. Veamos unos ejemplos.

Lucia D'Errico en su tesis doctoral *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance* emplea nociones provenientes de la semiótica, teoría de los medios y, de manera muy especial y como muchos otros trabajos producidos en el entorno del Orpheus Instituut de Gante, de la complicada filosofía postestructural francesa (De Assis y Giudic 2017). De entre la variedad de intrincados conceptos de este ámbito que usa en sus análisis destacan la noción de *variante menor* o *minoración* del lenguaje de Deleuze y Guattari (1998) o el de *simulacro* de Baudrillard (2005) (D'Errico 2018).

Por el contrario, el marco teórico que emplea la violinista, artista y performer Barbara Lüneburg en su tesis doctoral *A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music* es mucho más diáfano, directo y sumamente útil. A partir de términos simples provenientes de la filosofía, la psicología, la sociología o la teoría de medios, conceptualiza de manera eficaz y operativa diferentes procesos de su trabajo artístico cotidiano. De entre éstos destacan la selección de repertorio; los diferentes niveles de trabajo colaborativo con especialistas de la composición; la relación con promotores y coordinadores de festivales, ciclos y salas de concierto y la interacción con el público. Por ejemplo, de diversos discursos teóricos extrae

la noción de *carisma* con la cual modela la naturaleza de las complejas interacciones e imaginarios que proyectan los artistas en su público.

De la psicología emplea el concepto de *confabulación*: un modo de pensamiento donde el discurso dominante envuelve por completo la realidad de tal suerte que ésta se explica a través de tesis preestablecidas que no se ajustan a los hechos. A partir de este término comprende un fenómeno sumamente común en la colaboración profesional entre personas compositoras e intérpretes dentro de la música de nueva creación. Las primeras suelen pedir a las segundas que realicen determinadas exploraciones sonoras atípicas en su instrumento siguiendo determinadas instrucciones. En muchas ocasiones las personas intérpretes no se limitan a seguir las orientaciones de las compositoras. Durante este proceso, pueden llegar a realizar deslumbrantes hallazgos técnicos y sonoros producto de su propia iniciativa y pericia profesional. Con demasiada frecuencia, cuando las personas compositoras asimilan estas propuestas, en su propio discurso suelen atribuirse la creación absoluta de ese elemento innovador que originalmente fue develado por su intérprete colaborador. La causa de esto no es una mala voluntad personal de personas compositoras específicas. No existe necesariamente el propósito de adueñarse de las creaciones de otra persona. Esto se debe al arraigo de las narrativas que entienden la producción artística como el resultado del trabajo individual de un genio solitario iluminado por afortunadas epifanías que alimentan su inspiración. Este es un claro caso de *confabulación* (Lüneburg 2013, 12-14).⁷

Las composiciones audiovisuales que Maxime Corbeil-Perron presenta en su ya mencionada tesis doctoral *Créations audiovisuelles archéomédiatiques: processus* parten de un feliz encuentro entre novísimos recursos tecnológicos digitales con dispositivos arcaicos y descatalogados. Por ejemplo, para apreciar algunas de sus creaciones digitales es necesario usar las anticuadas gafas de *lentes anaglifos* de diferentes colores para cada ojo que nos permitieron ver las primeras películas 3D desde finales de los años setenta. Por ello, para el autor son fundamentales algunos conceptos del campo académico denominado *arqueología de medios*. En éste se reflexiona críticamente sobre la rapidez con que avanza la tecnología y la obsolescencia casi inmediata de los dispositivos de última generación. De entre los términos que emplea destacan la noción de *anarqueología* o la exploración libre y sin mediación regulada de las potencialidades de la cultura mediática (Zielinski 2008). También usa el concepto de *simulación de un futuro no vivido* de Holzer

⁷ En otro trabajo más reciente la misma autora aplica de manera crítica la teoría de los mundos posibles del filósofo estadounidense Nelson Goodman para modelar y comprender tanto las oportunidades como los retos en la producción de conocimiento en la investigación artística (Lüneburg 2023). El resultado de la aplicación de este marco nos parece menos operativo que el alcanzado en su tesis doctoral.

(2019); los principios de *intersensorialidad* y *percepción multimodal* de autores como Haverkamp (2012) y Ross (2015) y la *proximidad espacio temporal* de Daurer (2010) (Corbeil-Perron 2022). Cualquier investigación académica en el área de comunicación o la tecnología usaría estos conceptos del mismo modo en que lo hace el compositor.

Por su parte, Celia de Andrés propuso un proyecto artístico con un fuerte arraigo político y feminista en su trabajo final de grado ***El Canto del Búho: Música como dispositivo del poder***. En la primera parte de su escrito sentó las bases teóricas, ideológicas y políticas que quería expresar en un espectáculo que ella misma diseñó. Para ello usó conceptos provenientes de teorías de la identidad; de la formación de la ideología; de los discursos decoloniales y del transfeminismo (de Andrés 2019). Una vez más, los conceptos que empleó y el modo en que los usó es idéntico al que encontraríamos en una investigación académica tradicional.

En todos estos casos, los términos, conceptos y categorías teóricas empleadas en los trabajos enumerados tienen un origen discursivo de naturaleza intelectual. Se usaron para modelar y analizar diversos problemas de investigación exclusivamente desde la perspectiva del pensamiento. Como resultado, produjeron más discurso reflexivo y analítico también de naturaleza puramente intelectual y paralelo a la propia práctica artística.

4.6.2. Marco teórico orientado a la acción

Existen también términos, conceptos y teorías que si bien tienen un origen y una naturaleza intelectual, son indispensables para modelar los materiales musicales a trabajar. Su aplicación determina en buen grado las acciones y procesos artísticos que se van a ejecutar. En el trabajo final de grado ***Para desenvolver las manos. La improvisación de fantasías en la vihuela de mano***, Carles Blanch (2018) se propuso desarrollar estrategias prácticas para la improvisación polifónica en la vihuela del siglo XVI. En su empeño empleó conceptos acuñados por la musicología de la vihuela del siglo XVI como, por ejemplo, la noción de *fantasías con textura idiomática* y *fantasías imitativas poli-temáticas* (Griffiths 1983; 1997). Esto es un típico *marco teórico proposicional* pues está destinado a la organización intelectual de ideas y argumentos. Estas construcciones especializadas en su instrumento, sin embargo, no le ayudaron en su interés sobre la improvisación polifónica. Entonces tuvo que recurrir a materiales teórico-prácticos desarrollados para otros estilos, géneros y culturas musicales.

La música que más se ha prologado en la elaboración de teorías sobre la improvisación es indiscutiblemente el jazz. De esa área recuperó varias nociones. Por ejemplo, usó el concepto de *lick* o motivo corto reconocible,

formula o frase sobre el cual se desarrolla una improvisación (Witmer 2001). También consideró la noción de *patrones de digitación* en la guitarra. Esto es, la apropiación corporal de los principios y reglas de la conducción melódica contrapuntística. Estos se traducen en diversos esquemas de movimientos y desplazamientos de dedos y mano sobre determinadas cuerdas y trastes del instrumento. Por último, incorporó también la idea de *voicings* que se refiere a la distribución de las diferentes notas de un acorde. A través de él, la posición e inversiones de los acordes así como la conducción melódica en la armonía, se controla motoramente desde la digitación en el instrumento (Strunk 2003).

Para desarrollar sus improvisaciones en el estilo de los vihuelistas españoles del siglo XVI analizó varias piezas de autores como Narváez o Mudarra. En la organización de sus recursos de improvisación, Blanch conceptualizó como *licks* varios temas, *cantus firmus* y motivos de las piezas analizadas. Con ello generó un pequeño arsenal de temas sobre los cuales desarrolló sus primeras improvisaciones. Después de transcribir y analizar la conducción vocal en varias fantasías de estos vihuelistas, trasladó a su instrumento su lógica contrapuntística conceptualizándola como *patrones de digitación* sobre la vihuela. Pongamos un ejemplo: empleando un esquema general de digitación en la mano izquierda por medio del cual pisaba dos cuerdas contiguas, digamos la primera y la segunda cuerdas, descubrió diseños que le permitían realizar una conducción vocal por terceras paralelas. Ahora bien, si dejaba una cuerda por medio y pisaba por ejemplo la primera y la tercera cuerda, cambiando muy levemente ese mismo patrón de digitación, podría repetir el mismo fragmento pero ahora sonando en sextas paralelas. Con estas fórmulas sencillas de *voicing* generó toda una serie de recursos para improvisar repitiendo o expandiendo las mismas ideas asegurándose, desde el propio control motor de sus manos, el respeto a las reglas de contrapunto. Sin los conceptos jazzísticos incorporados a su práctica, habría sido imposible que desarrollara estas habilidades prácticas.

Algo muy similar realizó Carlos Pérez Álvarez en su trabajo final de grado ***Vicente Over the Rainbow. Apropiándome de recursos interpretativos del flamenco***. El autor terminaba su especialidad en guitarra clásica cuando decidió incursionar en otro estilo musical. Le parecían muy atractivas algunas composiciones e interpretaciones del guitarrista flamenco Vicente Amigo. Llamaban particularmente su atención algunos de sus giros guitarrísticos que le recordaban ciertos gestos característicos del cante y el baile flamencos. De este modo, a partir de las definiciones de técnicas y recursos expresivos vocales del flamenco como *quejidos* o *melismas* que ha investigado la cantaora Alba Guerrero (2013), Pérez se dio a la tarea de detectarlos en algunas composiciones de Vicente Amigo. Posteriormente los clasificó y analizó estructuralmente. Todo esto lo hubiera realizado también un teórico o

musicólogo. Sin embargo Pérez fue más lejos y se ocupó de estos elementos también desde la perspectiva técnico guitarrística y de las funciones expresivas que imprimen a cada tema cada vez que aparecen. Al igual que Carles Blanch, Pérez conceptualizó estos elementos característicos como *licks* y los incorporó a sus propios *patrones de digitación*. También tomó nota de cómo estas referencias al flamenco estaban intervenidas con recursos del blues o jazz como las *blue notes* y la técnica guitarrística de *bending* (Clayton y Gammond 1990). Por ello, agregó estas técnicas a su práctica guitarrística. Como resultado de su trabajo realizó un arreglo de “Over the Rainbow” (1939) de Harold Arlen y Yip Harburg en el estilo flamenco de Vicente Amigo (Pérez 2020).

Consideremos ahora el trabajo final de grado de Albert Riu Domínguez ***La batería preparada com a eina expressiva. Estratègies per ampliar les possibilitats sonores i expressives de la bateria acústica mitjançant l'ús de preparacions***. Su investigación propone diferentes modalidades de alterar los sonidos de la batería por medio de la intervención en ella de diferentes objetos. Se trata de una batería preparada al estilo del famoso piano preparado de John Cage. Dentro de su *marco teórico proposicional* destaca el uso de la definición de piano preparado (Ripin, Davies, y Kernan 2001); la terminología organológica de la batería y el concepto de batería preparada de Jake Wood (2008). Si bien existen antecedentes del uso de la batería preparada en diferentes géneros y épocas, tanto su desarrollo teórico como técnico aun está en construcción. Por ello, Riu toma como *marco teórico orientado a la acción* algunos de los principios generales, modos de preparación y técnicas de ejecución del piano preparado de John Cage tal y como han sido estudiados y sistematizados por autores como Bunger (1981); Vaes (2009) o Anderson (2012). También retoma algunas técnicas de *Foley*, la ejecución de efectos sonoros que acompañan las producciones de radio o del cine (Altman 2004). A partir de ellos extrae algunos conceptos y prácticas que le permitirán el desarrollo de su batería preparada (Riu Domínguez 2018).

Tiple Loop: exploraciones tímbricas con el uso del tiple, estación loop y otras tecnologías musicales es la tesis de maestría de Carlos Andrés Zapata Gil (2020). El tiple es un instrumento de cuerda pulsada tradicional de Colombia. Zapata combina ritmos y géneros tradicionales con recursos tecnológicos de transformación de sonido en directo como el *delay* o una estación *loop* que le permite la repetición en bucle de elementos grabados *in situ*. Con ellos crea atmósferas sonoras y piezas musicales que atraviesan varios géneros. Dentro de su marco teórico, Zapata asumió algunas teorías, tipologías y funciones de la repetición en música propuestas por diferentes especialistas en la música popular urbana. La noción de *repetición musemática* y *discursiva* de Richard Middleton (1990); la distinción de repetición en *loop* y *vamp* de Philip Tagg (2014) y la de *repetición distal* y

proximal que Elizabeth Margulis (2014) toma de Leonard Meyer le permitieron conceptualizar algunos aspectos de su propio trabajo orientando sus acciones artísticas. Otro tanto hizo con conceptos relacionados con la tecnología musical como la noción de *sensibilidad acumulada* de Paul Théberge (1997).

Por último mencionemos dos tesis doctorales. Emlyn Stam en su ***In Search of a Lost Language: Performing in Early-Recorded Style in Viola and String Quartet Repertoires*** emula los caprichosos e imprevisibles estilos interpretativos en la viola registrados en las primeras grabaciones fonográficas de la música de arte occidental de principios del siglo XX (Stam 2019). Por su parte, Niels Berentsen en su ***Discantare Super Planum Cantum : new approaches to vocal polyphonic improvisation 1300-1470*** explora técnicas para la improvisación polifónica en contextos vocales tardo medievales (Berentsen 2016). Ambos se apropian de algunos referentes teóricos propuestos por la *arqueología experimental* tal y como han sido introducidos en la musicología por autores como Rosenfeld (2003) y Köpp (2019). Recordemos que la arqueología experimental toma como punto de partida las hipótesis sobre los métodos y técnicas con las cuales se cree que culturas antiguas construyeron infraestructuras arquitectónicas, mobiliario, armas, etc. A través de la aplicación práctica de esas técnicas hipotéticas sobre materiales similares a los históricos, los científicos- practicantes se dan a la tarea de reconstruir castillos, embarcaciones o joyas. En el proceso confirman, reformulan o desechan algunas de sus hipótesis originales.

En todos los casos anteriores una serie de conceptos teóricos colaboran a repensar y organizar la práctica. A partir de ellos se realizan actividades o bien novedosas, o bien conocidas pero desde otro marco de pensamiento. Si bien se trata de herramientas intelectuales, su aplicación y resultados son evidentemente prácticos.

4.6.3. Marco teórico procedimental

El *marco teórico procedimental* está integrado por técnicas destinadas a ejecutar de manera efectiva determinada práctica. A diferencia de los anteriores, las técnicas no surgen del trabajo intelectual en abstracto sino de la propia práctica. Ésta es pensada y reflexionada por especialistas. A través de experimentos, muestreos y elección entre diferentes procedimientos alternativos, éstos seleccionan aquellos recursos que rinden mejores resultados. Son estrategias prácticas, perfeccionadas dentro de la propia práctica y destinadas a resolver problemas prácticos. Las técnicas incluyen rutinas motoras; posiciones y esquemas corporales o secuencias de acciones

sobre determinadas herramientas.⁸ También pueden incluir operaciones mentales de naturaleza técnica como las reglas de contrapunto o de la armonía que cualquier estudiante de música debe saber detectar y aplicar. Se trata de estrategias corporales o intelectuales *no reflexivas* que se emplean en la resolución de determinados problemas musicales puntuales de diversa clase como:

- La interpretación de un instrumento;
- La dirección coral u orquestal;
- La realización de procesos compositivos que pueden ir desde la aplicación creativa de las reglas de contrapunto hasta esquemas de exploración del espectro armónico o de saturación textural o
- La ejecución de diferentes modalidades de síntesis sonora o estrategias de mezcla y remasterización.

Como vimos, los *marcos teóricos proposicionales* proceden de teorías académicas elaboradas por especialistas reconocidos. Del mismo modo, las técnicas que podremos considerar *marcos teóricos procedimentales* han de provenir del trabajo de expertos: otros músicos dedicados a la docencia y con mucha experiencia en su propio campo.

Consideremos el trabajo final de grado ***El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz. Análisis práctico e implementación pedagógica utilizando medios teórico-prácticos de guitarra eléctrica*** de Javier Martínez (2018). El autor se propuso estudiar a fondo las estrategias compositivas e improvisatorias de Paco de Lucía para desarrollar, a partir de ellas, un estilo de improvisación propio. Dado que su proyecto se concentraba en la fusión del jazz con el flamenco, usó como *marco teórico proposicional* la noción de hibridación cultural de Néstor García Canclini (1992) y diversas concepciones sobre la fusión en el jazz y el flamenco (Iglesias 2005; Steingress 2002). Ahora bien, más allá de esta conceptualización teórica, el autor se enfrentó a problemas técnicos muy específicos de su instrumento.

Una parte importante del estilo musical de Paco de Lucía se fundamenta en una técnica de ejecución guitarrística de la mano derecha que en el flamenco se llama *picado*: los dedos índice y medio tañen a toda velocidad cerca del puente mientras la mano sube de manera continua de la primera a la sexta cuerda. Con este gesto, después de atacar cada cuerda, los dedos se quedan automáticamente apoyados en la cuerda superior siguiente. Precisamente esta es la siguiente cuerda que se va a tañer. Con este recurso de

⁸ Los procesos de producción y transmisión de conocimiento por medio del cuerpo han sido estudiados profundamente por autores como Ben Spatz (2015; 2017; 2019) quien dirige también la revista *Journal of Embodied Research*.

Lucía era capaz de tocar escalas vertiginosas tañendo de manera continua sin ninguna interrupción en los cambios de cuerda.

Ahora bien, en la técnica de guitarra acústica de jazz que usa Martínez se tañen las cuerdas con una púa que se suele mover a gran velocidad pero sin extenderse más allá de dos o tres cuerdas contiguas. De este modo, le resultaba imposible realizar las vertiginosas escalas del *picado* saltando de cuerda en cuerda y sin interrupción. Ninguno de sus profesores de guitarra jazz pudo ofrecerle una solución técnica a este problema. De manera inesperada, la respuesta le llegó a través del heavy metal. Desde los años ochenta, guitarristas como Eddie Van Halen desarrollaron estrategias como el *alternate picking* y *pickslanting*. En estas técnicas se gira la muñeca de la mano derecha hacia arriba o hacia abajo dependiendo de la ubicación de la siguiente cuerda que se va tañer. De este modo, la púa se posiciona en el sitio adecuado antes de atacar la siguiente nota. El guitarrista y profesor Troy Grady (S. F.) ofrece cursos y tutoriales a través de varios videos donde explica los pormenores de estas técnicas. A partir de estos recursos, Martínez se apropió del *alternate picking* y *pickslanting* adaptándolos a su propio instrumento y estilo de improvisación.

En la investigación basada, guiada y dirigida a la práctica artística, en ocasiones, necesitamos de *marcos teóricos procedimentales* que provienen de campos ajenos a la música para atender problemas vinculados con nuestra actividad musical. En su trabajo final de máster ***Meditació i música. Efectes de la meditació en la pràctica musical***, Mireia Vila intenta gestionar las tensiones corporales y anímicas que le infringe su cotidianeidad profesional como violinista. Estaba fatigada del ambiente de competencia feroz en su campo y necesitaba reconducir su relación con su instrumento y la música en general. Deseaba recentrar su conciencia al tocar; recuperar la serenidad y el gusto por hacer música y dotar de coherencia sus valores personales con su quehacer artístico cotidiano. Para ello recurrió a la meditación y la introdujo a su práctica instrumental cotidiana. En su investigación, además de emplear conceptos teóricos del budismo, tomó algunas técnicas específicas de diferentes campos de desarrollo humano y bienestar. Entre éstos destaca el *mindfulness* y la técnica Alexander. A partir de ellas desarrolló un plan personalizado de entrenamiento cuyos resultados evaluó al final de su proceso (M. Vila 2017).

En su trabajo final de máster ***Flow: en busca del duende***, María Reina Navarro explora el flujo o *flow* tal y como lo definió el psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (2003). Se trata de un estado mental muy particular que podemos experimentar al realizar una tarea determinada. Entre sus características destacan una concentración intensa; pérdida de conciencia del tiempo y la realidad exterior; una suerte de abandono y la renuncia a ejercer

un control consciente o mental sobre las acciones que se realizan: estas simplemente fluyen de manera armónica y continua. En este estado olvidamos por completo la finalidad utilitaria de la actividad que realizamos para disfrutar de ella por sí misma: es autotélica. Efectivamente, una de las principales características del estado de *flow* es la sensación de una incontenible felicidad.

Estos estados mentales han sido estudiados profundamente por diferentes campos como la psicología del deporte (Swann et al. 2012). Dentro de este ámbito destacan varias tesis doctorales en las que se detecta una relación directa entre la efectividad en el rendimiento y cumplimiento de metas deportivas con la intensidad del estado de flujo alcanzado en cada tarea. Este estado no se puede provocar de manera consciente: es espontáneo. Lo que podemos hacer, es generar las condiciones para propiciar su aparición. En su trabajo final, la autora aplica algunas técnicas de la autohipnosis, el *centering* o la técnica actoral Stanislavski para desarrollar ejercicios personalizados con el objetivo de aumentar la frecuencia del estado de *flow* alcanzado en sus conciertos (Navarro 2014).

En los dos últimos casos, las prescripciones del *mindfulness*, la técnica Alexander o Stanislavski, la autohipnosis y el *centering*, funcionan claramente como *marcos teóricos proposicionales*.⁹

Interluding: Identifying Practice Methods for Classical Improvisation on the Violin es el trabajo Final de Máster de Ruth Mareen (2023). Como ya mencionamos, consiste en la realización de una serie de interludios improvisados que interconectan obras de autores y estilos muy diferentes dentro de un mismo concierto. Para realizar cada interludio usó como *marco teórico procedimental* las prescripciones para realizar improvisaciones a partir de partituras preexistentes de Kristina Juntu (Hill 2017). También estudió el *partimento*, unas técnicas para el desarrollo del bajo continuo en el siglo XVIII (Sanguinetti 2012). Del mismo modo, usó algunas de las técnicas para la improvisación de Henning Kraggerud, David Dolans (Menuhin Competition 2012) y Kari Kriikku (Hill 2017). Siguió las estrategias de improvisación libre de Sarah Stiles (2002) así como los consejos que improvisadores como Bert Mooiman y Karst de Jong le dieron de manera personalizada.

⁹ Este tipo de propuestas suelen generar debates. Para algunos colegas la investigación artística debería emplear únicamente recursos o principios plenamente aceptados por la comunidad científica y desechar todo tipo de conocimiento o práctica considerada pseudocientífica como la meditación o el psicoanálisis. Para otros, es posible incluir cualquier tipo de práctica de bienestar o corriente filosófica siempre y cuando colabore a alcanzar los objetivos prácticos de la investigación. Lo que interesa a esta corriente de opinión es la eficacia del marco teórico empleado y no su fundamento científico. El único límite que observan es que se preserve la legalidad y la seguridad personal de la persona investigadora.

Por último recordemos la tesis de maestría *Tiple Loop: exploraciones tímbricas con el uso del tiple, estación loop y otras tecnologías musicales* de Carlos Andrés Zapata Gil (2020). Los manuales de usuario y las rutinas características del hardware, software y otros recursos tecnológicos contenidos en tutoriales también funcionaron en su proyecto como parte ese *marco teórico procedimental*.

4.6.4. Algunos casos complejos

En ocasiones existen elementos en un trabajo de investigación cuyo estatus y función son difíciles de definir. Veamos algunos casos. Consideremos el trabajo final de máster del percusionista Rubén Martínez Orio *Análisis interpretativo de la voz y del gesto en la práctica de la percusión. Estudio de las variables interpretativas de Ursonate y Aphasia y de las variables compositivas de Ciutats (in)visibles*. En la composición contemporánea es común que se exija a los percusionistas un uso muy preciso de la voz y el gesto. Sin embargo, en sus estudios regulares no suelen recibir entrenamiento específico en estas áreas.¹⁰ Para ejercitar sus competencias vocales Martínez Orio decidió montar la poesía fonética *Ursonate* (1922-32) de Kurt Schwitters. Para desarrollar su gestualidad estudió *Aphasia* (2009) de Mark Applebaum para un instrumentista que realiza una serie de movimientos precisos de manera sincronizada con sonidos de diversa clase que se reproducen en una grabación en dos canales. Para completar el proceso de autoformación, el compositor Gerard Valverde creó *Ciutats (in)visibles* una composición dedicada expresamente a Martínez Orio en la cual se exploran a profundidad las *variables interpretativas* que localizó en el montaje de las obras anteriores.

Entre las tareas de investigación que para ejercitar su voz y cuerpo desarrolló el autor, destaca la *observación participante* realizada en talleres prácticos de danza buthó. Esta es una expresión artística que “integra aspectos del teatro experimental, el yoga y la danza contemporánea”. Ahora bien, cuando observamos el material audiovisual que documenta los resultados artísticos del trabajo de Martínez Orio, reparamos en que sus performances corporales no nos recuerdan al buthó. Pese a que experimentó en su propio cuerpo sus principios técnicos, en sus interpretaciones musicales no aplica de manera directa las rutinas motoras o esquemas corporales característicos de esta disciplina. En la parte escrita de la investigación aparecen de manera diáfana sus principios conceptuales. Por ejemplo, el autor destaca algunas ideas del buthó como la que afirma que

¹⁰ Este problema fue también el detonador de la tesis doctorar de Torrence (2019). Sin embargo, está siguió al final un recorrido muy diferente.

“nosotros no movemos el espacio sino que el espacio nos mueve”; la no representación directa del mundo y sus objetos sino su aprehensión a través de “sus canales energéticos... sensaciones ... y reflejos corporales” y la manera de concebir la expresión facial (Martínez Orio 2014, 30-31). De este modo, la aplicación de las técnicas y conceptos del *buthó* en este trabajo parecen funcionar más bien como *marco teórico orientado a la acción* que como *marco teórico procedimental*. Sus principios le ayudaron a modelar su material de trabajo; sin embargo, no aplicó directamente sus técnicas.

Algo similar ocurre con el trabajo final de grado ***L'acordió diatònic a escena. Experiències escèniques d'un acordionista amb diferents disciplines artístiques*** de Pol Aumedes. Como parte de su trabajo realizó una *observación participante* con Joan Codina que consistió en prácticas para tañer el acordeón y bailar simultáneamente la música tradicional catalana. Ello le inspiró sus *Danzas pintadas*: dibujos improvisados que se realizan al compás de la música del acordeón. Todo el proceso se registra en vídeo. En efecto, en sus danzas pintadas Pol no aplica las técnicas de tañer el acordeón y bailar simultáneamente. Las toma como punto de partida. Esas técnicas funcionaron también como *marco teórico orientado a la acción* (Aumedes 2015).

Ahora consideremos la tesis doctoral de la percusionista Adilia Yip ***Inventing New Marimba Performance from the African Balafon Music Practice***. En este trabajo la autora combina la etnomusicología con la investigación artística. Viaja a África para conocer de primera mano las técnicas de balafón para incorporarlas a sus recursos para interpretar música de nueva creación en la marimba. Su método principal fue también la *observación participante* a partir de su convivencia e integración a ejecuciones musicales con especialistas de este instrumento. Si bien Yip se apropia de una técnica instrumental específica, así como de toda la cosmovisión que esta práctica lleva consigo, en su tesis esta técnica no funciona como *marco teórico procedimental*. No se trata de una herramienta bien definida que la autora tome de un recurso didáctico preexistente para resolver un problema específico. El comprender, conocer y apropiarse de esas técnicas constituye el *objetivo principal* de la tesis. Es la meta, no la herramienta para conseguirla (Yip 2018a).

Algo parecido ocurre en la tesis doctoral ***La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos*** de Francisco Javier Piñana. Una parte importante de la tesis consiste en realizar entrevistas estructuradas a diferentes artistas y especialistas del mundo del flamenco para conocer de primera mano sus estrategias en el estudio, montaje, interpretación y grabación de repertorio. Con la información obtenida propone una incipiente teoría sobre la práctica del cantaor de flamenco. Aquí también, los recursos

técnicos y conceptuales orientados a la práctica artística, si bien fueron reutilizados como insumos metodológicos y conceptuales para el montaje del repertorio que grabó el autor, fueron el resultado de investigación: formaron parte de sus objetivos, no de su marco teórico (Piñana Conesa 2017).

En la tesis doctoral Horacio Curti *Aesthetics of sound in Japanese hōgaku. Ethnomusicology and Artistic Research in dialogue* pasa algo similar. En la primera parte del trabajo realiza una investigación documental y de campo sobre categorías estéticas tradicionales japonesas como *neiro*, *shōgai*, *ma*, *kūkaku*, *seigen* y *soboku*, *wabi* y *yūgen*. Entre sus estrategias metodológicas destaca de nuevo la *observación participante*. Estas categorías aplican no sólo a la música sino a otras artes o manifestaciones culturales sujetas a ser valoradas estéticamente. Sus contenidos en general no se transmiten ni comprenden de manera verbal- conceptual sino por imitación. En la segunda parte de la tesis, el autor las emplea como detonadores o punto de partida para la investigación que dará forma a su pieza performativa *Kūkaku* (Curti 2022). Para poder aplicarlas primero tuvo que investigar su naturaleza pues estas categorías no provienen de saberes teóricos preexistentes y sistematizados.

Parlando Rubato: interpretar las obras para piano de George Enescu a través de los patrones de pronunciación de la “voz” moldava es la tesis doctoral de Andra Laura Cârstea. En ella defiende la hipótesis de que los modos particulares de pronunciación del rumano de la región y la época en la que nació y vivió George Enescu, la llamada *pronunciación moldava*, en combinación con otros elementos, pueden tener una incidencia directa en la interpretación de algunas de sus obras. A lo largo de su trabajo la autora emplea conceptos de la lingüística que se ha ocupado de la pronunciación moldava así como de los estudios del ritmo de la música tradicional de esa zona. De entre éstos destacan términos como *recto tono*; ritmo silábico; ritmo aditivo; ritmo divisorio; *parlando rubato*; sistema rítmico aksak o *giusto silábico*.

Estos conceptos los empleó para analizar fragmentos prosódicos del habla de la zona recogidos en grabaciones de campo. También los usó como herramienta de análisis de algunas partituras de Enescu. Aun más, los aplicó en el análisis de fonogramas antiguos donde el propio compositor interpreta su música. En este momento de la tesis, esta batería conceptual es usada como *marco teórico proposicional* que auxilia en las tareas intelectuales del análisis musical. Sin embargo, en otra parte del trabajo, la autora empleó los mismos conceptos, ahora cargados con la experiencia de su aplicación analítica, como punto de partida para dar forma a su propia propuesta interpretativa de algunas obras del compositor. Es decir, en ese momento, los

empleó como *marco teórico orientado a la acción*. Las mismas categorías teóricas tienen esta doble función.

A diferencia de las tesis de Adilia Yip, Francisco Javier Piñana u Horacio Curti, el repertorio terminológico que emplea Carstea en su trabajo no es un producto de su propia investigación. Se trata de elementos de teorías preexistentes que han sistematizado una serie de conocimientos que explican, aportan hipótesis y tesis sobre los fenómenos estudiados y que son empleados como herramientas para la producción de conocimiento nuevo y no como el propio conocimiento producido (Cârstea 2022).

Por último veamos el trabajo de fin de grado ***Coreografiant el passat: la dansa a la cort de Lluís XIV: notació i criteris d'interpretació*** de Laura Sintés. La autora se propuso explicar el sistema de notación y los principales pasos y coreografías de las danzas cortesanas de la época de Luis XIV en un lenguaje accesible a los músicos. Su trabajo incluye toda una contextualización histórica y social de esta práctica. Como parte de su *marco teórico proposicional* usó intensivamente la terminología de la notación Beauchamps – Feuillet contenida en *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse* (1700) de Raoul-Anger Feuillet la cual incluye los signos principales para representar los pasos, movimientos y coreografías. La autora recreó pasos y coreografías a partir de las prescripciones de este tratado y de otros como *Le maître à danser* (1725) de Pierre Rameau; *The Dancing Master o the Whole Art and Mystery of Dancing Explained* (1728) de John Essex o *The art of dancing* (1735) de Kellom Tomlinson. Ahora bien, el mero estudio de esta documentación histórica no fue suficiente para esa recreación. Esta información la complementó con técnicas de danza histórica tal y como se practican en la actualidad. A éstas últimas accedió a través de la *observación participante*: participó en talleres y cursos públicos y privados con especialistas.

Las diferentes fuentes de información y conocimiento fueron empleadas de manera distinta a lo largo del trabajo. El conjunto de instrucciones, recomendaciones y prescripciones encontradas en los tratados históricos tienen una doble función. Cuando las empleó para realizar explicaciones históricas y teóricas trabajan como *marco teórico proposicional*. Cuando las usó como insumo para recrear pasos y coreografías funcionan como *marco teórico orientado a la acción*: sirvieron para modelar y dar un primer sentido a la materia corporal de la danza. Ahora bien, las técnicas actuales de danza histórica que aprendió en cursos y talleres, si bien fueron indispensables para complementar la información histórica, no forman parte del marco teórico. No aparecen en el trabajo escrito. No figuran como conocimiento preexistente. Toda esta parte práctica del trabajo es omitido en gran parte porque se trata de un trabajo final en musicología (Sintés 2013a; 2013b).

4.6.5. Diferencia entre estado de la cuestión y marco teórico

Es muy importante distinguir el *estado del arte* o *estado de la cuestión* del *marco teórico*. Es posible que algunos libros, trabajos o conocimientos que aparecen en uno se vuelvan a usar en el otro. Sin embargo, hay que tener en cuenta la utilidad y propósitos específicos de ambas secciones. El *estado de la cuestión* pretende hacer un balance crítico del avance de una investigación y desarrollo artístico dentro de determinado campo de conocimiento y creación. Establece los antecedentes de la investigación que estamos proponiendo. En cambio, en el *marco teórico* no nos interesa esa evaluación, sino establecer, definir y poner a punto los instrumentos que emplearemos en el análisis y estudio de nuestro objeto de estudio y de desarrollo artístico. Aquí no interesan los resultados de las investigaciones anteriores, sino cómo vamos a emplear algunas de sus herramientas para nuestro propio proyecto.

Tomemos por ejemplo el trabajo final de máster *Improvisación y experiencia artística. La influencia de la repetición como base en la creación de obras musicales en tiempo real* de Elena Sáenz de Tejada (2020a; 2020b). Como vimos, en su proyecto de sistematización de sus propios recursos de improvisación con una estación *loop* no encontró antecedentes directos de investigaciones similares. Entonces articuló un *estado de la cuestión indirecto* a partir de investigaciones precedentes en ciertos aspectos de la improvisación. Él tomó en cuenta los resultados y discusiones de investigaciones como las siguientes: para una noción de improvisación en general consideró trabajos como los de Nettle y Russell (2004) y Palmer Aparicio (2017). Para los diferentes tipos de procesos de improvisación recogió los aportes de autores como Chamizo-Moreno (2009) y García Ruiz (2014). Para el papel del cuerpo tomó en cuenta las discusiones presentes en trabajos de Carbonell (2002); López-Cano (2009) y Assinnato y Pérez (2013). Para el perfil de diferentes estilos improvisatorios revisó trabajos como Terrazas (2006), Tirro (2007) y Galiana (2017). Sobre los procesos de repetición tomó en consideración las aportaciones de Reich (1974) y Pelinski (2002). Por último, sobre las teorías recientes sobre la noción de performance resumió trabajos como Madrid (2009) y San Cristóbal (2018).

Su *estado de la cuestión indirecto* consistió en hacer un resumen de los avances, discusiones y aportes de varios campos de investigación relacionados con su proyecto a partir del estudio de trabajos como los mencionados. Ahora bien, además de eso, algunos de esos trabajos también la proveyeron de categorías teóricas, términos y conceptos que empleó sistemáticamente en su trabajo para analizar, pensar o resolver algunas de sus preguntas de investigación. Por ejemplo, de las teorías generales de la improvisación musical usa la noción de *tiempo interior* o *improvisación generativa* de Palmer Aparicio (2017) o Carbonell (2002). También emplea las

nociones de *gesto efector*, *gestos ancillares*, *gestos de exhibición* y *gestos adaptativos* que aprendió de López-Cano (2009) y Assinnato y Pérez (2013). En resumen: en el estado de la cuestión se resume los aportes y discusiones actuales en diferentes campos según los autores consultados. En el marco teórico se toman conceptos específicos de algunos de esos mismos trabajos para aplicarlos a sus propios problemas de investigación.

4.6.6. Marcos teóricos frecuentes

En la investigación artística en música es posible apreciar el uso frecuente de ciertas teorías como parte de los *marcos teóricos* de las investigaciones. Como ya hemos mencionado, algunos términos y conceptos de la filosofía postestructural francesa de Gilles Deleuze, Jacques Derrida o Jean Baudrillard son frecuentes en el entorno del Orpheus Instituut. Otro concepto y discurso teórico que aparece con frecuencia es el de *desclasificación* de Luca Chiantore (2017).¹¹ Nociones como *significado expresivo*, *trayectorias dramáticas y narrativas*, *vectorialización* o los *principios de interpretación exegética* que aparecen en trabajos de Rubén López-Cano (2022b; 2023) comienzan a ser frecuentes también en algunos de estos trabajos.¹² En Brasil la noción de *cartografía* de Bibiana Bragagnolo (2021a; 2021b; 2023) están siendo empleadas en varias tesis en proceso.¹³

4.7. Descripción del contenido

Es muy conveniente hacer un breve resumen del contenido de cada capítulo dentro de la introducción del trabajo de investigación. Es como ofrecer un mapa del recorrido que nuestro trabajo va a realizar. Esta descripción ayudará a las personas lectoras del trabajo a imaginar lo que se van a encontrar en él y a despertar su interés. Por otro lado, ayuda a quien realiza la investigación a controlar el desarrollo lógico y coherencia de todo el trabajo. Al mismo tiempo, servirá a las personas evaluadoras para articular mejor sus criterios para calificar el trabajo. Se deben resaltar de forma sintética los descubrimientos, herramientas teóricas, aplicaciones, discusiones o las informaciones de mayor interés de cada sección. Es una especie de tráiler que adelanta una parte de los principales contenidos y aportes del trabajo sin

¹¹ Algunos trabajos que usan este concepto son Bragagnolo (2019; 2021a; 2021b; 2023); Bragagnolo y Sanchez (2022); Castro Gil (2019); Ferreira (2021) y Sánchez Guevara (2022).

¹² Estos conceptos son usados por Anciani Balzán (2021); Betancur Mejía (2022); Díez Palacio (2022); Gainza Desdin (2022); Lopez Cesena (2022); Brambilla de Oliveira (2023).

¹³ Después del marco teórico suele ir la metodología. En este libro atenderemos este aspecto en el capítulo 5.

desvelarlos en su totalidad. Este resumen ha de ser breve y puede ir de una frase hasta un par de párrafos para cada capítulo.

4.8. Cuerpo del trabajo y su organización

La parte central del trabajo consiste en diferentes capítulos donde se distribuyen informaciones, análisis, reflexiones y todos sus contenidos. Todos los proyectos de investigación suelen estructurarse de manera lógica siguiendo recorridos que por lo regular van de lo general a lo particular. Se supone que en los primeros capítulos se establece el problema o las preguntas que la investigación va a atender. Se realizan las contextualizaciones y planteamientos indispensables para comprender las preguntas planteadas y se presentan las herramientas teóricas que se van a utilizar en el análisis y reflexión posterior. En los capítulos siguientes se analizan diferentes aspectos del problema hasta llegar a una conclusión. Ahora bien, por la naturaleza de la investigación artística, los intereses de conocimiento que persigue o el perfil profesional de las personas que la realizan; la organización de un trabajo final, tesis o tesina de este tipo puede presentar desafíos, problemas o estar sujeto a propuestas ingeniosas.

Existen trabajos cuya complejidad de sus contenidos resulta difícil de gestionar a partir de una organización lineal. También nos podemos encontrar con músicos artistas que por su trayectoria profesional desarrollada principalmente en los escenarios, carecen del entrenamiento necesario para dar continuidad lógico- racional a los diferentes argumentos de una tesis a lo largo de un trabajo de trescientas páginas. Esto no nos debe sorprender. Como hemos venido insistiendo a lo largo de este libro, la investigación artística no pretende convertir a músicos profesionales en científicos sociales de la noche a la mañana. El mejor trabajo de investigación artística no necesariamente es un trabajo de excelencia en musicología o teoría musical: son campos y perfiles profesionales distintos.

Por ello, la organización interna de los contenidos de un trabajo de investigación basada, guiada y dirigida a la práctica artística, debe responder a las competencias reales de las personas que la realizan. Esto no significa que renunciemos a exigir trabajos de calidad. Lo que quiere decir es que tenemos la obligación de definir los criterios de calidad adecuados para valorar esta producción. Quienes nos dedicamos a dirigir este tipo de trabajos tenemos la obligación de detectar los *estilos de pensamiento* de nuestros tutorizados para ayudarles a elegir los temas y estructuras de organización más adecuados a su personalidad. Las principales formas de organización de trabajos que nos solemos encontrar en la investigación artística en música se

enumeran en el **cuadro 4.3**. A continuación revisaremos en qué consisten cada uno de estos modelos.

4.8.1. Organización lineal: de lo general a lo particular

Este es el modelo organizativo más frecuente. Por lo regular procede desde consideraciones teóricas, contextuales e históricas, hacia su aplicación práctica. Lo apreciamos claramente en *El color sonoro de la trompa en la “llamada Interestelar” de O. Messiaen*, trabajo de fin de máster de Aida Lozano Beceiro (2015). Se trata de un análisis para la interpretación de la “Appel Interestellaire”, un movimiento para solo de trompa que forma parte de *Des Canyons aux étoiles* (1974) de Olivier Messiaen. El trabajo primero nos introduce al contexto histórico de la composición de la obra y luego la analiza y realiza algunas consideraciones estéticas. Posteriormente discute algunos elementos técnicos de la trompa para su interpretación como el color, ritmo y el uso de onomatopeyas. Compara cómo se han abordado estos elementos en algunas grabaciones y finalmente propone su propia interpretación.

En su tesis ya mencionada *Créations audiovisuelles archéomédiatiques: processus*, Maxime Corbeil-Perron (2022) comienza analizando algunos de los principios de la *arqueología de medios*. En el siguiente capítulo habla en términos generales de su proceso de composición. En el tercero aborda algunos aspectos específicos que aportan sus obras audiovisuales como las texturas estereoscópicas, la rugosidad, el volumen espacial, etc. Otro caso de organización lógica lineal que va de la teoría a la práctica la vemos en el ya mencionado *In Search of a Lost Language: Performing in Early-Recorded Style in Viola and String Quartet Repertoires* de Emlyn Stam (2019). Siguen también este esquema aunque con mayores elementos a considerar y con un poco más de complejidad en su organización, el trabajo de fin de grado *Coreografiant el passat : la dansa a la cort de Lluís XIV : notació i criteris d'interpretació* de Laura Sintes (2013a) y la tesis doctoral *Parlando Rubato: Interpretar las obras para piano de George Enescu a través de los patrones de pronunciación de la “voz” moldava* de Andra Laura Cârstea (2022).

Una variante a este esquema general es el de *secciones contrastantes*. Aquí los contenidos no parecen tener una progresión paulatina que conduce desde lo teórico a lo práctico de manera continua. Estos trabajos se articulan en dos partes sumamente contrastantes. En la primera parte de su trabajo final de grado *El Canto del Búho: Música como dispositivo del poder*, Celia de Andrés (2019) nos sumerge en un denso discurso intelectual sobre el poder; las teorías de la identidad forjadas por medio de la música; la construcción de la ideología; los discursos decoloniales y el transfeminismo. Con todo ello elabora un ideario político y social de la música que desea hacer. La segunda

- **Organización lineal: de lo general a lo particular**
 - Por secciones contrastantes
 - Réplica de un mismo esquema estructural
 - De la teoría a la práctica que se analiza o teoriza
- **Organización cronológica**
- **Organización bidireccional**
- **Organización por temas independientes**
- **Trabajos con ramificaciones**
- **La agenda como índice**
- **Trabajos modulares o en mosaico**

CUADRO 4.3.
TIPOS DE ORGANIZACIÓN DE LOS CONTENIDOS DE LA PARTE ESCRITA DE UN
TRABAJO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

parte del trabajo introduce un cambio radical en los contenidos, temas y nivel de reflexión. Ahí presenta el diseño de un espectáculo personal a partir de composiciones propias donde expondrá todo el ideario estético que prefiguró en la sección anterior. En ésta nos encontramos con muestras de algunos de los números musicales que integrarán la propuesta así como los requerimientos, ficha técnica y el plan de promoción del proyecto.

Algo similar ocurre con *La batería preparada com a eina expressiva. Estratègies per ampliar les possibilitats sonores i expressives de la bateria acústica mitjançant l'ús de preparacions*, trabajo de fin de grado de Albert Riu Domínguez (2018). En los primeros capítulos aborda la historia de la batería, la historia del piano preparado de John Cage y la información disponible sobre la batería preparada. En la segunda parte se entrega de lleno a la experimentación. Coloca objetos y diversos materiales encima, debajo y dentro de su instrumento para obtener sonoridades insospechadas con las cuales acompaña una serie de composiciones propias con muchos matices y registros expresivos. El tono teórico de la primera parte contrasta con el empirismo puro de la segunda sección.

Consideremos ahora el trabajo final de grado *La imatge de la música. Una interpretació visual de l'obra Auf dem Strom de Franz Schubert* de la soprano María Pujades (2016). La autora se propuso elaborar y analizar de

manera más profunda las imágenes mentales que le suelen venir a la cabeza durante el proceso de montaje de una obra y que le ayudan a tomar decisiones interpretativas. En la primera parte del trabajo expone el contexto histórico y el análisis del lied de Schubert que eligió para esta exploración. Con esta información construye algunos de los elementos de su interpretación. Esta sección está dominada por un tono académico muy cercano al de la musicología. Su aproximación es completamente compatible con los discursos académicos habituales.

En la segunda parte cambia por completo de perspectiva. Comienza por presentarnos las imágenes mentales que más allá de las consideraciones analíticas que realizó en la sección anterior, se le aparecieron espontáneamente durante el proceso de montaje de la pieza. Inmediatamente después nos explica cómo las elaboró y articuló en el vídeo con que acompañó su interpretación del lied. Comparte con nosotros el proceso creativo que tuvo en colaboración con una ilustradora con la que diseñó el vídeo. Vemos las varias fases por las que pasó la elección y refinamiento de las imágenes. Después analiza la pieza audiovisual resultante y culmina con una evaluación cuantitativa de la recepción de su performance con apoyo de video en la que cantó la canción. Cuando observamos su texto final da la impresión que son como dos ejercicios de investigación independientes.

Otra variante de la *organización lineal* es la *réplica de un mismo esquema estructural*. Consiste en que en la primera parte del trabajo se genera una estructura interna para introducir, definir y reflexionar teóricamente algunos elementos fundamentales del trabajo. Más adelante, en otra parte, este mismo esquema se emplea para desarrollar nuevas aplicaciones prácticas sobre estos mismos elementos. Esto lo podemos apreciar en la ya mencionada tesis doctoral ***A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music*** de Barbara Lüneburg (2013). En la primera parte que precisamente denomina *De la teoría a la práctica*, se encarga de definir algunos de los conceptos clave de su trabajo. Para ello emplea teorías y conceptos de diversos campos como la filosofía, la psicología o la teoría de los medios. Cada uno de estos términos los desarrolla en un capítulo entero que incluye definiciones, historia, discusiones y adaptaciones. Los conceptos abordados son los siguientes:

- Capítulo 2. *Creatividad*;
- Capítulo 3. *Colaboración*;
- Capítulo 4. *Aura del concierto* y
- Capítulo 5. *Carisma*.

La segunda parte de la tesis la llama *Ejemplos de mi propia práctica*. Aquí replica el esquema ordenador anterior pero ahora aplica las herramientas al análisis de su propia experiencia profesional. Una vez más, cada ítem ocupa un capítulo entero. En ellos aborda problemas como:

- Capítulo 6. *Colaboración en la práctica*;
- Capítulo 7. *Aura de concierto: casos de estudio*;
- Capítulo 8. *Carisma: casos de estudio*; etc.

Veamos un último caso de este esquema de organización. Lo llamamos *de la teoría a la práctica que se analiza o teoriza*. También transcurre de lo general a lo particular. Sin embargo, esta variante añade una última sección en la cual la práctica producida es analizada y sujeta a reflexión. En esta última parte se puede generar alguna teoría o simplemente una evaluación del resultado práctico del trabajo. Esta organización es una de las formas más tímidas de manifestarse a nivel macroestructural de lo que llamamos *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión* característica de la investigación basada, orientada, guiada y dirigida a la práctica artística (López-Cano y San Cristóbal 2014a, 169-72).¹⁴

Un caso lo vemos en el ya mencionado trabajo final de máster ***Meditació i música. Efectes de la meditació en la pràctica musical*** de Mireia Vila (2017). Después de introducir conceptos provenientes del budismo y *mindfulness* y argumentar los beneficios que su ejercicio puede reportar al intérprete musical, la autora presenta un programa de práctica de la meditación de 30 días en los que espera obtener ciertos resultados. Éstos son evaluados por medio de test que ayudan a comprobar la eficacia de ciertas rutinas o la necesidad de corregirlas. ***A criatividade no processo de construção da performance: uma experiência autoetnográfica*** es una tesis doctoral de Rebeca Vieira (2023). En ella analiza el papel de la creatividad en la producción del espectáculo *Pérolas para Jobim*. En el primer capítulo ofrece una discusión teórica sobre el concepto de creatividad en general y dentro de la interpretación musical en particular. En el siguiente introduce los principios de la autoetnografía que va a emplear. El tercer capítulo es la autoetnografía de todo el proceso creativo del espectáculo. En el cuarto evalúa algunos de los resultados del mismo que ponen de manifiesto esos destellos de creatividad que fueron teorizados en las primeras secciones del trabajo así como el conocimiento adquirido durante el proceso.

Similar es también el ya mencionado trabajo final de máster ***Interluding: Identifying Practice Methods for Classical Improvisation on the Violin*** de Ruth Mareen (2023). Recordemos que la violinista propuso un concierto

¹⁴ Retomaremos esta noción en el capítulo 6.

entero con obras sumamente heterogéneas que fueron conectadas por medio de interludios improvisados. En su trabajo la autora desarrolló las estrategias para construir e improvisar este material. En su primer capítulo define qué es un interludio, aporta informaciones históricas sobre esta práctica y de cómo se desarrolla en la actualidad. En el siguiente presenta las estrategias que siguió para desarrollar habilidades para realizarlos. Sigue una sección donde especifica cómo los estructuró y los llevó a cabo en su concierto. El capítulo final es una evaluación del resultado por medio de dos instrumentos de análisis: el primero es un cuestionario dirigido al público general que combina tanto preguntas cerradas como abiertas. El segundo es una entrevista e intercambio privado con diferentes expertos. A partir de esta retroalimentación la autora pudo detectar aquellos aspectos que puede mejorar.

Esto ocurre también en los trabajos finales de grado como *La imatge de la música. Una interpretació visual de l'obra Auf dem Strom de Franz Schubert* de Maria Pujades (2016) y *Tangencias: un laboratorio para la práctica instrumental* de Pedro González (González 2014a; 2014b). El último capítulo de cada trabajo también estuvo destinado a evaluar la propuesta artística por medio de un cuestionario cuantitativo dirigido al público asistente. Este se respondió en línea después del concierto. Con este instrumento Pujades y González pudieron valorar qué aspectos de sus novedosas propuestas tuvieron éxito, cuáles fueron incomprendidas y qué aspectos deberían cambiar o seguir trabajando.

4.8.2. Organización cronológica

Algunos índices combinan la organización lineal de lo general a lo particular con un orden cronológico. Esto se aprecia en los ya mencionados *Réalisation d'une basse continue: une possible pratique actuelle avec un instrument à archet?*, trabajo final de grado de Dimitri Kindynis (2019) y *Discantare Super Planum Cantum. New Approaches to Vocal Polyphonic Improvisation 1300-1470* tesis doctoral de Niels Berentsen (2016). El primero expone primero los tratadistas históricos que mencionan la realización armónica del bajo continuo con instrumentos como la viola da gamba y el violonchelo. Después hace referencia a los practicantes actuales de esta modalidad. La tesis de Berentsen, por su parte, combina la organización de lo general a lo particular, de la teoría a la práctica y su propuesta pedagógica, con un esquema cronológico. En el capítulo que sigue a la introducción resume varios aspectos teóricos generales sobre la polifonía, la improvisación y las tradiciones orales en la música occidental. El capítulo 3 presenta diferentes técnicas polifónicas del período 1300 a 1400. Aporta primero información histórico-analítica, luego los resultados de su propia

experimentación en la improvisación de estos estilos y por último realiza alguna reflexión para la didáctica de la improvisación polifónica en este contexto. En el siguiente hace exactamente lo mismo pero ahora para el período 1400-1470. El capítulo 5 se dedica por entero al desarrollo pedagógico de la improvisación polifónica en estilos tardo medievales.

4.8.3. Organización bidireccional

Son sumamente extrañas las organizaciones de trabajos que vayan de lo particular a lo general.¹⁵ Sin embargo, en la investigación basada, guiada y dirigida a la práctica artística se debe procurar lo que llamamos un *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*. Esto implica que los capítulos prácticos deberían aparecer lo más pronto posible e intercalarse con otros más teóricos. Sólo de este modo la práctica artística puede convertirse en motor y centro neurálgico de todo el trabajo de investigación. Este paso es decisivo para que de ella emanen algunos de los elementos fundamentales de la investigación como:

- Las preguntas y problemas de investigación principales;
- La agenda de las diferentes tareas de investigación;
- El tipo de investigación documental se deberá realizar;
- Los fenómenos que debemos observar y
- Las personas o preguntas que debemos hacer en *entrevistas, historias de vida o grupos focales*.

Un ejemplo de esta forma de organización lo encontramos en el ya mencionado trabajo final ***El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz. Análisis práctico e implementación pedagógica utilizando medios teórico-prácticos de guitarra eléctrica*** de Javier Martínez (2018). Uno de los capítulos fundamentales del trabajo es desde luego el cuarto donde expone el análisis armónico y modal de algunos temas emblemáticos de Paco de Lucía. La manera en que llega a él es, sin embargo, muy reveladora. El primer capítulo contiene la introducción donde expone sus principales preguntas, el estado de la cuestión y las definiciones previas. El capítulo 2

¹⁵ Un caso de este tipo de recorrido lo encontramos fuera de la investigación artística. El célebre libro de semiótica musical *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* de Robert Hatten (1994) se estructura a partir del siguiente esquema: primero realiza un análisis musical de los principales elementos de significación en una obra de Beethoven. Este análisis suele combinar técnicas especializadas con estrategias intuitivas. Inmediatamente después, en el capítulo siguiente modeliza las rutas y resultados obtenidos con instrumentos teóricos de gran calado que poco a poco van formando la compleja teoría del estudioso estadounidense. Este esquema lo repite algunas veces a lo largo de todo el libro.

aborda el desarrollo histórico del jazz-flamenco y la improvisación en la guitarra flamenca. Ahora bien, en el capítulo 3, antes del análisis de la música de Paco de Lucía, se detiene en resolver el ya mencionado problema que le presentó trasladar la técnica de *picado* en la mano derecha de la guitarra flamenca a su técnica de púa en la guitarra acústica del jazz. En principio nos podría parecer más lógico que después de presentar historia del jazz flamenco introdujera el capítulo destinado al análisis musical. ¿Por qué lo retrasa hasta después de solucionar su problema técnico de ejecución en la mano derecha? Pues porque al autor no le interesa un análisis musical abstracto. Los resultados analíticos sólo tienen sentido para él cuando los comprende a través de su instrumento y le ofrecen no sólo una comprensión de la estructura musical sino le abren posibilidades para la ejecución guitarrística.

‘Precisely marked in the tradition of the composer’: the performing editions of Friedrich Grützmacher es la tesis doctoral de la violonchelista Kate Bennett Wadsworth (2017). En ésta analiza una gran cantidad de partituras de varios autores del siglo XIX que el violonchelista Friedrich Grützmacher (1832-1903) editó con indicaciones precisas para su ejecución. Su interés en estas ediciones prácticas es aproximarse al estilo interpretativo de este músico que gozó de mucha fama y reputación en su época. Todo lo que aprendió de ese estilo de ejecución a través del análisis y puesta en práctica de sus indicaciones lo aplicó en su propia interpretación de una pieza de Brahms que Grützmacher no editó pero que fue interpretada por sus alumnos. Por supuesto, como muchos trabajos de estas derivas de la interpretación históricamente informada o inspirada, la autora no desea reproducir miméticamente ese estilo de interpretación. Su objetivo es, primero, recrearlo para, después y a partir de un intenso proceso de apropiación y adaptación a las estéticas actuales, las exigencias de su mundo profesional y su gusto personal; desarrollar su propia aproximación interpretativa a este repertorio.

En el primer capítulo de la tesis nos introduce a la figura de Grützmacher. Aborda aspectos biográficos, su relación con varios compositores y la gran acogida que tuvieron sus interpretaciones y ediciones en su tiempo. Profundiza en su trabajo editorial con obras de Schumann o Mendelssohn y su relación con otros músicos e intérpretes como Ferdinand David, Julius Rietz e Ignaz Moscheles. Termina el capítulo con el análisis de algunas de las primeras interpretaciones fonográficas que se hicieron a partir de sus ediciones prácticas. El segundo capítulo se llama *Del escenario al laboratorio* y, precisamente, está basado enteramente en la práctica. La autora realizó una inmersión en las ediciones de Grützmacher: las estudió a profundidad; las interpretó en público e incluso las grabó con técnicas de la fonografía temprana similares a las que emplearon algunos de los alumnos del violonchelista alemán.

A partir de esta experiencia práctica emergieron distintos problemas específicos. Por ejemplo, se encontró con signos que Grützmacher usaba constantemente y cuyo significado no comprendía. También había indicaciones cuya aplicación producían un fraseo o articulación que no le resultaban musicalmente convincentes. A partir de este tipo de dificultades construyó diferentes problemas y preguntas de investigación derivados exclusivamente de la práctica. Para resolverlos elaboró una agenda de investigación que incluía por supuesto la revisión de documentación histórica tanto escrita como iconográfica. Esta incluía bastante música en formato de partituras impresas y de grabaciones fonográficas de principios de siglo XX de obras ejecutadas por los alumnos de Grützmacher o bien a partir de sus ediciones.

De este modo, la investigación documental no fue el origen de su investigación y, en este sentido, tampoco definió apriorísticamente su práctica artística. Más bien se estructuró y organizó a partir de las necesidades específicas de esta última. En este trabajo, la investigación académica sirvió a las necesidades prácticas. Otra tarea de investigación que realizó fue un estudio lexicográfico cuantitativo sobre todas las ediciones del violonchelista alemán para comprobar si los signos de interpretación que empleaba portaban significados estables. A través de las investigaciones documental y cuantitativa resolvió dudas sobre aspectos como los *portamenti*, el uso del vibrato, la dinámica, agógica y fraseo y las técnicas de gestión del arco. El tercer capítulo se denomina *Del laboratorio de vuelta al escenario*. En éste aplica todo lo aprendido a su propia interpretación fonográfica de las sonatas para violonchelo de Brahms.

4.8.4. Organización por temas independientes

Existen trabajos que eluden un recorrido lógico de lo general a lo particular o de la teoría a la práctica y viceversa. Estos se organizan por la secuencia de capítulos que abordan temas más o menos independientes y con la misma jerarquía. Si bien los capítulos iniciales suelen ser más generales y preparan las secciones de aplicación, el recorrido de los capítulos siguientes suele articularse a partir de cada una de las piezas musicales compuestas o interpretadas en el trabajo.

Este es el caso de *Interpreting Finn Mortensen's Piano. Music in an International Perspective*, tesis doctoral de Kristian Evjen (2023). El autor se propone una reinterpretación de la música para piano del compositor noruego Finn Mortensen quien es considerado un artista abstracto y estructuralista creador de música calculada, fría y distante. Evjen recontextualiza sus piezas y las pone en relación con otros repertorios del siglo XX más amables para la

experiencia estética de las audiencias. A través de incisivos análisis musicales y discusiones estéticas, explora rutas expresivas inéditas para la interpretación de este repertorio. Su performance de ese repertorio en formato de abundante material audiovisual que acompaña el trabajo da cuenta de que logró con creces su objetivo. Después de un capítulo introductorio, los siguientes se organizan a partir de cada una de las obras que aborda en sus interpretaciones. En cada capítulo incluye aspectos estructurales y estéticos de las piezas así como consideraciones sobre el timbre, textura, tempo y gestualidad.

Algo parecido ocurre con el trabajo final de máster *Análisis interpretativo de la voz y del gesto en la práctica de la percusión. Estudio de las variables interpretativas de Ursonate y Aphasía y de las variables compositivas de Ciutats (in)visibles* de Rubén Martínez Orio (2014) y el trabajo final de grado *L'acordió diatònic a escena. Experiències escèniques d'un acordionista amb diferents disciplines artístiques* de Pol Aumedes (2015). En ambos, los capítulos se suceden según las obras estudiadas o creadas por sus autores.

4.8.5. Trabajos con ramificaciones

Muchos trabajos eluden una organización lineal. Presentan varias digresiones o excursos que atienden temáticas que, en ocasiones, parecen alejarse un poco del tema central de la investigación. Esto puede ocurrir por varias razones. Por ejemplo, cuando se carece de suficiente información sobre el tema principal y es necesario abundar en temas periféricos. También es frecuente cuando existe una exigencia institucional de presentar trabajos con abundante bibliografía y se da el caso que el tema elegido es sumamente práctico y/o carece de antecedentes publicados. También puede deberse al estilo de pensamiento de quien realiza la investigación y su necesidad de expandir constantemente su radio de reflexión.

Sin distancias: Una propuesta interpretativa en torno a las sonatas de Domenico Scarlatti transcritas por Enrique Granados, es la tesis doctoral de Laia Martin (2022). Su propuesta artística parte de unas transcripciones muy libres de unas sonatas de Domenico Scarlatti realizadas por el pianista y compositor Enric Granados (1867- 1916). La autora interpreta cada una de las piezas interactuando con el íncipit sonoro de fonogramas históricos de la misma sonata grabada por pianistas de renombre. Sus decisiones interpretativas se basan tanto en información documental de las piezas de Scarlatti; de la estética que les imprimió Granados y de las interpretaciones fonográficas con las que dialoga. Si bien el centro neurálgico de su trabajo es su propuesta artística, el recorrido de su tesis presenta algunas interesantes ramificaciones históricas y analíticas. Por ejemplo, incluye el estudio de otras

trcripciones del mismo repertorio; añade consideraciones sobre distintas estrategias de organización de las sonatas de Scarlatti en los recitales de piano; discurre sobre la escucha digital del siglo XXI; etc. Estos capítulos ofrecen gran cantidad de interesante información que no necesariamente resulta indispensable para comprender su proyecto artístico. Sin embargo, dotan a su trabajo de mayor peso académico.

4.8.6. La agenda como índice

En algunas ocasiones la organización de tesis y trabajos finales reproduce la agenda de trabajo de quien los realiza. En estos casos cada capítulo se corresponde con el momento temporal en que se fueron desarrollando las diferentes tareas de investigación. En su tesis doctoral *La Taranta: Una Investigación Artística desde los Procesos Interpretativos* el cantaor Francisco Javier Piñana Conesa (2017) presenta el proceso de montaje que va desde la selección, hasta el estudio, ensayo y grabación de veinte modalidades de tarantas. La primera parte cubre la introducción. En la segunda parte llamada “marco teórico” reflexiona sobre la investigación sobre los procesos artísticos y la historia y características del tipo de cantes a los que pertenecen las tarantas.

La tercera parte llamada “propuesta de investigación” incluye una descripción del repertorio seleccionado y las fuentes fonográficas de donde lo obtuvo. También habla de las entrevistas que realizó a otros artistas del cante, del toque de guitarra y otros especialistas sobre los procesos creativos en el flamenco. Así mismo, reflexiona sobre sus soportes documentales de investigación como la grabación en vídeo y el diario de campo. En la cuarta parte llamada “desarrollo de la investigación” sintetiza los resultados de sus entrevistas y describe el proceso de selección del repertorio, los ensayos con otros músicos y la grabación del disco. Culmina con una comparación de las consideraciones teóricas que derivó de las entrevistas con su propia experiencia del proceso artístico real.

4.8.7. Trabajos modulares o en mosaico

Existen trabajos que eluden una organización lineal con recorridos lógicos estables. Esta decisión puede derivarse de la compleja gestión de contenidos demasiado disímiles y heterogéneos. Algunas veces este recorrido se aplica casos en los que los procesos de creación artística no pueden coordinarse temporalmente con los de la reflexión intelectual y tienden a superponerse. También se emplea para preservar la autonomía de las partes escritas intelectuales con las artísticas o bien por el estilo de pensamiento de

la persona autora. Por ello eligen organizaciones en *mosaico* o *modulares* (De Assis 2018b, 117-18): cada sección aborda temas distintos, elige niveles de discursos diferentes y posee metas, matices y contenidos muy heterogéneos. El grado o posibilidad de desarrollo de este tipo de organización depende de las prescripciones del centro educativo donde se presenta el trabajo. Un ejemplo es *Voicing subjectivity: Artistic Research in the Realization of new Vocal Music*, tesis doctoral de la cantante Jessica Aszodi (2016). En el capítulo 1 de su trabajo realiza una introducción que incluye un solvente sumario sobre el estudio contemporáneo de la subjetividad. En el siguiente presenta las metodologías que va a emplear incluyendo sus actividades de autoetnografía. En el capítulo 3 explora la presencia de la subjetividad en la música contemporánea y en el siguiente presenta el resultado de sus entrevistas a catorce cantantes de música de nueva creación. En el capítulo 5 nos informa del proceso de montaje de las diferentes piezas que va a interpretar y grabar y los capítulos siguientes se concentran en el estudio de las particularidades de cada obra abordada en el trabajo: *Got Lost* de Helmut Lachenmann; *Mechanical Bride* de Jeanette Little; *[Ja] Maser* de Alexander Garsden; *The Fabric of Wind* de James Rushford's y *Prayer for Nil* de Anthony Pateras.

El resultado es una tesis *mosaico* donde cada sección clama por cierta autonomía: las disquisiciones teóricas de los primeros capítulos no ejercen gran influencia en la parte práctica. La autora recomienda un recorrido de lectura específico: primero hay que audiovisionar el material multimedia etiquetado como "evidencia principal". Después hay que hacer una lectura del capítulo 1 al 6. Antes de acceder al capítulo 7 recomienda escuchar las grabaciones de estudio de las cuatro obras para voz y electrónica compuestas por Little; Garsden; Rushford y Pateras (Aszodi 2016, vii).

El escrito de la tesis doctoral ***Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*** de Lucia D'Errico (2018) tiene una explícita vocación "experimental". Se trata en realidad de tres libros diferentes con discursos y contenidos distintos y en cierta medida autónomos. El primero aborda el proceso de cada una de sus *interpretaciones divergentes*. El segundo desarrolla profundas reflexiones teóricas sobre la interpretación en la música de arte occidental. El tercero se ocupa de la materialidad del cuerpo en la interpretación de la música de tradición escrita. Los tres libros no se exponen de manera secuencial: los capítulos de cada tomo se intercalan con los de los otros. La autora explícitamente nos invita a realizar una lectura no lineal: cada quien ha de generar su propio itinerario. Esta decisión está motivada, entre otras cosas, para que ni la obra performativa se conciba como una ilustración de las reflexiones teóricas ni éstas últimas se consideren un soporte legitimador de las primeras. D'Errico propone un dispositivo múltiple que integra lo textual con lo audiovisual en donde, en

cada una de sus partes sean escritas o performativas, intelectuales o artísticas, se reflexiona con el pensamiento y la acción creativa sobre el mismo problema: la interpretación en la música de arte occidental anotada.

Algo similar ocurre con la tesis doctoral *Percussion Theatre: a body in between* de Jennifer Torrence (2019). La autora aprovecha las posibilidades de la plataforma Research Catalogue donde se encuentra alojado su trabajo. Después de la introducción accedemos a la sección titulada *The Foregrounded Body: a mutation from executing musician to co-creating performer*. Aquí tenemos dos grupos de textos. Los que aparecen en el lado izquierdo de la pantalla, siguen, al parecer, una organización más lineal. Abordan temas como el cuerpo en la performance; la consideración de la performance musical que construye un continuum que va desde la no acción hasta la acción; aspectos de la preparación y el entrenamiento para la performance y la colaboración con otros artistas.

Los textos que se distribuyen en el lado derecho de la pantalla parecen reflexiones dispersas y más puntuales sobre diferentes temas como, una vez más, el papel del cuerpo en la performance; la noción de performance musical post- instrumental; sobre el montaje de algunas de las obras y comentarios sobre algunos de los contenidos de los capítulos que aparecen en el lado izquierdo de la pantalla. En otra sección de la plataforma web tenemos acceso a la obra producida en el proyecto. Cada propuesta artística posee su propio espacio que contiene material diverso como texto, audio, imagen y vídeos. Todos ellos exponen cada proceso artístico en particular y no necesariamente realizan vínculos fuertes con los temas abordados en las otras secciones del trabajo. En otra sección se nos informa de la extensa difusión de los productos artísticos del proyecto en forma de conciertos y presentaciones.

4.9. Conclusiones

En este apartado se espera que se enumeren de manera resumida los principales resultados de la investigación. Es muy importante que exista una coherencia precisa entre la introducción y las conclusiones pues estas últimas tienen que cumplir con lo que la primera prometió. En cualquier proceso de investigación las previsiones iniciales cambian. Algunas preguntas que considerábamos fundamentales van perdiendo peso mientras otras que en principio valorábamos como secundarias van cobrando más importancia. Algunos objetivos se mueven de jerarquía o aparecen resultados no contemplados inicialmente. Por ello, la introducción y las conclusiones son las dos secciones que se revisan o reescriben al final de todo el proceso.

4.10. Referencias, fuentes y anexos

El registro de los documentos y fuentes de información empleados así como el modo con el que se hace referencia a ellos en el cuerpo del trabajo suelen seguir modelos prescritos por algún sistema y estilo estandarizado. Entre los sistemas más frecuentes está el llamado *autor fecha* y entre los estilos más empleados están el APA y el Chicago.¹⁶ Los autores de este libro preferimos usar el estilo Chicago. Sin embargo, cada centro puede prescribir los sistemas y estilos que admite. En este espacio nos limitaremos a hacer algunas unas sugerencias generales.

Evita separar las fuentes de información en muchas categorías diferentes. Antiguamente se distinguía entre libros, artículos académicos, notas de prensa, discos, filmes, etc. Esta fragmentación dificulta a la persona lectora la localización de la información. Recomendamos hacer un solo listado organizado por orden alfabético con todas las fuentes que *puedan ser consultadas* por las personas que lean nuestro trabajo. De este modo, este listado podrá incluir libros, artículos de revistas académicas y generales, notas de prensa, páginas web, partituras, Cds, Dvds, contenidos extraídos de plataformas como YouTube o Spotify, etc. Esta organización facilita su localización.

En otro apartado se han de enumerar aquellas fuentes de información que *no puedan ser consultadas* por quien lea el trabajo. Estas incluyen, por ejemplo, las tareas desarrolladas durante el trabajo de campo. Es recomendable hacer una lista aparte con las entrevistas que se realizaron con el nombre de la persona entrevistada, el lugar y la fecha. También se pueden registrar las actividades de *observación, grupos focales o experimentos* realizados anotando el nombre de actividad y la fecha de realización. Cada una de estas actividades deberá agruparse en categorías distintas. Otras fuentes de información como correos electrónicos, mensajería instantánea, redes sociales, información obtenida vía oral o en clases o conferencias, no merece la pena registrarse en las referencias porque tampoco la podrá consultar la persona que lea el trabajo. Cuando se tenga que hacer mención a ellas es suficiente con una nota al pie de página. La fórmula general que se emplea con mayor frecuencia es “comunicación personal” a la que se le agrega el nombre de la persona de quien obtuvimos la información y la fecha correspondiente.

En los anexos se pueden incluir documentos, protocolos, modelos de entrevistas y sus resultados, transcripciones, partituras trabajadas, análisis completos, etc. No todo este material puede estar en formato escrito. Por ello no hay que dudar en subir a un espacio en la red o en alguna plataforma consultable todos los materiales audiovisuales que den cuenta del trabajo

¹⁶ Para una introducción a estos sistemas véase López-Cano (2022b).

realizado. Sería deseable que en los trabajos de investigación basados, guiados y dirigidos a la práctica artística se consignaran meticulosamente ya sea en las referencias o en los anexos todo el trabajo experimental y práctico realizado. Sin embargo, este tipo de registro, como veremos más adelante, no suele figurar.

4.11. Tipos y niveles de discurso

Para concluir este capítulo diremos algo muy breve sobre los tipos y niveles de discurso que solemos encontrar en trabajos finales, tesis y tesinas en investigación artística en música. Existen trabajos con un nivel de construcción teórica muy elevado y con gran complejidad conceptual. Entre estos se cuentan la ya mencionada tesis doctoral de ***Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*** de Lucia D'Errico (2018). Si bien este discurso puede tener mejor acogida en un contexto académico, también puede entorpecer su difusión amplia entre otros artistas. El interés de aprender algo de esa importante experiencia puede menguarse por la inaccesibilidad del lenguaje empleado. Por el contrario, algunos trabajos son demasiado descriptivos y no sólo carecen de construcciones teóricas importantes si no que tampoco ofrecen reflexiones significativas. Las secciones dedicadas a la autoetnografía suelen ser demasiado descriptivas. Nuestra recomendación es que después de las partes descriptivas se intente un análisis crítico de ese mismo material que conduzca a la producción de conocimientos sistémicos.

Hay trabajos que presentan un balance muy eficaz entre descripción, construcción teórica, análisis y reflexión y comprensibilidad. Este es el caso de la tesis doctoral ***A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music*** de Barbara Lüneburg (2013). Como ya mencionamos, en este trabajo se emplean conceptos teóricos tan operativos como claros y accesibles. Ellos permiten una reflexión a profundidad de algunos aspectos de la práctica profesional común a muchas personas que se dedican a la música de nueva creación. Por otro lado, el tipo de contenido, proyecto artístico y materiales con los que trabaja Maxime Corbeil-Perron en su tesis doctoral ***Créations audiovisuelles archéomédiatiques: processus***, le permiten desarrollar un texto académico con un lenguaje muy similar al empleado en entornos profesionales de difusión del arte y la música. En muchos momentos su discurso es el mismo con el que nos podemos encontrar en un programa de mano; en un catálogo de una exposición o con la información sobre determinada obra en una galería o espacio de exposición (Corbeil-Perron 2022). Algo similar ocurre con el trabajo de fin de grado ***L'acordió diatònic a escena. Experiències escèniques d'un acordionista amb diferents disciplines artístiques*** de Pol Aumedes (2015). Este último tiene el

discurso y apariencia de un libro de artista, si bien con una intervención un poco más intensa de dispositivos académicos como referencias y citas.

En nuestra opinión, lo más relevante en un trabajo de investigación de esta naturaleza, no es la complejidad de las construcciones teóricas ni lo intrincado del lenguaje que se use. Lo más relevante es que los contenidos del trabajo tengan un buen nivel de reflexión crítica sobre la propia práctica artística y logren propuestas viables, interesantes, incisivas, que conduzcan a la transformación de los hábitos artísticos y, a mediano plazo, a que el arte colabore en algún aspecto a la sociedad.

5. Metodologías específicas en la investigación artística

Recordemos que las diferentes metodologías de investigación que se suelen usar en la investigación artística se acostumbran ordenar en cuatro bloques:

- Investigación documental;
- Métodos cualitativos;
- Métodos cuantitativos y
- Estrategias específicas de la investigación basada, guiada y dirigida a la práctica artística.

Un resumen de todos estos recursos se puede apreciar en el **cuadro 5.1**. En un libro anterior presentamos varios de estos métodos (López-Cano y San Cristóbal 2014a, 83-182). En esta sección nos limitaremos a reseñar algunas estrategias y consejos específicos para tres momentos clave del desarrollo de una investigación artística.¹ Estos momentos son los siguientes:

- Estrategias heurísticas para el inicio del proceso;
- Estrategias de captura de información;
- Estrategias para la gestión y análisis de información.

Por último agregaremos algunas pautas para la evaluación de los proyectos de investigación formativa en música.

5.1. Proceso de inicio: estrategias heurísticas

Una de las funciones más importantes de la *investigación artística formativa* es dar la oportunidad al estudiantado de detener por un momento el agobiante proceso formativo basado en la asimilación de informaciones, rutinas, técnicas, patrones y modelos estéticos que debe asumir de manera obligatoria si quiere obtener un título superior en su campo. Con ello se abre una breve oportunidad a la reflexión sobre el proyecto artístico que se desea desarrollar o el tipo de músico o artista que desea ser más allá de esta fase formativa. Este es el momento de preguntarse: **¿Quién soy como artista?**

¹ Por razones de tiempo y espacio enumeraremos solamente unas pocas estrategias. En un trabajo posterior o segunda edición de este libro abundaremos más en estos contenidos.

Investigación documental

- **Lectura, análisis e interpretación de libros, artículos académicos y documentos multimedia como imágenes, vídeo, audio en diferentes formatos, etc.**
- **Análisis de partituras y documentos multimedia (éstos análisis pueden tener perspectivas cualitativas o cuantitativas)**

Métodos cualitativos

- **Observación**
 - No participante
 - Participante
- **Entrevistas**
 - Estructuradas
 - Semiestructuradas
 - A profundidad
- **Historias de vida**
 - Entrevistas auxiliadas con:
 - Artefactos y materiales personales preexistentes pertenecientes a la persona entrevistada como:
 - Fotos, libros, discos, colecciones, cartas, etc.
 - Artefactos elaborados a petición de la persona investigadora
 - Cronologías tablas, cuadros, memorias, etc.
- **Grupos focales**
 - Discusión exclusivamente verbal
 - Con instrumentos o materiales musicales

Métodos cuantitativos

- **Encuestas**
- **Experimentación general**

CUADRO 5.1.
PRINCIPALES ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS USADAS
EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA FORMATIVA EN MÚSICA

Estrategias de investigación artística

- **Diario o cuaderno de campo**
- **Autoetnografía dirigida a la práctica**
 - Memoria personal
 - Cronología
 - Autoinventario
 - Autovisualización
- **Autobservación de, desde o a través de la práctica**
 - Indirecta
 - Directa
 - Interactiva
- **Autorreflexión a partir de:**
 - Textos de intenciones
 - Textos de soporte para la construcción de la obra o interpretación
 - Textos de desahogo
- **Entrevistas autoetnográficas**
 - Autoentrevistas
 - Entrevistas interactivas
- **Análisis de artefactos preexistentes**
- **Desarrollo del bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión**
- **Trabajo experimental**
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Experimentación de campo
 - Tipo de experimentación
 - Exploratoria
 - Dirigida a un fin o meta
 - De contrastación de hipótesis

**CUADRO 5.1.
(CONTINUACIÓN)**

Por ello, al principio del proceso sugerimos a nuestros estudiantes realizar una serie de ejercicios autoetnográficos que les ayuden a hurgar en sus deseos y necesidades artísticas más profundas. A partir de éstos suelen emerger informaciones determinantes para detectar qué es lo que necesitan saber, conocer o saber hacer en relación a su práctica artística. En base a estos descubrimientos mayeúticos los estudiantes pueden planificar un proceso de investigación personal que los conducirá al crecimiento artístico, profesional y quizá también personal.

Actualmente la autoetnografía es concebida no sólo como una serie de métodos de investigación sino fundamentalmente como un estilo de escritura académica basado en un discurso en primera persona de tono testimonial, impresionista y autorreferencial. Es considerado como sumamente subjetivo y no goza del reconocimiento amplio dentro de muchas comunidades académicas. En nuestra práctica profesional ofreciendo cursos y dirigiendo trabajos de investigación artística formativa no nos ocupamos en absoluto de esta modalidad de escritura. No nos interesa desarrollarla. Nos limitamos a recomendar solamente algunas *estrategias de generación de información* que consideremos oportunas para conectar con profundos intereses y necesidades propias al inicio de la investigación.²

Durante el proceso de investigación las técnicas autoetnográficas pueden ser de mucha utilidad para recoger datos de autoobservación y de otro tipo. Sin embargo, consideramos que toda esa información tiene que estar sujeta a un análisis posterior, a reflexión profunda o a la experimentación por medio de la práctica artística. No nos interesa esa información por sí misma como resultado de la investigación sino como insumo para la reflexión. Como toda información obtenida a través de bibliografía académica, entrevistas u observaciones; la información generada por medio de recursos autoetnográficos no es más que un insumo más para la reflexión o experimentación posterior. En nuestro ejercicio de tutorización o dirección de este tipo de investigaciones intentamos que el discurso final plasmado en el texto o en las comparecencias académicas de nuestro estudiantado no se limite a las descripciones autoetnográficas. Les animamos a desarrollar un tono analítico, crítico, pedagógico o bien artístico.³

² Sobre la autoetnografía como método de investigación en ciencias sociales véase Chang (2007; 2008); Ellis y Bochner (2000); Ellis, Adams, y Bochner (2011); Scribano y de Sena (2009). Sobre la autoetnografía en la investigación musicológica véase Bartleet y Ellis (2009); Sánchez y Bieletto-Bueno (2019); Silba (2015; 2017; 2021). Para la autoetnografía en la investigación artística en general véase Fortin (2006). Para una introducción a la autoetnografía en la investigación artística en música véase López-Cano y San Cristóbal (2014, 135-45). Para la autoetnografía como método de escritura en la investigación artística en música véase Wiley (2019b) y Wiley y Gouzouasis (2024). Para una bibliografía más amplia y desarrollo de la autoetnografía como método de escritura en música véase Wiley (2019a).

³ En el caso de que algún estudiante insista en incluir en su trabajo la escritura autoetnográfica le

De entre las principales estrategias metodológicas provenientes de la autoetnografía que nos han reportado buenos resultados durante el proceso inicial en la tutorización de trabajos finales, tesis y tesinas en *investigación artística formativa* están la *cronología o línea de tiempo* y el *balance*.

5.1.1. Cronología o línea de tiempo

La estrategia *cronología o línea de tiempo* la abordamos en un trabajo anterior (López-Cano y San Cristóbal 2014a, 147). En este espacio señalaremos la variante que nos ha dado resultados más eficaces. Pedimos la persona autora del trabajo que realice un listado con los hitos vividos en toda su trayectoria musical. Hay que escribir todos los hechos importantes registrados desde los primeros estudios musicales hasta el presente. Se deben organizar en estricto orden cronológico. Deben aparecer todos los eventos relevantes, tanto los positivos como los negativos. Por ejemplo:

- El primer concierto público que ofrecimos;
- Aquella ocasión en la que recibimos un elogio por parte de nuestros profesores;
- En día en que después de una ejecución desafortunada fuimos humillados por algún profesor o compañero de estudios;
- La vez en que nos equivocamos durante un concierto;
- El momento en que en medio de una epifanía deslumbrante hicimos algún descubrimiento artístico trascendente; etc.

Lo importante de este ejercicio es recuperar el mundo emocional que detonaron estas situaciones. Se trata de observarnos a nosotras mismas desde nuestra situación presente en relación a los hechos evocados. Por lo regular, a través de la cronología el estudiantado es capaz de recuperar o activar detonadores creativos personales que han sido postergados o asfixiados por las exigencias escolares cotidianas. Por ejemplo, a través de este ejercicio, Celia de Andrés recordó aquella tarde en que su profesor de piano de grado medio le confesó la extrema soledad que, en su opinión, acompaña el trabajo del pianista profesional. Por ello, uno de los elementos principales que tuvo claro desde el primer momento que esbozó su propuesta *El canto del búho. Música como dispositivo del poder* (de Andrés 2019); es que éste tenía que ser

recomendamos que la emplee sólo en una sección o momento específico de su escrito. Otros capítulos y secciones deben concentrarse en discursos más analíticos y reflexivos. Véase por ejemplo el trabajo final *La imatge de la música. Una interpretació visual de l'obra Auf dem Strom*, de Franz Schubert de María Pujades (2016). En las páginas 30-35 comparte un trozo de su diario de trabajo. Sin embargo, en las secciones siguientes y precedentes domina un discurso analítico y reflexivo.

un proyecto colectivo. Necesitaba rodearse de colegas que compartieran con ella riesgos, tareas y creatividad.

Carlos Pérez, por su parte, tras realizar la cronología recordó la fascinación que siempre ha sentido por aquellos momentos en que la música del guitarrista Vicente Amigo le sugieren pasajes vibrantes del cante o baile flamencos. Penetrar en esa atracción era una curiosidad que jamás había podido atender. Ese fue uno de los detonadores de su *Vicente Over the Rainbow. Apropiándome de recursos interpretativos del flamenco* (Pérez 2020).

5.1.2. Balance

Esta estrategia es una variante del autoinventario (López-Cano y San Cristóbal 2014a, 148-49). En ésta se divide una hoja de papel en dos columnas simétricas. En la columna de la izquierda se anotan todas las deficiencias, inconsistencias, errores y limitaciones que tenemos como músicos. Por ejemplo:

- Problemas con la velocidad o la calidad del sonido en nuestro instrumento;
- Nuestra incapacidad para tocar con solvencia ciertos repertorios;
- Los límites para comprender y expresar ciertas estructuras musicales como la polifonía intrincada o los contextos no tonales;
- Problemas para asimilar y expresarse a través de ciertos lenguajes o estéticas compositivas;
- Limitaciones escénicas, compositivas o de cualquier otro tipo.

Las escuelas de arte en general y de música en particular suelen ser espacios extraordinariamente jerarquizados donde los individuos mejores dotados suelen relegar a los menos favorecidos. En esta ecología, es común que profesores y compañeros nos señalen continuamente nuestras limitaciones y defectos como músicos. Esto propicia que las carreras musicales sean verdaderas máquinas productoras de subjetividades derrotadas, defectuosas o fracasadas. Con mucha frecuencia alimentamos la creencia de que no valemos para alguno de los miles de aspectos en los que se nos exige la excelencia más absoluta. Eso puede generar inseguridades innecesarias. En este ejercicio, de nuevo, es indispensable conectar con el mundo emocional asociado a cada una de nuestras deficiencias y limitaciones. Pero no se detiene aquí.

En la columna de la derecha, en cambio, debemos anotar las habilidades y destrezas que se nos dan bien. No debemos excluir aquellas que no tienen que ver con la música directamente. Por ejemplo:

- Control sobre la agógica;
- Volumen, timbre o calidad de sonido;
- Presencia y personalidad escénica;
- Capacidad de comunicar verbalmente información interesante sobre el repertorio que interpretamos;
- Componer música que impacta a las audiencias a pesar de que no se siguen las tendencias de moda;
- Habilidades en otros campos artísticos como la escritura, plástica, movimiento corporal o el audiovisual.

Si lo pensamos bien, ¿todo pianista que se dedique a la música de arte occidental tiene que tocar las piezas más virtuosísticas de Rachmaninoff?; ¿no se puede tocar un repertorio un poco más lento?; ¿tenemos que componer con los estilos de moda en la música contemporánea? ¿Y si imaginamos un perfil profesional diferente al que ofertan los centros de estudio?

¿Qué pasaría si simplemente logramos hacer un lado aquellos elementos que escribimos en la columna de la izquierda? No se trata de resolverlos, sino hacerlos simplemente innecesarios. ¿Qué pasaría si decretamos como no necesarios esas habilidades defectuosas? El siguiente paso es intentar imaginar una propuesta artística que se base y se construya exclusivamente a partir de los elementos de la lista de la columna de la derecha. Un proyecto que descansa sobre lo que sí se nos da bien; sobre las habilidades que ya poseemos y no sobre nuestras carencias. Proyectos como *L'acordiò diatònic a escena. Experiències escèniques d'un acordionista amb diferents disciplines artístiques* de Pol Aumedes (2015) o *Del cine a la música. Apuntes y reflexiones en torno a la creación de "Rooms"* de Laura Casaponsa (2016) se construyeron a partir de competencias específicas de sus respectivos autores y que no son frecuentes en sus ámbitos de estudio musical.

5.1.3. Declaración artística

Fuera del ámbito de la autoetnografía hay otros ejercicios muy útiles en las fases heurísticas de un proyecto de *investigación artística formativa*. La *declaración artística*, *declaración de artista*, *declaración de intenciones* o *Artistic Statement* es un formato de comunicación muy habitual en el ámbito

de las artes plásticas y visuales. Se trata de un texto breve y sintético donde el artista expone aspectos como:

- Lo que hace en su trabajo;
- Las temáticas aborda su producción artística;
- Los materiales que emplea;
- Sus objetivos y motivaciones;
- El tipo de relación o interacción que busca con el público;
- Las características que diferencian su proyecto de otros similares; etc.

Es muy importante notar que la declaración artística hace referencia al contenido de nuestro trabajo. No se trata de una biografía.⁴ Este formato se suele emplear en cualquier instancia donde sea necesario describir nuestro trabajo, por ejemplo:

- Dosieres de prensa;
- Solicitudes de financiamiento (aplicaciones para becas, concursos, etc);
- Web personal/perfil de redes sociales;
- Web de la institución donde trabajamos.

También se le suele usar como un elemento de promoción y puede jugar un papel muy importante en el desarrollo de la *marca personal* del artista. En este contexto unifica la difusión de nuestro trabajo en diversos medios. Sin embargo, también tiene una función reflexiva en la medida que sirve como ejercicio para definir la propia práctica artística e identificar las principales líneas de nuestro propio trabajo. Entre las características prescriptivas de una buena declaración artística podemos contar las siguientes:

- Debe ser breve: entre 150 y 200 palabras.
- Se escribe siempre en primera persona pues se trata de una comunicación directa entre el artista y su audiencia.
- Debe emplear un vocabulario adecuado para el público destinatario objetivo.
- Ha de ser claro y evitar la complejidad gratuita.
- Describe el estado actual de la propia práctica artística.

⁴ Para algunos principios y consideraciones básicas sobre la declaración artística véase Specht (2010) y Hocking (2021).

En efecto, la declaración artística refleja las preocupaciones y aspiraciones en un determinado momento de la carrera de una persona artista. Es lógico que se modifique con el tiempo. Las preocupaciones artísticas van cambiando a medida que se avanza en el mundo profesional. Veamos algunos ejemplos de declaraciones artísticas.

Caso 1:

Ámbito: Artes visuales.

Artista: Daphne.

Mi trabajo examina la relación entre las estructuras sociales existentes y los estándares culturales idílicos. Algunos temas recurrentes en mi trabajo son el medio ambiente versus cultura y la identidad como entidad mediada por las normas sociales. Abordo estos temas utilizando diferentes enfoques, que pueden incluir el dibujo, la fotografía y los medios mixtos.

Se trata de una declaración muy breve que, sin embargo, logra exponer con claridad algunos elementos fundamentales. Dentro de éstos destacan las temáticas que aborda en su trabajo y los medios que específicos en que se materializa su proyecto (dibujo, fotografía, etc.). Ahora bien, esta declaración podría abundar más en las motivaciones de la artista en relación a su proyecto artístico.

Caso 2:

Ámbito: Artes plásticas.

Artista: Irene (Sala d'Art Jove 2014).

La imaginación, el recuerdo y la experiencia son mis herramientas de trabajo. Me gusta pensar en el mundo como en una serie de subjetividades que a veces se solapan y forman la realidad. El presente, la objetividad... son zonas muy finas que siempre se ven afectadas por el Yo. Me interesa explorar dónde empiezan y dónde acaban estas zonas. En mis proyectos utilizo diferentes soportes para explicar estos procesos: fotografía, instalaciones sonoras, dibujos, objetos... Me gusta involucrar al espectador de una forma activa y plantear preguntas abiertas y que quizás no tienen respuesta. Partir de lo individual y cercano para poder hablar después de una experiencia universal (Villanueva González 2017, 159).

En este ejemplo también se especifican las temáticas que aborda en su trabajo y la manera en que las materializa. También añade algunas motivaciones específicas en relación con el espectador.

Caso 3:

Ámbito: Arte conceptual/performance/activismo.

Artista: Tania Bruguera (declaración de 2009).

Como artista he estado investigando las formas en que el arte puede aplicarse a la vida política cotidiana, no sólo como dispositivo de autorreflexión, sino como una manera de generar e instalar modelos de interacciones sociales capaces de brindar nuevas formas de relacionarse con la utopía. El concepto de lo efímero es uno de los que se presentan en la forma de lo político y de su eficacia. Lo político se elabora en mi obra en lugares, comportamientos y procesos de negociación específicos, todo con una conciencia de su temporalidad y campo de acción. Por ello considero que mi obra es arte contextual, un arte que supedita cualquier concepto preconcebido de estrategias estéticas o artísticas a las necesidades del “aquí y ahora”, de la difusión, peso y repercusión de los sucesos en relación con momentos específicos de la historia y de los diversos públicos. Lo efímero se ubica también en la problemática de la autoría, que tiende a distribuirse y difundirse entre los participantes-intérpretes de mi obra (Bruguera 2018).

Esta declaración de la bien conocida artista cubana aprehende algunos elementos destacados de su trabajo. Sin embargo es demasiado larga. Introduce muchos términos conceptuales complejos. Tampoco aclara que su obra se materializa en la performance art. El texto es muy complejo y con poca agencia comunicativa.

Caso 4:

Ámbito: Arte sonoro.

Artista: Krysia Kordecki.

Me interesa la forma en que nuestros sentidos condicionan nuestra experiencia del mundo que nos rodea. Estoy particularmente interesada en los efectos del sonido y en el poder que tiene sobre el cuerpo y la mente. Investigo este medio intangible intentando hacerlo tangible. Hago esto canalizando el sonido a través del material y del espacio; creando instalaciones y esculturas que a menudo son participativas. También me

interesan las grabaciones de campo que a veces se traducen en composiciones o performances en vivo. Recientemente he abordado las ideas de ruido y silencio y la relación entre el sonido y el material. Esto ha progresado hacia un estado del sonido convertido en un material en sí mismo que es experimentado en diferentes formatos y acciones (Kordecki 2020).

En este ejemplo se describe de manera muy eficaz la temática de interés de la artista y cómo lo plasma en su obra: a través de instalaciones, esculturas sonoras composiciones y performances en directo. Es corto, simple y directo.

Caso 5:

Ámbito: Composición/arte sonoro.

Artista: Annie Gosfield.

Mis composiciones a menudo exploran la belleza inherente de los sonidos no musicales y se inspiran en diversas fuentes, como máquinas, pianos rotos, discos de 78rpm deformados y radios de-sintonizadas. Incorporar estos sonidos en mi música es tan natural como elegir un tono o crear una figura rítmica. Simplemente significa trabajar con una paleta de sonidos más amplia y un grupo más profundo de influencias. Considero estos sonidos no musicales en igualdad de condiciones a otros materiales musicales más tradicionales y me esfuerzo por llevarlos a un nuevo contexto que enfatizará la belleza oculta de nuestro entorno sonoro. Si hay un mensaje que quiero transmitir al oyente, es el de prestar atención a todos los sonidos sin dividir el mundo en categorías separadas de música y ruido (Gosfield 2007).

Este último caso describe muy bien su materia prima, lo que espera de su audiencia y la estética con la que trabaja. Sería deseable que nos especificara un poco mejor el formato de sus composiciones y creaciones sonoras: ¿se trata de composición electroacústica o con instrumentos tradicionales?

De los ejemplos anteriores podemos concluir que no existe un modelo único para escribir una declaración artística. Hay muchos estilos y posibilidades. A continuación daremos algunos consejos para su elaboración.

Para comenzar se pueden seguir las siguientes estrategias como el *Brainstorming*. Esta técnica permite establecer los temas más importantes en nuestro trabajo.

Para complementarla podemos recurrir al *auto-cuestionario*. Esta estrategia trata de pensar nuestra práctica musical diaria e intenta responder a las siguientes preguntas:

- Qué hago;
- Dónde lo hago;
- Cuando lo hago;
- Por qué lo hago;
- Cómo lo hago; etc.

Si no nos sentimos cómodos con la escritura, podemos decir las ideas que nos surgen delante de una grabadora. Al escuchar la grabación nos centraremos en las ideas más importantes y luego las redactaremos de manera ordenada.

En la redacción de una declaración artística debemos cuidar de exponer con claridad nuestras motivaciones: Qué nos impulsa a componer/tocar/interpretar un repertorio de un modo y no de otro. También debemos enfatizar los aspectos particulares de nuestra propia práctica. Si nuestra declaración puede describir el trabajo de cualquier otro músico, quiere decir que no estamos destacando nuestras características distintivas.

Para la escritura de la declaración artística es conveniente seguir los siguientes consejos:

Emplear una escritura directa y sintética. Hay que evitar oraciones vagas y el exceso de palabras innecesarias. En lugar de oraciones como “en mi práctica creativa en ámbito musical intento explorar conceptos e ideas en torno a la noción de género” se puede escribir “en mi práctica musical exploro la noción de género a través de...”.

Evitar frases en negativo. No es conveniente escribir oraciones como “Con esta obra no pretendo comentar la situación política actual.” Este tipo de frases dan lugar a malentendidos.

Evitar el uso de conceptos grandilocuentes. Si éstos no tienen una función clara y fundamental en tu trabajo, es mejor evitarlos. Hay que usar con mucho cuidado términos como “deconstrucción”, “hibridación”, “multiculturalidad”, “autenticidad”, etc. Si no estamos seguros de qué significan en su contexto teórico original es mejor no emplearlos. En su caso busca información académica de calidad para saber su significado y emplearlos correctamente.

Evitar el exceso de autoreferencias. No basta con decir frases como “mi obra es autobiográfica”. Es necesario que expliques por qué tu experiencia personal es relevante para el resto del mundo.

Evitar clichés. Es necesario abolir frases hechas que no cumplen una función distintiva de nuestro proyecto artístico. Recuerda, no se trata de una autobiografía. Entre las frases improductivas que nos solemos encontrar en declaraciones artísticas destacan las siguientes:

- “Hago música desde mi más tierna infancia”;
- “Disfruto mucho haciendo música” o
- “Hacer música es para mí una expresión de libertad”.

Evita la poesía o mística exageradas. Es necesario escribir en términos concretos para que la persona lectora comprenda rápidamente la naturaleza de nuestro trabajo.

Redactar una buena declaración artística es un ejercicio que requiere mucha práctica. Te recomendamos redactar distintas variantes y ponerlas a prueba con tus colegas y compañeros.

5.2. Estrategias de captura de información

Sobre la recopilación de información hablaremos brevemente de las estrategias de *memoria personal* y alertaremos sobre las *trampas de la entrevista*.

5.2.1. Memoria personal

Consideremos los trabajos finales de máster ***La interacción en el jazz. Clasificación de procesos de interacción entre los músicos de la performance*** de José López Pérez (2020) e ***Improvisación y experiencia artística. La influencia de la repetición como base en la creación de obras musicales en tiempo real*** de Elena Sáenz de Tejada (2020a; 2020b). El primer trabajo se ocupa de los procesos de interacción, comunicación y toma de decisiones musicales in situ que hacen los músicos que integran un combo de jazz durante una performance en tiempo real. La segunda, por su parte, se interesa en los diferentes registros de interacción que la autora establece con las diferentes bases de repetición en *loop* que ella misma genera en tiempo real cuando desarrolla sus improvisaciones con flauta sola.

En ambos trabajos sus autores recurrieron a la recuperación de su memoria profesional en el ámbito de la improvisación. Además de filmarse y observarse con estrategias desarrolladas ex profeso para la realización de sus investigaciones, tuvieron que rememorar algunos detalles de lo que suelen hacer en el escenario. Ambas personas tienen mucha experiencia y recorrido artístico ofreciendo conciertos y presentaciones en grupo o en solitario. Así

mismo, ambas se interesaron en sus trabajos finales en estudiar cómo realizan lo que suelen hacer en su práctica artística. De mucha utilidad para sus proyectos fue echar mano de la memoria profesional personal y recuperar detalles de lo que suelen realizar en sus presentaciones. Toda esta información se integró al resto de datos, lecturas, entrevistas y observaciones realizadas. Posteriormente fue sometida a procesos de análisis y reflexión.

Otro tanto ocurre con el trabajo final de máster **Agazzari, Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti (1607): improvisando bajo continuo en grupo** de Carlos García-Bernalt (2021). En éste, el autor aporta ejercicios y estrategias para la realización del acompañamiento armónico del continuo con un grupo de instrumentos monódicos de aliento o cuerdas frotadas. Esta práctica tiene antecedentes históricos medianamente documentados en distintos lugares como en el tratado de Agazzari al que hace mención el título del trabajo. Además de los experimentos realizados ex profeso para esta investigación, García-Bernalt recuperó su memoria de diferentes experiencias docentes. Se focalizó en aquellas sesiones con conjuntos similares donde realizaban el continuo de una pieza del siglo XVII. Durante éstas, cada instrumentista ejecutó una voz del tejido armónico e incluso incorporó algunos elementos de improvisación. Esta información le permitió informar mejor con su propia experiencia los ejercicios y experimentos que propuso en su trabajo.

Lo mismo sucede con la tesis doctoral **A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music** de Barbara Lüneburg (2013). En ésta, la autora propone una serie de consejos para las buenas prácticas profesionales en contextos de colaboración entre intérpretes, compositores y gestores en el marco de la música contemporánea. Una parte fundamental de su trabajo es la recuperación de sus propias experiencias profesionales dentro de este ámbito. Una vez más, esta memoria se articuló con observaciones y experimentos que realizó ex profeso para su investigación doctoral. Con todo ello le dio forma a sus análisis y reflexiones. La experiencia previa profesional y artística es fundamental para el desarrollo de la *investigación artística formativa*. Todas las experiencias vividas por los músicos aun en su etapa formativa pueden aportar un gran valor informativo y aún reflexivo.

De todos los trabajos revisados para este libro, uno de los que hacen un uso más interesante de la memoria profesional personal es sin duda la tesis doctoral **Interpreting Finn Mortensen's Piano Music in an International Perspective** de Kristian Evjen (2023). Cómo ya hemos mencionado, en este trabajo el pianista se propone una reinterpretación radical de la obra integral para ese instrumento del compositor noruego Finn Mortensen. Para ello recupera algunas experiencias en el montaje de obras de otros autores. Por

ejemplo, el autor se inspira en el papel del gesto y movimientos efectores de sonido y los movimientos ancillares o auxiliares (López-Cano 2009) que desarrolló para dotar de sentido la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez y el *Intermezzo* Op. 36 de Fartein Valen. Sus interpretaciones de esas obras no se apoyan de manera principal en una comprensión intelectual de su estructura formal. Evjen segmentó el flujo sonoro a partir de las posibilidades y limitaciones de diferentes gestos pianísticos que intermedian entre las estructuras musicales y las posibilidades físicas y corporales del instrumento. Con esta estrategia consiguió una interpretación orgánica y bella: pudo extraer una musicalidad encriptada en estructuras abstractas a partir de la corporalidad material de su ejecución. El pianista recuperó esta experiencia para adaptarla en su interpretación de la *Fantasy* of Op. 13 y la *Fugue* of Op. 7 de Mortensen.

Las actividades profesionales y escolares generan una gran cantidad de experiencia práctica que puede ser empleada en este tipo de proyectos de investigación. Por ello es recomendable llevar un *diario de trabajo* que acompañe todo el proceso formativo del estudiantado. Es muy recomendable que después de cada clase con los profesores principales o después de alguna clase magistral con algún artista reconocido, se escriba en el diario los hallazgos, aprendizajes, epifanías y aún los errores que se cometieron en cada sesión. También resulta muy provechoso revisar continuamente el diario y realizar reflexiones sobre lo anotado. Este recurso permite al estudiantado detectar problemas o virtudes recurrentes; evaluar el proceso de aprendizaje o, a partir de la información anotada en ese registro, echar a volar la imaginación y emprender la exploración de caminos técnicos y estéticos insospechados. Estos contenidos pueden ser de gran utilidad durante el proceso de elaboración de una *investigación artística formativa*. Del mismo modo que los antropólogos suelen citar en sus investigaciones lo que anotaron en su diario de campo después de sus observaciones y entrevistas, quien emprende una investigación de este tipo puede recurrir a estos documentos para auxiliar y documentar su propia memoria.

5.2.2. Las trampas de la entrevista

Con frecuencia recurrimos a entrevistas para informarnos de las opiniones y valoraciones de algunas personalidades del mundo de la música sobre ciertos repertorios o prácticas. Solemos preguntarles sobre cómo preparan sus conciertos o como desarrollan su estudio diario.⁵ Esta es sin duda una buena

⁵ Entre los trabajos resumidos en el último capítulo de este libro que emplean diferentes tipos de entrevista están Blanch (2018); López Pérez (2020); Mareen (2023); Benetti (2013); Curti (2022); Lüneburg (2013); Piñana Conesa (2017) Yip (2018).

tarea de investigación que arroja luz sobre los conocimientos y prácticas artísticas que no suelen circular públicamente en nuestros entornos profesionales. Sin embargo, muchas personas especializadas en la entrevista a profundidad nos advierten que no siempre las personas entrevistadas poseen la información estructurada, verbalizada y lista para comunicarse sobre aquellas prácticas que ellas mismas realizan. Para muchas de nuestras tareas cotidianas o habilidades profesionales no sabemos a ciencia cierta cómo o por qué hacemos lo que hacemos. Por ejemplo, si alguien nos pregunta por qué nos gusta determinada pieza, compositor o intérprete, muchas veces no sabríamos responder de manera inmediata. En ocasiones tenemos que reflexionar mucho antes de aventurar una respuesta satisfactoria. Con mucha frecuencia nos cuesta mucho llegar a conocer y comunicar los detalles de aquello que hacemos cotidianamente.

A este problema general hemos de sumar otro muy particular que resulta de trabajar con profesionales del arte. Las personas artistas suelen ser muy cuidadosas con sus declaraciones. Saben que una parte importante de su trabajo consiste en construir una imagen pública profesional de sí mismas. Ésta tiene que representar ciertos valores, actitudes y principios. Por ello se esmeran en la confección de un personaje público a la medida de sus aspiraciones. Este rol ha sido conceptualizado con el término *musica persona* por Philip Auslander (2006; 2021). Cuando a alguna de estas personalidades les preguntamos sobre sus hábitos de estudio, el modo en que preparan una pieza o una producción discográfica, o su opinión sobre el trabajo de otros artistas, corremos el riesgo de que sus respuestas transmitan una imagen idealizada de sí mismos y su trabajo y no necesariamente lo que hacen o piensan en la realidad. Sin embargo, existen un par de estrategias que en combinación con la entrevista pueden darnos buenos resultados para aproximarnos a esta información. Una de ellas proviene de la metodología cualitativa llamada *historia de vida*.

La *historia de vida* es la reconstrucción de la biografía de una persona que no se basa exclusivamente en entrevistas o la revisión de documentos escritos. Con frecuencia quien realiza la investigación pueden solicitar de las personas estudiadas la elaboración de una cronología o línea de tiempo sobre su propia vida o un relato sobre un hecho particular. Por otro lado, también pueden auxiliarse de *objetos preexistentes* como fotografías, cartas, diarios, colecciones de objetos, libros, discos o videojuegos, etc., que ya posee la persona entrevistada. Estos objetos nos pueden revelar algún aspecto de la personalidad de la persona estudiada cuando los empleamos durante las entrevistas.

Pongamos un ejemplo. Supongamos que nos interesa saber cómo fue el proceso de producción de un disco; cuales fueron las decisiones que se fueron

tomando; la dinámica de trabajo; las dificultades particulares de cada sesión de grabación y las negociaciones y toma de decisiones conjuntas con el equipo de producción. En vez de limitarnos a entrevistar a los músicos que intervinieron en la grabación, podemos acompañar la sesión de entrevista con la audición de algunos de los temas del disco. Es posible pedirle a la persona entrevistada que observe con detenimiento la carátula del fonograma y nos la comente. Antes de entrar en materia le podemos pedir que observe y nos comente algunas fotografías de la grabación o de la época de la misma.

Entonces podemos hacerle preguntas basadas en hechos cotidianos relacionados con los objetos que observa o escucha. Por ejemplo: ¿dónde fue tomada esa foto; quiénes son las personas que aparecen en ella; cómo era su situación laboral o sentimental en esa época; cómo se encontraba su carrera artística en ese momento; quién estaba presente en la sesión de grabación; cuánto tiempo duró?, etc. Realizar este tipo de preguntas ante un registro personal como los señalados, permite que las personas entrevistadas contacten de manera inmediata con hechos de su propia memoria personal y profesional y no con conceptualizaciones que requieren una reflexión previa y elaborada. Los hechos concretos son más fáciles de recuperar por la memoria. Sobre todo, colaboran a activar un tiempo y espacio concreto y una situación afectiva específica. Una persona investigadora experimentada sabrá moverse por el magma de recuerdos evocados y desde ese lugar en el que se ha colocado a la persona entrevistada comenzar a indagar sobre el tema de su interés. Azucar la memoria afectiva antes de entrar en materia suele ayudar mucho.

Otra estrategia que puede complementar la entrevista simple puede ser la *observación participante*. Muchas veces, la entrevista no es suficiente para saber lo que piensa realmente un músico relevante sobre una pieza o un estilo de interpretación. Corremos el riesgo que nos responda con una diplomacia que no refleje de manera concreta sus juicios o valoraciones. Por ello, además de la entrevista podemos asistir a sus clases regulares o incluso pedirle algunas lecciones privadas. A partir de nuestras propias propuestas interpretativas y sus respectivas correcciones, las personas artistas que estudiamos nos permitirán penetrar en su sistema de valores estéticos de una manera más diáfana que a través de la entrevista. Por otro lado, la relación que se establece entre profesor y estudiante es muy distinta que la que se construye entre entrevistado y entrevistador. La autoridad y asimetría de poder que domina a cada persona en cada situación es muy distinta. Muchas personas músicas con amplia experiencia en la docencia regular o en la impartición de clases magistrales se sienten más cómodas performando el papel de profesor que el de entrevistado. Dentro de este sitio de autoridad, pueden abrirse más a transmitir sus pensamientos, sentimientos y valoraciones.

En todos los casos anteriores, hemos de jugar con honestidad. Por ello debemos informar a las personas artistas de nuestros objetivos investigativos. Es importante tener en todo momento el consentimiento informado de las personas que colaborarán con nuestra investigación.

5.3. Estrategias de gestión y análisis de la información

En este apartado nos ocuparemos exclusivamente de dar algunos consejos sobre el uso de la grabación audiovisual como instrumento metodológico dentro de la *investigación artística formativa*. En los últimos años se ha incrementado el uso del audiovisual para la recolección y análisis de datos en diferentes tipos de investigación de la práctica musical. Entre otros factores, esto se debe a que la tecnología para la grabación audiovisual es de muy fácil acceso. Esto lo demuestra, por ejemplo, la calidad y facilidades de uso de los recursos de filmación de los teléfonos móviles. Por otro lado, hemos normalizado el registro audiovisual de actividades cotidianas para compartirlas con amigos en redes sociales. Por ello, no es de extrañar que Waddell y Williamon (2019) observen que el estudiantado musical tiene una actitud sumamente positiva hacia la utilización de estas tecnologías para registrar su práctica diaria. Sin embargo, si bien músicos y otros artistas escénicos suelen grabar su estudio, ensayos, prácticas o conciertos en audio y/o vídeo con fines de estudio, no siempre cuentan con conocimientos adecuados para sistematizar la captura, edición y análisis de la información recogida por estos medios en contextos de *investigación artística*. En efecto, no existen metodologías ampliamente difundidas para estos fines. Incluso, cuando proponemos a nuestro estudiantado que empleen estos medios de registro no saben bien cómo usar estos recursos; qué observar en las grabaciones y cómo procesar la información contenida en ellas.⁶

Dentro del ámbito de la *investigación artística en música* no siempre encontramos en la bibliografía disponible ejemplos prácticos de análisis de las propias grabaciones ni la exposición explícita de las metodologías empleadas para su gestión. Por esta razón, consideramos que se está desaprovechando este recurso. En primer lugar, es indispensable tener en mente que el uso de medios de registro audiovisual como parte de las metodologías en la *investigación artística formativa* debe:

- Colaborar a responder a las preguntas de investigación;

⁶ Un antecedente muy interesante del uso de estos soportes en la investigación artística en música es sin duda el trabajo de Östersjö (2008). En esta tesis se aborda la relación entre intérprete y compositor a partir del análisis de las filmaciones de las sesiones de trabajo conjunto. Sin embargo, el trabajo no ofrece grandes sistematizaciones para el análisis de las grabaciones.

- Documentar el proceso de trabajo;
- Coadyuvar en el análisis de la información recogida y
- Dar soporte a la presentación diáfana y didáctica de los resultados de la investigación.

A continuación revisaremos tres experiencias en el uso del audiovisual en la investigación de la práctica musical. Estas nos permitirán observar procesos que alimentarán una metodología específica para el uso de estos recursos en proyectos de investigación artística formativa. Las tres estrategias que revisaremos serán las siguientes:⁷

- La *entrevista de recuerdo estimulado mediante grabaciones de video (video interview recall)*,⁸
- El *protocolo verbal retrospectivo con recuerdo asistido por vídeo subjetivo (retrospective verbal protocol with subjective aided recall)* y
- Los *relatos de pensamiento en voz alta (think aloud accounts)*.

5.3.1. La entrevista de recuerdo estimulado mediante grabaciones de video

La *entrevista de recuerdo estimulado mediante grabaciones de video o video interview recall* fue desarrollada por los investigadores Mirjam James, Karen Wise y John Rink en su interés por estudiar procesos creativos en la enseñanza y aprendizaje de la música desde la perspectiva de la psicología de la interpretación musical (James, Wise, y Rink, 2010). En su investigación, los autores pidieron a una serie de estudiantes y profesores de dos conservatorios de Londres que grabasen sus sesiones de trabajo en clase individual. Las grabaciones resultantes fueron examinadas en conjunto tanto por los que aparecen en ella (estudiantes y profesores) como por los investigadores. Durante el audiovisionado de los registros, éstos realizaron una serie de preguntas a los primeros en relación a lo que aparece en pantalla. De este modo, profesores y estudiantes rememoraron los procesos mentales, emociones, propósitos y estado de consciencia que tenían en cada momento. Esto permitió la reconstrucción por parte de los investigadores de algunos de sus procesos creativos.

Durante las sesiones, investigadores y participantes tenían la posibilidad de ver el material varias veces. Lo más relevante de esta experiencia es que la

⁷ Se trata de tres técnicas de obtención de datos utilizadas en el ámbito de la psicología cognitiva. Para una clasificación de procedimientos cognitivos de análisis de conocimiento. Véase Castejón Costa (1997).

⁸ También se le conoce como estrategias de recuerdo video-estimulado.

entrevista de recuerdo estimulado mediante grabaciones de vídeo no sólo cumplió su función de colaborar con las tareas que los investigadores del proyecto se habían propuesto. Sobrepasando los objetivos iniciales de la investigación, también se convirtió en un instrumento de reflexión para los propios participantes (James, Wise, y Rink 2010, 221). En efecto, profesores y estudiantes fueron conscientes de algunos aspectos relevantes que no habían detectado en el aula. Por ejemplo, algunos docentes repararon en que no siempre dejaban suficiente espacio a los estudiantes para explorar libremente con su instrumento o para realizar preguntas más espontáneas fuera de los guiones argumentales establecidos por ellos (James, Wise, y Rink 2010, 243). Otros observaron problemas posturales que no habían detectado en clase. Por su parte, al audiovisionar esos materiales, los estudiantes tomaron consciencia de sus progresos y fueron capaces de evaluar su desempeño de manera más equilibrada. Una estudiante se dio cuenta de que su sonido en las clases no era tan malo como pensaba y de que tal vez estaba prestando demasiada atención a pequeños detalles que no la dejaban apreciar la calidad de sus resultados en términos más globales (James, Wise, y Rink 2010, 242).

Esta experiencia también sacó a la luz algunos problemas derivados del uso de los registros audiovisuales. Por ejemplo, repararon en que las personas solemos cambiar nuestro comportamiento delante de la cámara. Su sola presencia es suficiente para transformar nuestras conductas cotidianas. Para evitar este sesgo, los investigadores recomiendan realizar varias filmaciones previas durante varias sesiones a las mismas personas hasta que éstas se acostumbren a la presencia de la cámara y actúen con naturalidad (James, Wise, y Rink 2010, 225-26). Por otro lado, se dieron casos de *excesos interpretativos*. En efecto, ante la necesidad de verbalizar y justificar ante los investigadores lo que observaban en pantalla, los participantes deformaron sus recuerdos de manera muy evidente.

5.3.2. Protocolo verbal retrospectivo con recuerdo asistido por vídeo subjetivo

Jean-Philippe Després ha empleado el *método de recuerdo estimulado por vídeo en primera persona* para estudiar estrategias de improvisación musical tanto en la música clásica (Després 2017) como en el Jazz (Després 2022). En ambos trabajos emplea la estrategia de *protocolo verbal retrospectivo con recuerdo subjetivo asistido por vídeo*. El análisis de protocolo verbal (VPA, en sus siglas en inglés) es un “método de pensamiento en voz alta empleado para obtener descripciones de procesos físicos y cognitivos de un usuario. Se describen los procesos que realiza el usuario para completar una tarea

específica" (Digital Healthcare Research, s. f.).⁹ Se trata de verbalizar lo que pasa por la cabeza mientras se ejecuta una tarea específica en el momento mismo de realizarla. Después usa los protocolos verbales de manera retrospectiva. Esto quiere decir que no observa directamente las verbalizaciones de los músicos realizando determinada tarea. Primero les pide que se filmen improvisando y luego analiza junto a ellos las grabaciones resultantes. De este modo, a partir de preguntas que les hace en momentos específicos de la grabación, las personas improvisadoras verbalizan lo que estaban pensando o sintiendo en cada momento representado en el vídeo. Después establece un diálogo con los músicos como el siguiente:

Escuchando de nuevo tu improvisación intenta narrar lo que pasaba por tu cabeza mientras tocabas. Estoy muy interesado en escuchar cualquier cosa que puedas decirme. Intenta responder preguntas como “¿de dónde surgió esa idea?” o “¿qué estaba pensando en este momento específico?”. En cualquier momento puedes pausar la reproducción usando la barra espaciadora para que puedas verbalizar tus ideas (Després 2022, 42).

Una de las características principales del trabajo de Després es el uso de la cámara subjetiva. La “perspectiva objetiva involucra una cámara colocada frente a la persona”. Cualquier “cámara de vídeo estándar montada en un trípode” frente a la persona instrumentista puede proporcionar una perspectiva en “tercera persona”. En cambio, el investigador prefiere usar cámaras livianas y personales montadas en una parte del cuerpo del músico, generalmente en su cabeza. Esto le permite “grabar desde una perspectiva en primera persona mientras se realiza una tarea” (Després 2022, 38-39). Con ello puede reconstruir de manera más detallada la memoria de la experiencia de cada persona filmada (ver **figura 5.1**).

Esta estrategia permite estudiar la toma de decisiones de los músicos en tiempo real. Por otro lado, facilita la validación ecológica de la investigación; es decir, muestra la experiencia analizada en su escenario real y no sólo en el laboratorio. El autor es consciente de algunas limitaciones de este método. Por un lado, la experiencia subjetiva del participante puede verse alterada por sesgos inconscientes, olvidos o imprecisiones que se pueden expresar en el momento del visionado junto al investigador. En efecto, se corren los riesgos de los *excesos interpretativos* que vimos en el caso anterior. Ante la información mostrada en el registro audiovisual, los participantes pueden racionalizar *a posteriori* ciertas acciones de un modo que no corresponda con el proceso de toma de decisiones que se llevó a cabo durante la acción (Després 2022, 39). Sin embargo, hay otro tipo de limitaciones derivadas del uso de la cámara subjetiva que no contempla Després. Por ejemplo, la cámara

⁹ Para un estudio pormenorizado de éstas metodología véase Green (1998).



FIGURA 5.1.
USO DE CÁMARA SUBJETIVA EN DESPRÉS (2022, 42)

montada en la cabeza del intérprete no se adapta a todos los instrumentos. Además, si bien este tipo de filmación puede reproducir la experiencia visual que tuvo el músico mientras tocaba su instrumento, ésta captará exclusivamente la actividad de las manos y no permite apreciar toda la corporalidad del intérprete. Durante una ejecución la persona improvisadora pudo haber tenido percepciones determinantes no registradas por el sentido de la vista. Este es el caso de las propiocepciones.

Los pasos que sigue el método de Després son los siguientes:

1. Grabación de las improvisaciones del intérprete;
2. Visualización conjunta del vídeo;
3. Entrevista con la persona improvisadora en presencia del material audiovisual;
4. Transcripción y codificación de los datos arrojados por la entrevista y
5. Análisis de los datos.

El resultado del trabajo es la distinción de diferentes estrategias aplicadas por los músicos durante su improvisación las cuales el investigador agrupa en cinco categorías:

- Estrategias de planificación previa;
- Estrategias conceptuales;

- Estrategias estructurales;
- Estrategias atmosféricas y estilísticas y
- Estrategias en tiempo real.

5.3.3. Relatos de pensamiento en voz alta

Para analizar esta última estrategia saldremos un momento de las fronteras de la investigación artística en música.¹⁰ Camilla Groth es practicante-investigadora y docente especializada en cerámica artística. Investiga en las experiencias hápticas y el conocimiento experiencial en prácticas creativas insertas en el contacto con materiales y lo corporal. Uno de los problemas a los que se ha enfrentado es modelar todo el conocimiento artesanal práctico, corporeizado y embebido que atesoran las personas dedicadas a la cerámica para comunicarlos en formatos compatibles con la academia. En su trabajo como investigadora, la ceramista primero documenta sus experiencias artesanales. Luego les da un sentido que organice de manera eficaz el conocimiento que reside en su práctica artesanal basada en el cuerpo. Por último transforma esta experiencia en un formato de comunicación eficaz. Para la artista, el registro en vídeo de su propia práctica se ha revelado como una herramienta fundamental para acceder, organizar, sistematizar y comunicar este conocimiento experiencial. En varios artículos ha compartido sus estrategias metodológicas.

Uno de los propósitos de sus investigaciones es potenciar sus sensaciones hápticas durante el proceso de modelado de cerámica. Considera que el incremento de su consciencia de su experiencia táctil con el material puede potenciar sus capacidades creativas. El artículo que resumiremos tiene que ver con esta investigación (Groth 2022). En primer lugar planificó prácticas de moldeado con arcilla durante cinco días. Para concentrarse en el sentido del tacto, en todas las sesiones trabajó con los ojos vendados. Durante su proceso de trabajo implementó el método de *relatos de pensamiento en voz alta* (*think aloud accounts*) desarrollado por Ericsson y Simon (1993). Este recurso es utilizado en los estudios de cognición de diseño para revelar el pensamiento de los profesionales mientras realizan una tarea relacionada con determinado trabajo creativo. De manera similar a los métodos usados por Després; esta estrategia consiste en verbalizar las sensaciones o percepciones que se tienen durante la realización de determinada tarea en el mismo momento de realizarla. Durante cada sesión, la artista, con los ojos vendados, trabaja en su

¹⁰ Revisar las investigaciones artísticas fuera de la música puede ser muy estimulante. Recomendamos echar una mirada al Research Catalogue o a algunas de las revistas especializadas.

torno. Con la cámara funcionando va modelando la materia entre sus manos. De vez en vez, expresa en voz alta algunas de sus sensaciones y percepciones que va teniendo en tiempo real. No son reflexiones intelectualizadas ni elaboradas. Se trata de expresiones espontáneas que acompañan lo que va sintiendo: un cambio súbito de textura o temperatura; una resistencia; su motivación; etc. Por último, después de cada sesión, toma apuntes sobre la experiencia en un *diario de trabajo* (ver **figura 5.2.**).

Posteriormente analiza el contenido de cada vídeo siguiendo dos estrategias.¹¹ La primera la llama *análisis de protocolo con soporte de vídeo* (*video supported protocol analysis*). Consiste en la transcripción de la información verbal del vídeo. Los contenidos los reparte en tres columnas que contienen respectivamente:

- La descripción de la acción;
- Los comentarios en voz alta enunciados durante la grabación y
- Las reflexiones sobre lo observado.

Durante este trabajo de transcripción resalta diferentes aspectos de la información usando diferentes colores siguiendo el siguiente código:

- Con el color rojo subraya los problemas detectados;
- En azul destaca el uso de lenguaje metafórico y
- En negro se especifican las maneras de comprender la situación o de resolver problemas (ver **figura 5.3.**).

Con estas técnicas pudo recobrar, concientizar y reflexionar sobre mucha información de su experiencia sensorial. Según la artista, después de cada sesión de trabajo “no tenía ningún recuerdo visual de los eventos de modelado de arcilla”. Sin embargo, “al mirar el vídeo recordé con claridad las diferentes etapas del proceso”. De este modo, “el vídeo funcionó como una especie de entrevista” con la cual fue capaz de “rememorar nítidamente la situación”. En efecto, la artista reporta que los “recuerdos se sentían en mi cuerpo y podía recordar más fácilmente cómo se habían sentido los diferentes movimientos y acciones en cada instante y por qué esas acciones eran inevitables en ese momento” (Groth 2022, 54).

Para la segunda estrategia de análisis de los resultados empleó el software *Interact*. Este programa permite hacer anotaciones directamente en el vídeo que se analiza.¹² En esta ocasión, la autora se centró exclusivamente en los

¹¹ Eventualmente invita a otra colega a visualizar y co-analizar los vídeos.

¹² Para conocer más sobre cómo función el programa y cómo obtenerlo véase: <https://www.mangold-international.com/es/productos/software/investigar-comportamiento-con-interact.html>



FIGURA 5.2.
CAMILLA GROTH EXPERIMENTANDO CON LOS OJOS VENDADOS (GROTH 2022, 54)

Think aloud accounts	Actions made	Reflections on actions
<p>03:27 Better take some more speed not to make too big dents in just one part of the clay&</p> <p>03:33 ..as the wheel turns a full turn while I move the hands. Then I'm not going to make a swirl or a bump - OUPS! There is some loose clay in the surface.</p> <p>03:52 Probably the clay has been loosening up while I was taking a five minute break (between centring and starting to throw again.) Just from the added water from the sides.</p> <p>04:04 Some more clay coming off. All the clay that is coming off is of course making the amount of clay smaller and the pot becomes smaller as well. But I can't anyway use the soft clay for, for throwing so if it is going to come off then it's better if it comes off before I start throwing.</p> <p>04:40 So seems like I'm a bit braver now.. than before. Maybe I lost respect for what I am doing, I should maybe take it a bit more easy and concentrate more, otherwise I'm going to start making mistakes.</p>	<p>03:27 Reaching for the hand stick and turning up the speed.</p> <p>03:33 Showing with the hand how the wheel turns.</p> <p>03:47 Some loose clay comes off. Washing it off into the water bucket, taking more water and continuing to smoothen the clay out on the sides.</p> <p>04:04 More clay stuck in the hand from the base. Washing it off and continuing to smoothen the surface of the clay and to press the sides down quite hard to make the base wider.</p> <p>04:40 Taking more water, and wiping excess water off the board.</p>	<p>03:27 The slow turning of the clay is too dangerous as the smallest pressure makes an indentation in the clay, more speed is needed.</p> <p>03:47 Some loose clay comes off and the hand almost gets stuck and pulled with the force of the clay, but the bit of clay comes off into the hand instead. Washing it off but it is sitting stuck to the fingers.</p> <p>04:04 There is a soft layer lying like a wobbly sausage around the base of the clay, water has made it wet and it is not throwable but needs to be there to protect the inside clay from getting wet as well.</p> <p>04:40 After pressing the sides down quite firmly, feeling that it is going well but quite quickly, and while still feeling good also feeling a bit of remorse.</p>

FIGURA 5.3.
ANÁLISIS DE PROTOCOLO CON SOPORTE DE VÍDEO (GROTH 2022, 56)

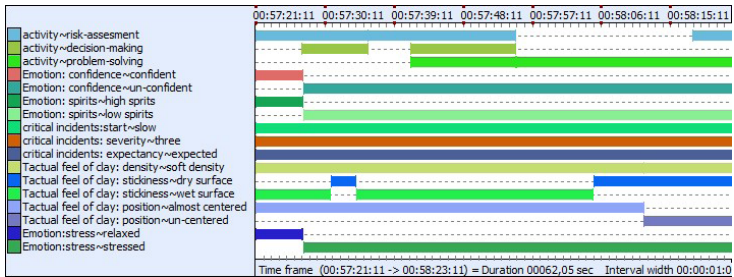


FIGURA 5.4.

IDENTIFICACIÓN DE INCIDENTES CRÍTICOS A TRAVÉS DEL SOFTWARE INTERACT (GROTH 2022, P.57)

incidentes críticos. Por ejemplo, los momentos en que sentía cambios en la textura de la cerámica que dificultaban su trabajo. En el vídeo fue anotando aspectos de su experiencia subjetiva como intenciones y emociones (ver figura 5.4.).

A partir de estas experiencias la autora muestra en qué medida el vídeo permite hacer consciente, analizar y reflexionar en detalle el proceso de trabajo y sus sensaciones físicas. Este formato le da la oportunidad de preservar y analizar una memoria más intensa que si trabajara exclusivamente con las anotaciones de un diario de trabajo. Por otro lado, ha descubierto las posibilidades de la documentación audiovisual como un modo de socializar el conocimiento no verbal en el ámbito de la artesanía y el diseño. Esto le ha permitido superar los prejuicios sobre el conocimiento tácito en las prácticas artesanales. Esto es, la idea del artesano silencioso cuyo conocimiento sería imposible de verbalizar y por lo tanto se mantiene en secreto. En efecto, “el artesano silencioso es sólo un recuerdo romántico” en la era de Internet y la tecnología audiovisual. Si bien existen “sofisticadas discusiones académicas sobre el conocimiento tácito”, fuera de estos circuitos de especialistas en epistemología “existe un discurso creciente en el campo de la práctica en el que los profesionales articulan sus habilidades prácticas de manera bastante adecuada” (Groth 2022, 61). A partir de la escritura académica acompañada con recursos audiovisuales, los artistas pueden compartir su propia experiencia corporeizada haciéndola resonar con la experiencia de otras personas que comparten la misma práctica artística. Con ello se abren nuevos caminos para la reflexión basada en la práctica artística.

Para concluir hemos de señalar que en la actualidad se están desarrollando diferentes programas informáticos gratuitos para hacer

anotaciones en vídeo y que están diseñados ex profeso para la Investigación artística. En el ámbito de las artes escénicas destacan los recursos tecnológicos propuestos en Suiza por el equipo liderado por Gunter Lösel (2021). También se están realizando desarrollos de programas para el análisis audiovisual de performances musicales asistidos con inteligencia artificial a partir de redes neuronales y *machine learning*. Este es el caso de los trabajos reportados en Liwicki et al. (2020) y Liwicki et al. (2022).

5.3.4. Algunas conclusiones sobre el uso del vídeo en la investigación artística formativa en música

Recursos metodológicos como los que hemos visto basados en los registros audiovisuales de nuestra propia actividad artística permiten recuperar la memoria de los procesos creativos y compartir el conocimiento procedimental generado en ellos. A continuación enumeraremos una serie de consejos para sacar el máximo de provecho de este medio en la *investigación artística formativa*.

A) Define con precisión tu *objeto de estudio*, las *unidades de observación*; las *unidades de análisis* y las *variantes*.

Antes de comenzar a filmar es muy importante definir con precisión qué se quiere investigar. Como hemos abordado en un trabajo previo, delimitar el objeto de estudio puede ser una tarea difícil al principio de una investigación artística. Para ello hemos sugerido distintas estrategias para establecer, explorar y construir preguntas de investigación fructíferas y pertinentes dese la propia práctica artística (López-Cano y San Cristóbal 2014a, 69-82). Es muy importante especificar con absoluta claridad lo que deseamos observar y analizar. Estos pueden ser:

- Aspectos de técnica instrumental;
- Resultados interpretativos;
- Cuestiones de formación corporal, posturales, etc.;
- Proceso de generación de ideas musicales;
- Detalles de la experiencia artística personal;
- Auscultación de momentos críticos donde se producen problemas o ideas, etc.

De esta claridad dependen las estrategias de filmación; el número de cámaras que emplearemos; la selección de los tipos de encuadres y ángulos de cámara que se adapten mejor a lo que queremos observar; etc.

Una vez clarificado el objeto de estudio y lo que pretendemos saber a partir de los registros audiovisuales, el siguiente paso será distinguir con claridad entre las *unidades de observación* y las *unidades de análisis*. Estos elementos se definen en el **cuadro 5.2.**:

Unidades de observación:

Están formadas por los eventos o registros materiales que serán objeto de estudio.

Unidades de análisis:

Están constituidas por el aspecto específico que se estudiará en cada una de las unidades de observación. Las unidades de análisis serán siempre las mismas para cada unidad de observación.

CUADRO 5.2.
DEFINICIÓN DE UNIDADES DE OBSERVACIÓN Y UNIDADES DE ANÁLISIS

Pongamos un ejemplo. Supongamos que nos interesa estudiar nuestros propios procesos de improvisación. Consideremos las siguientes preguntas de investigación:

- P1. ¿Cómo se generan las ideas sobre las cuales improviso?
- P2. ¿Qué procesos mentales, creativos o estados mentales determinan el surgimiento de ideas fructíferas e imaginativas y cuáles otros las inhiben?
- P3. ¿Qué tipos de procesos determinan que opte por tocar determinadas ideas rítmicas, melódicas, armónicas?
- P4. ¿Qué procesos determinan que opte por repetir determinadas ideas a manera de fórmulas? ¿Qué ocurre cuando soy capaz de desarrollar esas fórmulas de manera creativa e innovadora y cuando me limito a repetirlas mecánicamente?

Supongamos que para responder a estas preguntas decidimos realizar la siguiente tarea de investigación: filmar y analizar diferentes sesiones de trabajo. A partir de la valoración del resultado musical de cada sesión de improvisación, se intentará reconstruir la actividad mental y corporal que

acompañó a cada toma de decisiones improvisatorias. Para ello se desarrollarán los siguientes pasos metodológicos:

1. Se realizarán 4 sesiones de improvisación en días consecutivos.
2. Cada sesión se filmará con tres cámaras distintas colocadas en diferentes lugares con tal de documentar cada ejercicio desde diferentes puntos de vista (distintos encuadres y ángulos). Una de estas cámaras se pondrá en la cabeza del improvisador para una captura subjetiva.
3. Durante cada ejercicio podemos lanzar expresiones verbales cortas espontáneas no elaboradas que representen el estado anímico, percepciones o pensamientos que tenemos en ese momento. Se ha de procurar que este ejercicio de *pensamientos en voz alta* no interrumpa la tarea musical. Si resulta demasiado invasivo y distractor se puede eliminar.
4. Después de cada sección anotaremos en un diario de trabajo impresiones, sensaciones, recuerdos u observaciones.
5. Se escuchará sin video el resultado de las interpretaciones y se señalarán los momentos específicos que serán analizados. Éstos serán o bien pasajes muy logrados de grandes descubrimientos creativos o bien pasajes donde se ha optado por repetir mecánicamente alguna fórmula bien conocida.
6. Se audiovisionarán las diferentes tomas de video de los momentos seleccionados.
7. Se intentará recordar las sensaciones, pensamientos, emociones que precedieron y acompañaron a cada pasaje y que posiblemente influyeron en la toma de decisiones improvisatorias.
8. Transcripción de resultados de la reconstrucción de memoria para su posterior análisis.
9. El análisis incluirá la conceptualización y categorización de diferentes procesos creativos señalados a partir de todos los documentos audiovisuales y escritos generados.

En este caso hipotético las *unidades de observación* estarán formadas por todos los vídeos que hemos de generar y después analizar. Cada sesión va a producir tres vídeos desde diferentes puntos de vista. Al ser cuatro sesiones tendremos un total de doce *unidades de observación*. Dentro de ellas, siempre concentraremos nuestra atención en las mismas dos *unidades de análisis*: los fragmentos más ingeniosos y los fragmentos de repetición mecánica de fórmulas.

Ahora supongamos que los primeros análisis arrojan como resultado que los momentos mecánicos suelen venir precedidos de cierta tensión y preocupación consciente sobre aspectos técnicos o estructurales de la improvisación que estamos realizando. Por su parte, supongamos que los momentos más creativos suelen ser precedidos por estados anímicos de entrega total a la música sin control consciente de lo que vamos a hacer a continuación. De este modo, cada uno de estos estados anímicos de alerta y control por un lado, y entrega y disfrute por el otro, serían las *variables independientes*. En cambio, el resultado musical en cada caso serán las *variables dependientes*. En otras palabras, determinado estado mental determina el resultado musical: un fragmento improvisatorio tenderá a lo mecánico y a la repetición de fórmulas preestablecidas o bien a momentos de gran creatividad *dependiendo* del estado mental con que lo afrontamos. Estos resultados ocurren en correlación intrínseca con los procesos de las *variables independientes*. Se resume la definición de variables en el **cuadro 5.3**.

Los efectos causales que ejercen las *variables independientes* sobre las *dependientes* se expresan a través de hipótesis que se deberá comprobar a partir de nuevos experimentos. En el ejemplo que estamos tratando, la hipótesis sería la siguiente:

- Cuando en la improvisación ejerzo un control racional sobre las acciones que voy a tomar, el resultado suele ser mecánico. En cambio, cuando me entrego al disfrute del momento sin racionalizar demasiado mis acciones suelo generar momentos creativos y hallazgos importantes.

Para contrastar esta hipótesis podemos proponer diferentes experimentos de dos tipos:

- Tipo 1: improvisaciones muy planificadas racionalmente y en las que domina una conducta de control.
- Tipo 2: antes de improvisar se realizan ejercicios de concentración, relajación, visualización o promoción de estados de flujo. Posteriormente nos lanzamos a improvisar sin un control racional férreo.

Si la hipótesis inicial es correcta, deberíamos obtener estadísticamente resultados artísticos y creativamente más satisfactorios con la práctica tipo 2.

B) Complementar el registro audiovisual.

Es muy útil complementar la observación audiovisual con otros medios. En primer lugar es recomendable usar en algunos ejercicios la estrategia del

Variable independiente:

Son los elementos y situaciones que aplicamos a determinado experimento. Nosotros podemos decidir las proporciones, intensidades o tipos de elementos que hacemos intervenir en la experimentación.

Variable dependiente:

Es la conducta, producto o resultado obtenido de la aplicación de determinadas variables independientes en un ejercicio de experimentación. Quien realiza este ejercicio no puede controlar estos resultados de manera directa. Sólo incide directamente en las variables independientes.

CUADRO 5.3.

DEFINICIÓN DE VARIABLES DEPENDIENTES E INDEPENDIENTES EN CONTEXTOS DE EXPERIMENTACIÓN

pensamiento en voz alta. En sesiones especiales podemos experimentar con esta variable. También es recomendable al terminar cada sesión de filmación hacer anotaciones en un *diario de campo* ya sea escrito o desarrollado a partir de notas de audio. Estas notas complementarán muy bien la información que observaremos en el análisis de los videos.

C) Definir estrategias de análisis de datos.

Otro momento importante es el análisis de datos. En primer lugar es indispensable generar categorías a partir de los datos encontrados. Los datos brutos no ofrecen conocimiento alguno. Hay que elegir los parámetros o categorías adecuadas para agruparlos y darles sentido. Es necesario analizar los resultados a partir de un marco teórico coherente. No hay que escatimar en el diseño de tablas y/o diagramas que ayuden a visualizar la información estudiada. Durante el proceso de análisis del material audiovisual es importante no limitarse a juzgar el propio desempeño en términos polarizados. Cuando se tiene un volumen muy alto de datos se puede recurrir a metodologías como la *teoría fundamentada*: un “método cualitativo que enfatiza la inducción o emergencia de información” a partir de una gran cantidad de datos recogidos con la finalidad de “establecer una teoría o modelo” (Espriella y Restrepo 2020).¹³ Estas metodologías suelen apoyarse en

¹³ Para un ejemplo de aplicación de la teoría fundamentada en ámbitos no artísticos véase Bonilla-García y López-Suárez (2016).

el uso de programas informáticos como atlas.ti.¹⁴

Particularmente hay que evitar los *excesos interpretativos*. Por ejemplo, las valoraciones extremas como “muy bueno” o “muy malo” son improductivas. Es mejor identificar las variables que están detrás de esos resultados. Además de valorarlas, lo importante es identificar qué circunstancias determinan la ejecución o resultado de las mismas.

También es importante evitar caer en el exceso de intelectualización de lo que aparece en pantalla: no todo debe tener una explicación lógica y funcional. Es preferible no tomar en consideración determinadas conductas que intentar a toda costa darle un sentido racional. Por otro lado, puede ser de utilidad recordar las sensaciones físicas experimentadas durante el evento grabado. A partir de estas sensaciones hay que reflexionar críticamente sobre lo ocurrido. También es importante identificar si hay alguna correlación entre las sensaciones físicas y los resultados en la interpretación o tarea artística registrada. Por último y muy importante: hay que analizar cada grabación como parte de un proceso y no como si fueran una obra de arte en sí mismas.

D) Análisis de video asistido.

Es muy recomendable realizar el análisis de los vídeos con la ayuda de un asistente. Este puede ser la misma persona directora del trabajo final, tesis o tesina; una persona profesora o un colega o compañero. Hay que permitir que esta persona haga preguntas sobre lo que ve y sobre las motivaciones o recuerdos del proceso artístico por el cual pasaban las personas que aparecen en el vídeo. Para que el proceso funcione, la persona que asiste debe estar informada de los objetivos de la experiencia. Además, debe compartir un lenguaje teórico y práctico común con la persona que realiza la investigación.

5.4. Evaluación de la investigación artística

Por último queremos compartir algunos criterios generales útiles para la evaluación de proyectos de investigación artística formativa en música. Tomaremos como punto de partida aquellos trabajos finales, tesinas o tesis que consisten de un trabajo escrito, una defensa oral del mismo y una propuesta artística. Cada uno de estos apartados requiere de la aplicación de criterios de evaluación distintos. Habría que adaptar estos criterios generales a cada ciclo de estudios superiores. Los revisaremos por partes.

¹⁴ Para información del programa véase <https://atlasti.com/es>. Para algunas aplicaciones del programa en investigación musical véase O'callaghan (2001); Kokotsaki y Hallam (2007); Ariza Díaz y Muñoz Sicard (2016); Solano (2019).

5.4.1. La evaluación del trabajo escrito o la dimensión discursiva del proyecto

Para la parte escrita se pueden evaluar los siguientes aspectos:

- Planteamiento del problema, preguntas u objeto de estudio;
- Gestión de las fuentes de información;
- Estado de la cuestión, marco teórico y metodología;
- Calidad de Escritura y
- Consciencia crítica.

A continuación desarrollamos cada uno de los puntos anteriores.

A) Planteamiento del problema, preguntas u objeto de estudio.

- Precisión en la formulación del objeto de estudio, las preguntas, problemas y objetivos.
- Vinculación directa de preguntas, problemas y objetivos con la práctica artística.
- Relevancia de las preguntas de investigación en los contextos artísticos actuales. Es conveniente evaluar si la propuesta responde a necesidades e inquietudes que se plantea la comunidad artística destinataria del trabajo o si formula innovaciones y transformaciones profundas no contempladas por las comunidades artísticas pero que merecen ser tomadas en cuenta.

B) Gestión de las fuentes de información.

- Adecuación de las fuentes de información para resolver las preguntas formuladas. Estas incluyen la información recogida en la investigación documental o durante el trabajo de campo ya sea de naturaleza cuantitativa o cualitativa. Incluye también todos los datos producidos durante la práctica artística.
- Eficacia y profundidad en la gestión y lectura crítica e interpretativa de la información recolectada de las fuentes.

C) Estado de la cuestión, marco teórico y metodología.

- Eficacia del estado de la cuestión. ¿La persona autora realizó una

recopilación y lectura adecuada de los trabajos teóricos y artísticos precedentes dentro de ese problema de investigación o práctica artística? ¿Las sintetizó de manera conveniente?

- Pertinencia del marco teórico: solvencia en la explicación del origen, alcance y aplicabilidad de los conceptos, teorías, categorías, términos teóricos y recursos prácticos que emplea. ¿Los ha entendido bien?; ¿los explica y aplica de manera satisfactoria?; ¿realiza adecuaciones o contribuciones originales a los marcos teóricos proposicionales, orientados a la acción o procedimentales usados?
- Tratamiento de los marcos teóricos orientados a la acción o procedimentales. Empleo de aspectos de técnica instrumental, técnicas compositivas, saberes corporeizados reflexionados o aplicados de manera productiva en determinada práctica artística.
- Aportación de los resultados al avance teórico o práctico del ámbito artístico elegido en el trabajo.
- Adecuación de la metodología al tema del trabajo. ¿Las estrategias elegidas fueron eficaces?; ¿se describieron de manera adecuada?; ¿se realizaron adaptaciones y aportaciones originales relevantes?
- Uso de la práctica artística como metodología de investigación

D) Calidad de Escritura.

- Idoneidad de la estructura del trabajo, la distribución de la información y el formato elegido en relación a la temática abordada.
- Apego de la escritura y formato del trabajo a las guías y normativas del centro.
- Nivel de argumentación crítica y persuasiva.
- Coherencia entre las secciones y entre la introducción y las conclusiones: ¿los objetivos, problemas y preguntas son atendidos durante el trabajo con la misma jerarquía que aparecen en la introducción?; ¿son resueltos satisfactoriamente en las conclusiones?
- Empleo de lenguaje técnico de la teoría o práctica o del campo académico o artístico de estudio.
- Grado de comprensibilidad y uso adecuado del lenguaje tanto a nivel gramatical y ortográfico como a nivel de las convenciones académicas incluyendo las normas de citación prescritas por el centro.
- Uso y eficacia de tablas, gráficos, fragmentos multimedia, etc.

- Adecuación y eficacia de recursos multimedia no verbales para explicar conocimientos procedimentales y aspectos resistentes a la representación verbal.

E) Consciencia crítica.

- Descripción explícita de los alcances y limitaciones de su trabajo.
- Señalamiento consciente de errores o aspectos mejorables del trabajo.
- Proposición nuevas ideas para investigaciones futuras.

5.4.2. El seguimiento del director

Por lo general la evaluación del director no se ocupa de los contenidos del trabajo. Suele más bien orientarse a determinar el grado de autonomía y responsabilidad observadas en el estudiante durante todo el proceso. Por ejemplo:

- Asistencia a las sesiones de tutoría programadas.
- Cumplimiento de calendarios programados (por ejemplo: puntualidad en entregas).
- Grado de autonomía, iniciativa y capacidad organizativa.
- Comprensión, crítica y aplicaciones de las sugerencias del tutor.

5.4.3. Defensa oral del trabajo

En la defensa oral se suelen evaluar los siguientes puntos:

- Adecuación del lenguaje verbal y no verbal.
- Estructura, orden y claridad de la exposición.
- Ajuste al tiempo establecido.
- Uso de medios didácticos audiovisuales.
- Coherencia con el trabajo escrito y aportes, complementariedad y críticas al mismo.
- Adecuación y agilidad en las respuestas a preguntas del jurado, tribunal o comisión evaluadora.
- Eficacia de la performance académica en general.

5.4.4. Evaluación de la propuesta artística

Este es uno de los aspectos menos desarrollados dentro de esta modalidad de investigación. La producción artística como composiciones, performances, grabaciones, instalaciones, improvisaciones, vídeos, etc.; son objetos de naturaleza estético-artística que deben ser considerados dentro de la evaluación pero que al mismo tiempo se resisten a una valoración similar a la que se prescribe para el trabajo escrito y la defensa oral. Por lo regular, el producto artístico es el objetivo fundamental de la investigación y de éste deriva todo lo demás, incluyendo el conocimiento que se comunica a través del escrito o la palabra hablada durante la defensa. ¿Cómo evaluarlo?

Los criterios se pueden dividir en dos grupos:

- Aquellos que responden a la perspectiva del estudiante y
- Los que derivan de la perspectiva del campo artístico-profesional donde se inserta su propuesta.

A) Desde la perspectiva del estudiante.

Se trata de criterios que se circunscriben a los objetivos explícitos del estudiante sin consideraciones de la oportunidad, eficacia o pertinencia de la propuesta artística dentro del campo profesional real. Estos serían algunos criterios:

- Claridad en la definición del producto o propuesta artística que se desea lograr. ¿Se comprenden bien sus metas artísticas, está bien articulada la propuesta?
- Oportunidad, eficacia o adecuación de las tareas de investigación implementadas para el desarrollo artístico de la propuesta. ¿Fueron eficaces las tareas efectuadas?; ¿habría otras tareas idóneas que no contempló?
- Correspondencia del resultado obtenido con la propuesta inicial. ¿Hay elementos de la propuesta original que no se aprecian en el producto artístico?; ¿hay elementos del producto artístico que no están considerados en la propuesta inicial?; ¿la propuesta inicial se alcanzó tal y cómo se planteó; se alcanzó parcialmente; el resultado superó el objetivo inicial o se desvió sustancialmente dando lugar a un producto diferente? En este último caso, ¿el estudiante es consciente de esta desviación?
- Conciencia crítica del o la estudiante. ¿Es consciente de los problemas,

limitaciones o errores que pudo haber cometido?; ¿tiene claro y es capaz de expresarlos y de proponer tareas que debería implementar para mejorar esta propuesta?; ¿tiene propuestas para desarrollos artísticos posteriores?

B) Desde la perspectiva del campo profesional donde se inserta la propuesta.

- Correspondencia de la propuesta artística con las necesidades, inquietudes o problemas explícitos o implícitos de su campo artístico. ¿La obra atiende elementos de actualidad, problemas y preguntas que se perciben en otros proyectos o propuestas artísticas del mismo campo?
- Valoración de las tareas de investigación artística que desarrolló en el trabajo en relación con los procesos creativos habituales en su campo profesional. Sus procesos artísticos pueden ser coherentes o inconsistentes con estos últimos. En este último caso puede tratarse de una propuesta con alto grado de innovación que hay que valorar.
- Adecuación del resultado artístico a los medios de difusión artística habituales en su campo. ¿La propuesta se podría programar, grabar o difundir dentro de los espacios habituales del campo profesional correspondiente?; ¿productores y programadores considerarían la propuesta artística para integrarla en sus cadenas de difusión habituales como festivales, conciertos, grabaciones, emisiones de radio y video, difusión digital o exposiciones?; en caso contrario, ¿el estudiante propuso nuevas vías de difusión para su trabajo?

Estas son sólo algunos consejos. A partir de ellos se pueden establecer más criterios y recursos de evaluación más precisos.

6. La caja negra: práctica y experimentación en la investigación artística formativa

Incorporar el elemento práctico de la actividad artística dentro de los trabajos finales, tesis y tesinas no es una tarea fácil. En su tesis doctoral *La pronuntiatio musicale une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann* Rafael Palacios revisa los principios de las teorías de la retórica musical de los siglos XVII y XVIII. Este corpus teórico en su origen estuvo especialmente destinado a la formación de compositores. Por ello, uno de los aspectos menos desarrollado en ellos es la *pronuntiatio*: la declamación o performance del discurso ante un público real. A partir de tratados de retórica oratoria clásicos, Palacios propone algunos principios para el desarrollo de una *pronuntiatio musicale* amplia. A partir de éstos analiza varias obras de autores del siglo XVIII para proponer una interpretación retóricamente informada de las mismas. Su tesis no contiene grabaciones ni videos. Sus resultados se limitan a prescribir cómo imagina estas interpretaciones. Contiene discusiones sobre fraseo, articulación, agógica y dinámica en la ejecución de las partituras estudiadas. Para alguna obra, incluso, propone más de un *programa de interpretación* que obtiene a partir de la aplicación de diferentes rutas de análisis retórico (Palacios Quiroz 2012). Durante la defensa de la tesis el autor interpretó en el oboe barroco con acompañamiento de clavecín alguna de las obras estudiadas. Sin embargo, este elemento no formó parte de la tesis ni se tuvo en consideración en su evaluación.

En el empeño de que la práctica artística sea reconocida dentro de las investigaciones doctorales Pedro Chamorro Martínez fue un poco más allá. Consideremos su tesis *La influencia técnica del violín sobre la mandolina napolitana del Siglo XVIII: Fuentes históricas y experiencia interpretativa. El proceso de recreación de la Sonata a mandolino solo e basso de Giovanni Battista Gervasio (1725-1785)*. En ella realiza una revisión de tratados tanto organológicos como de técnica de la mandolina y el violín en el siglo XVIII. También hace un análisis para la interpretación de la Sonata Giovanni Battista Gervasio en el que compara los golpes del plectro de la mandolina con los golpes de arco del violín posibles en esa pieza. En el último capítulo inserta su experiencia práctica a partir de material audiovisual sobre ensayos y el concierto final. Esta sección incluye un análisis crítico sobre la preparación y desarrollo del concierto (Chamorro Martínez 2014).

En las dos tesis anteriores domina un espíritu investigador musicológico. La práctica se abre paso con mucho esfuerzo logrando, ciertamente, resultados modestos. Ahora bien, hemos de notar que ambos trabajos se presentaron en programas doctorales no especializados en la investigación

basada, guiada y dirigida a la práctica o investigación artística. Por el contrario, la tesis doctoral *Basso Continuo Sources from the Dutch Republic c. 1620-c. 1790* de Kathryn Cok (2011) se realizó dentro del programa doctoral docARTES vinculado a Orpheus Instituut de Gante que específicamente está orientado a la investigación artística. No obstante, la tesis es fundamentalmente musicológica en la medida que traduce al inglés y analiza algunos segmentos de tratados neerlandeses sobre bajo continuo de los siglos XVII y XVIII que son poco conocidos. En el trabajo existen secciones donde la autora ofrece indicaciones relacionadas con su propia puesta en práctica de algunos de los principios expuestos en este corpus teórico. Sin embargo, la investigación no generó ningún producto artístico evidente. Esto no debe entenderse como una crítica en demérito del trabajo. La tesis tiene muy buena calidad y desde luego aporta gran información para los especialistas en el bajo continuo en los teclados históricos.

En nuestra experiencia, muchos trabajos finales, tesis y tesinas que en un principio se propusieron como investigaciones artísticas, pueden padecer un viraje durante su desarrollo que las hacen permanecer en la esfera de lo teórico o la reflexión intelectual no práctica. Eso puede ocurrir por varias razones. Una muy frecuente es que la persona que desarrolla la investigación repara en que sus necesidades de conocimiento más urgentes están en las bases teóricas o históricas de su propia práctica. Entonces deciden profundizar en este ámbito. Esto es completamente legítimo. No obstante, pueden existir otro tipo de razones que impiden que la práctica asuma el papel protagónico que se espera en estos trabajos. Analicemos un poco más a fondo esta circunstancia.

6.1. Desarrollo del elemento práctico en la investigación artística formativa

La investigación artística son procesos de pesquisa basados, guiados, orientados y dirigidos hacia la práctica artística. Su distinción fundamental con otras formas de investigación sobre y entorno a las artes es su componente práctico- creativo y profesional. Por ello, cabría esperar que a lo largo de los últimos años su abundante literatura, proclamas y discursos nos hubieran proveído de una cantidad importante de estrategias metodológicas para hacer de la práctica musical un espacio de generación de problemas investigación; de observación de sus características y experimentación de diferentes soluciones. Sería lógico que se contara ya con protocolos, formatos y reglas claras en relación cómo abordar, desarrollar y representar en la investigación artística formativa en música aspectos de la práctica como los siguientes:

- Formatos para la planificación, desarrollo y representación de la práctica artística en el trabajo escrito;
- Un elenco de las estrategias de observación y análisis de la propia práctica artística;
- Protocolos para formalizar académicamente tanto los tipos de experimentación musical aceptables en trabajos finales, tesis y tesinas así como estrategias para su planificación, desarrollo, exposición y evaluación dentro del trabajo escrito o documentación del trabajo;
- Prescripciones claras para el uso de formatos audiovisuales no sólo como documentación de resultados, sino como recursos de argumentación indispensables para analizar, poner a prueba y exponer aspectos de la práctica artística que son imposibles de abordar desde la palabra escrita;
- Formatos aceptados para la transmisión de resultados por medio de la propia práctica.

Sin embargo, no percibimos aportes significativos en estos ámbitos. Como veremos, en la gran mayoría de trabajos finales, tesis y tesinas para la obtención de un grado superior en música a través de la investigación anclada en la actividad artística, el grosor del trabajo práctico no suele representarse de manera evidente, explícita y clara. Como regla general se exhiben los resultados a partir de registros audiovisuales de diverso formato o representaciones como partituras. Sin embargo, la gran mayoría de los casos, la actividad práctica suele cobrar la forma de una caja negra herméticamente cerrada cuyos procesos internos son un misterio inaccesible. Las operaciones prácticas es, de todas las partes del proceso de investigación artística, la más oscura, indefinida, oculta e ignota.

Es muy extraño que en esta modalidad de investigación no se hayan adaptado los esquemas expositivos característicos de las investigaciones experimentales y cuantitativas. Por ejemplo, los artículos desarrollados en el ámbito de las neurociencias, los *big data* o la musicología empírica, suelen comenzar con una *introducción* donde se exponen los antecedentes del problema de investigación abordado. En la sección *metodología* se detallan los pormenores de la planificación de los experimentos o los ejercicios de toma de muestras cuantitativas que se realizaron. En esta parte se describe exhaustivamente cada paso metodológico y cada estrategia implementada. En la sección *resultados* se exponen los datos obtenidos en su forma más cruda y directa. En la siguiente sección, *discusión*, se intenta dar sentido a los datos anteriores organizándolos, clasificándolos e interpretándolos. En esta parte se adelantan hipótesis, se construyen explicaciones y se conforman

teorías. Finalmente, en las *conclusiones* se resume todo el proceso y, a partir de las reflexiones desarrolladas en la *discusión*, se construyen nuevas preguntas y problemas de investigación.¹ No conocemos trabajos finales, tesis o tesinas en investigación artística en música que sigan este esquema.

En varias reuniones académicas recientes algunos artistas investigadores han afirmado categóricamente que sus métodos no tienen por qué ceñirse a los de las humanidades cualitativas clásicas. Reclaman como legítimo el asumir estrategias metodológicas provenientes de las ciencias duras. Sin embargo, no notamos muchos esfuerzos en asumir formatos y metodologías de estos ámbitos de producción investigativa. Sea como fuere, las causas de esta carencia de protocolos para modelar, sistematizar y presentar la práctica en los trabajos de *investigación artística formativa* las debemos buscar tanto en las tradiciones académicas como en las propias inercias de la práctica musical. Por ejemplo:

Desde la tradición académica podemos señalar:

- La falta de desarrollo y difusión de modelos de investigación basados en la práctica;
- Prejuicios intelectualistas que nos hace creer que la investigación legítima se basa exclusivamente en fuentes documentales y debe expresarse también sólo por medio de la escritura académica;
- En la mayoría de las secciones prácticas de un trabajo de investigación de estas características no podemos citar teorías prestigiosas. Para los prejuicios intelectualistas eso mina la credibilidad académica de los trabajos;
- Las inercias institucionales que asumen como paradigma investigativo la tradición musicológica predominante que se suele ocupar de:
 - Temas de historia y patrimonialismo;
 - Teoría y análisis musical;
 - Etnomusicología y estudios culturales;
 - Pedagogía, etc.

Desde la tradición artística es necesario reparar en puntos como los siguientes:

¹ Para unos ejemplos de esta modalidad de presentación véase Temperley (2023) y Frank (et al. 2023).

- Para la mayoría de los músicos, observar de manera consciente, analítica y crítica sus propias prácticas artísticas resulta en extremo difícil, arduo y en cierto sentido, violento;
- No se promueve desde los ciclos formativos básicos una cultura de autoobservación consciente y crítica de las prácticas artísticas cotidianas en música;
- Tampoco hay andamiajes conceptuales, estratégicos que nos ayuden a desarrollarlos;
- Las creencias epifánicas del arte según las cuales la creación artística emerge de una intimidad sumamente personal: es ahí donde se cocina la pequeña magia que dota de sentido nuestras propuestas artísticas;
- A partir del punto anterior, creemos que exponerla públicamente nos exhibe y puede atentar contra el núcleo duro de nuestros aportes artísticos.

6.2. El bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y la reflexión

Con el objetivo de colaborar en la formalización de este aspecto de la investigación basada, guiada y dirigida a la práctica artística musical, en un trabajo anterior propusimos un modelo de *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión* (López-Cano y San Cristóbal 2014a, 169-72). Se trata de un esquema conceptual destinado a colaborar en la inserción del aspecto práctico en el entramado investigativo. Consiste en la sucesión interactiva de diferentes actividades que incluyen la práctica artística, la observación de esa práctica, su registro y posterior reflexión- conceptualización que determinará la planificación de nuevas acciones creativas que sirvan de nuevo inicio del proceso (ver **Figura 6.1.**).

La *observación de la práctica* puede ser indirecta, directa o interactiva. El *registro de la práctica* se puede desarrollar a partir de estrategias autoetnográficas como el registro por intervalo cronológico o de inventario, el registro de acción o el registro de ocurrencia. La *reflexión sobre la práctica* se puede llevar a cabo a partir de estrategias como la elaboración de relatos y textos; el contraste con otras autonarraciones; entrevistas autoetnográficas; incluyendo las autoentrevistas y entrevista reflexivas. También se puede echar mano de otros métodos autoetnográficos como la reconstrucción de la memoria personal; la cronología; el *autoinventario* o la *autovisualización*. En



FIGURA. 6.1.
BUCLE DE INTERACCIÓN Y RETROALIMENTACIÓN ENTRE PRÁCTICA CREATIVA Y REFLEXIÓN

el análisis de los registros audiovisuales de la propia práctica artística es fundamental tomar en cuenta aspectos como:

- Las intenciones de lo que se quiere lograr con la práctica;
- Evaluación de los resultados o metas de la práctica;
- Modos en los que se realiza la práctica;
- Transformación de la práctica;
- Reflexión sobre las sensaciones, emociones o impresiones subjetivas producidas durante y después de la práctica.

Es muy importante también *conceptualizar la práctica* a partir de la etiquetación de los procesos que nos ocupan; la aplicación y adaptación de conceptos de otras disciplinas; la creación de tipologías; la generación de imágenes visuales o sonoras metafóricas; etc. Esto debe colaborar a *planificar y diseñar nuevas acciones* que impulsarán de nuevo otro ciclo reflexivo.²

² Para un estudio un poco más extenso del *Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión* véase López-Cano y San Cristóbal (2014, 169-72).

En las páginas siguientes analizaremos cómo se está desarrollando, gestionando y representando la práctica artística dentro de los trabajos finales, tesis y tesinas de investigación artística. En este aspecto es posible distinguir tres grandes tipos:

1. Trabajos donde la práctica funciona más bien como objeto de estudio y no como una meta a alcanzar.
2. Investigaciones donde la práctica juega un papel subsidiario. Puede aparecer exclusivamente como resultado anexo en forma de Cd, DVD, códigos qr u otro tipo de enlaces de internet. En estos casos, los resultados artísticos se presentan sin que sus bases prácticas hayan sido sujeto de discusiones o reflexiones explícitas dentro del trabajo escrito. Una variante es cuando para su análisis o reflexión se destina sólo una sección o capítulo no central del trabajo en la que dominan las argumentaciones e informaciones históricas, teóricas o analíticas.
3. Proyectos donde la práctica juega un papel central en todo el trabajo. Cumple una función metodológica principal. Aquí puede haber dos tipos de trabajos. Por un lado están aquellos cuya práctica principal tiene función mediadora pues pretende desarrollar una habilidad o producto artístico diferente a la actividad que se ejercita. Por otro lado están los que se proponen perfeccionar o transformar la propia práctica principal que funciona a nivel metodológico. Hay también trabajos en los que la reflexión intelectual y la práctica artística se conciben como dos rutas en paralelo para pensar sobre el mismo problema artístico.

En cada uno de estos tipos de trabajos el *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y la reflexión* se desarrolla de manera diferente. En el **cuadro 6.1.** vemos un resumen de estos diferentes rangos y a continuación estudiaremos cómo se desarrollan estos tres registros principales.

Antes de continuar hemos de hacer una observación importante sobre la distinción que hacemos entre trabajos que incluyen la práctica artística como *objeto de estudio*; como *elemento subsidiario* o como *elemento vertebrador*. Este constructo puede recordar la famosa distinción entre investigación *sobre, para y a través* de la práctica artística que en su momento realizó Henk Borgdorff (2012) a partir de una propuesta previa del diseñador Christopher Frayling (1993). Más tarde Luca Chiantore añadirá a esta tripartición la investigación *EN* las artes (Chiantore 2020c, 69-71). Las tipologías anteriores tenían un propósito normativo que pretendía distinguir y separar ontológicamente diversas *clases* de investigación relacionados con las artes. Con ello se quería aportar a una definición de las características y

La práctica como objeto de estudio

- **Investigación sobre proyectos previos o trayectorias personales**
 - Por contextualización
 - Por sistematización
- **Proyectos en curso**

La práctica como elemento subsidiario

- **Como resultado anexo**
- **Como capítulo no central dentro del trabajo**
 - Fundamentación histórica para la práctica
 - Análisis para la práctica
 - Teorización para la práctica
 - Reflexión crítica de aspectos sociales que condicionan la práctica
 - Evaluación de la práctica

La práctica como elemento vertebrador del trabajo

- **Como medio para adquirir o desarrollar una habilidad diferente**
- **Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza**
- **Práctica y reflexión teórica en paralelo**

CUADRO 6.1.
TIPOS DEL PAPEL DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DENTRO DE
PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA FORMATIVA EN MÚSICA

particularidades exclusivas de la investigación artística. No pretendemos revivir estas discusiones. Al contrario, lo que pretendemos en este capítulo es simplemente caracterizar cómo funciona el apartado práctico en trabajos finales, tesis y tesinas que se asumen o se presentan dentro de programas de investigación artística. Nuestra intención no es decretar qué es y qué no es la investigación artística. Nuestro propósito es sencillamente observar y analizar una realidad factual para dar herramientas útiles a los que participan en el campo de lo que llamamos *investigación artística formativa*.

6.3. La práctica como objeto de estudio

En primer lugar señalaremos trabajos que si bien se han desarrollado en contextos que promueven la investigación basada, guiada y dirigida a la práctica, se han ocupado de la actividad artística personal como un objeto de estudio a analizar, organizar y presentar sin que ello presuponga un resultado artístico específico. En estos trabajos la aplicación del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión* es muy leve o inexistente. Los trabajos siguen una lógica unidireccional que va desde la práctica hacia la reflexión teórica. Destacan los trabajos que se encargan de estudiar los proyectos artísticos anteriores o incluso una trayectoria creativa completa. Si bien algunos de estos trabajos poseen un carácter sumamente personal, logran aportar conocimiento muy valioso cuando, por ejemplo, contextualizan sus aportaciones y los comparan con otros métodos o corrientes creativas importantes dentro de su propio ámbito.

Este es el caso de *Beyond Borders: Broadening the Artistic Palette of (Composing) Improvisers in Jazz*, la tesis doctoral de Dirk Pieter de Graaf (2017) dentro del programa doctoral en investigación artística en música docARTES. En ella, el autor expone su particular aproximación a la composición e improvisación en el jazz. El autor analiza, discute y compara sus propias estrategias con diferentes métodos pedagógicos y corrientes artísticas relevantes del jazz. El resultado no sólo presenta una radiografía detallada de sus aportes personales sino que los inserta en un marco comparativo altamente informativo y muy útil para jóvenes jazzistas. Otro tanto ocurre con la tesis doctoral ***A criatividade no processo de construção da performance: uma experiência autoetnográfica***. de Rebeca Vieira (2023). En ella la autora contextualiza su propia aplicación de las estrategias autoetnográficas en la investigación artística tal en relación a cómo se están desarrollando en Brasil.

Un aporte más significativo lo encontramos cuando los autores de este tipo de trabajos no sólo describen, presentan o contextualizan a profundidad sus propuestas creativas sino que logran sistematizar sus principios y procesos. Con ello aportan valiosos recursos pedagógicos al tiempo que construyen bases poéticas para impulsar sus propios procesos creativos. Esto ocurre en los trabajos finales de máster ***La interacción en el jazz. Clasificación de procesos de interacción entre los músicos de la performance*** de José López Pérez (2020) e ***Improvisación y experiencia artística. La influencia de la repetición como base en la creación de obras musicales en tiempo real*** de Elena Sáenz de Tejada (2020a; 2020b). En ambos trabajos se estudian, conceptualizan, teorizan y explican algunas de sus estrategias performativas o de comunicación dentro de las músicas improvisadas.

Dentro de estos modelos de trabajo se alcanza un ciclo un poco más interactivo del *bucle de retroalimentación entre acción y reflexión* cuando la

sistematización de la propia práctica artística anterior se usa como modelo teórico- práctico para el desarrollo de un nuevo proyecto artístico. Este es el caso de la tesis doctoral de Barbara Lüneburg *A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music*. Como ya hemos mencionado, en este trabajo, la violinista primero analiza sus propios *modus operandi* de su actividad artística en el sentido más amplio imaginable. Esta incluye el estudio de su trabajo de interpretación, de la colaboración con compositores, del trabajo curatorial, de la relación con promotores y de la gestión de su relación con el público. Posteriormente, modela algunos elementos sustanciales de su actividad a partir de diferentes categorías teóricas. Con ello logra una incisiva conceptualización de los diferentes niveles de acción e interacción artística con otros agentes involucrados en los procesos artísticos. Este modelo busca estimular tanto la creatividad como la eficacia, la justicia y la equidad en las relaciones profesionales. Una vez diseñado este esquema de trabajo, lo aplica a nuevos proyectos (Lüneburg 2013). Hacia un proceso similar apunta la tesis doctoral *La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos* de Francisco Javier Piñana Conesa (2017) quien analiza no sólo sus propios procesos creativos sino también los de otros músicos entrevistados.

6.4. La práctica como elemento subsidiario

Existe otro tipo de trabajos que priorizan un estudio musicológico, teórico, analítico o histórico con el cual fundamentar, justificar, orientar, o crear poéticas o técnicas para la acción artística. Si bien en éstos el objetivo es inventar, recrear o diseñar determinado proyecto artístico, la práctica en sí misma no ocupa un lugar central dentro de la planificación, contenidos, análisis, discusiones y metodologías de los mismos. No es el punto de partida para la construcción de preguntas ni suele ser el sitio o medio principal de producción de conocimiento. Aquí predomina también una trayectoria unidireccional en relación al *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*. En este caso ésta va desde la reflexión teórica hacia la práctica. Existen dos tipos de trabajos donde la práctica funciona como elemento subsidiario: la *práctica subsidiaria como resultado anexo* y la *práctica subsidiaria como capítulo no central dentro del trabajo*.

6.4.1. Práctica subsidiaria como resultado anexo

En este tipo de investigaciones la práctica artística no se discute ni analiza de manera explícita dentro del trabajo escrito. Esta se muestra sólo como resultado final en un anexo. Suelen priorizar la información histórica o teórica que fundamenta esa práctica pero ésta no es sujeta a reflexión. Este es el caso

del trabajo final de grado *Coreografiant el passat. La dansa a la cort de Lluís XIV. Notació i criteris d'interpretació* de Laura Sintés (2013a; 2013b). La autora realiza una intensa investigación musicológica de tipo documental en la que explica el desarrollo histórico de estas danzas cortesanas, da cuenta de sus sistemas de notación y ofrece mucha información tanto de fuentes históricas como recientes para la recreación de técnicas de danza de los siglos XVII. La práctica resultante aparece reflejada en documentos audiovisuales anexos al trabajo. En ellos la autora explica y muestra los pasos principales, los elementos de la notación coreográfica y reconstruye algunas coreografías. Sin embargo, ninguno de estos aportes forma parte de discusiones o análisis dentro de la parte escrita del trabajo o de los documentos audiovisuales que lo complementan (Sintés 2013a; 2013b).³

Un caso similar lo ofrece la tesis doctoral *The "Harpe Organisée", 1720-1840: Rediscovering the Lost Pedal Techniques on Harps with a Single-Action Pedal Mechanism* de Maria Christina Cleary (2016).⁴ El trabajo se ocupa de recrear las técnicas de pedaleo para el arpa con sistemas de pedales con mecanismo de acción simple (*single action pedal mechanism*) en el periodo comprendido entre 1720 y 1840. Para ello revisa la literatura musicológica reciente sobre el tema. También realiza un estudio organológico de diferentes sistemas de pedales en las arpas del periodo estudiado. Además hace una revisión sobre las técnicas de pedales en manuales y tratados de esa época. Por otro lado, revisa algunas partituras del periodo en las que aparecen indicaciones de multipedaleo y otras en la que si bien éstas no aparecen de manera explícita, es evidente que requieren de técnicas especiales.

Dentro de estas obras destacan las composiciones que para ese tipo de arpa Louis Spohr compuso para su esposa. Por último, dedica todo un capítulo para discutir sobre el tipo de calzado óptimo para esas técnicas de pedaleo. Su estudio incluye el análisis minucioso de hasta 250 retratos donde aparecen personas tocando el instrumento con calzado específico. A lo largo del trabajo aporta soluciones de pedales para algunas piezas. La tesis se complementa con un CD con grabaciones de varias piezas de Louis Spohr y un DVD con interpretaciones de algunas obras donde emplea estas técnicas de pedaleo. Ahora bien, fuera de consideraciones organológicas y técnicas generales, en el texto principal del trabajo escrito no aparece ninguna discusión explícita sobre su proceso de adopción, creación o recreación de estas técnicas estudiada. No hay una reflexión del trabajo corporal realizado, ni de cómo trabajó específicamente su técnica personal para adaptarla a sus hallazgos.

³ Cabe recordar que se trata de un trabajo final de grado en musicología. El componente artístico no estaba previsto en su plan de estudios.

⁴ Esta tesis se realizó dentro del programa doctoral de investigación artística docARTES.

En los dos trabajos mencionados se prioriza la presentación de la información histórica que fundamenta su práctica artística. La documentación audiovisual anexa nos permite apreciar la notable calidad artística de los resultados obtenidos y el nivel de desarrollo técnico alcanzado. Sin embargo, los pormenores del trabajo práctico permanecen inaccesibles. No forman parte del núcleo de discusión planteado en estos excelentes trabajos. Este tipo de tratamiento de la práctica artística es frecuente en los trabajos elaborados dentro del ámbito de la interpretación históricamente informada o inspirada. Esta comunidad prioriza la elaboración de discursos legitimadores de sus elecciones interpretativas basados en fuentes históricas. Sin embargo, la práctica profesional actual o los diferentes modos en que la comunidad de artistas de este ámbito comprenden o interpretan la documentación histórica para proponer interpretaciones sumamente personales, rara vez ocupan un lugar central.

6.4.2. Práctica subsidiaria como capítulo no central dentro del trabajo

Existen proyectos en los que si bien domina la investigación musicológica, histórica o teórica, la práctica artística no sólo se presenta como un anexo en forma de propuestas terminadas. En éstos se reserva un capítulo para analizarla o discutirla. Ahora bien, en relación al resto del trabajo, este capítulo suele ocupar un lugar periférico. Sigamos viendo ejemplos del ámbito de la interpretación históricamente inspirada. Este es el caso de los ya mencionados *Réalisation d'une basse continue: une possible pratique actuelle avec un instrument à archet?*, trabajo final de grado de Dimitri Kindynis (2019) y los trabajos finales de máster *Basso Continuo Realization on the Cello and Viol* de Robert Smith (2009); *Chordal Continuo Realization on the Violoncello. A look at the practice of chordal accompaniment by cellists over the course of two centuries, with a focus on recitative accompaniment practices between 1774 and 1832* de Eva Lymenstull (2014); *Basso-Continuo-Realisierung am Violoncello: Generalbasspraxis und Rezitativbegleitung am Violoncello* de Johannes Kofler Kofler (2016) y *Agazzari, Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti (1607): improvisando bajo continuo en grupo* de Carlos García-Bernalt (2021).

En los cuatro trabajos la práctica se presenta como realizaciones armónicas en instrumentos melódicos de bajos continuos específicos mostrados en grabaciones o en partituras. Tanto los principios armónicos empleados como la técnica instrumental empleadas se abordan brevemente en un capítulo específico o en diferentes partes del trabajo escrito. Sin embargo, lo que evidentemente priorizan estas investigaciones es la información histórica que justifica la práctica más que la práctica en sí misma.

Un caso singular de este tipo de trabajo lo encontramos en la tesis doctoral ***Violonchelo y viola da gamba desclasificados. Aproximaciones teóricas, documentales y prácticas*** de Rafael Sánchez Guevara (2022). Aquí el autor realiza una incisiva crítica a los discursos de la interpretación históricamente informada que han separado y distinguido de manera férrea las técnicas y estéticas de ejecución de la viola da gamba y el violonchelo histórico. Las pedagogías actuales insisten en esta división. Sánchez se pregunta cómo es posible que se tenga esa convicción. Por un lado, los tratados que explican las técnicas instrumentales de la viola da Gamba se remontan, por lo menos, a la *Regola rubertina* (1542) de Silvestro Ganassi. Sin embargo, el tratado más antiguo sobre técnica del violonchelo no aparece sino hasta doscientos años después con el *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection* (1741) de Michel Corrette.

A partir del estudio de varias fuentes documentales históricas como tratados, métodos, colecciones de obras y material iconográfico, Sánchez Guevara pone en entre dicho ese dogma y defiende la idea de que ambos instrumentos compartieron técnicas, estéticas y modos de ejecución por lo menos en el período que va de 1660 a 1740. La inmensa mayoría de los cincuenta y cinco segmentos de vídeo que contiene el trabajo funcionan como ejemplos de sus bien fundamentados alegatos musicológicos. Sólo para algunos de ellos realiza un análisis, discusión o comparación de los resultados de la práctica obtenida en sí misma (Sánchez Guevara 2022, 174-82). Fuera de estos, la tesis no suele usar la práctica como fuente de nuevas preguntas de investigación ni como espacio de reflexión.

Dentro de la práctica subsidiaria como capítulo dentro del trabajo existen otro tipo de trabajos que desarrollan propuestas donde domina el análisis musical para generar un modelo de interpretación del mismo repertorio que se analiza. A este rango pertenecen propuestas como el trabajo final de máster ***Trompa interestelar: el color sonoro de la trompa en la “llamada interestelar” de O. Messiaen*** de Aida Lozano Beceiro (2015) y las tesis doctorales ***Interpreting Finn Mortensen’s Piano Music in an International Perspective*** de Kristian Evjen (2023) y ***Sin distancias: una propuesta interpretativa en torno a las sonatas de Domenico Scarlatti transcritas por Enrique Granados*** de Laia Martin (2022). En ellas no sólo se genera un resultado artístico que forma parte de la documentación anexa al trabajo artístico sino que la parte central del trabajo se concentra en el análisis para la interpretación.⁵

⁵ En el caso de Lozano Beceiro (2015) el resultado artístico consistió sólo en la interpretación de la pieza durante la defensa del trabajo. En los otros casos el trabajo escrito se complementó con la grabación multimedia de las piezas estudiadas. En el trabajo de Martin también hay un extenso análisis de tipo histórico y estético. Los análisis de Evjen incluyen la aplicación de teorías no

Otros trabajos se concentran en el desarrollo de teorías que enmarcan, fundamentan o impulsan la práctica artística. Su propósito es generar poéticas personales de largo alcance que abordan aspectos de la técnica compositiva, de creación o interpretación, donde la práctica, si bien es la meta final, no ocupa un lugar central en las discusiones y análisis. Tomemos por caso el trabajo final de grado ***El canto del búho. Música como dispositivo del poder*** de Celia de Andrés (2019). En éste la práctica está presente de forma fragmentada a manera de ejemplos de resultados posibles del espectáculo que propone. La parte medular del proyecto son los contenidos reivindicativos en ámbitos como la política o el género basados en la revisión de, entre otras, de teorías de género y de la música como constructora de subjetividad. La mayor parte del peso argumental del trabajo recae en este último aspecto.

En la tesis doctoral ***Créations audiovisuelles archéomédiatiques: processus*** de Maxime Corbeil-Perron (2022), el centro neurálgico del trabajo está en la fundamentación teórica de las obras presentadas. El trabajo abunda en conceptualizaciones y aportes a la estética del autor basada en la arqueología de medios. Sin embargo, las técnicas compositivas básicas o el trabajo con el material mismo no forma parte de las discusiones centrales. Otro caso muy particular es la tesis doctoral ***Aesthetics of Sound in Japanese Hōgaku: Ethnomusicology and Artistic Research in Dialogue*** de Horacio Curti (2022). La primera parte es un estudio etnomusicológico donde el autor, a través de la *observación participante*, se sumerge en las categorías estéticas de la música tradicional del Japón como *neiro*, *shōgai*, *ma*, *kūkaku*, *seigen* y *soboku*, *wabi* y *yūgen*. Una vez comprendidas de manera tanto intelectual como experiencial, emplea estos principios como detonantes de su propuesta artística: la pieza performativa *Kūkaku* para shakuhachi, bailarina y cámara de vídeo. La relación que se establece en este trabajo entre la sección etnomusicológica y la pieza performativa se inserta en esta categoría de trabajos que estamos revisando. Ahora bien, la tesis incluye también el documental audiovisual *Painting in the void*. En éste aborda una reflexión de la práctica artística con la que se construyó *Kūkaku* pero ya no desde una episteme lógica basada en la escritura. Aquí el audiovisual es usado como soporte, medio y motor cognitivo de la reflexión. Regresaremos a este caso más adelante.

Entre los trabajos que abordan la práctica como elemento subsidiario hemos de mencionar tres trabajos finales de grado que se ocupan de la problemática de género dentro de los procesos de creación. En ellos sus autoras analizan sus propias rutinas artísticas y las comparan y discuten con las de otras compañeras. A partir de esta reflexión colectiva detectan diversas

habituales para el tipo de música que estudia. Éstas incluyen teorías de tonalidad expandida o del gesto interpretativo.

formas en las que el orden patriarcal interfiere y lastra directamente su desarrollo artístico. Estos son *Veü, cos i estereotips. Com l'estigmatització dels cossos de les dones afecta en la nostra posada en escena como cantantes* de Paula Giberga (2021); *El rol como mujer líder en la música popular: Problematicación y aplicación a un proyecto artístico* de Sara Terraza (2022) y *Cuando las elefantas sueñan con la música. Problemáticas que afrontan en la actualidad las mujeres cantantes de jazz en su carrera profesional* de Débora Martínez (2021).

La parte central de estos trabajos consiste en un análisis a profundidad sobre cómo los micro y macro machismos afectan a su actividad creativa. Para ello emplean diferentes elementos de las teorías de género con los cuales conceptualizan y modelan sus propias experiencias y las de otras compañeras artistas. Metodológicamente echan mano de la *entrevista a profundidad*, la *observación participante* o los *grupos focales*. El resultado de este análisis es retomado al final del trabajo para proponer una reformulación profunda de sus modos y hábitos creativos. Esto incluye el establecimiento de nuevos criterios para la elección de personas colaboradoras; la revisión de las dinámicas de ensayo y trabajo de tal suerte que se promueva la creatividad y experimentación a partir de la seguridad, respeto y confianza mutua entre las personas colaboradoras; la promoción de nuevas subjetividades artísticas; la asunción de roles de liderazgo diferentes a los convencionales; etc. El resultado son propuestas compositivas, interpretativas, escénicas o incluso de gestión musical desintoxicadas que permiten el ejercicio de una creatividad hasta ese momento desconocida por las autoras.

Por último señalaremos aquellos trabajos donde dominan discursos teóricos o analíticos pero reservan un espacio breve del trabajo para evaluar los resultados artísticos propuestos en el proyecto. En estas investigaciones no se discute necesariamente los pormenores de la práctica artística. Ésta puede estar presente sólo en forma de resultados registrados de manera audiovisual o con alguna otra estrategia de representación. Su característica es que en un espacio final del trabajo escrito realizan una evaluación del producto artístico. Por lo general, ésta se hace por medio de encuestas cuantitativas realizadas al público asistente y/ o por medio de entrevistas o encuentros cualitativos con especialistas.

Los trabajos finales de grado *Tangencias: un laboratorio para la práctica instrumental* de Pedro González (2014a; 2014b) y *La imatge de la música Una interpretació visual de l'obra Auf dem Strom de Franz Schubert* de María Pujades (2016) realizan encuestas cuantitativas donde el público valora sus impresiones de sus respectivas propuestas artísticas. Ruth Mareen en su trabajo final de máster *Interluding: Identifying Practice Methods for Classical Improvisation on the Violin* evalúa sus propuestas de interludios con dos

estrategias. Por un lado distribuyó entre el público asistente un cuestionario que combinó preguntas cerradas y abiertas para conocer sus reacciones. Por otro lado, realizó entrevistas personales con expertos en la improvisación y el arte del realizar interludios (Mareen 2023).

6.5. La práctica como elemento vertebrador del trabajo

Ahora señalaremos aquellos trabajos donde la práctica artística tiene un papel central en la configuración de toda la investigación. En éstos también se realizan investigaciones documentales, análisis o teoría. Sin embargo, su característica distintiva es que la acción práctica artística cumple con las siguientes funciones:

- Sirve como generadora de las preguntas de investigación centrales del trabajo;
- Es el sitio de reflexión, espacio de experimentación y el medio para la toma de decisiones;
- Es objeto de discusión, análisis y reflexión a lo largo de todo el proyecto;
- Ocupa una parte central tanto en la planificación y contenidos como en todas las tareas de investigación realizadas;
- Tiene funciones específicas dentro de las metodologías principales de la investigación;
- Permite un desarrollo más amplio e interactivo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*.

Para comprender cómo la práctica se constituye en el eje vertebrador de toda la investigación mencionaremos dos ejemplos. Consideremos la ya mencionada tesis doctoral *‘Precisely marked in the tradition of the composer’: the performing editions of Friedrich Grützmacher* de Kate Bennett Wadsworth (2017). En ésta, la autora pretende explorar el estilo interpretativo del violonchelista Friedrich Grützmacher (1832-1903). Su experimentación con él informará su propia interpretación históricamente inspirada del repertorio del siglo XIX para su instrumento. Su trabajo parte del estudio de las *ediciones prácticas* de partituras que Grützmacher hizo de composiciones para violonchelo de autores como Mendelssohn o Schumann. La autora toma en consideración las anotaciones precisas y sugerencias del violonchelista para configurar su propia interpretación. También realizó distintos análisis de grabaciones fonográficas publicadas a principios del siglo XX de obras para violonchelo interpretadas por sus alumnos o a partir de sus ediciones comentadas. Para lograr que la práctica se constituyera en el núcleo

de su investigación, su agenda de trabajo se organizó de la manera en que describiremos a continuación.

En primer lugar realizó una introducción histórica del personaje; revisó la relevancia que tuvo en su época; su relación con grandes compositores y la repercusión de sus ediciones prácticas. El siguiente paso resultó crucial. Inmediatamente después se sumergió de lleno en la interpretación de sus partituras. De este ejercicio emergieron preguntas y dudas específicas. Por ejemplo, por un lado no entendía algunas de las indicaciones y signos que empleó en sus ediciones. Por otro lado, algunos de los resultados musicales no le resultaban convincentes desde el punto de vista artístico. Para responderlas diseñó distintas tareas dentro de las cuales destaca una detallada investigación documental. Ésta incluyó la revisión minuciosa de tratados, manuales, métodos, material iconográfico y grabaciones fonográficas históricas.

Como vimos anteriormente, en su tesis doctoral ***Violonchelo y viola da gamba desclasificados. Aproximaciones teóricas, documentales y prácticas*** Rafael Sánchez Guevara (2022) parte de una intensa investigación musicológica de documentos similares a los que examinó Bennett Wadsworth. Sin embargo, mientras el primero parte de una serie de preguntas musicológicas *dirigidas* a atender problemas de la práctica; la segunda realiza su investigación documental a partir de preguntas que *emergieron de la propia práctica*. Este pequeño matiz transforma sensiblemente la naturaleza de las preguntas y por consiguiente el tipo de información que se busca en la documentación histórica. Por otro lado, para desambiguar el significado de algunos signos interpretativos confusos que Grützmacher empleó en sus ediciones realizó un estudio de tipo lexicográfico cuantitativo. Revisó todas las partituras donde aparecen. Además de ponerlos a prueba, complementó su análisis práctico con una nueva investigación documental para encontrar su significado y comprobar si el violonchelista los usaba de manera consistente para indicar lo mismo.

Una vez resueltas estas preguntas la autora vuelve a la práctica. Interpretó en el estilo de Grützmacher obras que éste nunca editó como la *Sonata para violonchelo* op. 38 de Brahms. Además de interpretarlas, las grabó con técnicas históricas. Uno de los resultados más reveladores de esta forma de trabajo es que la autora muestra en todo momento una consciencia crítica en relación a su doble papel de intérprete del siglo XXI y de investigadora de prácticas de interpretación del siglo XIX. Con frecuencia admite que los resultados de sus pesquisas documentales y ejercicios prácticos generan resultados interpretativos no siempre adecuados para los estándares estéticos de nuestros días. Incluso no le resultan convincentes para su propio gusto personal. En efecto, en este tipo de investigación la

“verdad” histórica no siempre es asimilable a la “eficacia” artística. Los criterios estéticos de nuestro tiempo, incluso aquellos que fueron introducidos por la interpretación históricamente informada o inspirada, no son los mismos que dominaban hace cien, doscientos o trescientos años. La autora se muestra consciente que es necesario apropiarse artísticamente de esos resultados prácticos de su investigación y transformarlos para lograr resultados más adecuados para su actividad profesional actual.⁶

Otro ejemplo lo tenemos en la tesis doctoral *Discantare Super Planum Cantum: New Approaches to Vocal Polyphonic Improvisation 1300-1470* de Niels Berentsen (2016). La metodología básica que sigue para recrear técnicas de improvisación polifónicas en el estilo medieval tardío asegura una aplicación intensa del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*. El primer paso consiste en el estudio y análisis de materiales históricos como composiciones y técnicas de composición contenidas en tratados musicales. A partir de los principios encontrados propone una serie de estrategias hipotéticas para organizar y realizar improvisaciones polifónicas. A continuación se da a la tarea de testearlas por medio de diferentes experimentaciones tanto de laboratorio como de campo desarrolladas junto a sus colaboradores. Con ello detecta qué estrategias son más efectivas que otras tanto desde la perspectiva artística como de la pedagógica. En otras palabras, identifica las que son más eficaces para la interpretación y las que resultan más adecuadas para la enseñanza de este tipo de improvisación.

El autor repara en que los resultados de sus experimentos transforman la perspectiva del análisis de su documentación histórica. En efecto, tanto sus preguntas de investigación como sus necesidades de conocimiento cambian después de cada ejercicio experimental. Por eso, al terminar cada uno de ellos, inicia un nuevo ciclo de investigación documental revisando los mismos materiales estudiados en fases anteriores pero a partir de nuevas preguntas (Berentsen 2016, 25). El autor representa este proceso en un esquema muy sugerente (ver **Figura 6.2.**). Ahora bien, en el transcurso de la tesis no describe el desarrollo específico de esta ruta metodológica general para cada técnica o modalidad de improvisación estudiada. Por el contrario, nos ofrece los resultados finales de su trabajo experimental en forma de ejercicios pedagógicos anotados en partitura listos para ser aplicados.

⁶ Para observar el proceso de apropiación, adecuación y transformación de los recursos interpretativos obtenidos en su investigación doctoral; recomendamos comparar las interpretaciones de los fragmentos de audio incluidos en su tesis (Bennett Wadsworth 2017) con sus interpretaciones posteriores de música de Brahms (Bennett Wadsworth y Yang 2018) o de Clara Schumann (Bennett Wadsworth, Schenkman, y Irons 2018).

Existen dos tipos fundamentales de trabajos que emplean la práctica como elemento vertebrador. En el primero, la práctica principal que se realiza en la investigación funciona como medio para adquirir o desarrollar una habilidad artística cuyas acciones y prescripciones son diferentes de la práctica ejercitada como metodología. En el segundo, el objetivo es perfeccionar o transformar la misma práctica que se realiza de manera principal. Comencemos con el primer tipo. En éste la práctica principal realizada tiene un papel de mediación; son actividades coadyuvantes para adquirir una habilidad distinta. Veamos unos ejemplos.

Consideremos los trabajos finales de máster *Flow: en busca del duende* de María Reina Navarro (2014) y *Meditació i música. Efectes de la meditació en la pràctica musical* de Mireia Vila (2017). En ambas investigaciones las autoras realizan diversas *actividades no artísticas* que están sujetas a discusión, organización metodológica y evaluación a lo largo de todo el trabajo. Dentro de éstas destacan, por ejemplo, estrategias de meditación, relajación y concentración como el *mindfulness*, la visualización, el *centering* o la autohipnosis. También consideran elementos de la técnica actoral Stanislavski o la técnica corporal Alexander. La finalidad de las autoras no es convertirse en especialistas de estos ámbitos profesionales. Su propósito es simplemente apropiarse de algunas de sus estrategias y practicarlas de manera cotidiana. Con ello pretenden alcanzar su verdadero objetivo: experimentar niveles óptimos de relajación, armonía y buen estado anímico al realizar su práctica artística cotidiana u obtener mayor placer en sus presentaciones escénicas.

Otro caso lo vemos en el trabajo final de grado *Para desenvolver las manos. La improvisación de fantasías en la vihuela de mano* de Carles Blanch (2018) y la tesis doctoral *Discantare Super Planum Cantum: New Approaches to Vocal Polyphonic Improvisation 1300-1470* de Niels Berentsen (2016). En ambas investigaciones se estudian a profundidad técnicas de composición contrapuntística de determinados períodos históricos. Ahora bien, el objetivo de los autores no es convertirse en compositores expertos de esos estilos. A partir de la incorporación de algunos de esos principios compositivos a la acción corporal sobre sus propios instrumentos, la vihuela de mano y la voz en grupo, ambos autores desarrollan sus propias estrategias para la improvisación polifónica.

Ahora consideremos las tesis doctorales *In Search of a Lost Language: Performing in Early-Recorded Style in Viola and String Quartet Repertoires* de Emlyn Stam (2019) y *'Precisely Marked in the Tradition of the Composer': The Performing Editions of Friedrich Grützmacher* de Kate Bennett Wadsworth (2017). Ambos trabajos realizaron como una de sus principales tareas de investigación lo que se denomina comúnmente *copia* (*copying*) o *interpretación mimética incorporada intensiva* (*'all-in' copying method*). Esto es

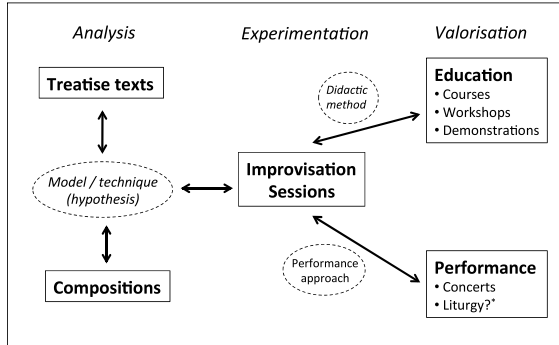


FIGURA.6.2.
 DIAGRAMA DE LA METODOLOGÍA SEGUIDA POR BERENTSEN (2016, 25)

la imitación precisa de interpretaciones de obras de la música de arte occidental registradas en la fonografía temprana de principios del siglo XX con el objetivo de aprender y comprender determinados estilos interpretativos históricos.⁷ Como ya hemos mencionado, ni Stam ni Bennett tienen ningún interés en tocar su repertorio con los mismos criterios que se escuchan en aquellos discos históricos. Son conscientes que interpretar de manera idéntica ese repertorio es inviable en nuestros días. Ni el público ni ellos mismos comulgan con esa estética interpretativa. Su propósito más bien es experimentar con ese particular estilo comunicativo y expresivo de la performance musical. A partir de esa inmersión y de su articulación con otro tipo de investigación documental y práctica así como con sus propias intuiciones y preferencias estéticas, quieren desarrollar sus propios criterios interpretativos para esa música.

Revisemos ahora el segundo tipo de trabajos donde la práctica funciona como elemento vertebrador de la investigación. En éstos las principales actividades que se ejercitan son las mismas que se quieren perfeccionar: son un fin en sí mismas. Este caso lo encontramos en los trabajos finales de grado *L'acordió diatònic a escena. Experiències escèniques d'un acordionista amb diferents disciplines artístiques* de Pol Aumedes (2015); *La bateria preparada com a eina expressiva. Estratègies per ampliar les possibilitats sonores i expressives de la bateria acústica mitjançant l'ús de preparacions* de Albert

⁷ Quienes emplean esta metodología suelen registrar los resultados de esa apropiación en grabaciones realizadas también con técnicas fonográficas históricas. Véase Stam (2020a; 2020b; 2020c y 2020d) y Bennett Wadsworth (2017).

Riu Domínguez (2018); *El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz. Análisis práctico e implementación pedagógica utilizando medios teórico-prácticos de guitarra eléctrica* de Javier Martínez (2018) o *Vicente Over the Rainbow. Apropiándome de recursos interpretativos del flamenco* de Carlos Pérez (2020).

Este tipo lo apreciamos también en los trabajos finales de máster *Interluding: Identifying Practice Methods for Classical Improvisation on the Violin* de Ruth Mareen (2023) y *Análisis interpretativo de la voz y del gesto en la práctica de la percusión* Rubén Martínez Orio (2014) y en tesis doctorales como *Parlando Rubato: interpretar las obras para piano de George Enescu a través de los patrones de pronunciación de la “voz” moldava* de Andra Laura Cârstea (2022); *Expressividade e performance pianística* de Alfonso Benetti (2013) e *Inventing New Marimba Performance from the African Balafon Music Practice* de Adilia Yip (2018).

Por último mencionaremos la *práctica y reflexión teórica en paralelo*. Existen algunos proyectos donde el *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión* alcanza niveles muy complejos. En éstos, la reflexión teórica y la acción práctica se codeterminan de manera intensa la mayor parte del tiempo de tal suerte que una siempre informa y forma a la otra. No obstante, en cada espacio de reflexión domina una *materialidad específica*. El entorno intelectual, abstracto y racional es diferente de aquél de la acción física sobre el instrumento o la materia sonora. Al trabajar en ambos entornos de manera intensa durante el mismo lapso de tiempo dentro de una investigación, cada uno de estos espacios puede imponer sus lógicas particulares creando mundos epistémicos completos que tienden a cerrarse en sí mismos. De este modo, si bien acción y reflexión se retroalimentan constantemente, sus correlaciones dejan de ser lineales: no se pueden asimilar directamente una dentro de la otra. Esto quiere decir que ni la teoría funciona como mera explicación de la práctica ni la práctica trabaja como mera ejemplificación de la teoría. Se trata de dos maneras diferentes de reflexión sobre los mismos problemas. Cada una de ellas preserva cierta autonomía tanto en sus bases epistémicas como en su desarrollo y en la presentación de sus resultados.

La *práctica y reflexión teórica en paralelo* la podemos observar en las tesis doctorales *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance* de Lucia D’Errico (2018); *Percussion Theatre: A Body in Between* de Jennifer Torrence (2019) y *Aesthetics of Sound in Japanese Hōgaku: Ethnomusicology and Artistic Research in Dialogue* de Horacio Curti (2022). Recordemos que las dos primeras investigaciones dieron como resultados diferentes “libros” o colección de capítulos de reflexión que se presentan de manera entrelazada. Sus posibilidades de lectura son completamente

abiertas. Éstas se complementan con abundante material audiovisual que documenta la producción artística y que, además, en ocasiones introduce más reflexión de diverso tipo.

En el caso de la investigación de Curti, recordemos que, por un lado, realiza una investigación documental y etnográfica sobre algunos conceptos estéticos de la música *hōgaku* del Japón. Además de los resultados etnomusicológicos, el trabajo está enfocado a la elaboración de la pieza performativa *Kūkaku* para shakuhachi, bailarina y videoartista. La investigación se complementa con el documental audiovisual *Painting in the void*, una investigación audiovisual sobre *Kūkaku* que propone un manera de reflexión no logocéntrica y descolonizada del proceso artístico del autor. En resumen, las tres tesis contienen distintos dispositivos textuales y audiovisuales muy diferentes tanto a nivel epistémico como de comunicación además de sus diferentes materialidades. Si bien todos ellos se ocupan del mismo problema, lo reflexionan desde y hacia distintos lugares.

6.6. Representación y conceptualización de la práctica en la investigación artística formativa en música

Por último haremos una revisión breve de los *niveles de conceptualización* y sistematización de todo el despliegue práctico de la investigación dentro de los trabajos finales, tesis y tesinas en la *investigación artística formativa*. Hemos detectado tres niveles. En el *primer nivel de conceptualización* la elaboración de la práctica es *baja*. Se suele mostrar solamente como resultado terminado a través de materiales audiovisuales anexos que recogen las interpretaciones, composiciones, performances, grabaciones o demás registros de la propuesta artística. En éstos, la práctica no es objeto de análisis, discusión o reflexión. Como ya mencionamos, este caso se aprecia en los materiales anexos a trabajos como ***Coreografiant el passat. La dansa a la cort de Lluís XIV. Notació i criteris d'interpretació*** de Laura Sintés (2013a; 2013b) y *The “Harpe Organisée”, 1720-1840: Rediscovering the Lost Pedal Techniques on Harps with a Single-Action Pedal Mechanism* de Maria Christina Cleary (2016).

Este nivel también puede incluir fragmentos no elaborados de trozos de los diarios de campo o de registros audiovisuales de ensayos y momentos de experimentación. Este material audiovisual carece de mayores explicaciones, demostraciones o elaboraciones. No aparecen insertos o relacionados con contextos de discusión y reflexión ya sea en la parte escrita o en el mismo material audiovisual. En su trabajo final de grado ***La imatge de la música Una interpretació visual de l'obra Auf dem Strom de Franz Schubert***, María Pujades incluye fragmentos de su diario de trabajo. En éstos podemos apreciar una parte del diálogo creativo que mantuvo con la ilustradora Clàudia Carreras

con quien colaboró en la elaboración del video que acompañó su interpretación. La práctica registrada en su diario es mostrada sin mayor análisis o discusión. El trabajo reflexivo de su proyecto recayó sobre todo en el análisis de la canción y del vídeo resultante así como de su recepción en el concierto (Pujades 2016, 30-36).

La característica general de este nivel es que la documentación audiovisual se presenta de manera aislada. Sus contenidos, modalidades o métodos empleados no son discutidos ni reflexionados. Los trabajos escritos suelen demorarse en contenidos históricos, teóricos, pedagógicos o estéticos pero no asumen los aspectos prácticos como centro neurálgico de sus argumentaciones.

En un *segundo nivel* la conceptualización es *media*. En éste, la práctica suele carecer de construcciones verbales poderosas o incisivas. Sin embargo, algunos de sus componentes y elementos constitutivos se comunican, transmiten o incluso se enseñan de manera eficaz a través de materiales didácticos; transcripciones; partituras o gráficos o por métodos ostensivos a través de la imagen, el audio o el vídeo. También ocurre cuando se enumeran de manera descriptiva algunas de las tareas prácticas realizadas sin que éstas sean objeto de desarrollos formales como protocolos o metodologías explícitas y sistémicas. En este nivel los fragmentos audiovisuales ya sean *in situ* o *in vitro* poseen ya algunas explicaciones o indicaciones reflexivas.⁸ Éstas los contextualizan y dan cuenta de algunas de sus particularidades. Sin embargo, la característica de este nivel es que estas explicaciones o indicaciones no llegan a elaborar aun conceptos profundos y sistemáticos capaces de explicar los componentes de la práctica. Este es el caso de algunos de los ejemplos audiovisuales insertos en la tesis doctoral *Inventing New Marimba Performance from the African Balafon Music Practice* de Adilia Yip (2018).

El *tercer nivel* presenta una conceptualización de la práctica muy *alta*. Aquí se desarrolla una batería conceptual verbal clara y sistémica con la cual se pueden distinguir teóricamente diferentes elementos y matices de las actividades artísticas. Un ejemplo de este tratamiento son los vídeos donde Javier Martínez (2018) explica las técnicas de *alternate picking* y *picksalendig* en su trabajo final de grado *El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz. Análisis práctico e implementación pedagógica utilizando*

⁸ Los registros audiovisuales o multimedia que se incluyen en las investigaciones que nos ocupan pueden contener muestras *in situ* o *in vitro*. Son *in situ* cuando incluyen fragmentos tal y como fueron registrados en el momento de su realización. Este es el caso de algunos de los videos incluidos en el trabajo final de máster de Ruth Mareen (2023). Por el contrario, contienen o muestras *in vitro* cuando éstas son registradas *ex profeso* para la presentación final del escrito o artefacto académico. Este tipo de registros los podemos observar en la tesis doctoral de Rafael Sánchez Guevara (2022).

medios teórico-prácticos de guitarra eléctrica. Otro caso de este nivel son también los videos y fragmentos textuales donde se explican las técnicas para desarrollar interludios que siguió Ruth Mareen (2023) en **Interluding: Identifying Practice Methods for Classical Improvisation on the Violin.** De particular interés es la tesis doctoral *Piano Playing in Beethoven's Vienna. Reconstructing the Technique, Exploring Its Musical Application* de Christina Kobb (2022). Su alto nivel de integración de la práctica permite que sus contenidos se estén difundiendo a partir de vídeos en los que, a manera de clases magistrales, nos muestra sobre el su instrumento mismo todos los conocimientos adquiridos (Kobb 2015; 2019a; 2019b).

También ocurre cuando los trabajos presentan diseños y reportes experimentales donde se especifica la metodología, lugares y fechas de la experimentación, los propósitos, los resultados obtenidos y su análisis, interpretación y evaluación. A estos reportes detallados les suelen seguir nuevos diseños experimentales basados en los resultados anteriores. Sin embargo, este tipo de trabajo no es frecuente. Lo encontramos expuesto de manera muy general en la exposición de la metodología del trabajo ya mencionado de Niels Berentsen (2016).

La **tabla 6.1.** resume los contenidos de estos tres niveles.

Baja	<p>Resultados de la propuesta artística en registros audiovisuales sin reflexiones.</p> <p>Fragmentos no elaborados ni analizados de trozos de los diarios de campo o registros audiovisuales.</p>
Media	<p>Comunicación didáctica no muy formalizada de contenidos de la práctica: materiales didácticos; transcripciones, partituras, gráficos imagen, audio o vídeo.</p> <p>Enumeración descriptiva y no reflexiva de algunas de las tareas prácticas.</p> <p>Fragmentos audiovisuales con explicaciones o indicaciones reflexivas.</p>
Alta	<p>Desarrollo de terminología específica.</p> <p>Protocolos sistematizados de experimentación.</p>

TABLA. 6.1.
NIVEL DE CONCEPTUALIZACIÓN DE LA PRÁCTICA
EN LOS TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA FORMATIVA

7. De qué se ocupa la investigación artística: objetos de estudio, temáticas, objetivos, propósitos

¿De qué temas se está ocupando la investigación artística en música en los últimos años y cuáles son sus objetos de estudio más habituales? A continuación haremos un brevísimo recorrido por algunos de los contenidos y temáticas más visibles que se están abordando en trabajos finales, tesis y tesinas realizados bajo esta modalidad de investigación. Es necesario resaltar que nuestro objetivo no es ofrecer una cartografía exhaustiva sobre las orientaciones principales de esta producción. Simplemente señalaremos algunas de las que nos hemos encontrado con mayor frecuencia en nuestra experiencia profesional reciente. Por otro lado, tampoco deseamos que las personas lectoras de este libro emulen acriticamente lo que se está haciendo en otras latitudes. Nuestro interés es que a partir de este pequeño y tosco daguerrotipo, de este selectivo y defectuoso muestrario, se despierten cuestionamientos individuales. Es indispensable que cada persona dedicada al estudio superior de la música se sumerja en una profunda auscultación de sus intereses y necesidades de creación y desarrollo profesional particulares. Ésta debe también tomar en cuenta, por supuesto, las características de su contexto social, cultural y político. Sólo de este modo será posible que detecte sus propias preguntas pertinentes; sus dudas, intrigas e insatisfacciones con el estado de su práctica artística. Sólo así transitará por las rutas de investigación adecuadas para producir ese conocimiento que impulse su crecimiento creativo y profesional. De esta manera podrá aportar elementos para la transformación y renovación de su contexto artístico y colaborar con ello al desarrollo colectivo en los ámbitos sociales y culturales.

Por último, la siguiente enumeración no es una tipología cerrada de trabajos. Como se podrá apreciar, un mismo trabajo puede contener diferentes orientaciones y aportes temáticos. Por ello una misma investigación puede ser mencionada en diferentes categorías.

7.1. Estudio de procesos artísticos habituales

Un primer grupo destacable es la investigación sobre procesos artísticos comunes y corrientes. En estos proyectos las personas investigadores pretenden clarificar y compartir sus procesos creativos habituales y la historia de producción de sus propuestas artísticas realizadas en el seno de espacios bien disciplinados según la tradición. No siempre pretenden producir propuestas artísticas nuevas. Su prioridad es reflexionar sobre proyectos

anteriores. Si tomamos como referencia las cuatro condiciones que propone de Luca Chiantore (2020, 65-67) para que se produzca la investigación artística en música, este ámbito no podría ser considerado legítimamente como tal. Por lo menos ocuparían la región más marginal de lo que constituiría su núcleo central. En términos estrictos, estos trabajos pertenecerían al campo de la investigación *sobre* la práctica artística. Sin embargo, es útil mencionarlos aquí por varias razones. En primer lugar porque son contenidos que siguen apareciendo en las tesis y trabajos finales rotulados como “investigación artística”. Muchos de ellos fueron incluso realizados en el seno de programas especializados en esta orientación. Por otro lado, sus hallazgos pueden tener repercusiones de gran impacto artístico a mediano o largo plazo tanto en la producción artística de sus personas autoras como en las lectoras.

Sobre salen algunos trabajos que se concentran en la memoria de proceso artísticos personales realizados con anterioridad. Estos suelen emplear algunas herramientas metodológicas de la autoetnografía. Sin embargo, no necesariamente la usan como estrategia de escritura. Dentro de éstos destacan el trabajo final de grado *La imatge de la música. Una interpretació visual de l'obra Auf dem Strom de Franz Schubert* de María Pujades (2016) o las tesis doctorales *La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos* de Francisco Javier Piñana Conesa (2017) y *A criatividade no processo de construção da performance: uma experiência autoetnográfica* de Rebeca Vieira (2023). También son frecuentes también aquellos que dan cuenta de toda una trayectoria profesional personal completa. Muchos de estos trabajos son sumamente descriptivos y se limitan exclusivamente a girar entorno del trabajo propio quien los escribe. No los consideraremos en este libro. Mucho más aportadores son aquellas investigaciones que contextualizan los hallazgos propios y los ponen en relación con otras poéticas y tendencias dominantes en determinado campo. Este es el caso de la tesis doctoral *Beyond Borders: Broadening the Artistic Palette of (Composing) Improvisers in Jazz*, la tesis doctoral de Dirk Pieter de Graaf (2017).

Particularmente útiles son aquellos trabajos que logran *sistematizar* los procesos creativos propios a partir de conceptualizaciones y construcciones teóricas solventes y de largo alcance. Estas propuestas no sólo son capaces de comunicar las particulares poéticas y hallazgos artísticos de sus personas autoras. También funcionan de revulsivo que impulsa y transforma esa misma actividad creativa: apuntalan, estabilizan o colaboran a desarrollar o transformar poéticas de largo alcance. Sin embargo, lo más importante de estas contribuciones es que en muchas ocasiones ofrecen marcos teórico-prácticos inéditos que pueden resultar de gran utilidad para otras personas artistas del mismo ámbito o con intereses creativos similares. Muestras de este ello son los trabajos finales de máster *Improvisación y experiencia artística. La influencia de la repetición como base en la creación de obras musicales en*

tiempo real de Elena Sáenz de Tejada (2020a; 2020b) o *La interacción en el jazz. Clasificación de procesos de interacción entre los músicos de la performance* de José López Pérez (2020).

En este rubro destaca desde luego la tesis doctoral *A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music* de Barbara Lüneburg (2013). En ésta, la autora no sólo logra realizar una esclarecedora memoria de su trabajo como creadora, intérprete, curadora, colaboradora con compositores, gestora y organizadora dentro del campo de la música de nueva creación. A partir de un uso muy eficaz de herramientas de la autoetnografía y la incorporación de conceptos teóricos diáfanos y operativos de distintos discursos académicos, logra sistematizar distintas actividades de su largo y productivo quehacer artístico propio. Las tareas que incluye cubren un sentido muy amplio y diversos registros de la actividad artística profesional habitual en su perfil. El modelo teórico- práctico que propone, lo aplica de manera eficaz a nuevos proyectos diferentes.

7.2. Interpretación crítica

Ahora entremos de lleno en los trabajos de investigación que generan resultados artísticos innovadores tal y como prescriben las condiciones de Luca Chiantore. El tipo de trabajos que revisaremos a continuación predominan en el ámbito de la interpretación de la música de arte europea. Su característica principal es que en ellos se entablan discusiones, análisis y reflexiones sobre la interpretación de repertorios específicos. Su gran aporte es que ponen sobre la mesa de debate profesional público y accesible, una gran cantidad de información y consideraciones que soportan las decisiones interpretativas para la ejecución de determinados repertorios.

Algunos trabajos se concentran en la interpretación de una obra específica. Este es el caso del trabajo de fin de máster *El color sonoro de la trompa en la “llamada Interestelar” de O. Messiaen* de Aida Lozano Beceiro (2015). Aquí la autora propone un análisis para la interpretación de la obra de Messiaen tomando en cuenta sus exigencias técnicas, estéticas, el contexto histórico y el análisis de otras interpretaciones fonográficas de la misma obra. Otros se ocupan de un conjunto de piezas como la tesis doctoral *Parlando Rubato: Interpretar las obras para piano de George Enescu a través de los patrones de pronunciación de la “voz” moldava* de Andra Laura Cârstea (2022). Recordemos que en este trabajo la autora analiza las características de la pronunciación del rumano de la zona en la que nació y creció el compositor George Enescu. Carstea defiende la hipótesis de que esas particularidades expresivas, así como los ritmos de la música tradicional de la zona, pueden informar de manera muy eficaz la interpretación de algunas de sus obras para

piano. Algo parecido hace Laia Martin (2022) en su tesis doctoral *Sin distancias: Una propuesta interpretativa en torno a las sonatas de Domenico Scarlatti transcritas por Enrique Granados*. En ella la autora toma en consideración diversas ediciones y grabaciones históricas de algunas sonatas de Domenico Scarlatti para construir un contexto histórico y crítico en el cual insertar su propia y particular interpretación de esas piezas transcritas por el pianista y compositor Enric Granados.

Dentro de esta categoría también hay trabajos que se ocupan de repertorios amplios y comprenden una gran cantidad de obras. Por ejemplo mencionemos la tesis doctoral *Interpreting Finn Mortensen's Piano. Music in an International Perspective* de Kristian Evjen (2023). En ella el autor se propone una muy convincente reinterpretación de la obra completa para piano del compositor noruego imprimiéndole un grosor de expresividad y dramatismo desconocido hasta entonces. Algunos trabajos se proponen reconsiderar de manera profunda la interpretación del repertorio de toda una época histórica. Este es el caso de las tesis doctorales *'Precisely marked in the tradition of the composer': the performing editions of Friedrich Grützmacher* de Kate Bennett Wadsworth (2017) e *In Search of a Lost Language: Performing in Early-Recorded Style in Viola and String Quartet Repertoires* de Emlyn Stam (2019). Por último, hay trabajos que ponen en crisis toda concepción entera en que la tradición de la música de arte occidental concibe la interpretación de la música notada. Un ejemplo de ello es la tesis *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance* de Lucia D'Errico (2018).

Algunas de estas investigaciones se caracterizan por dedicar una parte importante de sus contenidos al *análisis musical de interpretaciones previas* de la obra que estudian. Por lo regular ésta se basa en la auscultación de performances fonográficas. Sus métodos van desde los comentarios generales e impresionistas hasta los análisis detallados cuantitativos y detallistas apoyados en recursos digitales como el programa Sonic Visualizer.¹ Otros trabajos, en cambio, priorizan el *análisis para la interpretación*. Esta modalidad de estudio emplea las categorías tradicionales de la teoría musical y otras menos comunes desarrolladas ex novo. Aquí el análisis no se propone descifrar, interpretar o identificar las estructuras formales de una pieza. Su interés es generar ideas fructíferas para su interpretación. Por último, hay trabajos que incluyen algunas modalidades de lo que llamamos *interpretación perceptualmente informada*. Esto es, trabajos que toman en consideración la información que les aportan sus propias audiencias en la planificación de la performance y toma decisiones interpretativas de una obra. Estas pueden valerse de estrategias metodológicas como entrevistas, encuestas o grupos

¹ Para acceder al programa, tutoriales, trabajos y recursos en castellano véase López-Cano (2021).

focales en los que se recopila las reacciones del público a determinada propuesta interpretativa. En la **tabla 7.1.** se ofrece un resumen de trabajos que usan estas diferentes modalidades.

7.3. Proyectos de innovación artística

Una parte importante de los trabajos de investigación artística consisten en propuestas innovadoras y arriesgadas que exploran recursos no habituales en la composición, interpretación, improvisación o creación musicales. Estos proyectos suelen incorporar medios audiovisuales; explorar nuevas posibilidades escénicas; usar manifestaciones de otros ámbitos de la creación para promover una verdadera interdisciplinariedad artística o desarrollar dispositivos o instrumentos novedosos en una especie de *nueva organología*. Otros trabajos se proponen la creación de nuevos repertorios por medio de la composición; improvisación; arreglos y adaptaciones; intervención en repertorios bien conocidos por medio de interludios, variaciones o la generación de composiciones paralelas y otras modalidades de hacer música que no caben en las categorías tradicionales que separan la composición de la interpretación. Por último, algunos proyectos se proponen también la exploración de nuevas estrategias de promoción y difusión de la música. Un resumen de algunos trabajos que exploran estos derroteros lo encontramos en la **tabla 7.2.**

7.4. Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística

Otro tipo de trabajo muy frecuente en esta modalidad de investigación son aquellos que se proponen adquirir y desarrollar alguna habilidad, técnica o estrategias para la creación artística. Puede ser una competencia que no suele incluirse en los programas de formación superior habitual en la especialidad de las personas autoras. O bien puede tratarse de un tema específico de la técnica del instrumento o una estrategia o técnica para la creación ya sea la composición o la interpretación que por alguna razón la persona autora del trabajo no ha desarrollado plenamente. Destacan los trabajos que se proponen adquirir habilidades para la improvisación o la intervención en repertorio bien conocido realizando variaciones, interludios, disgresiones, comentarios, composiciones paralelas, etc. Hay trabajos que se proponen adquirir competencias escénicas. Otro tanto se concentra en atender prácticas de bienestar psicológico que encaren problemas como la ansiedad escénica, la depresión y otros malestares anímicos.

Muchos de estos trabajos consisten en la apropiación de recursos técnicos, estilísticos o estéticos de músicas de otras culturas, de otras escenas, géneros o estilos musicales o bien de períodos históricos. Aquí, de nuevo, nos alejamos un poco del centro de las cuatro condiciones propuestas por Chiantore para poder hablar de investigación artística en música (Chiantore 2020c). Sin embargo es indispensable incluirla pues este ámbito constituye una realidad importante de la producción de trabajos finales, tesis y tesinas que se realizan bajo este rubro conceptual. Un elenco de algunos los trabajos que incluyen estos contenidos lo podemos ver en la **tabla 7.3**.

7.5. Construcción de una poética personal de largo alcance

Existen investigaciones que no se agotan en un ejercicio puntual de creación crítica. En éstas se formula un programa de trabajo de largo alcance cuyo propósito es desarrollarse a lo largo de un trecho largo de una carrera profesional. Se trata de *poéticas* artísticas personales de largo alcance. Un elenco de trabajos que entran en esta categoría se muestra en la **tabla 7.4**.

7.6. Respuesta artística a problemas de campo profesional o del mundo global

La última categoría de trabajos que nos parece de suma importancia resaltar es aquella que incluye investigaciones que, desde la práctica artística misma, se proponen atender problemáticas que atañen o bien a la actividad profesional específica de la música o bien a las grandes inquietudes globales del mundo contemporáneo. De nuevo, estos trabajos en ocasiones se alejan de algunas de las cuatro condiciones propuestas por Luca Chiantore. Sin embargo, por su alcance, planteamientos, posicionamientos y agencia que otorgan a las personas dedicadas a las artes y a la práctica artística en sí misma, nos parece de suma importancia mencionarlos y más aun promover su realización. Estas propuestas nos recuerdan el poder transformador del arte y la capacidad de compromiso social que pueden adquirir quienes se dedican a él.

Una parte de estos trabajos se hacen ecos de problemas, asimetrías, discriminaciones o maltratos dentro del mundo de la música sea en espacios profesionales o en los educativos. En los últimos años se han dado voces de alerta sobre el incremento desmesurado de enfermedades mentales y desórdenes emocionales entre los estudiantes y profesionales de actividades vinculadas a la cultura en general (Brook, O'Brien, y Taylor 2020) o la música en particular (Vaag, Bjørngaard, y Bjerkeset 2016; Gross y Musgrave 2020). Las causas de estas afectaciones son indudablemente múltiples. De entre ellas

Autoría	Título	Año	Ciclo	Análisis de la interpretación	Análisis para la interpretación	Interpretación preceptivamente informada
González, Pedro	<i>Tangencias</i>	2014	1			•
Pujades, María	<i>La imatge de la música</i>	2016	1			•
Lozano, Aida	<i>El color sonoro de la trompa en la "llamada Interestelar" de O. Messiaen</i>	2015	2	•	•	
Bennett, Kate	<i>'Precisely marked in the tradition of the composer'</i>	2017	3	•	•	
Cârstea, Andra	<i>Parlando Rubato</i>	2022	3	•	•	
D'Errico, Lucia	<i>Powers of Divergence</i>	2018	3		•	
Evjen, Kristian	<i>Interpreting Finn Mortensen's Piano Music in an International Perspective</i>	2023	3		•	
Mareen, Ruth	<i>Interluding</i>	2023	3			•
Martin, Laia	<i>Sin distancias</i>	2022	3	•	•	
Sánchez Guevara, Rafael	<i>Violonchelo y viola da gamba desclasificados</i>	2022	3		•	
Stam, Emlyn	<i>In Search of a Lost Language</i>	2019	3	•	•	

TABLA 7.1.
TRABAJOS QUE SE OCUPAN DE LA INTERPRETACIÓN CRÍTICA

Autoría	Título	Año	Ciclo	Nuevos modelos de concierto	Medios audiovisuales	Exploración escénica	Interdisciplina	Nueva organología	Creación de nuevo repertorio	Nuevas estrategias de promoción y difusión
Andrés, Celia de	<i>El Canto del Búho</i>	2019	1	•	•	•	•		•	
Aumedes, Pol	<i>L'acordió diatònic a escena</i>	2015	1	•	•	•	•		•	•
Bas, Helena	<i>Mei para la expansió artística</i>	2019	1		•		•			
Casaponsa, Laura	<i>Del cine a la música</i>	2016	1	•	•	•	•		•	
Pujades, María	<i>La imatge de la música</i>	2016	1		•		•			
Riu, Albert	<i>La bateria preparada com a eina expressiva</i>	2018	1					•	•	
Zapata, Carlos Andrés	<i>Tiple Loop</i>	2020	2					•	•	
Corbeil-Perron, Maxime	<i>Créations audiovisuelles archéomédiatiques</i>	2022	3	•	•		•		•	
Curti, Horacio	<i>Aesthetics of sound in Japanese hōgaku</i>	2022	3	•	•	•	•			
D'Errico, Lucia	<i>Powers of Divergence</i>	2018	3	•						
Martin, Laia	<i>Sin distancias</i>	2022	3	•						
Torrence, Jennifer	<i>Percussion Theatre</i>	2019	3	•	•	•	•	•	•	

TABLA 7.2.
TRABAJOS QUE SE OCUPAN DE INNOVACIÓN ARTÍSTICA

Autoría	Título	Año	Ciclo	Técnica instrumental	Estrategias y técnicas para la creación	Improvisación	Competencias escénicas	Bienestar psicológico	Apropiación de recursos
Blanch, Carles	<i>Para desenvolver las manos</i>	2018	1			•			•
Kindynis, Dimitri	<i>Réalisation d'une basse continue</i>	2019	1		•				•
Martínez, Javier	<i>El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz</i>	2018	1	•		•			•
Pérez, Carlos	<i>Vicente Over the Rainbow</i>	2020	1			•			•
Riu, Albert	<i>La bateria preparada com a eina expressiva</i>	2018	1						•
Sintes, Laura	<i>Coreografiant el passat</i>	2013	1	•					•
García-Bernalt, Carlos	<i>Agazzari, Del Sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti (1607)</i>	2021	2		•	•			•
Kofler, Johannes	<i>Basso-Continuo-Realisierung am Violoncello</i>	2016	2		•				•
Lymenstull, Eva	<i>Chordal Continuo Realization on the Violoncello.</i>	2014	2		•				•
Mareen, Ruth	<i>Interluding</i>	2023	2		•	•			•
Martínez Orio, Rubén	<i>Análisis interpretativo de la voz y del gesto en la práctica de la percusión</i>	2014	2	•	•		•		•
Navarro, María Reina	<i>Flow: en busca del duende</i>	2014	2					•	•

TABLA 7.3.
TRABAJOS QUE SE OCUPAN DE LA ADQUISICIÓN Y DESARROLLO DE HABILIDADES TÉCNICAS
PARA LA CREACIÓN Y PRÁCTICA ARTÍSTICA

Smith, Robert	<i>Basso Continuo Realization on the Cello and Viol</i>	2009	2		•				•
Vila, Mireia	<i>Meditació i música</i>	2017	2					•	•
Zapata, Carlos Andrés	<i>Tiple Loop</i>	2020	2		•				•
Benetti, Alfonso	<i>Expressividade e performance pianística</i>	2013	3		•				
Bennett, Kate	<i>'Precisely marked in the tradition of the composer'</i>	2017	3	•	•				•
Berentsen, Niels	<i>Discantare Super Planum Cantum</i>	2016	3		•	•			•
Curti, Horacio	<i>Aesthetics of sound in Japanese hōgaku</i>	2022	3						•
Kobb, Christina	<i>Piano Playing in Beethoven's Vienna</i>	2022	3	•					•
Martin, Laia	<i>Sin distancias</i>	2022	3		•				
Sánchez Guevara, Rafael	<i>Violonchelo y viola da gamba desclasificados</i>	2022	3	•					•
Stam, Emlyn	<i>In Search of a Lost Language</i>	2019	3	•	•				•
Yip, Adilia	<i>Inventing New Marimba Performance</i>	2018	3	•	•		•		•

TABLA 7.3.
(CONTINUACIÓN)

Autoría	Título	Año	Ciclo
Aumedes, Pol	<i>L'acordiò diatònic a escena</i>	2015	1
Blanch, Carles	<i>Para desenvolver las mano</i>	2018	1
Martínez, Javier	<i>El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz</i>	2018	1
Pérez, Carlos	<i>Vicente Over the Rainbow</i>	2020	1
Riu, Albert	<i>La bateria preparada com a eina expressiva</i>	2018	1
Sintes, Laura	<i>Coreografiant el passat</i>	2013	1
Martínez Orio, Rubén	<i>Análisis interpretativo de la voz y del gesto en la práctica de la percusión</i>	2014	2
Zapata, Carlos Andrés	<i>Tiple Loop</i>	2020	2
Bennett, Kate	<i>'Precisely marked in the tradition of the composer'</i>	2017	3
Corbeil-Perron, Maxime	<i>Créations audiovisuelles archéomédiatiques</i>	2022	3
Kobb, Christina	<i>Piano Playing in Beethoven's Vienna</i>	2022	3
Lüneburg, Barbara	<i>A holistic view of the creative potential</i>	2013	3
Mareen, Ruth	<i>Interluding</i>	2023	3
Sánchez Guevara, Rafael	<i>Violonchelo y viola da gamba desclasificados</i>	2022	3
Stam, Emlyn	<i>In Search of a Lost Language</i>	2019	3
Yip, Adilia	<i>Inventing New Marimba Performance</i>	2018	3

TABLA 7.4.
TRABAJOS QUE SE OCUPAN DE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POÉTICA PERSONAL DE LARGO ALCANCE

podemos mencionar las recientes y recurrentes crisis económicas que han transformado la dinámica laboral de todo el mundo. Con ello se ha minando la confianza de las generaciones más jóvenes de tener un desarrollo personal y profesional satisfactorio similar al que tuvieron sus padres o abuelos. Por otro lado, las industrias y mercados musicales en diferentes escenas (Jones 2021), insertos en contextos de gran competitividad y pocas oportunidades, aumentan las presiones entre los estudiantes y profesionales del sector. Entre las afecciones más frecuentes entre las personas que estudian o se dedican profesionalmente a la música se encuentran la ansiedad y la depresión (Kenny y Osborne 2006; Kenny 2011; Nicholson, Cody, y Beck 2015; Goijman 2017; Zarza, Orejudo, y Casanova 2016; 2016).

Varios especialistas se han ocupado de ofrecer soluciones personalizadas a estos problemas (Viejo y Laucirica 2016; Moral Bofill 2022). Muchos de nuestros estudiantes recurren a atención médica especializada y terapias de distinto tipo. Sin embargo, para algunos críticos culturales y aún especialistas de la salud, la patologización de estos males y su tratamiento exclusivamente por medio de medicación o terapia individual obscurece algunas de sus causas que tienen sin lugar a dudas una dimensión social y política (Fisher 2016; Barnes 2022; Davies 2022). Estigmatizar como “enfermas” a las personas artistas que transitan por alguna de estas afecciones simplemente las cosifica. Las reduce a individuos “defectuosos” o “disfuncionales” dentro de una sociedad que se caracteriza por su eficiente productividad. Por otro lado, asumir una condición exclusivamente patológica de estos padecimientos inhibe la agencia transformadora del arte y descarta la posibilidad de que la propia actividad que presumiblemente causa su malestar se convierta en un espacio de trabajo para superarlo.

Por supuesto que estamos muy lejos de recomendar que nuestro estudiantado y profesorado se abstenga de recurrir a ayuda médica o psicológica profesional cuando lo requiera. En cuanto se presenten los primeros síntomas, es necesario que acudan a la ayuda profesional. Sin embargo, consideramos que es indispensable que al mismo tiempo que se atienden estos problemas de estrés emocional de manera médica e individual, se realice un proceso de reformulación profunda de sus causas y orígenes. Es necesario reparar que estos desórdenes no necesariamente se deben exclusivamente a insuficiencias individuales o hipersensibilidades personales. Hay que revisar crítica y colectivamente las toxicidades posibles de las prácticas artísticas en sí mismas tal y como se nos han enseñado. Debemos analizar las aporías y contradicciones de los discursos, imaginarios, mandatos y creencias que se nos han inoculado sobre el éxito y la felicidad.

Definitivamente, para ser un artista competente es necesario esforzarse mucho. Sin embargo, hay aprender a reconocer la tenue frontera que separa el

esfuerzo razonable del sufrimiento auto infligido. Debemos tomar consciencia de la diferencia que existe entre la disciplina y la autoexplotación. En contra de lo que el discurso de la meritocracia afirma, el éxito no depende exclusivamente del esfuerzo individual. Hay muchos otros factores que este imaginario encubre. De entre ellos podemos mencionar la posición social y económica de cada artista; su entorno social; los contactos profesionales que por lo común son heredados o traspasados vía familiar o por vínculos sociales; etc. (van Dijk et al. 2020; Sandel 2020). Por otro lado, hay que dismantlar las ideas convencionales del éxito. Es posible desarrollar una actividad profesional plena y satisfactoria fuera de estereotipos. Por último, es indispensable tomar consciencia de las dinámicas de competencia brutal que el capitalismo ha inoculado entre las personas que pertenecen a diferentes comunidades artísticas. Debemos trabajar para construir entornos profesionales menos tóxicos. Donde la competencia ceda lugar a la empatía, solidaridad, compañerismo y conciencia gremial.

Por ello es de suma relevancia que las personas artistas tomen en sus manos estas problemáticas reformulándolas y atendiéndolas desde el interior de su propia práctica artística. Es importante promover estas actitudes en los trabajos finales, tesis y tesinas en música. Este es el caso de los ya mencionados trabajos finales de máster *Flow: en busca del duende* de María Reina Navarro (2014) y *Meditació i música. Efectes de la meditació en la pràctica musical* de Mireia Vila (2017). Sus autoras atienden desde su propia práctica artística algunos de estos malestares anímicos.

Las desigualdades de género son un problema muy grave en todas las sociedades patriarcales. En música tienen una manera muy particular de manifestarse. En nuestros entornos son muy comunes los casos de mujeres músicas que de facto se hacen cargo del cuidado maternal de los miembros de una banda; asumen tareas administrativas menores y continuamente ven sus iniciativas creativas censuradas o simplemente juegan en desventaja en relación con las propuestas de sus colegas masculinos. Con mucha frecuencia, estas discriminaciones y marginalizaciones por razones de género pasan desapercibidas incluso para las mismas mujeres que las padecen. Las inercias sociales del patriarcado son tan poderosas como sigilosas.

En un capítulo anterior mencionamos tres trabajos finales de grado en los que sus autoras, por medio de *entrevistas*, *observación participante* y *grupos focales*, detectan los micro y macro machismos que ellas y otras compañeras de estudios y profesión suelen padecer en su actividad artística cotidiana. A partir de diferentes conceptos de las teorías de género modelaron sus experiencias personales y comenzaron a fraguar estrategias para combatir esas actitudes desde la práctica misma. Los resultados y por menores organizativos y artísticos obtenidos se pueden consultar en los

trabajos *Cuando las elefantas sueñan con la música. Problemáticas que afrontan en la actualidad las mujeres cantantes de jazz en su carrera profesional* de Débora Martínez (2021); *Veü, cos i estereotips. Com l'estigmatització dels cossos de les dones afecta en la nostra posada en escena como cantantes* de Paula Giberga (2021) y *El rol como mujer líder en la música popular: Problematización y aplicación a un proyecto artístico* de Sara Terraza (2022). Otros trabajos que abordan problemáticas de género son las tesis doctorales ***A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music*** de Barbara Lüneburg (2013, 155-57) y *Percussion Theatre: A Body in Between* de Jennifer Torrence (2019).

Por otro lado, hay una gran cantidad de problemas globales que aquejan a las sociedades actuales. El cambio climático; el protagonismo desmesurado de la tecnología en el empleo y nuestras vidas cotidianas; la biotecnología; la sociedad de la vigilancia digital; el desempleo; la migraciones masivas y el tráfico de personas; las guerras; etc. Con mucha frecuencia la investigación artística en muchas áreas se ocupa de algunos de estos problemas. A partir de la propia creación, artistas de diferentes áreas reflexionan sobre estos dilemas, aportan nuevas perspectivas de análisis y en ocasiones introducen en la conversación pública soluciones alternativas e imaginativas. Desafortunadamente, estas propuestas son demasiado poco frecuentes en música. Por ello es muy importante mencionar algunos escasos ejemplos que abordan problemáticas como el cambio climático. De entre éstos destacan el trabajo final de máster *Percussion Meets Environmentalism. A method of performance for environmental awareness* de Porter Ellerman (2023) y la tesis doctoral *Migrating to the origin: bird-becoming and musical performance through an interpretation of the Catalogue d'oiseaux de Messiaen* de Carolina Santiago (En curso).

Por último, hemos de mencionar de nuevo el trabajo final de grado ***El Canto del Búho: Música como dispositivo del poder*** de Celia de Andrés (2019). En él, desde su nivel de estudios, la autora desarrolla importantes alegatos feministas y decoloniales que le sirven de base para desarrollar un proyecto de espectáculo personal y provocador.

8. Resumen esquemático de proyectos

En este capítulo ofrecemos el resumen esquemático y analítico de más de treinta trabajos finales, tesis o tesinas de primer, segundo y tercer ciclo de formación musical superior. Nuestro objetivo es ofrecer una mirada sintética del planteamiento investigativo de cada proyecto en sus aspectos fundamentales. Éstos van desde la enumeración de sus objetivos fundamentales hasta el resumen de los principales conocimientos producidos pasando por la especificación de las metodologías empleadas. Algunas de las informaciones aparecen de manera explícita y clara en el apartado escrito de cada proyecto. En otras ocasiones hemos tenido que inferirlas. En el ejercicio de ofrecer un resumen sucinto seguramente hemos dejado fuera alguna información relevante en algunos proyectos. Cada investigación es un entramado complejo en el que se despliegan diversos niveles epistémicos y artísticos. Nos disculpamos por adelantado por alguna omisión involuntaria. Por suerte, la inmensa mayoría de estos trabajos están disponibles en línea por lo que toda persona lectora de este capítulo puede estudiarlos a profundidad comprobando o enmendando nuestro resumen.

En cada trabajo hemos aplicado una ficha estandarizada que consta de los siguientes elementos:

- ▷ Bloque de identificación.
Este contiene el título; nombre de la persona autora; año de defensa; ciclo formativo y centro donde se presentó; la carrera, titulación o programa de estudios y las personas que lo dirigieron.
- ▷ Tema o resumen general del trabajo.
- ▷ Estado de la cuestión.
Aquí distinguimos los *estados de la cuestión académico directo o indirecto* y el *artístico directo o indirecto* (véase la sección 4.3.). También señalamos si existe una sección dedicada a este rubro o si a lo largo del trabajo incluye informaciones aisladas sobre este particular.
- ▷ Principales preguntas y tareas de investigación realizadas.
En este apartado especificamos si aparecen preguntas de investigación de manera explícita en la parte escrita o si fueron inferidas por nosotros. Algunos trabajos exponen una cantidad ingente de preguntas con un propósito más heurístico que metodológico. En este caso sólo incluimos aquellas que son más relevantes para todo el desarrollo del trabajo. Todas las tareas de investigación que acompañan a cada tarea fueron inferidas por nosotros a partir de las metodologías empleadas.

- ▷ **Objetivo.**
Detallamos si esta información aparece de manera explícita en la parte escrita o si fueron inferidas por nosotros. En algunas ocasiones nos hemos permitido cambiar un poco la redacción de cada objetivo para que se ajuste a las recomendaciones que hacemos en la sección 4.4. de este libro.
- ▷ **Productos de la investigación.**
- ▷ **Marco teórico o la caja de herramientas empleadas para el análisis teórico o la práctica artística.**
Lo dividimos en entre *marco teórico proposicional*; *marco teórico orientado a la acción* y *marco teórico procedimental* tal y como los definimos en la sección 4.6. de este libro.
- ▷ **Metodologías empleadas.**
Las dividimos entre *investigación documental*, *métodos cualitativos*; *métodos cuantitativos* y *estrategias de investigación artística*. En este último apartado destacamos el uso del diario o cuaderno de campo; estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica como la *memoria personal*; la *autoobservación de, desde o a través de la práctica*; la *autorreflexión* o las *entrevistas autoetnográficas*. Destaca una valoración sobre el grado de desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión* así como del grado de formalización, modalidad y tipo de trabajo experimental realizado.
- ▷ **Índice del trabajo escrito.**
- ▷ **Principales conocimientos adquiridos y aportados.**
Hacemos esta distinción en base a las reflexiones de la sección 3.5. de este trabajo.
- ▷ **Tipo de trabajo.**
Especificamos si el trabajo pertenecer a una o varias de las siguientes categorías y subcategorías:
 - Estudio de procesos artísticos habituales
 - Memoria de procesos creativos
 - Autoetnografía
 - Sistematización de la propia práctica artística
 - Interpretación crítica
 - Análisis de la interpretación
 - Análisis para la interpretación

- Interpretación preceptivamente informada
 - Proyecto de innovación artística
 - Nuevos modelos de concierto
 - Medios audiovisuales
 - Exploración escénica
 - Interdisciplinareidad artística
 - Nueva organología
 - Creación de nuevo repertorio
 - Nuevas estrategias de promoción y difusión de la música
 - Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Técnica instrumental
 - Estrategias y técnicas para la creación artística
 - Improvisación
 - Competencias escénicas
 - Bienestar psicológico (ansiedad escénica, etc.)
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
 - Construcción de una *poética* personal de largo alcance
 - Respuesta artística a problemas específicos del campo profesional
 - Problemas de género
 - Respuesta artística a grandes problemas globales
 - Ecología
 - Decolonialidad
- ▷ La práctica dentro del trabajo.
 Valoramos el papel de la práctica artística dentro de todo el trabajo según lo expuesto en el capítulo 6 de este libro. Las categorías aplicadas son las siguientes:
- La práctica como objeto de estudio
 - Investigación sobre proyectos previos o trayectorias personales
 - Por contextualización
 - Por sistematización

- Proyectos en curso
 - La práctica como elemento subsidiario
 - Como resultado anexo
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Fundamentación histórica para la práctica
 - Análisis para la práctica
 - Teorización para la práctica
 - Reflexión crítica de aspectos sociales que condicionan la práctica
 - Evaluación crítica de la práctica
 - La práctica como objetivo central del trabajo
 - Como medio para adquirir o desarrollar una habilidad diferente a la que se practica
 - Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza
 - Práctica y reflexión teórica en paralelo
- ▷ Repercusión profesional.
En caso de que contemos con esta información, en este apartado anotamos las consecuencias relevantes a nivel profesional que tuvo la realización del trabajo para su persona autora.
- ▷ Observaciones.
Esta parte es opcional y nos lo reservamos para el caso en que consideremos oportuno comentar algún aspecto específico del proyecto.

Unas últimas observaciones. El objetivo de este capítulo es colaborar al desarrollo de una cultura de la investigación artística en música indicando de manera rápida y sintética algunas de las pautas y estrategias operativas que siguieron algunos proyectos en su planificación y desarrollo. Pensamos que este esquema analítico pudo resultar inspirador para gran parte del estudiantado que esté por iniciar un proyecto similar. Ahora bien, lo más importante para comenzar un proceso de pesquisa de esta naturaleza no es imitar lo que otras personas ya hicieron. Lo fundamental es realizarse incisivas preguntas personales relacionadas con necesidades de desarrollo artístico y profesional. Es necesario cuestionarse sobre aquello que necesitamos del arte tanto a nivel individual como gremial o incluso social. Por otro lado, nuestro objetivo es compartir lo que observamos en relación a la producción dentro de la investigación artística formativa. No es nuestro propósito para este capítulo la evaluación ni la crítica de esta producción.

Trabajos de primer ciclo

Título: *L'acordió diatònic a escena. Experiències escèniques d'un acordeonista amb diferents disciplines artístiques [El acordeón diatónico en escena. Experiencias escénicas de un acordeonista con distintas disciplinas artísticas].*

Autor/a: Pol Aumedes Morell

Fecha: 2015

Ciclo: Primer ciclo

Centro: Esmuc

Carrera o titulación: Acordión diatónico, Música tradicional catalana

Director/as: Anna Costal i Fornells

Tema:

En este trabajo el autor pretende extender el uso del instrumento más allá de la música tradicional catalana. Aprovechando competencias individuales adquiridas en otra titulación cursada en bellas artes, propone una serie de obras y acciones artísticas muy personales en las que integra diferentes modalidades, géneros y tradiciones artísticas.

El proyecto trabaja sobre cuatro ejes fundamentales: la música, la voz, el movimiento y las artes plásticas. De estos ejes recupera elementos como los siguientes:

1. Música con el acordeón: elementos melódicos, armónicos, sonoros, percusión.
2. Voz: canto, habla, sonidos producidos por la voz.
3. Movimiento: del cuerpo, del acordeón o de otros elementos escénicos.
4. Artes plásticas: formas de plasmar elementos estéticos y visuales provenientes de la pintura, el dibujo, la escultura, el vídeo, la fotografía o la instalación.

Relacionando todos estos elementos, el autor se propone combinar los distintos ejes de tal suerte que sus creaciones integren aspectos como:

1. Pintar lo que canto
2. Tocar lo que bailo
3. Bailar lo que pinto

4. Cantar lo que toco
5. Pintar lo que bailo
6. Tocar lo que canto
7. Bailar lo que toco
8. Cantar lo que pinto
9. Tocar lo que pinto
10. Bailar lo que canto
11. Pintar lo que toco
12. Cantar lo que bailo

El resultado del trabajo son una serie de propuestas plásticas, improvisaciones, performances visuales y multimedia que hacen dialogar estos cuatro ejes. Cada capítulo del trabajo da cuenta de las influencias artísticas de cada una de sus propuestas; sus estéticas; sus detalles técnicos y proceso de creación.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos. Repartidos en varios capítulos encontramos información que correspondiente al *estado de la cuestión artístico indirecto*. En esta hace un recuento de artistas, obras y propuestas estéticas que le inspiraron sus propias creaciones.

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas e implícitas:

P1. ¿Cómo generar piezas artísticas que incluyan todos los aspectos artísticos de mi interés?

T1. Experimentación artística exploratoria.

P2. ¿Cómo fundamentar cada pieza creada?

T2.1. Detectar y analizar piezas artísticas de mi interés.

T2.2. Documentar los principios estéticos y prácticos y todo el proceso de desarrollo de cada pieza por medio de un diario de campo multimedia.

P3. ¿Cómo difundir y encontrar espacios para mi trabajo?

T3. Incorporar estrategias de distribución y difusión del mundo de arte.

Objetivos

- Explícitos e implícitos:
- Generar piezas musicales que combinen diferentes aspectos de la plástica, el arte conceptual y la performance con el acordeón diatónico.
- Construir una poética artística propia.
- Introducir el acordeón diatónico tradicional a otros espacios como los museos y galerías de arte.
- Expandir el ámbito de acción de los instrumentos de la música tradicional catalana.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito 43 pp. en estilo de libro de artista o catálogo de exposición. 40 pp. de texto. El resto de bibliografía y anexos. Acceso al trabajo en este [enlace](#).¹
1. Página de Facebook donde se comparten actividades, avances de los trabajos, preguntas y materiales. Acceso a la página en este [enlace](#).²
2. Obras, performances y exposiciones mostradas en diferentes espacios como galerías de arte, museos o auditorios a lo largo de todo el proceso. Estas se insertan en una serie de trabajos que incluyen: *Autorretratos y partituras pintadas*; *Acordeones inventados*; *Danzas pintadas*; *Arsénico diatónico*; *El color de la voz*; *Músicas pentagramadas*; *Poética del acordeón*; *Atril cromático* y *La huella del sonido*.
3. DVD con vídeos de presentaciones y obras. Para acceder a algunos contenidos de vídeo véase el [canal de YouTube](#) del autor.³

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Conceptualizaciones antropológicas de las fiestas tradicionales y de la *performance art* para considerar la fiesta como un tipo de performance
 - Conceptos del arte contemporáneo

¹ Enlace de acceso completo: <http://hdl.handle.net/2072/252590>

² Enlace de acceso completo: www.facebook.com/acordiodiatonicaescena

³ Enlace de acceso completo: https://www.youtube.com/@pol_aumedes/videos

- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Para cada obra enumera algunos conceptos o ideas extraídas de la literatura, la danza, la teoría o el arte que le ayudaron a generar ideas y acciones artísticas

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de algunas piezas artísticas
- *Métodos cualitativos*
 - Observación participante
 - Curso de sistematúrgia con Marcel·lí Antúnez
 - Prácticas de ejecución del acordeón con danza simultáneas con Joan Codina
 - Estancia artística en Roca Umbert- Fàbrica de les Arts de octubre 2014 a junio de 2015
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica.
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio y de campo
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Introducción
2. Metodología.
 - 1 Creación de la idea
 2. Materialización de la idea
 3. [Piezas y performances]
3. Autorretratos y partituras pintadas
4. Acordeones inventados
5. Danzas pintadas
6. Arsénico diatónico
7. El color de la voz
8. Músicas pentagramadas
9. Poética del acordeón
10. Atril cromático
11. La huella del sonido
12. La actuación: concepto y preparativos
13. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Estrategias creativas y técnicas para crear propuestas artísticas que integran diferentes tradiciones y disciplinas.
- Es relevante su incorporación de estrategias de difusión e integración del público potencial a su trabajo.

Principales conocimientos aportados

- Las nociones estéticas o referentes artísticos (artistas y obras) que sirvieron de base para la creación de cada pieza.
- El discurso tiende al de presentación pública de un trabajo artístico con más referencias bibliográficas de lo normal.
- Se inscribe dentro de la tradición del libro de artista con una impronta

académica mucho más pronunciada debido a la función del texto.

- Aunque menciona referentes teóricos y artísticos, su lenguaje no es muy especializado.

Tipo de trabajo

- Proyecto de innovación artística
 - Nuevos modelos de concierto
 - Medios audiovisuales
 - Exploración escénica
 - Interdisciplinareidad artística
 - Creación de nuevo repertorio
 - Nuevas estrategias de promoción y difusión de la música
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza

Repercusión profesional

Gracias a este trabajo Aumedes encontró un registro diferente para su desarrollo profesional. No sólo trabaja ya en los entornos de la música tradicional como las fiestas patronales, bailes y fiestas específicas. También ha generado un proyecto artístico que presenta en galerías de arte, museos y en intervención en espacios públicos.

Perfil del autor en [Instagram](#).⁴

⁴ Enlace de acceso completo: https://www.instagram.com/pol_aumedes/

Título: *Para desenvolver las manos. La improvisación de fantasías en la vihuela de mano.*

Autor/a: Carles Blanch

Fecha: 2018

Ciclo: Primer ciclo

Centro: Esmuc

Carrera o titulación: Música antigua. Cuerdas pulsadas históricas (vihuela, guitarra barroca, tiorba, laúd, etc.)

Director/as: Rubén López-Cano

Tema

El autor de trabajo se propone improvisar polifónicamente en el estilo de los vihuelistas del siglo XVI. Para ello recopila información histórica sobre la improvisación polifónica de la época. También estudia técnicas de contrapunto del período tanto en tratados históricos como en trabajos actuales y a partir del análisis de algunas piezas del repertorio de ese instrumento. También emplea conocimientos de la investigación musicológica actual sobre la vihuela y revisa manuales de improvisación en la guitarra en estilos distintos. Por otro lado, asiste a cursos y talleres de improvisación polifónica vocal e improvisación no polifónica en instrumentos de cuerda pulsada; recoge teoría y técnicas de improvisación en el jazz y diseña sus propios ejercicios prácticos. Finalmente desarrolla una serie de estrategias de improvisación contrapuntística guiadas ya no por la notación musical sino por patrones de digitación sobre su instrumento.

Como resultado, en su concierto final logró improvisar fantasías que hicieron de preludios a una serie de piezas vocales de vihuelistas como Miguel de Fuenllana. Cada una partía de materiales de la canción que preludiaban. Además, en la defensa de su trabajo improvisó varias veces sobre el mismo *cantus firmus*.

Estado de la cuestión

En su trabajo no hay un apartado específico que recoja estos contenidos. Por otro lado, no existe material bibliográfico que recoja cómo se está haciendo, discutiendo y pensando la improvisación polifónica en estilo de los vihuelistas del siglo XVI en la actualidad. Por ello, para hacer este balance, el autor realizó distintas entrevistas a profesionales que practican la improvisación en

instrumentos de cuerda pulsada históricos aunque no precisamente en el estilo polifónico del siglo XVI. Entre sus entrevistados se cuentan Xavier Diaz-Latorre; Hopkinson Smith y Enrike Solinis. A este grupo añadió los comentarios sobre la improvisación de Rolf Lislevand aparecidos en una entrevista publicada con anterioridad. También entrevistó a Bor Zuljan quien es el único que practica y enseña la improvisación polifónica en estilo del siglo XVI. En el trabajo escrito, la información recogida en las entrevistas no se usó formalmente como *estado de la cuestión* sino como un insumo teórico-práctico destinado a ser analizado y discutido.

Las entrevistas le proporcionaron diferentes tipos de conocimientos que podemos relacionar con diferentes tipos de *estado de la cuestión*:

- *Estado de la cuestión académico y artístico indirectos:*
 - Las entrevistas realizadas a profesionales de la música antigua que practican la improvisación en estilos diferentes al del interés del autor. Aquí obtuvo información relacionada con técnicas y estrategias de improvisación en general así como diferentes consideraciones personales de los entrevistados sobre esta actividad en general en la música antigua.
- *Estado de la cuestión académico y artístico directos.*
 - La entrevista a Bor Zuljan le transmitió experiencias y conocimientos específicos sobre este tipo de improvisación.
 - En este apartado también se puede tomar en cuenta la revisión que hizo de grabaciones fonográficas de artistas que introducen improvisaciones de diverso tipo en música del siglo XVI.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. *¿Cómo improvisar polifónicamente en estilo de los vihuelistas del siglo XVI?*

T1. Esta es una pregunta básica pero es demasiado general. Por ello, resulta muy poco productiva en sí misma. El autor tuvo que desarrollarla en preguntas más específicas como las siguientes.

P2. *¿Cómo extender las clausulas o patrones cadenciales?*

T2.1. Análisis de patrones cadenciales y contrapuntísticos en el repertorio de vihuela del siglo XVI.

T2.2. Análisis reductivo de estructuras contrapuntísticas básicas.

T2. 3. Desarrollos de estructuras contrapuntísticas básicas con nuevos diseños.

T2. 4. Realizar variaciones por escrito y analizarlas para verificar que cumplan con las reglas de contrapunto de la época.

T2. 5. Realizar variaciones en el instrumento.

T2. 6. Diseño de ejercicios para la extensión de los patrones básicos.

P3. ¿Cómo variar patrones contrapuntísticos básicos?

T.3.1. Analizar los patrones básicos.

T.3.2. Cambiar la dirección melódica, aumentar y disminuir valores de las notas, aplicar glosas y otras estrategias de la época.

P4. ¿Cómo hacer que suene en el estilo de los vihuelistas españoles del siglo XVI?

T4.1. Lectura de tratados de la época.

T4.2. Lectura de trabajos recientes sobre contrapunto de la época.

T4.3. Análisis de obras específicas y recursos contrapuntísticos de autores como Narváez y Mudarra.

P5. ¿Cómo hacer evidente que se trata de una improvisación?

T5. 1. Análisis de improvisaciones similares en grabaciones y audiovisuales.

T5. 2. Entrevista a improvisadores.

T5. 3. Hacer citas y referencias a repertorio bien conocido.

P6. ¿Qué estrategias seguir cuando me bloqueo?

T6. 1. Diseño de patrones fijos de improvisación a los cuales recurrir en caso necesario.

T6. 2. Elaboración de composiciones semiabiertas.

T6. 3. Desarrollo de ejercicios de extemporización.

T6. 4. Variación textural: repetir el mismo patrón como acordes; como arpeggios y en punteo.

T6. 5. Intercambiar un patrón por intervalos de 3^a con intervalos de 6^a.

Objetivos

Implícitos:

- Improvisar polifónicamente en estilo de los vihuelistas del siglo XVI.
- Proponer estrategias para la extensión de patrones cadenciales y variación de patrones contrapuntísticos básicos.
- Desarrollar una impronta personal en la improvisación polifónica en el estilo de la música de vihuela española del s. XVI.
- Generar estrategias didácticas para su enseñanza.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 50 pp. 40pp. de texto y el resto de bibliografía y anexos. Trabajo no disponible en línea.
2. Improvisaciones-preludios: en su concierto final realizó una serie de *Fantasías* improvisadas que precedían a piezas vocales de vihuelistas como Fuenllana.
3. Improvisaciones realizadas durante la defensa de su trabajo.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - De los estudios musicológicos actuales sobre la vihuela recuperó varios conceptos. De entre ellos destacan los de *Fantasías con textura idiomática* y *Fantasías imitativas poli-temáticas* tal y como los expone John Griffiths (1983; 1997).
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - El desarrollo teórico más elaborado sobre la improvisación proviene de la teoría del jazz. De ésta empleó conceptos como *Licks* o motivo corto reconocible, fórmula o frase (Witmer 2001); *Patrones de digitación* y *Voicings* o sonoridades particulares de los acordes con los cuales se organiza su ordenación vertical, disposición y la digitación en el instrumento (Strunk 2003).
- *Marco teórico procedimental*
 - De los estudios recientes en teoría del contrapunto del S. XVI

empleó conceptos que se refieren a técnicas de contrapunto de la época. De entre éstos destacan el *Gymel* y la *Cantilena* (Murphy, Richard 1981; Roig-Francolí 1995; Schubert 2007).

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica que incluyó tratados históricos y trabajos actuales sobre la vihuela y la polifonía de la época
 - Análisis de partituras y grabaciones fonográficas
- *Métodos cualitativos*
 - Observación participante
 - Asistencia a cursos y seminarios de improvisación contrapuntística vocal e instrumental
 - Entrevistas estructuradas a profesionales
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo:
 - Experimentación exploratoria
 - Dirigida a un fin o meta
 - De contrastación de hipótesis

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Introducción
2. La fantasía para vihuela
 - 2.1 Origen y definición
 - 2.2 Las *fantasías idiomáticas*
 - 2.3 Procesos característicos: *consonancias* y *redobles*
 - 2.4 La agógica de las *fantasías idiomáticas*: el *tañer de gala*
3. La improvisación en la Vihuela
 - 3.1 Definición de improvisación
 - 3.2 La improvisación en la *Interpretación históricamente informada*
 - 3.3 Improvisación en *estilo*
 - 3.4 Improvisación en la docencia
 - 3.5 Práctica de la improvisación de los entrevistados (X. Díaz-Latorre, H. Smith, B. Zuljan y E. Solinís)
 - 3.6 Práctica personal de la improvisación
 - 3.7 Concepción personal de la improvisación
4. La improvisación de una *fantasía idiomática* para Vihuela
5. Técnicas de contrapunto
 - 5.1 La modalidad de Luís de Milán
 - 5.2 Contrapunto en estilo renacentista
 - 5.3 Dos técnicas de *Cantare super librum*: El *Gymel* y la *Cantilena*
6. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Estrategias básicas para la improvisación polifónica en estilo de los vihuelistas del siglo XVI.
- Proyecto artístico personal en la interpretación

Principales conocimientos aportados

- Definiciones sobre las fantasías del siglo XVI.
- Discusión del concepto de improvisación. Aporta categorías propias.
- Discurso crítico sobre su propia práctica profesional y las de su comunidad profesional.
- Principios para la pedagogía y enseñanza de esta modalidad de improvisación.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Improvisación
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Como medio para adquirir o desarrollar una habilidad diferente a la que se practica

Repercusión profesional

A partir de este trabajo, el autor logró la construcción de un proyecto artístico muy personal. Por otro lado, desarrolló una consciencia crítica sobre los discursos de legitimación en la interpretación históricamente informada. Ahora realiza proyectos de improvisación sumamente libre. En ellos combina la música de arte europea de los siglos XVI y XVII con música tradicional y popular. Al mismo tiempo sigue formando parte de manera regular de la sección de continuo de varios ensambles importantes.

Ver el canal de [YouTube](#) del autor.⁵

⁵ Enlace de acceso completo: <https://www.youtube.com/@carlesblanch/playlists>

Título: *El Canto del Búho: Música como dispositivo del poder.*

Autor/a: Celia de Andrés Ruano

Fecha: 2019

Ciclo: Primer ciclo

Centro: Esmuc

Carrera o titulación: Piano clásico

Director/as: Rubén López-Cano

Tema

La autora del trabajo se tituló de piano clásico. Sin embargo, en el momento de realizar esta investigación atravesaba por una fuerte crisis como pianista clásica y como artista en general. Después de un intenso proceso de reflexión, la autora llega a la conclusión de que la música es un dispositivo del poder pues es un elemento fundamental para la construcción de identidad; un acicate movilizador de ideologías; un instrumento para la colonización física y cultural y un espacio para la transmisión de valores básicos de la sociedad patriarcal. Ahora, como artista, desde su propia actividad musical, se propone usarla para tomar consciencia de esos procesos e intervenir en ellos. Al intentar integrar este proyecto artístico y político a su práctica musical, consideró que la música de arte occidental no le ofrece espacios para el desarrollo de estas inquietudes. Por ello se propone la creación de un espectáculo musical muy personal a partir de la música popular urbana donde exponer y desarrollar su poética político-artística personal.

En la primera parte del trabajo desarrolla distintas reflexiones académicas sobre el papel de la música como dispositivo de poder. Aborda aspectos como la identidad, la ideología, las iniciativas decoloniales y el transfeminismo. En la segunda parte esboza una propuesta artística que se ajuste a sus inquietudes políticas y sociales. Presenta un proyecto llamado *El Canto del Búho*. El espectáculo es presentado como proyecto y diseño (no se llevó a cabo durante la realización del trabajo). En éste plasma sus principios, contenidos artísticos, adelanta lagunas composiciones y materiales audiovisuales así como su planificación técnica.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos.

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Puede entenderse la música, a nivel de discurso, como un fenómeno cultural con valor de significación social?

T1. Revisar la bibliografía teórica sobre la música como dispositivo de poder.

P2. ¿Qué clase de artista quiero ser?

T2. Realizar ejercicios de autoetnografía de memoria personal (cronología; autoinventario, autovisualización) para detectar inquietudes artísticas profundas que el exceso de carga de tareas escolares no permitieron explorar en los últimos años.

P3. ¿Cómo puedo articular lo aprendido como pianista clásica con un mensaje musical combativo? ¿Qué tipo de propuesta artística puede darme la posibilidad de expresarme?

T3. A través de ejercicios de autoobservación, autorreflexión, entrevistas autoetnográficas y el análisis de propuestas artísticas previas de otras personas, determinar qué aspectos son los apropiados para realizar una propuesta artística personal.

Objetivos

Explícitos:

- Desmontar la concepción del imaginario colectivo de que la música no porta significado y elaborar un proyecto artístico coherente con dicho planteamiento teórico.
- Identificar la operatividad del poder en espacios musicales entendiéndolos como realidades de significación.
- Señalar las estrategias de auto-legitimación de los discursos musicales que se fundamentan en la naturalización y las concepciones del mundo universalistas y esencialistas.
- Denunciar, a partir del previo análisis, la asimilación de las normativas de género en el ámbito musical.
- Desarrollar un proyecto artístico que responda a mis necesidades expresivas.

- Intervenir en los contextos sociales para un mayor compromiso y responsabilidad como artista así como para una mayor politización del entorno musical a través de un proyecto artístico.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 67 pp.
63 pp. de texto y el resto de bibliografía.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).⁶
2. Plan general de espectáculo *El Canto del Búho*: boceto y adelanto de material sonoro, composiciones y vídeo. Acceso a material audiovisual desde enlaces dentro del trabajo escrito.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Emplea conceptos y términos relacionados con diferentes tipos de teorías:
 - Teorías de la formación de la identidad a través de la música tal y como han sido resumidos y estudiados por diferentes autores (P. Vila 1996; Pelinski 2000; Revilla Gútiéz 2011)
 - Conceptos de la sociología de la cultura (Ariño 1997)
 - Nociones de teoría de la ideología de Gramsci; decolonialidad y transfeminismo (McClary 1991; Santa Cruz et al. 2019)

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica así como documentales y programas de radio
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal

⁶ Enlace de acceso completo: <https://recercat.cat/bitstream/id/209871/TFG%20Celia%20de%20Andr%C3%A9s%20Ruano.pdf>

- Autoobservación de, desde o a través de la práctica
- Autorreflexión
- Entrevistas autoetnográficas
- Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Bajo
- Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Introducción

1.1 Motivación personal

1.1.1. Definición del objeto de estudio

1.1.2. Preguntas de investigación

1.2. Objetivos

1.3. Justificación

1.4. Metodología

1.5. Estado de la cuestión y marco teórico

1.6. Productos de la investigación

2. Música como dispositivo del poder

2.1. La música es un ámbito de lo social y como tal está constituida por relaciones de poder

2.2. Música e identidad

2.2.1 Introducción

2.2.2. Breve historia de los diferentes conceptos teóricos acerca de la relación entre música e identidad

2.2.3. Identidad mutable antiesencialista vs los sistemas clasificatorios

2.2.4. Reflexiones

- 2.3. Música como estrato de la cultura y de la ideología
 - 2.3.1. Introducción
 - 2.3.2. Conceptos multidimensionales
 - 2.3.3. Crítica contra la cultura en su sentido institucional, sinónimo de una vestimenta amable de la autoridad
 - 2.3.4. Unión teórico-práctica
 - 2.3.5. Reflexiones
- 2.4. Descolonización epistemológica y cultural
 - 2.4.1. Introducción
 - 2.4.2. Ejemplos prácticos del proceso de colonización musical
 - 2.4.3. Breve esbozo de la influencia de las teorías poscoloniales
 - 2.4.4. Breve reflexión en torno a la idea de música como lenguaje universal
 - 2.4.5. Conclusiones
- 2.5. Perspectiva transfeminista en la musicología
 - 2.5.1. El feminismo desde el que me posiciono
 - 2.5.2. Acercamiento transfeminista a la musicología
 - 2.5.3. Recuperación de referentes
 - 2.5.4. El espacio público como organización de la experiencia individual y colectiva
 - 2.5.5. Las corporalidades de las mujeres en los espacios públicos musicales
 - 2.5.6. Ejemplos ilustrativos que muestran el funcionamiento de códigos patriarcales en la música
 - 2.5.7. Resistencias. La destrucción del fetichismo de la pasividad y contextos no-mixtos
 - 2.5.8. Conclusiones
- 3. Propuesta personal: *El Canto del Búho*
 - 3.1. Introducción
 - 3.1.1. Proceso de transición en la crisis identitaria del yo como artista

3.1.2. Propuesta personal: concierto combativo; *El Canto del Búho*

3.2. Proceso de trabajo

3.2.1. <Yo> como objeto y sujeto de estudio: autoetnografía y trabajo de campo

3.2.2. Declaración artística

3.3. Ficha técnica. *El Canto del Búho*: ciclo de conciertos combativos

3.3.1. Definición

3.3.2. Formación

3.3.3. Partes de la obra

3.3.4. Fechas y escenarios

3.3.5. Duración

3.3.6. Material anexo

3.3.7. Requerimientos técnicos

3.3.8. Observaciones

3.3.9. Plan de promoción

4. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Durante el trabajo la autora descubrió y comenzó a cultivar el tipo de música que, desde su instrumento, le permite expresar con mayor eficacia sus ideas políticas y sociales.
- Aprendió a diseñar una propuesta artística a partir de conceptos políticos y sociales.

Principales conocimientos aportados

- Resume conceptos y teorías de la identidad, ideología, decolonialidad y transfeminismo.

Tipo de trabajo

- Proyecto de innovación artística

- Nuevos modelos de concierto
- Medios audiovisuales
- Exploración escénica
- Interdisciplinareidad artística
- Creación de nuevo repertorio

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Teorización para la práctica

Título: *Réalisation d'une basse continue: une possible pratique actuelle avec un instrument à archet?* [Realización de un bajo continuo: ¿una posible práctica actual con un instrumento de arco?].

Autor/a: Dimitri Kindynis

Fecha: 2019

Ciclo: Primer ciclo

Centro: Esmuc

Carrera o titulación: Música antigua. Violonchelo histórico

Director/as: Xavier Blanch

Tema

Esta investigación aporta argumentación histórica sobre la realización armónica del bajo continuo con instrumentos de arco de tesitura de ocho pies como el violonchelo o la viola de gamba bajo en el período que va aproximadamente de 1600 a 1830. En primer lugar, el autor realiza una serie de aclaraciones terminológicas sobre estas prácticas durante el siglo XVII. Después analiza varias de las fuentes de época que hacen mención de esta modalidad de acompañamiento. Posteriormente examina dos estudios actuales que aportan estrategias prácticas para desarrollar esta habilidad. Finalmente realiza unos ejemplos de armonización del bajo continuo con este tipo de instrumentos.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. ¿Qué fuentes históricas mencionan la posible realización del bajo continuo en el violonchelo o la viola da gamba bajo?

T1. Revisión de bibliografía histórica como los tratados de Agostino Agazzari, Jean Rousseau o Johann Joachim Quantz.

P2. ¿Cómo se ha abordado esta práctica en trabajos recientes?

T2. Revisión de trabajos como los de David Watkin (1996) y Robert Smith (2009).

P3. ¿Cómo realizar un bajo continuo en el violonchelo o viola de gamba bajo?

T3.1. Estudiar algunas estrategias de realización en fuentes históricas y bibliografía reciente y aportar alternativas propias.

T3.2. A partir de los principios encontrados en tratados y trabajos previos, realizar un trabajo práctico en el instrumento a través de la experimentación dirigida a un fin o meta o de contrastación de hipótesis para proponer realizaciones de bajo continuo en varias piezas.

Objetivos

Implícitos:

- Ofrecer estrategias de realización de bajo continuo en el violonchelo y viola de gamba bajo para piezas de siglo XVIII.
- Aportar información histórica que respalde esta práctica.
- Señalar las principales estrategias para desarrollar esta práctica en estudios recientes.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 129 pp.
63 pp. de texto y el resto de bibliografía y apéndices.
El trabajo y apéndices contienen partituras con ejemplos de realización de bajo continuo.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).⁷
2. Concierto con realización de bajo continuo en el violonchelo histórico.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Conceptos de armonía y realización del bajo continuo provenientes tanto de fuentes históricas como recientes

⁷ Enlace de acceso completo:
<https://drive.google.com/file/d/1LCy60dxljOnZCzcAN0PKJa15XSW4luNe/view?usp=sharing>

- Conceptos para la realización de la armonía en el violonchelo en tratados históricos
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Prescripciones y ejemplos de realizaciones de acordes en el violonchelo expuestos en tratados históricos

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de partituras. Específicamente de la realización armónica en la parte del violonchelo o gamba de partituras de Jean Barrière, Luigi Boccherini, Johann Sebastian Bach, James Cervetto, Georg Friedrich Haendel, Georg Philipp Telemann y Marin Marais.
- *Estrategias de investigación artística*
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Medio
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta
 - Experimentación o de contrastación de hipótesis

Índice del trabajo escrito (completo)

Introducción

1. Definiciones – Terminología – Organología

2. Aspectos históricos

2.1. Los textos: obras principales que mencionan el bajo continuo o el acompañamiento

2.1.1. Agostino Agazzari (1578-1640)

2.1.2. Jean Rousseau (1644-1699)

2.1.3. Johann Joaquín Quantz (1697-1773)

2.1.4. Métodos de violonchelo

2.2. El uso polifónico de instrumentos de arco

2.2.1. Italia: lirón y viola bastarda

2.2.2. Inglaterra: lyra viol y division viol

2.2.3. Francia: de Machy, Sainte Colombe, Marais y Forqueray

2.2.4. Acompañamiento del recitado

2.3. Ejemplos musicales

3. Realización del bajo continuo: una posible práctica actual con instrumentos con arco

3.1. David Watkin

3.2. Robert Smith

3.3. Conclusión

4. Ejemplos de realizaciones

4.1. Realizaciones en bajo de viola

4.2. Realizaciones en el violonchelo

4.3. Conclusiones

Conclusión

Principales conocimientos adquiridos y aportados

- Fundamentos históricos y estrategias actuales de la realización del bajo continuo en instrumentos de arco.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Estrategias y técnicas para la creación artística
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Fundamentación histórica para la práctica

Título: *El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz. Análisis práctico e implementación pedagógica utilizando medios teórico-prácticos de guitarra eléctrica.*

Autor/a: Javier Martínez Pérez

Fecha: 2018

Ciclo: Primer ciclo

Centro: Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics

Carrera o titulación: Interpretación de Jazz y Música Moderna

Director/as: Úrsula San Cristóbal Opazo y Vicenç Solsona Belmonte

Tema

A partir de esta investigación, el autor pretende mejorar sus habilidades técnicas para improvisar en la guitarra acústica de jazz sobre la base del lenguaje musical del flamenco de Paco de Lucía. Para ello, revisa algunas de las principales contribuciones de fusión entre el jazz y el flamenco; analiza armónica y melódicamente algunos de los temas emblemáticos de Paco de Lucía e intenta conceptualizar a nivel teórico los elementos que intervienen en la fusión musical. El autor se enfrentó a problemas técnicos muy específicos. Por ejemplo, algunos aspectos del lenguaje guitarrístico de Paco de Lucía se fundamentan en la técnica de la mano derecha del toque flamenco: el *picado*. El autor tuvo que adaptar algunas técnicas de púa proveniente de la guitarra eléctrica del heavy metal como el *alternate picking* y *pickslanting* para poder interpretar en su guitarra acústica de jazz desarrollos musicales provenientes del flamenco.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos.

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Cuáles son las principales características armónicas, melódicas y rítmicas del lenguaje de la improvisación de Paco de Lucía en el flamenco-jazz?

T1. Transcripción y análisis de algunas de sus piezas principales a partir de grabaciones fonográficas.

P2. ¿Cómo reconstruir pedagógicamente las técnicas de improvisación de Paco de Lucía?

T2.1. Análisis de improvisaciones a partir de documentos audiovisuales.

T2.2. Análisis de entrevistas en diverso formato.

T2.3. Trabajo sobre el instrumento con experimentación dirigida a un fin.

P3. ¿Qué dificultades técnicas existen en las improvisaciones de Paco de Lucía para la guitarra tocada con púa?

T3. Estudio y emulación de los desarrollos de Paco de Lucía en la guitarra acústica.

P4. ¿Cómo adaptar el *picado* de la guitarra flamenca a la púa de la guitarra Jazz?

T4. Búsqueda de estrategias técnicas en diferentes tradiciones de ejecución en diferentes tipos de guitarras y su apropiación.

P5. ¿Qué estrategias pedagógicas puedo diseñar para afrontar y enseñar las técnicas para sustituir al *picado*?

T5.1. Autoobservación y autorreflexión de la propia ejecución en la adopción a la guitarra acústica de las técnicas *alternate picking* y *pickslanting* de la guitarra eléctrica del rock y heavy metal.

T5.2. Realización de videotutoriales explicando con el instrumento las técnicas *alternate picking* y *pickslanting*.

Objetivos

Explícitos:

- Comprender los elementos de hibridación existentes entre el jazz y el flamenco previos a las aportaciones de Paco de Lucía.
- Identificar las principales características del lenguaje improvisatorio en el flamenco-jazz de Paco de Lucía a través del estudio de su discografía para su aplicación práctica.
- Aportar soluciones técnicas de púa para superar los retos técnicos del virtuosismo inherente al lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz.
- Elaborar estrategias metodológicas para la interpretación de dicho lenguaje utilizando medios de la improvisación en el jazz.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 73 pp.
68 pp. de texto y el resto de bibliografía.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).⁸
2. Concierto de titulación donde aplicó lo aprendido.
3. Material audiovisual a manera de tutoriales y desarrollos didácticos.⁹

Acceso a materiales audiovisuales

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Concepto de hibridación aplicado a las diferentes experimentaciones en el flamenco (García Canclini 1992; I. Iglesias 2005; Steingress 2002)
- *Marco teórico procedimental*
 - Técnica de *Alternate Picking* y *Pickslanting* de Troy Grady (S. F.)

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de audiovisual: documentales, entrevistas y videotutoriales
 - Transcripción y análisis de partituras
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión

⁸ Enlace de acceso completo:
<https://drive.google.com/file/d/1ae2hcghFmdc8eIWNop68iTi4-h5T4FwM/view?usp=sharing>

⁹ Enlace de acceso completo:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLqCTSx5YANdhdr8fm81fVfsMAKgIRy6UI>

- Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
- Trabajo experimental principalmente en la apropiación, adecuación y ejercicio de técnicas de “alternate picking” y “pickslanting”
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta
 - Experimentación o de contrastación de hipótesis

Índice del trabajo escrito (completo)

Introducción: Objetivos; Metodología y Fuentes; Estructura8

1. Estado de la cuestión y marco teórico

1.1 Estado de la cuestión

1.2 Marco teórico

1.2.1 La terminología

1.2.2 La púa: Su complejidad y problemática

1.2.4 El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía

2. El nacimiento del jazz-flamenco y la aparición de la improvisación en la guitarra flamenca

2.1 El Jazz Flamenco de Lionel Hampton

2.2 Las aproximaciones de Miles

2.3 Olé Coltrane

2.4 El Jazz Flamenco de Iturralde

2.5 Paco de Lucía

2.6 La hibridación de Paco de Lucía

3. Técnica

3.1 Análisis Técnico

3.2 *Alternate Picking & Pickslanting*

Ejercicios 1-9

4. Análisis melódico-armónico

4.1 El inicio de un lenguaje, modo Dórico, cadencia andaluza, Mixolidia b9 b13 y Mixolidia 9 b13 “Entre dos Aguas”

4.2 Consolidación de un lenguaje, I y VI grados de la escala Menor armónica, Intercambio modal b11maj7, dominante #5, “Mediterranean Sundance / Rio Ancho”

4.3 Madurez de un lenguaje, Lidia b7, Mixolidia b9 13, Lidia #9, “Zyryab”

4.4 Elenco de recursos melódico-armónicos del lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía y estrategias para la implementación didáctica

5 - Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Asimilación de técnicas y estrategias musicales de De Lucía en la improvisación propia.
- Apropiación de técnicas instrumentales de otros géneros para resolver problemas puntuales en la guitarra jazz.

Principales conocimientos aportados

- Análisis de piezas emblemáticas de Paco de Lucía.
- Identificación y solución de dificultades técnicas específicas al trasladar las estrategias musicales de la guitarra flamenca a la técnica de la guitarra acústica del jazz.
- Sentó las bases de una didáctica y recursos pedagógicos para estos fines.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Técnica instrumental
 - Improvisación
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza

Repercusión profesional

Los ejercicios técnicos realizados en vídeo como parte del trabajo, sirvieron como punto de partida para diseñar estrategias pedagógicas que ahora emplea regularmente en su actividad docente.

La técnica implementada le ha permitido desarrollar una propuesta de concierto tributo a Paco de Lucía que tuvo una gira de conciertos en España y otros países de Europa.

Título: *Vicente Over the Rainbow. Apropriadome de recursos interpretativos del flamenco*

Autor/a: Carlos Pérez Álvarez

Fecha: 2020

Ciclo: Primer ciclo

Centro: Esmuc

Carrera o titulación: Guitarra clásica

Director/as: Rubén López-Cano

Tema

El autor de este trabajo se tituló de guitarra clásica. Sin embargo, quería ampliar el espectro de la música que interpreta. Buscando opciones diferentes, a través de ejercicios autoetnográficos descubrió que escuchaba muchas referencias al cante y baile dentro de las composiciones e interpretaciones del guitarrista flamenco Vicente Amigo. Entonces se interesó en detectarlas y emplearlas para un proyecto personal. Para ello analizó las composiciones de Amigo, transcribió sus recursos y observó su función expresiva y estructural dentro de cada pieza. Una vez detectados estos recursos, el autor comenzó un proceso de apropiación de los mismos. Los empleo como *licks* sobre los cuales desarrolló ejercicios, variaciones e improvisaciones en su instrumento.

Con ello desarrolló un elenco de nuevos patrones musicales y técnicos sumamente personales para desarrollar su propia práctica creativa. Como resultado realizó un arreglo en este estilo flamenco del standard *Over the Rainbow* a partir de una versión de Keith Jarret.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos.

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

Al principio el autor se formuló algunas preguntas de investigación muy generales que no resultaron operativas y requirieron desarrollarse posteriormente. Dentro de éstas se cuentan las siguientes:

- PG1. ¿Por qué el toque flamenco es tan expresivo?
- PG2. ¿Cómo es posible que la guitarra clásica y la guitarra flamenca suenen tan diferente siendo el mismo instrumento?
- PG3. ¿Cuáles son los recursos técnico-sonoros que se trabajan en el estudio de la guitarra flamenca?
- PG4. ¿Qué estrategias gestionan los guitarristas flamencos para ordenar sus falsetas/ composiciones/ improvisaciones?
- PG5. ¿Qué cambia en el planteamiento interpretativo de tener una partitura a tocar de oído imitando los sonidos del ambiente musical que te rodea?
- PG6. ¿Por qué la interpretación es tan relevante en la música flamenca?

Preguntas operativas

A partir del trabajo continuo desarrollando y refinando las preguntas generales, comenzó a generar preguntas operativas como las siguientes:

P1. ¿Cuáles son los principales recursos expresivos vocales del flamenco que usa Vicente Amigo en sus falsetas y ornamentaciones guitarrísticas?

T1. Análisis de grabaciones: identificar recursos vocales del flamenco en las melodías de temas de Vicente Amigo. Describirlos y conceptualizarlos a partir de estudios especializados como el de Alba Guerrero (2013).

P2. ¿Qué recursos del baile y zapateo sugieren su estilo interpretativo?

T2. Análisis de grabaciones: identificar en las piezas de Vicente Amigo recursos guitarrísticos que recuerdan al baile y zapateo flamenco. Describirlos y conceptualizarlos.

P3. ¿Qué tipo de rasgueos suele emplear?

T3. Análisis de video para Identificar tipos de rasgueos empleados por Vicente Amigo.

P4. ¿Qué estructura tienen los recursos y cómo se manifiestan en la técnica guitarrística?

T4.1. Transcripción de los recursos estilísticos de Amigo basados en la vocalidad y el baile.

T4.2. Trabajo en el instrumento: estudio de los recursos en la guitarra; probar modulaciones, cambiar patrones, identificar las diferentes posibilidades técnicas de cada estructura y sus variantes, etc.

P5. ¿Cuál es y cómo se manifiesta el efecto expresivo de los recursos del cante y el baile en las composiciones de Vicente Amigo?

T5. Análisis de grabaciones: señalar dónde aparecen y qué función tienen tanto en relación a la macroforma como a la expresividad de cada tema.

P6. ¿Cómo puedo reutilizar y apropiarme de estos recursos para un arreglo flamenco de un estándar de jazz?

T6.1. Conceptualizar cada recurso como un *lick*.

T6.2. Tocarlos en el instrumento: cambiarlos de tonalidad. Hacer variaciones. Insertarlos en fragmentos musicales de diferente procedencia. Generar nuevos patrones y variantes a partir de los recursos identificados.

Objetivos

Implícitos:

- Ampliar sus competencias artísticas más allá de su perfil profesional de Guitarrista clásico.
- Incorporar otros estilos de música a sus programas de concierto.
- Dar un toque personal a sus interpretaciones.

Explícitos:

- Describir los procesos mecánicos que engloba la técnica para guitarra flamenca.
- Detectar el impacto estético del cante y el baile en la guitarra.
- Conocer la figura artística de Vicente Amigo a partir de biografías y reseñas musicales.
- Identificar recursos interpretativos de Vicente Amigo que hacen referencia al cante y baile flamenco.
- Plasmar los recursos tanto a nivel notacional como a nivel práctico en la guitarra.
- Describir y valorar el efecto expresivo de los recursos en sus composiciones.
- Reutilizar y apropiarse de estos recursos para un arreglo flamenco de un estándar de jazz.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 55 pp.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).¹⁰
2. Arreglo en estilo flamenco del standard *Over the Rainbow* a partir de una versión de Keith Jarret.
3. Materiales audiovisuales accesibles desde el trabajo como:



ACCESO A “VICENTE OVER THE RAINBOW”
DE CARLOS PÉREZ ÁLVAREZ (2020)



EJEMPLOS Y EXPLICACIÓN DE
RECURSOS EXPRESIVOS DEL CANTE
EN LA GUITARRA DE VICENTE AMIGO

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Definiciones de técnicas y recursos expresivos vocales del flamenco como *quejidos*, *melismas*, cuartos de tono (Guerrero 2013)
 - Conceptos extraídos del jazz como *licks*, *blue note*, *bendings* (Clayton y Gammond 1990)
 - Términos técnicos de la técnica de la guitarra flamenca como rasgueos, picado, ligados (Núñez 2011)

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica e información en blogs, entrevistas, reseñas y críticas de discos, sitios web, etc.
 - Análisis de partituras

¹⁰ Enlace de acceso completo:
<https://drive.google.com/file/d/1Df05GTzVPz65sK1HMNI5bJrmOahGzI0T/view?usp=sharing>

- Análisis de vídeos en línea
- Análisis de fonogramas
- Transcripción musical
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta
 - Experimentación o de contrastación de hipótesis

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Introducción

2. Desarrollo de la guitarra flamenca

2.1. Las técnicas de la guitarra flamenca

2.2. El impacto de la voz y el baile en la guitarra flamenca

3. Vicente Amigo

3.1 Biografía y trayectoria

3.2 Vicente Amigo: Eclecticismo musical y el arte de cantar con la guitarra

4. Análisis de los recursos de Vicente Amigo

4.1 Detección, descripción, transcripción y clasificación

4.1.1 Los recursos vocales en la guitarra de Vicente Amigo

4.1.2 Los recursos rítmicos/ técnicos: el toque percusivo

4.2 La macroforma: La función expresiva-estructural de los recursos en el discurso

5. “Vicente over the Rainbow”. Un arreglo basado en la apropiación

6. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Detectó, se apropió y transformó elementos estilísticos característicos de la expresividad vocal del flamenco tal y como los adapta a su lenguaje de guitarra flamenca de Vicente Amigo.
- Con ello pudo realizar sus propios arreglos e improvisaciones en la órbita de este estilo.

Principales conocimientos aportados

- Señala los principales elementos de expresividad vocal que Vicente Amigo traslada a la guitarra.
- Analiza y describe la estructura y desarrollo musical de estos elementos; sus peculiaridades técnicas en el instrumento, así como su función estructural y expresiva en las composiciones de Vicente Amigo.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Improvisación
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza

Repercusión profesional

La realización de este trabajo amplió considerablemente al ámbito profesional del autor. Ahora incluso incursiona en la escena de flamenco experimental.

Observaciones

Para seguir el trabajo de Carlos Pérez véase su perfil de Instagram: @_carlosperezmusic y su canal de YouTube [Carlos Pérez - Música & Desarrollo Personal](#).¹¹

Sobre este trabajo se puede consultar su vídeo [Cómo tocar como Vicente Amigo en 3 pasos](#).¹²

¹¹ Enlace de acceso completo: https://www.youtube.com/@_carlosperezmusic

¹² Enlace de acceso completo: <https://www.youtube.com/watch?v=x4sMuHK8dzc>

Título: *La imatge de la música. Una interpretació visual de l'obra Auf dem Strom, de Franz Schubert* [La imagen de la música. Una interpretación visual de la obra *Auf dem Strom* de Franz Schubert].

Autor/a: Maria Pujades Seguí

Fecha: 2016

Ciclo: Primer ciclo

Centro: Esmuc

Carrera o titulación: Canto clásico

Director/as: Rubén López-Cano

Tema

La autora de este trabajo afirma que, a menudo, durante el proceso de montaje de una pieza vocal, se le vienen a la cabeza imágenes relacionadas con la temática del texto de la canción. Éstas le ayudan a modelar y comunicar su interpretación. El objetivo principal de su investigación es la elaboración de ilustraciones que permitan compartir con el público la imaginería que inunda su conciencia mientras canta. Esta estrategia le resulta de especial utilidad en el género del *lied*. Por ello ha escogido trabajar este recurso en su interpretación de la obra *Auf dem Strom (Sobre el río)* D. 943 de Franz Schubert original para piano, trompa y tenor compuesto en Marzo de 1828 a partir del poema de Ludwig Rellstab.

El trabajo parte de una contextualización y un análisis del texto y de la música del *lied*. Posteriormente, con la colaboración de una ilustradora, la autora elabora un vídeo con el que ha intentado concretar las imágenes que le ayudaron a interpretar esta pieza. En su concierto final cantó la pieza acompañada del vídeo. Para evaluar la experiencia del público y la eficacia comunicativa del dispositivo propuesto, realizó una encuesta que le arrojó información cuantitativa de su recepción.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos. Se concentró en la historia y análisis de la composición. Al concentrarse en comunicar las imágenes mentales personales de la autora, el proyecto no puso en el centro la elaboración del videoclip como producto artístico en sí mismo. Por ello no realizó un *estado de la cuestión artístico directo* estudiando varios casos anteriores de videoclip en la música clásica ni en la interpretación con

interacción audiovisual también en esta música. Esta posibilidad es frecuente en este tipo de proyectos de interpretación con interacción audiovisual.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. ¿Cómo puedo desarrollar las imágenes que me llegan a la cabeza cuando monto una pieza para incorporarlas a mi interpretación?

T1.1. Diario de campo.

T1.2. Memoria personal.

T1.3. Autoobservación y autorreflexión de la práctica.

T1.4. Realización de dibujos y esquemas.

T1.5. Selección y análisis de objetos preexistentes como imágenes tomadas de la red que se asemejen a las imágenes mentales que me vienen a la cabeza cuando monto una pieza.

P2. ¿Cómo dotar de significado a las imágenes sueltas?

T2. Estudio de la historia del lied de Schubert y su análisis e interpretación musicológica.

P3. ¿Cómo construir un dispositivo audiovisual con esas imágenes?

T3. Colaboración con ilustradora.

Objetivos

Explícitos e implícitos:

- Mostrar algunos aspectos de las imágenes que me vienen a la cabeza durante la interpretación de una obra y compartirlas con el público.
- Generar una narrativa de acuerdo a los contenidos e interpretaciones musicológicas de la canción.
- Construir un dispositivo audiovisual para interactuar en una performance en directo.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 71 pp.
47 pp. de texto y el resto bibliografía y anexos.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).¹³
2. Videoclip elaborado con la colaboración de la ilustradora Clàudia Carreras.

Vídeo originalmente pensado para ser proyectado durante la interpretación del lied durante el concierto final de la autora del trabajo.¹⁴



ACCESO A LA VIDEOINTERPRETACIÓN DE *AUF DEM STROM* DE SCHUBERT.
VIDEO ILUSTRACIÓN DE CLÀUDIA CARRERAS Y MARÍA PUJADES

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Términos de análisis musical
 - Terminología de la teoría de la intertextualidad
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Conceptos básicos de la producción audiovisual

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica

¹³ Enlace de acceso completo: https://drive.google.com/file/d/1lB2baCe_GUw80Uz3zlwFHC27pK3Rr600/view?usp=sharing

¹⁴ Enlace de acceso completo: https://www.youtube.com/watch?v=Ur900slhe_s

- Análisis de partituras, poesía y música
- Análisis del audiovisual producido
- *Métodos cuantitativos*
 - Encuestas: evaluación cuantitativa de la recepción de la performance con el video simultáneo por medio de un cuestionario de preguntas cerradas
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión
 - Análisis de artefactos preexistentes
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Bajo
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Introducción

2. Contexto histórico de la obra

2.1. El compositor

- 2.2. El poeta
- 2.3. La obra
- 3. Análisis del texto y de la música y de sus relaciones
 - 3.1. El poema
 - 3.2. La música
 - 3.3. Schubert, Beethoven y *Auf dem Strom*
- 4. Interpretación audiovisual
 - 4.1. Proceso de trabajo con la ilustradora
 - 4.2. Análisis del resultado del vídeo
 - 4.3. Análisis del resultado del concierto
- 5. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Retener, expandir y compartir las imágenes y visiones que desarrolla en el proceso de montaje de una obra.
- A partir de la performance con proyección de video simultánea, comprendió los límites y problemas de la interpretación con interacción audiovisual.

Principales conocimientos aportados

- En el trabajo explicita el contexto, análisis y significado de la composición.
- Comunica algunos aspectos del método y proceso creativo de las imágenes y vídeo de la performance.
- Ofrece una evaluación de la recepción de esta performance no habitual de una pieza de repertorio clásico.

Tipo de trabajo

- Estudio de procesos artísticos habituales
 - Memoria de procesos creativos

- Autoetnografía
- Interpretación crítica
 - Interpretación preceptivamente informada
- Proyecto de innovación artística
 - Medios audiovisuales
 - Interdisciplinareidad artística

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objeto de estudio
 - Proyectos en curso
- La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Evaluación crítica de la práctica

Repercusión profesional

Se trató de un ejercicio de experimentación puntual. En la actualidad la autora continúa con su trabajo musical habitual

Página web de la autora: www.ailourosliedduo.com/es

Observaciones

Al iniciar el proyecto la autora no se propuso como objetivo principal generar un producto artístico. Este se fue desarrollando a lo largo del trabajo.

Título: *La batería preparada com a eina expressiva. Estratègies per ampliar les possibilitats sonores i expressives de la bateria acústica mitjançant l'ús de preparacions [La batería preparada como herramienta expresiva. Estrategias para ampliar las posibilidades sonoras y expresivas de la batería acústica mediante el uso de preparaciones].*

Autor/a: Albert Riu Domínguez

Fecha: 2018

Ciclo: Primer ciclo

Centro: Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músicas

Carrera o titulación: Batería, música moderna

Director/as: Úrsula San Cristóbal y Toni Pagès

Tema

A la manera del piano preparado de John Cage, el autor de este trabajo experimenta con diversos dispositivos y aditamentos que modifican el sonido de la batería. Coloca objetos sobre, abajo o dentro diferentes partes de su instrumento, principalmente en tambores y platos. Su propósito es explorar sonoridades originales y novedosas y proponer una paleta tímbrica variada que le permita acompañar diferentes tipos de canciones con registros expresivos distintos, generar un elenco de atmósferas diferentes y dotar a su instrumento de posibilidades expresivas inauditas.

El trabajo incluye información bibliográfica sobre la batería preparada y las “técnicas extendidas” en el instrumento. Resume la historia de la batería y realiza definiciones a partir de la experiencia del piano preparado de John Cage. A partir de esta información enmarca el posterior trabajo de experimentación. También introduce la noción de *found instruments*, la ambientación sonora en el cine y la creación de atmósferas musicales. Por último, expone los resultados más relevantes de su investigación práctica. Aquí propone una clasificación para comprender mejor los procesos, efectos y materiales implicados en la preparación de la batería. Este aspecto no había sido trabajado ni en la bibliografía consultada ni en las experiencias previas de otros bateristas. El resultado se complementa con una aplicación práctica: emplea la batería preparada en distintas composiciones propias de pop y rock.

Estado de la cuestión

A nivel *académico directo* el trabajo pasa lista a las principales fuentes documentales que abordan la preparación de la batería y algunas de sus técnicas extendidas (Riu Domínguez 2018, 6-22). A nivel *artístico directo*, revisa críticamente, a lo largo del trabajo, algunos proyectos, propuestas y experiencias reflejadas también en videotutoriales, conciertos y grabaciones de bandas de rock y otros géneros que emplearon baterías preparadas.

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P.1. ¿De qué formas se puede preparar una batería acústica siguiendo el concepto de piano preparado de John Cage?

T1.1. Lectura de bibliografía sobre las técnicas de piano preparado de John Cage.

T1.2. Experimentación con la batería de tipo exploratoria; dirigida a un fin o meta y de contrastación de hipótesis.

P.2. ¿Qué objetos y materiales son los más adecuados para la preparación de la batería y cómo alteran su sonido?

T2. Experimentación exploratoria; dirigida a un fin o meta y de contrastación de hipótesis con diversos materiales a partir de un protocolo o guión que permita observar y documentar los resultados según los materiales empleados.

P.3. ¿Cómo afectan las preparaciones a la técnica del instrumentista?

T3.1. Lectura y audiovisión de materiales documentales.

T3.2. Experimentación con el instrumento.

T3.3. Autoobservación y autorreflexión de la propia práctica.

P.4. ¿Cuál o qué usos se han realizado de las preparaciones en la batería históricamente y, más particularmente, desde finales del siglo XX hasta la actualidad?

T4. Revisión de bibliografía especializada.

P.5. ¿Cómo puedo preparar mi batería de forma que refuerce el contenido narrativo de una canción y no pierda coherencia con el sonido del grupo y/o estilo en el que estoy tocando?

T5. Experimentación de diverso tipo en ensayos con el grupo. Revisión constante de los arreglos.

Objetivos

Explícitos:

- Enumerar las posibilidades de manipulación del sonido de la batería a partir de la experiencia del piano preparado de John Cage.
- Definir los conceptos de instrumento preparado y *found instrument* en la música del siglo XX teniendo en cuenta sus aplicaciones en la batería.
- Seleccionar los objetos más adecuados para preparar la batería a partir de la experimentación con diferentes tipos de materiales.
- Determinar unas pautas o premisas para realizar esta selección en base a la experimentación.
- Clasificar un elenco de posibles preparaciones según el elemento preparado y el efecto sonoro alcanzado.
- Proponer y justificar ciertos fines dramáticos asociados a las preparaciones en el acompañamiento de canciones (letra y música).

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 175 pp.
166 pp. de texto y el resto de bibliografía.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).¹⁵
2. Concierto de graduación con la utilización de la batería preparada.
3. El trabajo contiene 90 ejemplos audiovisuales donde se muestran diferentes técnicas de preparación y su aplicación a seis canciones diferentes. Material audiovisual disponible en la siguiente lista de reproducción:¹⁶

¹⁵ Enlace de acceso completo:
<https://drive.google.com/file/d/1N5IQ1GBCpWHWnNOJcwM55zzARjsZMX8/view?usp=sharing>

¹⁶ Enlace de acceso completo:
https://drive.google.com/drive/folders/1Fx_uulhAhfq1JSc-2NrvvBYDZKjBhDck



ACCESO A MATERIALES AUDIOVISUALES

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Definición de piano preparado (Ripin, Davies, y Kernan 2001)
 - Concepto de batería preparada de Jake Wood (2008)
 - Terminología organológica de la batería
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Características generales del piano preparado de John Cage y sus principales técnicas (Bunger 1981; Vaes 2009; Anderson 2012)
 - Técnicas de *foley* o efectos sonoros característicos de la radio o el cine (Altman 2004)
- *Marco teórico procedimental*
 - Algunas técnicas específicas de preparación de la batería tomadas de videos didácticos o promocionales de instrumentistas como Mark Guiliana o Allison Miller. En algunos casos las técnicas fueron asumidas. En otros detonaron nuevos desarrollos.

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de audiovisual y otras fuentes documentales
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica

- Autoobservación de, desde o a través de la práctica
- Autorreflexión
- Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
- Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta
 - Experimentación o de contrastación de hipótesis

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introducción

1. Estado de la cuestión

1.1. Bibliografía sobre percusión preparada

1.1.1 Glenn Kotche

1.2. Documentación sobre la batería preparada

1.3. Conclusiones sobre la información disponible

2. Marco teórico

2.1 La batería acústica

2.2 Instrumentos preparados

2.2.1 El piano preparado y su relación con la percusión

2.2.2 El piano preparado en la música popular

2.2.3 De la percusión en el piano preparado. Antecedentes y orígenes

2.3 *Found instruments*

2.3.1 *Found instruments* y la ambientación sonora en el cine (foley)

2.3.2 Creación de atmósferas musicales

2.3.3 Música y emociones

2.4 Batería preparada

3. Orígenes y desarrollo de la batería acústica

3.1 Finales del siglo XIX - principios del XX

3.2 Años 1920

3.3 Años 1930

3.4 Años 1940 Y 50

3.5 De 1960 a la actualidad

4. Ejemplos prácticos de preparaciones en la batería acústica

4.1 Establecimiento de un *setup estándar* personal

4.1.1 Mi *setup estándar*

4.2 Recursos para la modificación del sonido de una batería acústica

4.2.1 Tipos de ejemplos y criterio de clasificación

4.2.2 Preparaciones en tambores

4.2.2.1 Muffling en tambores (Efecto apagador o de sordina)

4.2.2.2 Sizzling en tambores (Efecto de vibración o zumbido)

4.2.2.3 Anotaciones sobre preparaciones no contempladas

4.2.3 Preparaciones en platos.

4.2.3.1 Muffling en platos (Efecto apagador o de sordina)

4.2.3.2 Stacks (Efecto apagador y de vibración)

4.2.3.3 Sizzling en platos (Efecto de vibración o zumbido)

4.2.4 Conclusiones sobre los ejemplos fuera de contexto

4.2.4.1 Influencia de las preparaciones en la acústica del instrumento

4.2.4.2 Influencia de las preparaciones en la técnica del instrumento

4.2.4.3 Preparaciones de uso más habitual

4.3 Preparaciones aplicadas en un contexto musical

4.3.1 *Habitación 101* - Splash sobre la caja y cadena en el ride

4.3.2 *Mundo de plástico* - Stacks y cadenas en los platos

4.3.3 *Pesadilla* – Plakene sobre la caja

4.3.4 *Sid y Nancy* – Plakene sobre la caja

4.3.5 *Joseph Merrick, el Hombre Elefante* – Membrana con cascabeles en la caja

4.3.6 *Moscas* - Papel de aluminio sobre los tambores y cadena en el ride

5. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Destreza en la preparación de la batería para obtener timbres, texturas y atmósferas diversas.

Principales conocimientos aportados

- Una clasificación operativa de modos de preparación del instrumento a partir de criterios explícitos.
- Un elenco de ejemplos y aplicaciones.

Tipo de trabajo

- Proyecto de innovación artística
 - Nueva organología
 - Creación de nuevo repertorio
- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza

Título: *Coreografiant el passat: la dansa a la cort de Lluís XIV : notació i criteris d'interpretació* [*Coreografiando el pasado: la danza en la corte de Luis XIV: notación y criterios de interpretación*].

Autor/a: Laura Sintés

Fecha: 2013

Ciclo: Primer ciclo

Centro: Esmuc

Carrera o titulación: Musicología

Director/as: Marc Heilbron

Tema

Se trata de un trabajo final de grado de musicología. Sin embargo, la autora es también intérprete de flauta traveso histórica. En esta investigación se ocupa de la historia, sistema de notación, técnica y práctica de la danza cortesana francesa de los siglos XVII y XVIII y su relación con la interpretación musical. Sus fuentes de información son documentos de la época como tratados, coreografías y testimonios; bibliografía académica actual y su propia práctica artística alimentada a través de talleres y espacios de formación de esta danza. En este trabajo analiza los componentes de las danzas; su significación social en el contexto de la corte de Luís XIV en Versalles; sus sistemas de notación y sus técnicas de ejecución. El objetivo final es ofrecer a los músicos actuales algunos elementos necesarios que contribuyan a su interpretación de música instrumental basada en las danzas de la época.

La cultura de la danza formaba parte de la cotidianidad del músico de entonces: música y danza eran elementos inseparables. Por lo tanto, la autora considera que el intérprete de música histórica actual debería considerar estos conocimientos de la danza para su interpretación históricamente informada.

El trabajo ofrece una historia pormenorizada del origen y desarrollo de la danza cortesana francesa en los siglos XVII y XVIII. Describe el sistema de notación desarrollado por Beauchamps y Feuillet. Explica los pasos básicos, su técnica y los principales elementos cinéticos distintivos de cada danza. Luego aborda sus aspectos musicales. Por último, genera material audiovisual donde explica y muestra las técnicas, pasos básicos y reconstruye algunas coreografías. A lo largo del proceso la autora no sólo se formó como especialista en este tipo de danza. Su participación en talleres y clases colectivas y privadas la adiestraron también como ejecutante. Con ello construyó un perfil profesional muy completo que integra las competencias de

una especialista en la interpretación de flauta traveso histórica, las habilidades para la investigación de la musicología y la práctica de la danza de los siglos XVII y XVIII.

Estado de la cuestión

A nivel *académico directo* el trabajo dedica un espacio exclusivo para mencionar de manera cronológica el desarrollo de los trabajos históricos y actuales que estudian este tipo de danza (Sintes 2013a, 23-24). En el aspecto artístico no se ocupa de los trabajos recientes, algunos en formato audiovisual, que ofrecen introducciones teórico-prácticas para desarrollar esta forma de bailar. Tampoco menciona los principales exponentes actuales en la práctica de esta danza. Hay que recordar que su titulación fue en musicología y que el aspecto artístico fue una iniciativa personal independiente de las exigencias institucionales.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. ¿Cómo se desarrolló la danza en la corte francesa de los siglos XVII y XVIII?

T1. Consulta de bibliografía especializada histórica y actual.

P2. ¿Cómo funciona el sistema de notación coreográfica Beauchamps y Feuillet?

T2.1. Consulta de bibliografía especializada histórica y actual.

T2.2. Consulta materiales audiovisuales actuales.

T2.3. Participación en cursos y talleres y realización de entrevistas no formales con especialistas.

P3. ¿Cuáles son y cómo se ejecutan los pasos y técnicas básicas de estas danzas?

T3.1. Consulta de documentación histórica y actual incluyendo materiales audiovisuales.

T3.2. Entrevistas no formales con especialistas.

T3.3. Participación en cursos y talleres.

T3.4. Práctica artística.

P4. ¿Qué impacto tiene el conocimiento de los pasos y coreografías de estas danzas en su interpretación instrumental?

T4.1. Análisis y reflexión de los aspectos coreográficos y musicales de cada danza.

T4.2. Ejecutar algunas coreografías de cada danza y luego interpretar la misma danza en un instrumento musical alternativamente para observar y adaptar la interpretación musical a las constricciones corporales que imponen sus pasos.

Objetivos

Implícitos:

- Señalar cómo afectan a la interpretación musical los aspectos coreográficos, notacionales y de gestión corporal de las danzas en la corte francesa de los siglos XVII y XVIII.
- Describir la historia y desarrollo de estas danzas.
- Explicar el sistema de notación coreográfica Beauchamps y Feuillet.
- Describir la ejecución de los pasos fundamentales y reconstruir algunas coreografías.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 409 pp.
389 pp. de texto y el resto de bibliografía y anexos.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).¹⁷
2. DVD anexo con abundantes vídeos que ofrecen explicaciones sobre la notación, ejecución de pasos y reconstrucción de coreografías. Para acceder a algunos contenidos de video véase esta lista de reproducción (Sintes 2013b).¹⁸



ACCESO A MATERIALES AUDIOVISUALES

¹⁷ Enlace de acceso completo: <http://hdl.handle.net/2072/228073>

¹⁸ Enlace de acceso completo: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLSO5JenE99YGI0XlIjOC2HYDCyeoWxdIq>

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Terminología de la notación Beauchamps – Feuillet. Incluye los signos principales para representar los pasos, movimientos y coreografías.
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Descripción de los pasos básicos, movimientos y coreografías en tratados históricos como *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse* (1700) de Raoul-Anger Feuillet; *Le maître à danser* (1725) de Pierre Rameau; *The Dancing Master o the Whole Art and Mistery of Dancing Explained* (1728) de John Essex o *The art of dancing* (1735) de Kellom Tomlinson.
- *Marco teórico procedimental*
 - Técnicas de danza histórica tal y como se practican en la actualidad

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de partituras y notación coreográfica
 - Análisis informal de material audiovisual sobre lecciones de danza histórica
- *Métodos cualitativos*
 - Observación participante en cursos y talleres de danza francesa de la época
 - Entrevistas informales a especialistas
- *Estrategias de investigación artística*
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*

- Alto
- Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Alto
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
- Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta
 - Experimentación o de contrastación de hipótesis

Índice del trabajo escrito (resumen) (para el índice completo véase Síntesis Ferrarons 2013)

0. Introducción

1. Hacia la *Belle danse*

1.1. Los orígenes de la *Belle danse*

1.2. Tipología de la *Belle danse*

1.3. La filosofía de la *Belle danse*: razón, retórica y pasiones

2. Los divertimientos antes de Luis XIV: los *Ballet de cour*

2.1. Los primeros espectáculos en el palacio francés

3. Sale el sol: *le Roi Danse*

3.1. Luis, el monarca

3.2. El Rey bailarín: *le Roi Danse*

3.3. La política de las artes bajo Luis XIV

3.4. La corte del Rey: el juego de las apariencias

3.5. Versalles, el mundo de los placeres

3.6. La danza en la corte del Rey solo

3.7. Una figura clave: el *maître à danser*

3.8. Institucionalización y profesionalización: *La Académie Royale de Danse* (1661) y *La Académie Royale de Musique* (1672)

4. La notación de la danza
5. El sistema de notación Beauchamps-Feuillet
 - 5.1. El primer tratado: *Chorégraphie*
 - 5.2. Otros tratados
 - 5.3. Descripción y aspectos básicos
 - 5.4. Pasos y compases
 - 5.5. Paso simple o básico
 - 5.6. Paso compuesto, pasos compuestos o unidades de pasos
 - 5.7. Brazos
 - 5.8. Figuras en el espacio
 - 5.9. Ventajas y desventajas del sistema de notación
6. La danza y la música: música para bailarines y danza para músicos
 - 6.1. Cuestiones interpretativas: aspectos generales
 - 6.2. Tipologías de danzas
7. Reconstrucción de la danza
 - 7.1. El minuet según Rameau
 - 7.2. *Sarabande pour femme*
8. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- El trabajo sirvió para autoformarse como especialista en la danza francesa cortesana de los siglos XVII y XVIII en aspectos diferentes como historia, sistema de notación, particularidades de ejecución musical y práctica dancística.

Principales conocimientos aportados

- El trabajo ofrece una introducción a las danzas de la época abordada que resulta óptima para los músicos especialistas en la interpretación históricamente informada.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Técnica instrumental
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como elemento subsidiario
 - Como resultado anexo

Repercusión profesional

La elaboración de este trabajo dotó a la autora de un perfil profesional que no existe en ningún programa de formación profesional.

Trabajos de segundo ciclo

Título: *Agazzari, Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti (1607): improvisando bajo continuo en grupo.*

Autor/a: Carlos García-Bernalt

Fecha: 2021

Ciclo: Segundo ciclo

Centro: VIU. Universidad Internacional de Valencia

Carrera o titulación: Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical

Director/as: Rubén López-Cano

Tema:

Este trabajo aborda la realización del bajo continuo de manera improvisada por un grupo de instrumentos monódicos. Esta práctica aparece documentada en el tratado *Del Sonare Sopra'l Basso* (1607) de Agostino Agazzari. El autor desea abogar por la recuperación de esta práctica en el contexto del movimiento de interpretación musical históricamente informada (IHI). Para ello, ofrece algunas pautas metodológicas. En primer lugar menciona esta modalidad de realización del continuo a partir del análisis de distintas fuentes primarias del entorno temático y cronológico del tratado de Agazzari. Esto se complementa con la revisión de diversas aportaciones del ámbito musicológico contemporáneo y de las prácticas artísticas actuales en la IHI a través del estudio de grabaciones. Posteriormente se examinan los conocimientos y destrezas que necesitan poseer los instrumentistas para poder hacer un desarrollo del continuo en ensamble. Finalmente, partiendo del análisis de distintos ritornelos instrumentales del siglo XVII y a la luz de los tratados antes mencionados, se realiza una propuesta metodológica de ejercicios para iniciarse en esta práctica interpretativa.

Estado de la cuestión

A nivel *académico directo* el autor menciona varios tratados históricos como trabajos musicológicos actuales donde se aborda esta manera de realizar el continuo (García-Bernalt 2021, 3-5).

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Cuáles son las pautas generales que cada instrumentista ha de seguir para que el conjunto haga un desarrollo armónico con una conducción de voces adecuada?

T1.1. Estudio de fuentes documentales históricas.

T1.2. Memoria y reflexión personales sobre la propia práctica docente.

P2. ¿Cómo se ven afectadas las pautas anteriores si se modifica el ensamble de continuo en el número de instrumentos y voces o en sus características de tesitura y timbre?

T2.1. Estudio de literatura académica reciente.

T2.2. Experimentación desde la práctica docente.

P3. ¿Cuáles son los parámetros que permiten reconocer esa realización como estilísticamente correcta?

T3.1. Análisis de realizaciones de bajo continuo de la época.

T3.2. Realización y análisis posterior de bajos continuos.

P4. ¿Cómo se ven afectadas las pautas anteriores si se modifica el ensamble de continuo en el número de instrumentos y voces o en sus características de tesitura y timbre?

T4.1. Experimentación desde la práctica docente.

P5. ¿Qué papel tiene la ornamentación y qué criterios han de seguir los integrantes del ensamble?

T5.1. Estudio de fuentes documentales históricas.

T5.2. Estudio de literatura académica reciente.

T5.3. Experimentación desde la práctica docente.

P6. ¿Cómo han de interactuar los miembros del grupo tanto en el proceso de preparación como en el de la ejecución de la obra? ¿Es posible determinar una metodología de trabajo individual y colectiva?

T6.1. Memoria y reflexión personales sobre la propia práctica docente.

T6.2. Experimentación desde la práctica docente.

Nota: Por la naturaleza del trabajo, las tareas de investigación se concentraron en la lectura de información documental de la época y actuales. Por otro lado, esto se complementó con la experiencia instrumental y docente previa del autor para diseñar diversos ejercicios preparatorios para el desarrollo de esta habilidad en los instrumentistas.

Objetivos

Explícitos:

- Ofrecer un marco de referencia sobre la improvisación del continuo en ensamble con instrumentos melódicos, determinando estilo y época en la que es aplicable esta práctica.
- Integrar a ese marco el conocimiento derivado de experiencias de prácticas cercanas como la del contrapunto vocal improvisado.
- Identificar qué parámetros intervienen en la improvisación del continuo en grupo.
- Identificar los elementos que hacen que la improvisación sea en el estilo del primer barroco italiano.
- Aportar una herramienta para la práctica de la improvisación desde el bajo por un grupo de instrumentos melódicos. Para ello se aportarán reglas generales sobre los movimientos de las voces, pautas para una interpretación estilísticamente correcta, todo ello reflejado en una serie de ejercicios que permitan la adquisición de esta práctica.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 121 pp.
53 pp. de texto y el resto de bibliografía y apéndices.
El trabajo posee enlaces internos hacia ejemplos sonoros.
2. Acceso al trabajo en este [enlace](#).¹

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*

¹ Enlace de acceso completo: <https://drive.google.com/file/d/1EetGflrRgBWSSxrl4TRFIEBxZy4tcaA5/view?usp=sharing>

- Conceptos de la teoría de la época y de la teoría y práctica del bajo continuo que se emplean en la actualidad

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de partituras
 - Análisis de grabaciones
- *Estrategias de investigación artística*
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introducción.

1. Realización del continuo en ensamble: antecedentes documentales y aspectos técnicos básicos

1.1 La realización del continuo por instrumentos melódicos

1.1.1 Referencias a esta práctica

1.1.2 Instrumentación

1.2 El tratado Del Sonare Sopra'l Basso

1.2.1 Introducción

1.2.2 Resumen del tratado de Agazzari

1.3 Teoría del contrapunto improvisado

1.3.1 Diego Ortiz (c1510-c1570)

1.3.2 Vicente Lusitano (?-d1561)

1.3.3 Giovanni Battista Chiodino

1.3.4 Tratados del siglo XVIII

1.4 Notación

1.4.1 Notación y sistemas de cifrado

1.4.2 Cifrados según autores

2. *Saper contraponto*

2.1 Cadencias

2.1.1 Elementos de la cadencia

2.1.2 Preparación de la cadencia

2.1.3 Cláusulas de los ejemplos de Tomás de Santa María

2.1.4 Cadencias en ritornelos

2.2 Consonancias y disonancias según el movimiento del bajo

2.2.1 La Relación Soprano-Bajo

2.2.2 Movimientos del bajo según Francesco Biancardi

3. *Passagi, scherzi, rispostine e fughette*

3.1 Elementos de ornamentación

3.1.1 *Passaggi*

3.1.2 *Groppo*

3.1.1 *Intonatio*

3.1.4 *Accento*

3.1.5 Tremolo

3.1.6 *Trillo*

3.2 El contrapunto: *rispostine e fughette*

4. *Haver buon Orecchio*

4.1 Introducción

4.2 Estructura del método

5. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos y aportados

- Argumentación con fundamento histórico para promover la realización del continuo con instrumentos melódicos y de manera improvisada.

- Una serie de ejercicios para desarrollar las habilidades necesarias para realizar este tipo de práctica.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Estrategias y técnicas para la creación artística
 - Improvisación
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Fundamentación histórica para la práctica

Título: *La interacción en el jazz. Clasificación de procesos de interacción entre los músicos de la performance.*

Autor/a: José López Pérez

Fecha: 2020

Ciclo: Segundo ciclo

Centro: VIU. Universidad Internacional de Valencia

Carrera o titulación: Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical

Director/as: Rubén López-Cano

Tema:

La interacción musical es de vital importancia para conseguir una buena comunicación y, por lo tanto, un buen rendimiento en la performance del jazz. Cada integrante de un combo ejerce un papel de *emisor* cuando propone una idea musical a través de su improvisación y otro de *receptor* cuando recoge esa propuesta mediante la escucha para después optar por responder de determinada manera. Tomar decisiones, negociar, escuchar, responder, etc., son procesos fundamentales para lograr un desarrollo coherente en el flujo de las improvisaciones. El éxito de una improvisación colectiva en el jazz depende de la integración y eficacia de esta interacción entre los miembros del grupo. En este trabajo se definen, analizan, describen y caracterizan los principales procesos de interacción que ocurren entre los músicos de jazz. Se explican los roles de los músicos desde su instrumento prestando atención a cómo elaboran sus interpretaciones con el resto del conjunto para cumplir sus funciones de acompañante o solista.

Para lograr su cometido, el autor realiza el siguiente recorrido. Primero propone una definición operativa de la interacción entre los músicos de jazz. Luego limita el tipo de improvisación que se va a estudiar a la *idiomática*, perteneciente a una *tradición improvisatoria* determinada. A continuación se distingue diferentes tipos de interacciones musicales en el jazz. Para su análisis procedió a: 1) la localización de procesos interactivos mediante la observación de registros de vídeo; 2) su descripción detallada y 3) la realización de una propuesta de clasificación de los mismos. El resultado es una tipología que comprende tres planos de interacción según su *modus operandi*.

En un primer plano o *procesos de interacción en estatus normativo* se han situado aquellas interacciones que se generan dentro de las normas habituales y estandarizadas de la interpretación en el jazz. Por ejemplo, el establecimiento de un *groove* o el acompañamiento enunciado como *comping normativo*. En un segundo plano tenemos los *procesos de interacción intencionados* que se generan o bien a partir de una propuesta intencionada y tangible, además de sugerente; o bien a partir de una reacción, como puede ser la *imitación* o la *alimentación*. En un tercer plano se encuentran los *procesos de interacción de cooperación libre* en donde el músico no tiene un rol definido y se establece un flujo de propuestas y respuestas colectivo y constante.

También se describen otros fenómenos como los procesos interactivos a través del gesto. El propósito último de este trabajo es conceptualizar diferentes procesos de interacción entre los músicos del jazz para establecer un fundamento teórico para su estudio.

Estado de la cuestión

A nivel *académico indirecto* menciona los principales métodos y tratados sobre la improvisación enfocados tanto al estudio individual del músico como a aspectos colectivos de la improvisación y de los procesos de comunicación musical dentro de la performance (estos últimos mucho más escasos en comparación con los primeros).

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Qué es la interacción musical en la performance jazz?

T1.1. Lectura de bibliografía especializada.

T1.2. Memoria artística personal.

T1.3. Cuestionarios a otros músicos.

P2. ¿Cuántos tipos de interacción se pueden identificar?

T2.1. Lectura de bibliografía especializada.

T2.2. Memoria artística personal.

T2.3. Cuestionarios a otros músicos.

T2.4. Análisis de performance a través de video.

P3. ¿Qué condiciones son idóneas para que la interacción musical resulte exitosa o coherente?

T3.1. Memoria artística personal.

T3.2. Cuestionarios a otros músicos.

P4. ¿De qué manera se puede mejorar una performance del jazz trabajando conscientemente los aspectos interactivos?

T4.1. Memoria artística personal.

T4.2. Cuestionarios a otros músicos.

T4.3. Análisis de performance a través de video.

P5. ¿Es completo un análisis interpretativo de la performance de jazz basándonos solamente en cada una de las improvisaciones individuales?

T5.1. Memoria artística personal.

T5.2. Análisis de performance a través de video.

P6. ¿Cómo se pueden describir y clasificar estos procesos para su sistematización?

T6.1. Lectura de bibliografía especializada.

T6.2. Memoria artística personal.

T6.3. Cuestionarios a otros músicos.

T6.4. Análisis de performance a través de video.

T6.5. Propuesta de conceptos, definiciones y tipologías de interacción.

Objetivos

Explícitos:

- Identificar, analizar y describir los procesos de interacción entre los músicos dentro de la performance de jazz.
- Establecer una clasificación de los procesos de interacción según su *modus operandi*.
- Proponer una definición adecuada y operativa al concepto *interacción musical* entre músicos en la performance.
- Distinguir los diferentes tipos de interacción musical que ocurren en una performance de jazz.

- Describir los diferentes roles de los músicos en la performance.
- Conceptualizar diferentes elementos de los procesos interactivos.
- Destacar su importancia para el buen rendimiento de la performance.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 100 pp.
53 pp. de texto y el resto de bibliografía y anexos.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).²

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Aspectos de teoría del jazz y teoría de la improvisación, gestualidad y performance en el jazz

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de performances en formato audiovisual
- *Métodos cualitativos*
 - Entrevistas estructuradas en formato de cuestionario con respuestas abiertas aplicadas a varios músicos de jazz con experiencia
- *Métodos cuantitativos*
 - Encuestas
 - Experimentación
- *Estrategias de investigación artística*
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal

² Enlace de acceso completo:

https://drive.google.com/file/d/10xD27U_kGxmw4sZ6u0uhWe4EdzPeVy60/view?usp=sharing

- Autoobservación de, desde o a través de la práctica
- Autorreflexión

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introducción

1. Preparando la interacción

1.1. La improvisación en el jazz

1.2. El estudio individual

1.3. El repertorio como vehículo para la comunicación

1.3.1. Procedimiento de interpretación

2. La interacción en la performance de jazz

2.1. La metáfora de la conversación en la improvisación colectiva

2.2. Definición operativa de la interacción en la performance de jazz

2.3. Tipos de interacción musical

2.3.1. La interacción entre los músicos

2.3.2. La interacción con el público y el contexto socio-cultural

2.3.3. La interacción con las condiciones acústicas

2.4. De lo individual a lo colectivo

3. Los diferentes roles en la performance de jazz

3.1. El acompañamiento. La sección rítmica

3.1.1. El contrabajista

3.1.2. El baterista

3.1.3. El pianista

3.2. El solista

3.3. El equilibrio

4. Análisis y clasificación de los procesos de interacción musical en la performance de jazz

4.1. Metodología y análisis

4.2. Observación en el análisis

- 4.3. Clasificación de los procesos de interacción musical
 - 4.3.1. Procesos de interacción en estatus normativo
 - 4.3.2. Procesos de interacción intencionados
 - 4.3.3. Proceso de interacción de cooperación libre
- 4.4. Otros tipos de interacción
 - 4.4.1. Proceso de interacción subyacente
 - 4.4.2. Gestualidad
- 5. La importancia de la escucha. Reflexiones finales
- 6. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos y aportados

- Definición operativa de interacción en el jazz.
- Análisis y descripción de diferentes tipos de principales procesos de interacción durante las improvisaciones idiomáticas en el jazz.

Tipo de trabajo

- Estudio de procesos artísticos habituales
 - Sistematización de la propia práctica artística

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objeto de estudio
 - Investigación sobre proyectos previos o trayectorias personales
 - Por sistematización

Repercusión profesional

La investigación le permitió al autor desarrollar estrategias pedagógicas especializadas.

Título: *El color sonoro de la trompa en la “llamada Interestelar” de O. Messiaen.*

Autor/a: Aida Lozano Beceiro

Fecha: 2015

Ciclo: Segundo ciclo

Centro: Esmuc

Carrera o titulación: Màster d'Estudis Avançats en Interpretació

Director/as: Fèlix Pastor

Tema

El trabajo se ocupa de “Appel Interestellaire” (llamada Interestelar), un movimiento escrito para solo de trompa perteneciente a *Des Canyons aux etoiles* (1974) de Olivier Messiaen. En la primera parte realiza una contextualización histórica de la obra así como un análisis global de la misma que integra tanto aspectos formales como estéticos. En la segunda parte se centra en su interpretación. Primero desarrolla un *análisis para la interpretación* resaltando algunas exigencias técnicas de la pieza. Luego aplica un *análisis de la interpretación* al comparar dos interpretaciones de la misma. Por último, expone una propuesta personal para su ejecución.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. ¿Cuáles son las características histórico contextuales, analíticas y estéticas de “Appel Interestellaire” de Olivier Messiaen?

T1.1. Revisión de bibliografía sobre la obra.

T1.2. Análisis musical de la partitura.

P2. ¿Qué aspectos técnicos del instrumento son prioritarios para la interpretación de esta obra?

T2.1. Estudio de la partitura.

T2.2. Escucha de varias de sus interpretaciones fonográficas.

P3. ¿Cómo se ha interpretado la obra?

T3. Análisis comparativo de algunas de sus interpretaciones fonográficas.

P4. ¿Cómo podría realizar una interpretación personal de la misma?

T4.1. Análisis de la obra.

T4.2. Práctica artística con diversos tipos de autoobservación, autorreflexión y experimentación.

Objetivos

Implícitos:

- Proponer una interpretación personal de “Appel Interstellaire” de Olivier Messiaen.
- Señalar algunas de sus peculiaridades analíticas, estéticas y cómo se han interpretado algunas de sus partes.
- Identificar los aspectos técnicos del instrumento que son prioritarios en su ejecución.
- Describir el contexto histórico de la pieza.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 78 pp.
69 pp. de texto y el resto de bibliografía y anexos.
Incluye un modelo de interpretación para la obra.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).³
2. Concierto final que incluyó la interpretación de la obra.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Términos técnicos de la interpretación del instrumento y del análisis de la música del siglo XX

Metodologías empleadas

³ Enlace de acceso completo: <http://hdl.handle.net/2072/246771>

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de interpretaciones fonográficas
- *Estrategias de investigación artística*
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Bajo

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Introducción

2. Obra:

2.1. Contexto Histórico

2.1.1. *De los Cañones a las estrellas*

2.2.2. *Llamada Interestelar*

2.2. Análisis

2.2.1. Formal

2.2.2. Armónico

2.2.3. Rítmico

2.2.4. Melódico

2.3. Aspectos Estéticos

3. Interpretación de la obra

3.1. Aproximación a la Interpretación

3.2. Aspectos técnicos de la interpretación

3.2.1. Colores de la trompa

3.2.2. Onomatopeya

3.2.3. Tratamiento del Ritmo

3.3. Comparación e Interpretación

3.4. Mi Propuesta de Interpretación

4. Conclusión

Principales conocimientos adquiridos

- Estrategias interpretativas para la obra.
- Concepción crítica para su interpretación.
- Conocimientos históricos, analíticos y estéticos que informaron su proyecto de interpretación.

Principales conocimientos aportados

- Informaciones históricas, analíticas y estéticas de la obra y un modelo de trabajo para concebir interpretaciones personalizadas de una pieza.

Tipo de trabajo

- Interpretación crítica
 - Análisis de la interpretación
 - Análisis para la interpretación

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Análisis para la práctica

Título: *Chordal Continuo Realization on the Violoncello. A look at the practice of chordal accompaniment by cellists over the course of two centuries, with a focus on recitative accompaniment practices between 1774 and 1832.*

Autor/a: Eva Lymenstull

Fecha: 2014

Ciclo: Segundo ciclo

Centro: Royal Conservatoire The Hague

Carrera o titulación:

Director/as: Johannes Boer

Tema

En este trabajo la autora se propone fundamentar de manera histórica y recrear la técnica de realización del bajo continuo en el violonchelo en recitativos entre los años 1774 y 1832. Es interesante resaltar que la autora tuvo noticia de esta práctica no a través de tratados históricos o trabajos teóricos recientes. Lo escuchó en algunos conciertos. En otras palabras, se trata de una práctica profesional real que no se enseña en cursos regulares.

En la primera parte del trabajo se exponen los argumentos de trabajos recientes tanto de quienes defienden que en el siglo XVIII se podía realizar el continuo en el violonchelo como los que están en contra. A partir de estos argumentos la autora se posiciona y expone su propio proyecto artístico. En la segunda parte analiza la bien documentada práctica del acompañamiento armónico por parte de los violonchelistas en los recitativos de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Analiza en detalle cinco de las fuentes históricas más importantes sobre este tema: expone sus contenidos de manera accesible y señala sus detalles, similitudes y diferencias.

La tercera sección del trabajo es una organización de los principios y consideraciones básicas que se han de seguir para la realización del acompañamiento armónico con el violonchelo. Estos parten tanto de la lectura de los tratados históricos como de su propia experiencia personal aplicando y desarrollando estas técnicas. Complementa esta sección una propuesta de realización del continuo en un momento de la escena XII del segundo acto del *Così fan tutte* (1790) de Mozart.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja los antecedentes de este tipo de investigación. Aunque registra en la bibliografía el trabajo final de máster de Smith (2009), no lo menciona en el cuerpo de texto. Tampoco realizó trabajo de observación o entrevistas con músicos actuales que realizan esta práctica. Directamente procede al análisis tanto de documentos históricos como de trabajos teóricos recientes.

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Cómo pudo haber sido la práctica de la realización del continuo en los violonchelistas en el siglo XVIII?

T1.1. Examinar tratados y manuales de instrucción de la época.

T1.2. Lectura de crónicas y relatos contemporáneos.

T1.3. Consulta de trabajos actuales sobre el tema.

P2. ¿Existe realmente un precedente histórico para esta práctica?

T2.1. Examinar tratados y manuales de instrucción de la época.

T2.2. Lectura de crónicas y relatos de la época.

T2.3. Consulta de trabajos actuales sobre el tema.

P3. ¿En qué tipo de conjuntos, con qué instrumentación y en qué repertorio fue apropiado que el violonchelista realizara el continuo?

T3.1. Examinar tratados y manuales de instrucción de la época.

T3.2. Lectura de crónicas y relatos de la época.

T3.3. Consulta de trabajos actuales sobre el tema.

P4. ¿Cómo se desarrolló esta práctica a lo largo del tiempo?

T4.1. Examinar tratados y manuales de instrucción de la época.

T4.2. Lectura de crónicas y relatos de la época.

T4.3. Consulta de trabajos actuales sobre el tema.

P5. ¿En qué contexto musical se utilizaría este tipo de realización de continuo?

T5.1. Examinar tratados y manuales de instrucción de la época.

T5.2. Lectura de crónicas y relatos de la época.

T5.3. Consulta de trabajos actuales sobre el tema.

P6. ¿El violonchelista realizaría la línea de continuo sólo si es el único intérprete de esa sección, o lo realizaría también junto con otros instrumentos?

T6.1. Examinar tratados y manuales de instrucción de la época.

T6.2. Lectura de crónicas y relatos de la época.

T6.3. Consulta de trabajos actuales sobre el tema.

Objetivos

Explícitos:

- Proponer transformaciones significativas en la práctica actual de interpretación del continuo, posibilitando a los violonchelistas que practican la interpretación históricamente informada una gama más amplia de habilidades para el acompañamiento.
- Ampliar las opciones de instrumentación del continuo y dotarlo de una mayor diversidad de timbres y colores.

Implícitos:

- Ofrecer una guía para la participación del violonchelo en la realización del continuo basada tanto en fuentes históricas, trabajos musicológicos actuales y la propia práctica.
- Indicar las principales evidencias históricas de esta práctica.
- Señalar los principios teóricos de esta práctica en tratados históricos.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 28 pp.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).⁴
2. Concierto con realizaciones del bajo continuo.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*

⁴ Enlace de acceso completo: <https://www.researchcatalogue.net/view/28508/28509>

- Conceptos históricos de armonía y bajo continuo
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Prescripciones y ejemplos de realizaciones de acordes en el violonchelo expuestos en tratados históricos

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica: tratados, manuales históricos e investigaciones actuales
 - Análisis de partituras
- *Estrategias de investigación artística*
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Medio
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta
 - Experimentación o de contrastación de hipótesis

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Chordal cello accompaniment practices in the Baroque
 - 1.1. Context and background
 - 1.2. Cello as sole accompanist
 - 1.3. Early evidence and accounts of chordal accompaniment on the cello

- 1.4. Conclusions
2. Chordal cello accompaniment practices, 1774-1832
 - 2.1. Relevant developments in cello technique
 - 2.2. Increase in use of double stops and chords to accompany instrumental music
 - 2.3. Recitative accompaniment
 - 2.4. Treatises and instructional manuals
 - 2.4.1. Baumgärtner
 - 2.4.2. Vidal
 - 2.4.3. Raoul
 - 2.4.4. Paris Conservatoire Method
 - 2.4.5. Stiastry
 - 2.4.6. Romberg
 - 2.5. Analysis, comparison and commentary
3. Practical application of continuo realization techniques
 - 3.1. General rules to keep in mind
 - 3.2. Typical voicings possible on the cello
 - 3.3. Problems that may arise and possible solutions
 - 3.4. Example of recitative with accompanying chords
4. Final thoughts

Principales conocimientos adquiridos

- Habilidades técnicas para participar y desarrollar armónicamente el continuo en recitativos de segunda mitad del siglo XVIII y principios de XIX.

Principales conocimientos aportados

- Resumen de evidencias históricas e indicaciones para la participación del violonchelo en la realización del continuo en el recitativo en el período estudiado.

- Un conjunto de reglas básicas para realizar el continuo.
- Algunos modelos típicos de conducción vocal en la armonización de la armonía con el violonchelo.
- Uso técnico de las dobles cuerdas.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Estrategias y técnicas para la creación artística
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Fundamentación histórica para la práctica

Título: *Interluding: Identifying Practice Methods for Classical Improvisation on the Violin.*

Autor/a: Ruth Mareen

Fecha: 2023

Ciclo: Segundo ciclo

Centro: Royal Conservatoire The Hague

Carrera o titulación:

Director/as: Joe Puglia

Tema

La violinista Ruth Marren desea proponer un concierto continuo, sin interrupciones, donde cada una de las heterogéneas obras interpretadas se conecte con la siguiente a través de un interludio improvisado por ella misma. Este ha de contener tanto ecos de la obra anterior como elementos de la obra siguiente de tal suerte que materiales, agentes, dramaturgia y narratividad de ambas piezas dialoguen entre sí construyendo un puente orgánico y sin fisuras. En efecto, a través de su trabajo final de máster la autora quiere adentrarse en lo que ella misma llama el *arte de interludiar*: generar improvisaciones que conecten la obra anterior con la siguiente dentro de un mismo concierto integrado por obras de estilos y épocas diversas. La meta del trabajo es generar métodos prácticos para desarrollar estos interludios improvisados dentro de un recital.

La primera parte del trabajo aporta definiciones y un resumen histórico de esta práctica. También menciona algunos artistas que la ejercitan en nuestros días y resalta la importancia de realizar preludios e interludios improvisados en los recitales. Posteriormente propone una serie de ejercicios para la improvisación basados en composiciones preexistentes. A través de estos nos muestra cómo seleccionar fragmentos de las obras que se pretenden conectar para posteriormente variarlos y desarrollarlos de diversas maneras. Con ello la violinista logra ampliar su vocabulario musical siempre con un anclaje en las piezas elegidas. Luego muestra cómo estructurar esas ideas durante la improvisación.

Marren presentó los resultados de su trabajo en conciertos que posteriormente fueron evaluados tanto por el público asistente como por especialistas a través de métodos cuantitativos y cualitativos.

Estado de la cuestión

A nivel *artístico directo* menciona brevemente algunos músicos actuales de diferentes ámbitos que practican la improvisación o que realizan interludios a repertorio preexistente. A nivel *académico directo* también hace referencia breve a algunos trabajos y reflexiones sobre el tema.

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícita:

P1. ¿Cómo puede un violinista clásico desarrollar un método práctico que sirva para ampliar su vocabulario musical activo y aplicarlo en un interludio improvisado durante un concierto?

T1.1. Analizar y seleccionar elementos de las piezas a interconectar por medio de un interludio.

T1.2. Variar el material seleccionado.

T1.3. Estructurarlo a partir de diferentes estrategias.

T1.4. Practicar y realizar diferentes tipos de experimentación.

Objetivos

Explícito:

- Desarrollar una serie de ejercicios que constituyan una metodología práctica para la realización de interludios improvisados que conecten dos piezas diferentes durante un mismo concierto.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito con gran cantidad de ejemplos de audio y video. Acceso al trabajo multimedia en línea en este [enlace](#).⁵
2. Concierto con demostración de interludios improvisados para conectar las diferentes piezas presentadas.
3. Documentación audiovisual que incluye ejemplos, registros de la práctica y grabación del concierto disponible dentro del trabajo.

⁵ Enlace de acceso completo:

<https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=1783794>

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico procedimental*
 - Emplea la metodología y consejos de Kristina Juntu para realizar una improvisación basada en una partitura preexistente (Hill 2017). Más que terminología y conceptos teóricos son una guía metodológica para desarrollar improvisaciones. Tampoco se trata de una técnica específica.
 - Técnicas del siglo XVIII para el desarrollo del bajo continuo llamadas *partimento* (Sanguinetti 2012)
 - Técnicas de introducción a la improvisación de Henning Kraggerud, David Dolans (Menuhin Competition 2012) y Kari Kriikku (Hill 2017).
 - Técnicas de improvisación libre de Sarah Stiles (2002)
 - Consejos de improvisadores como Bert Mooiman y Karst de Jong

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
- *Métodos cualitativos*
 - Entrevistas a profundidad con expertos con dos propósitos:
 - Obtener consejos y estrategias para desarrollar interludios
 - Evaluar su propuesta artística
- *Métodos cuantitativos*
 - Encuestas al público para evaluar su propuesta artística
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
- Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación

- Bajo
- Modalidad
 - Experimentación de laboratorio y de campo
- Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta
 - Experimentación o de contrastación de hipótesis

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introduction

1. What is interluding?

1.1. Historical meaning of preluding and interluding

1.2. Examples by musicians today

1.3. My take

2. Building skills

2.1. Motives (melody & rhythm)

2.1.1. Focus on melody

2.2.2. Focus on rhythm

2.2. Harmony

2.2.1. Exercises based on the tonality and atmosphere of a certain composition

2.2.2. General harmony skills

2.3. Style

2.4. Connecting ideas

2.5. Mindset

3. Structuring interludes

3.1. Picking the vocabulary

3.2. Structure

3.3. Performing

4. External Feedback

4.1. Audience

4.2. Experts

5. Conclusion

Principales conocimientos adquiridos

- Cómo realizar interludios improvisados que conecten dos piezas distintas en un concierto.

Principales conocimientos aportados

- Didáctica para desarrollar el arte de interludiar.

Tipo de trabajo

- Interpretación crítica
 - Interpretación preceptivamente informada
- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Estrategias y técnicas para la creación artística
 - Improvisación
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza

Título: Análisis interpretativo de la voz y del gesto en la práctica de la percusión. Estudio de las variables interpretativas de *Ursonate* y *Aphasia* y de las variables compositivas de *Ciutats (in)visibles*.

Autor/a: Rubén Martínez Orio

Fecha: 2014

Ciclo: Segundo ciclo

Centro: Esmuc

Carrera o titulación: Màster d'Estudis Avançats en Interpretació

Director/as: Susana Egea

Tema

Muchas obras de percusión exigen de sus intérpretes un uso muy profesional de la voz y el gesto corporal. Sin embargo, en su formación profesional, las personas dedicadas a estos instrumentos no suelen recibir un entrenamiento específico en estas áreas. En este trabajo el autor se propone ejercitar estas habilidades identificando distintas *variables de interpretación* relacionadas con sus competencias performativas particulares. Para ello procede al estudio y montaje del poema fonético para voz sola *Ursonate* (1923) de Kurt Schwitters y la pieza para gestos y cinta *Aphasia* (2010) de Mark Applebaum.

Una vez detectadas sus *variables de interpretación* personales durante el proceso de montaje anterior, éstas son empleadas por el compositor Gerard Valverde para crear *Ciutats (in)visibles*. Se trata de una obra para percusión, voz y gesto dedicada al autor de este trabajo final con el propósito de que explore al máximo sus capacidades vocales y gestuales a partir de tales variables.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. ¿Qué tipo de variables de interpretación a nivel gestual y vocal demandan las obras seleccionadas?

T1.1. Lectura de contexto histórico y estético de las piezas.

- T1.2. Análisis para la interpretación de las piezas.
 - T1.3. Diario de campo.
 - T1.4. Experimentaciones de diverso tipo con cada pieza.
- P2. ¿Cómo desarrollar esas variables para obtener una performance más solvente de las obras?
- T2.1. Desarrollo de ejercicios específicos para afrontar problemas puntuales.
 - T2.2. Experimentación de diverso tipo.
 - T2.3. Asesoría de coaching profesional y de colegas.
 - T2.4. Observación participante en cursos y talleres.
- P3. ¿Cómo desarrollo mis habilidades dentro de esas variables interpretativas?
- T3.1. Colaboración con compositor.
 - T3.2. Desarrollo de material audiovisual.
 - T3.3. Análisis crítico del concierto final.

Objetivos

Implícitos:

- Identificar variables interpretativas vocales y gestuales requeridas por las obras seleccionadas.
- Diseñar ejercicios para el desarrollo de esas variables.
- Proponer una interpretación personal de las obras.
- Encargar, estudiar e interpretar una composición personalizada basada en las variables detectadas.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 60 pp.
46 pp. de texto y el resto de bibliografía y anexos.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).⁶

⁶ Enlace de acceso completo:
<https://drive.google.com/file/d/1BE17UjDTs8ISy-K46oUBrJyPC465ngk6/view?usp=sharing>

2. Concierto con las obras estudiadas.
3. Documentación audiovisual de interpretación de las obras.



URSONATE (1932)
DE KURT SCHWITTERS⁷



APHASIA (2010) DE MARK
APPLEBAUM⁸



CIUTATS INVISIBLES (2014) DE
GERARD VALVERDE⁹

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Terminología del arte conceptual.
 - Teoría de las Unidades Semióticas Temporales
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Conceptos gestuales y vocales provenientes del teatro
 - Concepciones del movimiento y el espacio de la danza butoh

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de partituras
 - Análisis de performances
- *Métodos cualitativos*
 - Observación participante

⁷ Enlace de acceso completo: <https://youtu.be/OPu8orN0Kzo>

⁸ Enlace de acceso completo: <https://youtu.be/bvyS5PPlgul>

⁹ Enlace de acceso completo: https://youtu.be/5_sBhCWQVBA

- Prácticas con hablantes del alemán
- Prácticas de teatro butoh
- *Estrategias de investigación artística*
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introducción

1. *Ursonate*

1.1. La voz como un nuevo instrumento en las vanguardias. La poesía fonética

1.2. *UrSonate*

1.3. La partitura

1.4. De la recitación a la interpretación

1.5. Variables interpretativas

1.6. Mi proceso interpretativo. Método de estudio

2. *Aphasia*

2.1. Gestualidad

2.2. Gesto como un recurso compositivo

2.3. La partitura. Del gesto al papel

2.4. *Aphasia*

2.5. Variables interpretativas

2.6. Mi proceso interpretativo. Método de estudio

3. *Ciutats (in)visibles*

3.1. Una creación colectiva

3.2. Proceso

3.2.1. Puntos de partida

3.2.2. Gesto, voz e instrumento

3.2.3. Unidades semióticas temporales (UST)

3.2.4. Metodología

3.2.5. Inflexiones del trabajo

3.3. Variables interpretativas, variables compositivas

4. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Desarrollo de habilidades gestuales y vocales especiales para la interpretación de repertorio de nueva creación en dos niveles.

Principales conocimientos aportados

- Estrategias de estudio
- Detección, problematización y desarrollo de variables de interpretación.
- Propuesta de ejercicios para desarrollar esas variables.
- Modelo de uso de las mismas para elaboración de una obra de nueva creación.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
- Técnica instrumental
- Estrategias y técnicas para la creación artística
- Competencias escénicas
- Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza

Título: *Flow: en busca del duende.*

Autor/a: María Reina Navarro

Fecha: 2014

Ciclo: Segundo ciclo

Centro: Esmuc

Carrera o titulación: Màster d'Estudis Avançats en Interpretació

Director/as: Rubén López-Cano

Tema

En este trabajo la autora desea experimentar el estado de *flow* o flujo en sus conciertos y práctica artística cotidiana. Según el psicólogo Csikszentmihalyi (2003), el *flow* es un estado mental que se caracteriza por una intensa concentración en determinada tarea que, sin embargo, no implica ni esfuerzo ni control consciente de las acciones de quien la ejecuta. El resultado es un estado de felicidad autotélica y una alta eficacia en los resultados de tal tarea.

La autora comienza definiendo el concepto de *flow* y señalando algunos estudios que lo aplican a la interpretación musical. Por otro lado presenta algunas entrevistas con reconocidas personas dedicadas a la música que le comparten sus experiencias con este estado mental. Posteriormente explora diferentes técnicas para propiciar este estado durante su propia práctica interpretativa. Entre estas se encuentran la autohipnosis, el *centering* o la técnica actoral Stanislavski. Desarrolla un programa de entrenamiento personal. Después adapta un test diseñado para deportistas que mide el estado de *flow* alcanzado en cada práctica. La autora se autoaplica el test después de cada uno de sus propios recitales. Con ello evalúa los niveles de *flow* alcanzados en cada presentación.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos. A nivel *académico y práctico indirecto* revisó algunos estudios sobre el estado mental de *flow* en psicología del deporte.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. ¿Qué es el estado de *flow*?

T1. Revisión de la bibliografía especializada.

P2. ¿Cómo es la experiencia del *flow* en tareas musicales?

T2. Entrevista a músicos que han experimentado ese estado mental.

P3. ¿Cómo propiciar este estado mental en mis actuaciones musicales?

T3. Experimentación dirigida a un fin o meta por medio de la aplicación de técnicas de relajación, meditación y concentración para propiciar ese estado.

P4. ¿Cómo evaluar si las técnicas que empleó realmente funcionan para propiciar el estado de *flow*?

T4. Adaptar test de evaluación cuantitativa del estado de *flow* alcanzado desarrollados en el ámbito de la psicología del deporte.

Objetivos

Implícitos:

- Definir el estado de *flow*, sus concepciones, características y componentes.
- Describir experiencias de ese estado mental en diferentes músicos.
- Desarrollar estrategias para facilitar la emergencia de ese estado mental durante la práctica musical propia ya sea en ensayos o en conciertos.
- Evaluar los resultados de las estrategias y corregirlas si es necesario.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 76 pp.

44 pp. de texto y el resto de bibliografía y anexos.

Incluye plan de trabajo personalizado y test de evaluación de resultados.

Trabajo no disponible en línea.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*

- Conceptos de la psicología de Csikzentmihalyi
- Conceptos de la hipnosis aplicados en la psicología del deporte
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Categoría estética *Duende* del flamenco
- *Marco teórico procedimental*
 - Técnicas de autohipnosis, del *centering* y actorales de Stanislavski

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
- *Métodos cualitativos*
 - Observación participante
 - Entrevistas a profundidad
- *Métodos cuantitativos*
 - Test de evaluación cuantitativa de resultados para medir el nivel de *flow* alcanzado
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Medio
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio y de campo
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta

Índice del trabajo escrito (completo)

Introducción

1. El concepto de *flow*

1.1. El concepto de *flow state* o estado de *flow*

1.2. Elementos del *flow*

1.3. Condiciones para el *flow*

2. El *flow* de los músicos

2.1. Los estudios sobre *flow* en la interpretación musical

2.2. Visiones personales sobre el concepto de *flow* o *duende*: Domingo García Hindoyán, Hugo Antunes y Estrella Morente

2.2.1. La preparación antes de entrar en el escenario

2.2.2. El problema de la falta de concentración

2.2.3. Momento musical, *flow*, *duende* o acontecer de la música

2.2.4. Entrenarse para el estado de *flow* o *duende*

2.2.5. *¿Flow* o *duende*?

2.2.6. La trascendencia en la música

2.2.7. Conclusiones de las entrevistas

3. Búsqueda personal del *Duende*

3.1. Recomendaciones de Csikzentmihalyi

3.2. La autohipnosis

3.2.1. La hipnosis en el deporte

3.2.2. El funcionamiento de la hipnosis

3.2.3. Aplicación de la autohipnosis

3.3. El *centro*

3.4. El método Stanislavski

3.4.1. Introducción al método Stanislavski

3.4.2. Aplicación de algunos aspectos del método Stanislavski

3.5. El *duende* según García Lorca

3.6. Visión personal de los conceptos de *flow* y de *duende*

4. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- La autora aprendió a disfrutar de sus actuaciones y a balancear el juicio crítico constante sobre su propio rendimiento artístico necesario para obtener la excelencia interpretativa, con el gozo de cantar atendiendo al placer autotético.
- Desarrolló estrategias eficaces para promover el estado de *flow* en ella misma durante su práctica musical.

Principales conocimientos aportados

- Definiciones del estado de *flow*.
- Visibilizó algunas experiencias prácticas sobre este estado en diferentes músicos reputados.
- Estrategias para promover y evaluar la emergencia de ese estado mental en la práctica musical.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Bienestar psicológico
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
- Respuesta artística a problemas específicos del campo profesional

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Como medio para adquirir o desarrollar una habilidad diferente a la que se practica

Título: *Improvisación y experiencia artística. La influencia de la repetición como base en la creación de obras musicales en tiempo real.*

Autor/a: Elena Sáenz de Tejada

Fecha: 2020

Ciclo: Segundo ciclo

Centro: VIU. Universidad Internacional de Valencia

Carrera o titulación: Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical

Director/as: Rubén López-Cano

Tema:

La autora parte de un proyecto artístico personal: realiza improvisaciones en la flauta travesera sobre bases que ella misma graba sobre la marcha durante la performance en directo y gestiona a partir de tres pedales. Sus bases consisten en materiales rítmicos, armónicos y melódicos repetidos en *loop*. A partir de estos elementos establece un proceso de creación e interacción en tiempo real. En esta investigación desea conocer, conceptualizar y comunicar a profundidad algunos de los procesos de su propio trabajo artístico. Por ejemplo, le interesa identificar y caracterizar el impacto de la repetición en *loop* en el resultado sonoro de sus improvisaciones. Por otro lado, desea describir los procesos de transformación de sus propias ideas durante cada performance; comprender los contenidos, alcances y limitaciones de sus procesos de improvisación así como conceptualizar los diferentes grados de retroalimentación que establece con su dispositivo.

El trabajo comienza con una serie de definiciones y reflexiones sobre la improvisación y la repetición como base para la creación. Después integra algunas consideraciones sobre aspectos corporales y escénicos. A continuación se ocupa de la retroalimentación definiéndola y señalando sus principales procesos y resultados. Por último realiza un análisis detallado de sus propias actuaciones por medio del cual detecta distintos procesos, funciones y formas de interacción entre ella misma en el contexto de su performance y la música que está interpretando-componiendo en tiempo real.

Estado de la cuestión

A nivel *académico indirecto* consultó y estudió críticamente numerosos trabajos y publicaciones sobre diferentes temas como por ejemplo la

improvisación como proceso en general (Nettl y Russell 2004; Palmer Aparicio 2017). Sobre modelos de estudio y representación de procesos improvisatorios revisó las tesis doctorales de Chamizo-Moreno (2009) y García Ruiz (2014). En cuestiones de estética, experiencia y corporalidad en la improvisación consultó trabajos como Carbonell (2002); López-Cano (2009) y Assinnato y Pérez (2013). Para diferentes estilos y lenguajes de improvisación revisó escritos como los de Terrazas (2006), Tirro (2007) y Galiana (2017). Sobre los procesos de ostinati y repetición en música contemporánea estudió trabajos como Reich (1974) y Pelinski (2002). Para la aplicación de las teorías de la performance en música revisó los trabajos de Madrid (2009) y San Cristóbal (2018).

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Cuáles son los elementos que influyen en el proceso creativo en una improvisación?

T1.1. Lectura de bibliografía académica especializada.

T1.2. Análisis de improvisaciones propias y de otros artistas.

T1.3. Observación, observación participante y autoobservación.

P2. ¿Cómo influyen estos elementos en una improvisación en el contexto de una experiencia artística en tiempo real?

T2.1. Lectura de bibliografía especializada.

T2.2. Análisis de improvisaciones propias y de otros artistas.

T2.3. Observación, observación participante y autoobservación.

T2.4. Experimentación de diversos tipos.

T2.5. Análisis de memoria artística personal.

P3. ¿Qué es lo que cambia en una improvisación que se realiza sobre una misma secuencia de acordes que se repiten desde la primera vez hasta la última repetición?

T3.1. Lectura de bibliografía especializada.

T3.2. Análisis de improvisaciones propias y de otros artistas.

T3.3. Observación, observación participante y autoobservación.

T3.4. Experimentación de diversos tipos.

T3.5. Análisis de memoria artística personal.

P4. ¿Cómo influye la retroalimentación en la creación en tiempo real en el resultado final de la obra, como consecuencia de la interacción entre quien improvisa y una base que se repite y es susceptible de ser modificada?

T4.1. Lectura de bibliografía especializada.

T4.2. Análisis de improvisaciones propias y de otros artistas.

T4.3. Observación, observación participante y autoobservación.

T4.4. Experimentación de diversos tipos.

T4.5. Análisis de memoria artística personal.

Objetivos

Explícitos:

- Explicar el proceso de transformación de una improvisación basada en un *loop* o estructura fija repetitiva.
- Enumerar, describir, diferenciar y evaluar los elementos que influyen en el proceso creativo en una improvisación y las interacciones entre improvisador/a y su instrumento con el entorno durante la performance en tiempo real.
- Definir un concepto operativo de retroalimentación.
- Describir el resultado de la retroalimentación en el proceso creativo de una obra en una experiencia artística en tiempo real.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 95 pp.
61 pp. de texto y el resto bibliografía y anexos.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).¹⁰
Un resumen de los contenidos principales se puede consultar en Sáenz de Tejada (2020).
2. El trabajo contiene documentación audiovisual disponible en esta lista de reproducción:¹¹

¹⁰ Enlace de acceso completo: <http://hdl.handle.net/10201/136503>

¹¹ Enlace de acceso completo: <https://drive.google.com/drive/folders/1bBfN0XUA5qvy0ZLChxvfgJTGtJ2pUCj>



ACCESO A MATERIALES AUDIOVISUALES

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Conceptos y nociones sobre la improvisación como los siguientes:
 - *Tiempo interior vs. tiempo exterior o improvisación generativa* (Palmer Aparicio 2017).
 - Rangos de *improvisación generativa* aportados por autores como Carbonell (2002).
 - Diferentes conceptos de *performance* en música según San Cristóbal (2018).
 - Conceptos de gestos y actividad corporal involucrada en la interpretación e improvisación (López-Cano 2009; Assinnato y Pérez 2013).

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de performances propias en formato audiovisual
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica

- Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Bajo

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Introducción
2. La improvisación como acto creativo compositivo
 - 2.1. Proceso y producto
 - 2.2. Creación on-line. El acto performativo como generador de material musical nuevo
 - 2.3. La repetición como base para la creación
3. Música improvisada y performance. La experiencia artística musical como un todo indisoluble
 - 3.1. Interacción entorno-improvisador/a-instrumento
 - 3.1.1. Interacción instrumento/intérprete
 - 3.1.2. Gesto, acción epistémica y performance musical
 - 3.1.3. Contexto, percepción-acción, emoción
 - 3.2. Experiencia artística. El punto de partida
 - 3.2.1. Postura estética
 - 3.2.2. La teoría de la destreza
 - 3.2.3. Estado físico. Preparación física y emocional
 - 3.2.4. Actitud escénica
 - 3.3. Música y experiencia compartida
4. Definiendo retroalimentación
 - 4.1. Resultados de la conciencia de la nueva oportunidad en la creación en tiempo real
 - 4.2. La influencia de la repetición como base en el comportamiento improvisado
 - 4.3. Procesos y resultados de retroalimentación

5. El resultado sonoro de mi improvisación. Definiendo estrategias habituales de improvisación

5.1. Observación y descripción de interpretaciones improvisadas

5.1.1. Propuesta de marco controlado para estudio

5.1.2. Análisis de temas

5.1.2.1. Tema 1. *Pantanosa*:

5.1.2.1.1. Análisis de los bloques sonoros

5.1.2.1.2. Análisis formal de la pieza

5.1.2.1.3. Análisis de las improvisaciones

5.2. Interpretación y evaluación de resultados

6. Reflexiones finales

Principales conocimientos adquiridos

- Comprensión crítica y a profundidad de los procesos creativos que pone en marcha en sus actuaciones.
- Construcción de un discurso que da cuenta de sus propios procesos creativos y de su poética artística.
- Conocimiento a profundidad de algunos aspectos experienciales de su propia práctica artística.

Principales conocimientos aportados

- Definición de los elementos que influyen en el proceso creativo de una improvisación en una experiencia artística en tiempo real.
- Definición operativa para la noción de retroalimentación.
- Descripción de procesos específicos de retroalimentación entre la base grabada y quien improvisa. Dentro de este campo detectó y categorizó diferentes acciones, procesos y productos de retroalimentación que ocurren durante sus improvisaciones. Entre éstos destacan el *impulso transformativo* y las *acciones estructurales*. Los primeros son acciones que generan impactos en el resultado. Estos pueden ser *impulso de variación*, *impulso de crecimiento*, *impulso reductivo* e *impulso de juxtaposición*. Estos impulsos pueden generar en el resultado melódico efectos de *texturización*, *potenciación*, *tensión*, *oscilación*, *distensión*,

relajación, contraste, estabilidad, reelaboración o distanciamiento tonal.

- Por otro lado, las *acciones estructurales* producen modificaciones en la base a través de la activación o desactivación de los pedales de *loop*. Entre ellas se encuentran la *acción aditiva*, *acción sustractiva*, *acción de fusión o combinativa* o la *acción de continuidad*. A través de estas acciones se producen transformaciones en el resultado sonoro como *saturación, densificación, filtrado y extrañamiento* (carencia de relación). También detectó procesos de *continuidad* o *discontinuidad* así como de *inercia y estabilidad*.

Tipo de trabajo

- Estudio de procesos artísticos habituales
 - Sistematización de la propia práctica artística

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objeto de estudio
 - Investigación sobre proyectos previos o trayectorias personales
 - Por sistematización

Repercusión profesional

A partir de su trabajo final publicó un artículo en revista académica arbitrada. Véase Sáenz de Tejada (2020).

Título: *Meditació i música. Efectes de la meditació en la pràctica musical* [Meditación y música. Efectos de la meditación en la práctica musical].

Autor/a: Mireia Vila

Fecha: 2018

Ciclo: Segundo ciclo

Centro: Esmuc

Carrera o titulación: Màster d'Estudis Avançats en Interpretació

Director/as: Rubén López-Cano

Tema

En su práctica profesional habitual con el violín, la autora del trabajo ha experimentado mucha tensión y mala relación con el instrumento. Por otro lado, también se siente incómoda con las dinámicas de competencia que dominan su entorno profesional y en general siente desmotivación por hacer música. La ausencia de consciencia, serenidad y coherencia en su vivencia de la música la motivaron a intentar introducir el *mindfulness* en su práctica musical diaria de forma constante y organizada. En este trabajo pretende aplicar los beneficios de la meditación en la interpretación musical y en la relación general con su instrumento.

El trabajo comienza introduciendo algunos conceptos básicos del budismo zen y el *mindfulness*. Posteriormente reflexiona sobre sus beneficios en la práctica musical a partir de algunos conceptos estratégicos e incorporando otros recursos como la técnica Alexander. A continuación propone un plan práctico de entrenamiento que comprende 30 días de ejercicios diarios. Por último realiza una evaluación de los resultados del plan seguido a partir de un test y unas observaciones finales.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos.

Nota: en este tipo de trabajos se suele revisar la bibliografía sobre el grave problema del estrés y otras afecciones emocionales y enfermedades mentales en los músicos.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitos:

P1. ¿Cómo aplicar técnicas de meditación en la práctica musical?

T1.1. Lectura de teorías y técnicas de meditación.

T1.2. Definición de problemas y necesidades personales.

T1.3. Experimentación dirigida a un fin o meta o de contrastación de hipótesis.

P2. ¿Qué técnicas elegir?

T2.1. Lectura de teorías y técnicas de meditación disponibles.

T2.2. Asistencia a talleres y cursos de meditación.

T2.3. Experimentación dirigida a un fin o meta o de contrastación de hipótesis con diferentes técnicas para detectar las más fructíferas.

P3. ¿Cómo desarrollar un plan de trabajo evaluable?

T3. Adaptación de diversos test de evaluación de resultados.

Objetivos

Implícitos:

- Desarrollar un plan personal de trabajo de meditación para superar problemas de tensión con el instrumento y motivación profesional que resulte adecuado a sus problemas particulares y personalidad.
- Compartir las estrategias, técnicas y resultados a otros colegas.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 40 pp.

Incluye plan de trabajo personalizado y test de evaluación de resultados.

Trabajo no disponible en línea.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Términos de la filosofía budista

- *Marco teórico procedimental*
 - Técnicas específicas de meditación
 - Rutinas de técnica Alexander

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
- *Métodos cualitativos*
 - Observación participante
- *Métodos cuantitativos*
 - Tests de evaluación de resultados de meditación
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Medio
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo
 - Experimentación dirigida a un fin o meta

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Introducción

2. Budismo y mindfulness

2.1 ¿El budismo y el Mindfulness?

2.1.1 Vías para alcanzar la atención continuada

2.1.2 Mantenerse independiente

2.1.3 Más allá del cambio

- 2.2 Lecciones preciosas de la filosofía zen
 - 2.2.1 Humildad y generosidad y autoengaño
 - 2.2.2 Serenidad, perseverancia y observación
 - 2.2.3 Conciencia, verdad y decisiones
 - 2.2.4 Realización, equilibrio y alegría
 - 2.2.5 Comunidad, Maestros y educación
- 3. Más que músicos
 - 3.1 Meditación y música
 - 3.1.1 Beneficios
 - 3.1.2 El silencio
 - 3.1.3 De la mente al cuerpo
 - 3.1.4 Nombres propios
- 4. 30 días de mindfulness
 - 4.1 Evaluación capacidades
 - 4.2 Plan de ejercicios
 - 4.2.1 Respiraciones
 - 4.2.2 Las “Ah” susurradas (Técnica Alexander)
 - 4.2.3 Observación consciente
 - 4.2.4 Mindfulness o atención plena a la respiración
 - 4.2.5 Señales de atención
 - 4.2.6 Reflejo Tónico Laberíntico
 - 4.2.7 Ejercicios corporales
 - 4.3 Plan de trabajo
 - 4.4 Resultados
 - 4.4.1 Test evaluación capacidades
 - 4.4.2 Control del proceso
- 5. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Desarrolló serenidad y consciencia durante la interpretación musical.
- Estableció coherencia entre el hacer música de manera profesional y sus valores humanos.
- Reconstruyó su relación con la música y el instrumento refrendando un compromiso creativo que ella misma se ha impuesto.

Principales conocimientos aportados

- Estrategias de la meditación para músicos.
- Plan de trabajo personalizado que puede ser adoptado y adaptado por otros músicos.
- Esquema de evaluación de resultados de la práctica de la meditación a partir de diversos test.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Bienestar psicológico
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
- Respuesta artística a problemas específicos del campo profesional

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Como medio para adquirir o desarrollar una habilidad diferente a la que se practica

Título: *Tiple Loop: exploraciones tímbricas con el uso del tiple, estación loop y otras tecnologías musicales.*

Autor/a: Carlos Andrés Zapata Gil

Fecha: 2020

Ciclo: Segundo ciclo

Centro: Universidad de Antioquia (Colombia)

Carrera o titulación: Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

Director/as: Juan Sebastián Ochoa Escobar y Fernando Mora Ángel

Tema

Se trata de un proyecto que documenta el proceso de creación de una serie de piezas para tiple colombiano y una estación *loop* basadas en diferentes músicas populares latinoamericanas interpretadas en formato de *live looping*.

El primer capítulo del trabajo realiza un recorrido por diversos usos de tiple colombiano, desde la tradición hasta sus apariciones en músicas populares contemporáneas. Del mismo modo se presenta la técnica del *live looping*. En el segundo capítulo desarrolla una digresión teórica sobre el papel y funciones de la repetición en la escucha musical a partir de trabajos de Walter Ong, Richard Middleton, David Huron, Philip Tagg, Elizabeth Margulis o Anne Danilsen. Continúa con reflexiones sobre el impacto de la tecnología en la creación musical. En el tercer capítulo describe a manera autoetnográfica el proceso de producción de diferentes piezas basadas en géneros tradicionales como el torbellino, el huaino, el bambuco, el son y la guabina. El trabajo contiene numerosos enlaces a las piezas generadas durante el proyecto.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos. A nivel *artístico indirecto* en una parte del trabajo menciona algunos proyectos artísticos recientes que sirvieron de inspiración y base a su trabajo.

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Con la repetición como recurso estético, cómo crear obras populares latinoamericanas con un tiple y una estación *loop* que facilite la creación de segmentos musicales contrastantes?

T1.1. Revisión de proyectos artísticos similares anteriores.

T1.2. Estudio de bibliografía académica sobre el papel de la repetición en diferentes músicas.

T1.3. Experimentación de diverso tipo con el instrumento y la práctica artística.

P2. ¿Cómo interpretar una música que se ha hecho tradicionalmente orgánica a través de la repetición musical automatizada?

T2.1. Análisis de piezas musicales tradicionales.

T2.2. Experimentación de diverso tipo con el instrumento.

P3. ¿Cómo interpretar una música que se ha hecho tradicionalmente orgánica a través de la repetición musical automatizada?

T3.1. Análisis de piezas musicales tradicionales.

T3.2. Experimentación de diverso tipo con el instrumento.

P4. ¿Cómo incorporar con la repetición musical automatizada un recurso estético para la interpretación de músicas populares?

T4.1. Análisis de piezas musicales realizadas con estos métodos.

T4.2. Lectura de trabajos recientes sobre el tema.

T4.3. Experimentación de diverso tipo a través de la práctica artística.

P5. ¿Cómo incorporar con la repetición musical automatizada un recurso estético para la interpretación de músicas populares?

T5.1. Análisis de piezas musicales realizadas con estos métodos.

T5.2. Lectura de trabajos recientes sobre el tema.

T5.3. Experimentación de diverso tipo a través de la práctica artística.

Objetivos

Explícito:

- Desarrollar una propuesta interpretativa con músicas populares latinoamericanas ejecutando el tiple con una estación *loop*.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 120 pp.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).¹²
2. Canal de YouTube con los productos artísticos:¹³



ACCESO A MATERIALES AUDIOVISUALES

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Noción de resignificación del instrumento musical a través de los cambios de sus usos y técnicas propuesto por Julio Mendívil (2016)
 - Terminología de la música popular colombiana
 - Términos de la tecnología empleada: dispositivos, efectos, etc.
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Conceptos sobre tecnología y música de Paul Théberge. Dentro de éstos destaca el de *sensibilidad acumulada* (Théberge 1997)

¹² Enlace de acceso completo: <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/19318>

¹³ Enlace de acceso completo: <https://www.youtube.com/@carlosandreszapatagil2649>

- Tipologías y funciones de la de repetición en música propuestas por diversos autores. Por ejemplo:
 - *Repetición musemática y discursiva* de Richard Middleton (1990)
 - Repetición en *loop* y *vamp* de Philip Tagg (2014)
 - *Repetición distal y proximal* que Elizabeth Margulis (2014) toma de Leonard Meyer.
- *Marco teórico procedimental*
 - Manuales de usuario o rutinas características del software y recursos técnicos usados

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introducción

1. Acercamiento contextual

1.1. Algunos referentes interpretativos y la pertinencia de tiple *loop*

1.2. Ruta metodológica

1.3. Contexto histórico de *live looping*, dispositivos y conceptos básicos

2. Referentes teóricos sobre la repetición musical, las tecnologías musicales y su implicación en la música

2.1. Aproximación a la caracterización de la repetición en la música popular y sus implicaciones en la percepción

2.1.1. La repetición como elemento constitutivo de las culturas

2.1.2. La repetición como un hecho musical

2.1.3. Repetición en la música popular o música popular repetitiva: una cuestión de percepción

2.2. Tipos categorías, formas y funciones de la repetición musical y sus implicaciones en la percepción

2.2.1. Categorías, tipos, y formas de repetición

2.3. Repetición orgánica y automática como expresión musical humana

2.4. El uso de la tecnología y sus implicaciones en la creación musical

2.4.1. Conceptos para abordar la relación entre tecnología y música

2.4.2. La tecnología y su relación con la estética musical

2.4.3. La sensibilidad acumulada y su relación con los usos no sobredeterminados de las tecnologías musicales

3. Análisis y registro metodológico del proceso creativo

3.1. Consideraciones preliminares

3.2. Antecedentes experimentales

3.2.1. Momento 1: Acumulando sensibilidad

3.2.2. Momento 2. Elección de los dispositivos para la creación

3.3. Registro de avances en las exploraciones tímbricas con tiple, estación Loop Boss RC 300 y sistema de sonido estéreo JBL EON 620

3.3.1. Momento 3 Elección de los dispositivos para la grabación y mezcla de las obras.

3.4. Proceso creativo

3.4.1. Descripción de la matriz de análisis

3.4.2. Viva la fiesta

3.4.3. Mística

3.4.4. Bamblooper

3.4.5. Huaino

3.4.6. A quién le importa

3.4.7. Paisajes sonoros

3.5. Aspectos de la tecnología y repetición musical en tiple *loop*

3.5.1. Las tecnologías musicales en el proceso creativo

3.5.2. La repetición musical en el proceso creativo

4. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Habilidad para desarrollar un espectáculo de *live looping* con el tiple colombiano y su fundamentación teórica.

Principales conocimientos aportados

- Conocimientos sobre los usos contemporáneos del instrumento.
- Información sobre las posibilidades y límites de los recursos tecnológicos empleados.¹⁴
- La poética y bases estéticas y técnicas de las obras.
- Sistematización en la descripción de sus procesos artísticos.
- Descripción de cada una de las piezas producidas a través de fichas altamente sistematizadas.

¹⁴ Muchos de estos conocimientos pueden resultar innecesarios para quienes trabajan habitualmente con estos recursos tecnológicos. Sin embargo, son muy informativos para los lectores que provengan de la música tradicional colombiana.

Tipo de trabajo

- Proyecto de innovación artística
 - Nueva organología
 - Creación de nuevo repertorio
- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Estrategias y técnicas para la creación artística
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza

Trabajos de tercer ciclo

Autor/a: Alfonso Benetti Junior

Fecha: 2013

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Universidade de Aveiro (Portugal)

Director/as: Helena Marinho y Jorge Salgado Correia

Tema

En esta tesis el autor emprende una investigación sobre la expresividad musical en la interpretación pianística. A partir de información académica y testimonios de pianistas reconocidos, en el trabajo se conceptualizan los componentes principales de la expresividad interpretativa y se proponen una serie de estrategias de estudio para gestionarla conscientemente. El autor aplica durante un período de tiempo estas estrategias documentado su propio proceso por medios autoetnográficos para después evaluar cualitativamente los resultados. Por último propone un modelo práctico para el estudio de la expresividad.

En términos generales, los resultados de la investigación indican que la expresividad consiste en un fenómeno comunicativo influenciado por la capacidad del intérprete para transmitir la estructura musical y los contenidos de la pieza. Sus componentes principales incluyen el carácter, la articulación y el fraseo. Además, los intérpretes generalmente relacionan la expresividad con "modas" y tendencias estético-interpretativas específicas así como con elementos extramusicales. Las principales estrategias relevantes para la mejorar la expresividad están relacionadas con el fraseo, los contrastes y el sonido.

En la primera parte de la tesis se revisan una gran cantidad de publicaciones académicas sobre la expresividad en música. Primero las de carácter más teórico realizadas por pianistas/pedagogos reconocidos y otras con enfoques más bien estéticos. Luego se evalúan trabajos con enfoques empíricos. A partir de ello se exponen las definiciones más habituales de expresividad musical y los parámetros asociados a ella. Luego se describen algunos modelos computacionales; trabajos sobre la relación entre expresividad musical y reacciones emocionales y se concluye enumerando algunas perspectivas multidimensionales.

En la segunda parte se analizan primero las respuestas obtenidas en entrevistas con destacados pianistas profesionales atendiendo tres aspectos. El primero se ocupa del significado, componentes, elementos específicos y tendencias relacionadas con la expresividad. El segundo atiende sus estrategias de estudio y el último se ocupa de la expresividad durante sus performances. Después se realiza un ejercicio de autoetnografía por medio del cual se describe y analiza la aplicación práctica de un modelo de trabajo por parte del investigador/instrumentista basado en las informaciones teóricas y entrevistas anteriores. Por último se hace una descripción y evaluación cualitativa de los resultados. La investigación realizada por Benetti pretende contribuir a la desmitificación de la expresividad como algo que no se puede enseñar ni aprender. Expone sus mecanismos por medio de un lenguaje comprensible a la mayoría de los músicos.

Estado de la cuestión

A nivel *académico indirecto* la primera parte de la tesis recoge una gran cantidad de trabajos relacionados con la expresividad en música en general (Benetti 2013b, 17-60).

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Es posible conceptualizar la expresividad en la interpretación musical y sistematizar estrategias para desarrollarla?

T1.1. Lectura de bibliografía académica.

T1.2. Entrevista a pianistas profesionales.

T1.3. Reflexión desde la práctica.

P2. ¿Cómo definen y conciben los músicos profesionales los elementos que contribuyen a la expresividad musical? ¿Con qué estrategias los intérpretes trabajan la expresividad en su práctica cotidiana de estudio?

T2.1. Entrevista a pianistas profesionales.

T2.2. Análisis, interpretación y sistematización de la información obtenida en las entrevistas.

P3. ¿Cómo puedo apropiarme y desarrollar las estrategias mencionadas por los pianistas para mi propia gestión de la expresividad? ¿Es posible sistematizar un modelo práctico personal sobre la expresividad a partir de estas estrategias?

T3.1. Análisis, sistematización, reflexión teórica y práctica de los resultados de las entrevistas con pianistas renombrados.

T3.2. Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión.

P4. ¿Cómo se pueden organizar la toma de decisiones expresivas en la interpretación?; ¿Existe una relación específica entre los gestos y movimientos físicos del intérprete y la expresividad?; ¿Hay alguna acción instintiva o involuntaria en este proceso?

T4. Observación a través de la práctica.

P5. ¿Qué papel puede jugar la autoetnografía en este proceso?

T5. Estudiar, implementar y desarrollar estrategias autoetnográficas para acompañar y evaluar las acciones emprendidas para el desarrollo de un modelo para el estudio práctico de la expresividad en la interpretación pianística.

Objetivos

Explícitos:

- Desarrollar un modelo eficaz para el estudio práctico de la expresividad fundamentado tanto en teorías como en experiencias reales de pianistas profesionales relevantes.
- Identificar los principales componentes de la expresividad musical; sus definiciones y abordajes teóricos en una gran variedad de estudios académicos.
- Describir cómo diferentes pianistas conceptualizan la expresividad en música y sistematizan sus experiencias y conocimiento sobre su tratamiento en la performance musical.
- Desarrollar estrategias de estudio para el desarrollo de la expresividad a partir de los conocimientos teóricos y las experiencias de los músicos entrevistados y valorar su eficacia a partir de evaluaciones cualitativas.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 315 pp.
277 pp. de texto y el resto de bibliografía y anexos.

Acceso al trabajo en este [enlace](#).¹⁵

2. Documentación audiovisual del registro *in situ* de algunas sesiones de trabajo; diario reflexivo; programas de los diversos recitales ofrecidos y la grabación fonográfica de uno de ellos. Material no disponible en la versión en línea de la tesis.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - La tesis emplea una gran cantidad de términos desarrollados desde distintos enfoques sobre la expresividad en la interpretación musical (Benetti 2013b, 17-60). Los enfoques son los siguientes:
 - Teóricos realizados por pianistas/pedagogos
 - Estéticos
 - Empíricos
 - Modelos computacionales

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
- *Métodos cualitativos*
 - Entrevistas semiestructuradas a destacados pianistas de diversas partes del mundo
 - Los resultados fueron analizados cualitativamente con la ayuda del programa NVivo
 - Evaluación cualitativa de los resultados de la experiencia de estudio
- *Estrategias de investigación artística*¹⁶
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica

¹⁵ Enlace de acceso completo: <https://ria.ua.pt/handle/10773/12360>

¹⁶ Para las estrategias autoetnográficas empleadas por el autor véase Benetti (2016; 2017).

- Autoobservación de, desde o a través de la práctica
- Autorreflexión
- Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
- Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introdução

Parte I. Revisão de literatura

1. Considerações gerais

2. Introdução

2.1. Expressividade segundo publicações de pianistas e pedagogos profissionais

2.2. Expressividade e estética musical

3. Abordagens empíricas à expressividade

3.1. Primórdios

3.2. Desvios expressivos

3.3. Modelos computacionais para a expressividade

3.3.1. Modelos de Análise e Compreensão

3.3.1.1. Analysis-by-measurement

3.3.1.2. Analysis-by-synthesis

3.3.1.3. Inteligência artificial

- 3.3.2. Modelos de Produção Musical
- 3.3.3. Modelos para Criação Artística
- 3.4. Expressividade emocional
- 3.5. Abordagens complementares

Parte II. Estudo empírico sobre expressividade

1. Análise de relatos de pianistas de excelência

1.1. Introdução

1.2. Método

1.2.1. Escolha dos entrevistados

1.2.2. Elaboração da entrevista

1.2.3. Procedimento de análise

1.3. Resultados.

1.3.1. Conceito

1.3.1.1. Pré-Análise

1.3.1.2. Exploração do material

1.3.1.3. Tratamento e interpretação

1.3.1.3.1. Significado

1.3.1.3.2. Componentes

1.3.1.3.3. Elementos específicos

1.3.1.3.4. Tendências

1.3.2. Estratégias de estudo

1.3.2.1. Pré-Análise

1.3.2.2. Exploração do material

1.3.2.3. Tratamento e interpretação

1.3.2.3.1. Aspectos gerais

1.3.2.3.2. Aspectos específicos

1.3.2.3.3. Técnicas

1.3.2.3.4. Abordagem aos parâmetros de execução

1.3.3. Performance

- 1.3.3.1. Pré-Análise
- 1.3.3.2. Exploração do material
- 1.3.3.3. Tratamento e interpretação
 - 1.3.3.3.1. Instrumento
 - 1.3.3.3.2. Recursos expressivos
 - 1.3.3.3.3. Gestos na performance
 - 1.3.3.3.4. Comunicação
 - 1.3.3.3.5. Interferências na performance
- 1.4. Discussão
- 2. Autoetnografia
 - 2.1. Introdução
 - 2.1.1. Apresentação: Estudo reflexivo
 - 2.1.2. Contextualização
 - 2.1.2.1. Pesquisas sobre prática instrumental
 - 2.1.2.2. Prática instrumental como objeto de pesquisa do intérprete
 - 2.1.3. Diário reflexivo
 - 2.1.4. Autoetnografia
 - 2.2. Método
 - 2.3. Resultados – autoetnografía
 - 2.3.1. Diário reflexivo
 - 2.3.2. Escolha do repertório
 - 2.3.3. Visão global
 - 2.3.4. Objetivos expressivos
 - 2.3.5. Avaliação das estratégias de estudo aplicadas
 - 2.4. Discussão
 - 2.5. Conclusões

Principales conocimientos adquiridos

- Estrategias personalizadas para ser más consciente y gestionar la expresividad musical en sus interpretaciones.

Principales conocimientos aportados

- Un resumen sobre diferentes concepciones y estudios desde distintos enfoques sobre la expresividad musical.
- Un estudio sistemático de cómo entienden la expresividad musical pianistas destacados.
- Un modelo de trabajo fundamentado, evaluado y con discusiones abundantes.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Estrategias y técnicas para la creación artística

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza

Título: *'Precisely marked in the tradition of the composer': the performing editions of Friedrich Grützmacher.*

Autor/a: Kate Bennett Wadsworth

Fecha: 2017

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: University of Leeds

Director/as: Clive Brown,

Tema

Las *ediciones prácticas* de partituras musicales surgieron a mediados del siglo XIX. Contenían numerosas indicaciones técnicas y expresivas con las cuales la persona que las editaba, por lo general intérpretes reputados del piano, violín o violonchelo, sugería soluciones técnicas e interpretativas para ejecutar las obras con buen gusto. Al avanzar el siglo este modelo de edición se sustituyó por el extremo opuesto, el llamado *urtex*: partituras que contienen exclusivamente las anotaciones de la persona compositora. Este modelo sigue disfrutando en nuestros días del favor de los intérpretes pues encarna el ideal de “respeto al compositor” y la posibilidad de que quien interpreta la partitura conecte directamente con sus “intenciones originales”.¹⁷

Sin embargo, muchos de los músicos que realizaron esas ediciones eran considerados como los mejores intérpretes de su tiempo. Esas anotaciones son la huella de prácticas históricas de interpretación que gozaron de mucho prestigio en su momento. Uno de estos editores fue el violonchelista Friedrich Grützmacher (1832-1903) quien por su profunda intervención a manera de indicaciones interpretativas en varias obras originales es considerado actualmente como un verdadero “vándalo”. Sin embargo, en su tiempo era muy prestigioso, tuvo una gran cantidad de estudiantes y su estilo interpretativo fue celebrado y calificado como todo un “clásico”. Sus ediciones prácticas de música de Mendelssohn, Schumann o Brahms, contienen marcas de lo que se consideró en su tiempo como modelo de una buena interpretación musical.

En su tesis doctoral, Bennett se propone un estudio crítico de las prácticas de interpretación en el violonchelo del siglo XIX que se pueden inferir del estudio sistemático de las ediciones prácticas realizadas por Grützmacher. En primer lugar contextualiza históricamente la figura del violonchelista- editor. Destaca la importancia y prestigio del que gozó en su época y su influencia en la

¹⁷ Este es el principio de lo Nicholas Cook llama paradigma de reproducción (Cook 2013).

interpretación de repertorios fundamentales del instrumento. En el segundo capítulo realiza un estudio más a profundidad de su estilo interpretativo exclusivamente desde su propia actividad instrumental. A partir de la exploración práctica de las posibilidades que ofrecen sus indicaciones en las partituras que editó, la autora reparó en varios problemas. Uno de ellos consistía en que no comprendía bien el significado de determinados signos que el violonchelista emplea constantemente en sus ediciones: ¿cada signo indica siempre lo mismo o puede señalar diferentes efectos interpretativos dependiendo de su contexto o del momento en que realizó la edición?

Otro problema que detectó es que algunas indicaciones cuyos signos parecían entender bien no producían resultados musicalmente convincentes para los parámetros estéticos de la interpretación actual aun en el contexto de la interpretación históricamente informada. De este modo, la inmersión instrumental realizada por la autora al principio de su proceso de pesquisa dio lugar a nuevas preguntas y tareas de investigación más específicas fundamentadas en y orientadas hacia la práctica.

Para atender las nuevas preguntas realizó varias tareas. Por un lado emprendió un estudio de naturaleza estadística de todas las indicaciones y signos que emplea Grützmacher en sus diferentes ediciones para comprender mejor su “gramática expresiva” en aspectos como la digitación, los *portamenti*, la técnica de arco y la gestión de la agógica. Por otro lado, buscó información proveniente de tratados, cartas, memorias y reseñas de época, así como en rollos de piano y primeras grabaciones realizadas por artistas que pertenecen a la misma tradición interpretativa del violonchelista alemán. Uno de los resultados obtenidos es que Grützmacher emplea sistemáticamente los mismos signos para indicar los mismos fenómenos interpretativos de acuerdo a las convenciones de su tiempo. Por otro lado, la autora reparó en que los resultados obtenidos fundamentados en documentación histórica tienen que adaptarse al gusto musical actual a partir de un proceso de apropiación personal.

Hay que resaltar que tanto el estudio estadístico como la consulta de material documental histórico estuvieron motivados por las preguntas que emergieron de la propia práctica sobre el instrumento. No partieron de abstracciones conceptuales sino de inquietudes que fueron despertadas por la práctica y la necesidad de que la información obtenida se adaptase a sus necesidades artísticas. De este modo, la autora realizó un ejercicio muy claro de investigación basada, guiada, dirigida y orientada a la práctica. A mismo tiempo, desarrolló un buen ejemplo de aplicación del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*.

Por último, una vez comprendida la “gramática expresiva” de Grützmacher, Bennett Wadsworth la aplica a varias de sus interpretaciones. En particular

destaca su ejecución de la *Sonata para violonchelo* op. 38 de Brahms: una obra que el maestro nunca editó pero que fue estrenada por dos de sus alumnos más prominentes. Este proyecto no pretende reproducir acríticamente el estilo interpretativo del violonchelista alemán. Ni siquiera se propone de manera ingenua “reconstruir” ese estilo. Por el contrario, intenta aprender de él para conciliarlo con las exigencias estéticas de la actual interpretación históricamente informada. No es una *reconstrucción* sino una *recreación* buscando la eficacia profesional de nuestros días.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos. El algún momento a nivel *académico indirecto* realiza una revisión de las metodologías y experiencias de análisis de la interpretación a partir de registros fonográficos.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. ¿Cuál es la importancia de Grützmacher en la interpretación de su tiempo y a qué repertorios o tradiciones musicales se pueden aplicar sus criterios interpretativos?

T1. Lectura de información histórica.

P2. ¿Por qué algunas de las sugerencias interpretativas me parecen ilógicas o de mal gusto?; ¿Cuál es la lógica musical detrás de ellas? ¿Cómo deben ser comprendidas?

T2.1. Detectar las indicaciones que me parecen ilógicas desde el propio instrumento y construir preguntas a partir de diferentes tipos de experimentación con ellos.

T2.2. A partir de las nuevas preguntas o hipótesis surgidas a través de la práctica, buscar información documental que pueda ayudar a responder esas dudas en tratados, reseñas de la época, correspondencia, memorias y otras ediciones prácticas.

T2.3. Analizar las primeras grabaciones fonográficas y rollos de piano de intérpretes que se pueden inscribir en la misma tradición interpretativa de Grützmacher y observar cómo realizan esas “indicaciones ilógicas”.

T2.4. Experimentación de diversos tipos y desde el instrumento con la información documental encontrada.

P3. ¿Existe coherencia sistemática en el significado de las indicaciones interpretativas que emplea Grützmacher en sus ediciones o son arbitrarias?

T3. Realizar un estudio cuantitativo de las marcas en varias partituras identificando en qué momentos las suele emplear y con qué propósitos. Posteriormente valorar su consistencia.

Objetivos

Implícitos:

- Definir la importancia y aplicabilidad del estilo interpretativo de Grützmacher a un repertorio determinado.
- Comprender de manera crítica el estilo interpretativo de Grützmacher, apropiarlo, adaptarlo y desarrollarlo dentro del propio modo de interpretar la música de la autora de la tesis.
- Proponer metodologías de trabajo de recreación de estilos interpretativos que combinen diferentes tipos de fuentes históricas tanto escritas como fonográficas.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 212 pp.
176 pp. de texto y el resto de bibliografía y apéndices.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).¹⁸
2. Tres Cds con una veintena de grabaciones fonográficas. Sus contenidos están disponibles en el enlace principal de la tesis.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- A lo largo de la tesis emplea diversos conceptos y terminología propias de la interpretación musical. No detectamos conceptos vertebradores o construcciones teóricas jerárquicamente más importantes. Los modelos interpretativos empleados los obtuvo la autora por medio del análisis de las anotaciones en partituras prácticas y de grabaciones de la fonografía temprana. No recurrió de manera consistente a construcciones teóricas sistematizadas preexistentes.

¹⁸ Enlace de acceso completo: <https://etheses.whiterose.ac.uk/19561/>

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica actual
 - Estudio de documentación histórica
 - Consulta de tratados, cartas, memorias y reseñas de la época
 - Análisis de fonogramas históricos
- *Estrategias de investigación artística*
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio y de campo
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta
 - Experimentación o de contrastación de hipótesis

Nota: la autora ha practicado la *interpretación mimética incorporada*. Consiste en emular el estilo interpretativo de una grabación histórica imitando sus elecciones interpretativas. Es exactamente lo que hace un estudiante con su profesor en una clase de instrumento convencional. El propósito es interiorizarlo y después desarrollarlo críticamente. Sobre algunas consideraciones de este método de trabajo véanse las observaciones al resumen esquemático de la tesis doctoral *In Search of a Lost Language: Performing in Early-Recorded Style in Viola and String Quartet Repertoires* de Emlyn Stam en este mismo capítulo.

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introduction

0.1 Research aims and methodology

1. Friedrich Grützmacher: musical vandal?

1.1. Introduction

1.2. Grützmacher's editorial intentions and process

1.3. 'Completing' Schumann's markings

1.3.1. Grützmacher and Joachim Raff's Cello Concertos

1.3.2. The Romberg Test

1.3.3. Completing Schumann's accentuation advice

1.4. Grützmacher's Leipzig years and the Mendelssohnian tradition

1.4.1. Ferdinand David (1810-1873)

1.4.2. Julius Rietz (1812-1877)

1.4.3. Ignaz Moscheles (1794-1870)

1.5. Werktreue on the page, flexibility on the stage

1.5.1. Robert Hausmann and Alfredo Piatti

1.5.2. Joseph Joachim and disciples

1.5.3. Marie Soldat's recordings and Grützmacher's editions

1.6. Conclusions

2. From the stage to the laboratory: learning Vortrag from Grützmacher

2.1. Introduction (recordings #1-2)

2.2. Decoding Grützmacher's portamento

2.2.1. The search for 'unaffected' Grützmacher (recording #3)

2.2.2. Hypothesis: rhetorical portamento (recording #4)

2.2.3. Confirmations and challenges

2.2.4. Statistical analysis of the editions

2.2.5. Conclusions and new questions

2.3. Tracing Grützmacher's bow arm

2.3.1. Bow speed and placement

2.3.2. Intense tone and pp passages

- 2.3.3. Character and bow distribution
- 2.3.4. Vibrato and sound colour
- 2.4. In search of Grützmacher's timing
 - 2.4.1. Expressive sub-tempos
 - 2.4.2. Agogics (Grützmacher's tenuto, staccato, and accent markings)
 - 2.4.3. Lilt, swing, and Freispielen (Grützmacher's hairpins, sf, and fz)
- 2.5. New recordings, new challenges (recordings #5-6)
- 3. From the laboratory back to the stage: recording the Brahms Cello Sonatas as a Grützmacher student (recording #7)
 - 3.1. Introduction
 - 3.2. Preparing to record
 - 3.3. Preparing the score
 - 3.4. Recording sessions
 - 3.5. Editing
- 4. Conclusions

Principales conocimientos adquiridos

- Incorporar metodologías de trabajo que integran tanto fuentes escritas como sonoras para la recreación comprensiva y crítica de una práctica interpretativa.
- Poner en diálogo la recreación un modelo interpretativo histórico con las exigencias estéticas en la interpretación históricamente informada de nuestros días.
- Adquirir la habilidad para construir preguntas de investigación así como hipótesis solventes a partir de la propia práctica instrumental para luego resolverlas con investigación documental en fuentes tanto escritas como sonoras.

Principales conocimientos aportados

- Traza un mapa del ámbito de la tradición interpretativa de Grützmacher con el objetivo de delimitar a qué repertorios es históricamente plausible aplicar su estilo interpretativo.

- Señala las contradicciones y tensiones entre la reconstrucción de prácticas de interpretación de acuerdo a las fuentes históricas y las exigencias estéticas de la práctica musical actual incluso dentro de la escena de la interpretación históricamente informada.
- Resalta el impacto de la oralidad retórica recogida en tratados de la época para comprender como gestionar eficazmente los *portamenti* instrumentales. También emplea modelos de *expresividad prosódica* para la interpretación de la agógica dinámica y articulación.¹⁹
- La autora muestra que muchas de las marcas de las ediciones del violonchelista tienen sentido para indicar una alteración a los modos habituales de interpretación en ese contexto. Por ello primero hay que conocer esa tradición para luego valorar estas excepciones contenidas en las indicaciones de las ediciones prácticas de partituras.
- Grutzmacher siempre es sistemático en el uso de sus signos. Emplea algunos signos de acentuación como indicaciones de arco.

Tipo de trabajo

- Interpretación crítica
 - Análisis de la interpretación
 - Análisis para la interpretación
- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Técnica instrumental
 - Estrategias y técnicas para la creación artística
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Como medio para adquirir o desarrollar una habilidad diferente a la que se practica

¹⁹ Sobre la expresividad prosódica véase López-Cano (2022, 406).

Título: *Discantare Super Planum Cantum : new approaches to vocal polyphonic improvisation 1300-1470.*

Autor/a: Niels Berentsen

Fecha: 2016

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Leiden University

Programa: docARTES programm

Director/as: Frans de Ruiter, Gérard Geay, Fabrice Fitch y Stratton Bull

Tema

La investigación de Berentsen pretende contribuir al desarrollo de la improvisación históricamente informada de polifonía medieval tardía (ca. 1300-1500). Se centra en el estudio histórico y el desarrollo de herramientas prácticas para la práctica de la polifonía *extempore*: polifonía no escrita, improvisada. El trabajo integra el estudio de fuentes históricas como tratados y manuscritos musicales; una intensa práctica experimental desarrollada tanto por el autor en solitario como con el acompañamiento de estudiantes y compañeros cantantes y la proposición de estrategias didácticas para la enseñanza y entrenamiento de la improvisación vocal polifónica a dos y tres voces. Del mismo modo, la tesis pretende ampliar el conocimiento actual sobre la polifonía de los siglos XIV y XV y desarrollar nuevas herramientas analíticas y pedagógicas para abordar este repertorio.

Un papel relevante en la tesis es el trabajo experimental y la investigación a través de la propia práctica artística. A partir de la lectura de tratados y materiales históricos, el autor formula hipótesis prácticas que pone en práctica a partir de experimentos. Éstos arrojan información no contenida en los tratados que propician que reformule sus hipótesis y que genere nuevas preguntas que intentará responder a partir de una nueva lectura de teoría y composiciones antiguas y de información musicológica reciente. Esto, a su vez, reformula el diseño de nuevos experimentos. Se trata de uno de los desarrollos más elaborados del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión* de los que tenemos noticia. La disertación presenta un nuevo enfoque sobre la polifonía histórica, resultado de una interacción mutuamente beneficiosa entre el análisis musical, los experimentos de improvisación y la práctica pedagógica.

Después de la introducción, en el capítulo 2 se revisa la literatura reciente sobre la polifonía, la improvisación y las tradiciones orales en la música

occidental. El autor compara éstas narrativas académicas con su propio conocimiento experiencial como cantante y estudioso de estas prácticas. Los capítulos 3 y 4 abordan diferentes técnicas polifónicas de los siglos XIV y XV desde una perspectiva histórico-analítica, experimental, y, en menor grado, pedagógica. El capítulo 5 aborda de lleno la aplicación pedagógica de la improvisación polifónica.

Estado de la cuestión

A nivel *académico directo* describe el estado de la investigación académica sobre la polifonía improvisada revisando los estudios históricos y teóricos recientes. A nivel *artístico directo* señala los profesores e intérpretes de música antigua que la practican la improvisación polifónica en música medieval (Berentsen 2016, 15-18). También menciona materiales pedagógicos recientes (Berentsen 2016, 173-83).

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Qué información histórica poseemos sobre la interpretación de la polifonía improvisada en el período bajomedieval?

T1. Revisión de tratados históricos y estudios recientes sobre el tema.

P2. ¿Qué técnicas polifónicas puedo identificar en tratados y composiciones del siglo XIV que pueden usarse para improvisar contra un canto llano?

T2.1. Revisión de tratados históricos.

T2.2. Realizar experimentos de diverso tipo de las técnicas históricas en contextos de improvisación.

P3. ¿Qué puedo añadir a la comprensión actual de las técnicas de improvisación del siglo XV?

T3. Desarrollar estrategias para el estudio, práctica y pedagogía de la improvisación polifónica a dos y tres voces del período.

P4. ¿Cómo se pueden valorizar eficazmente estos y otros hallazgos de estudios y experimentos en la educación musical?

T4. Diseñar experimentos pedagógicos para comprobar su eficacia didáctica.

Objetivos

Implícitos:

- Proponer estrategias prácticas sencillas para la improvisación vocal polifónica a dos y tres voces según estilos y técnicas del período 1300-1470.
- Desarrollar nuevas herramientas analítico-musicales y pedagógicas para estudiar e interpretar este repertorio.
- Implementar estrategias didácticas para la enseñanza de este repertorio.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 245 pp.

218 pp. de texto y el resto de bibliografía y anexos.

El escrito contiene numerosos ejemplos y ejercicios para la improvisación polifónica del período y estilos estudiados.

Acceso al trabajo en este [enlace](#).²⁰

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Términos y conceptos de polifonía tardo medieval provenientes de tratados antiguos como de la musicología reciente
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Algunos principios de la arqueología experimental
 - Técnicas medievales de composición contrapuntística adaptadas para ser empleadas como técnicas de improvisación

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica: tratados antiguos e investigación reciente

²⁰ Enlace de acceso completo: <https://hdl.handle.net/1887/45012>

- Análisis de partituras
- *Estrategias de investigación artística*
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio y de campo
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta
 - Experimentación o de contrastación de hipótesis

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Introduction

1.1. Improvised Polyphony in Practice and Scholarship

1.2. Research Goals, Questions and Hypotheses

1.3. Methodology

1.3.1. Experiential Knowledge and Historical Scholarship

1.3.2. Methodological Approach

2. Medieval Music, Improvisation and Orality

2.1 .The Bird's Eye View: Perspectives on Improvisation and Orality

2.1.1 .Dahlhaus's Conception of Improvisation

2.1.2 .Nettl's Conception of Improvisation

- 2.1.3 Conceptions of Orality and Improvisation in Medieval Music
- 2.1.4 .Summary
- 2.2 .Oral Polyphony: Contrapunctus and Cantare super Librum
 - 2.2.1 .Written and Non-Written Polyphony
 - 2.2.2 .The Teaching of Improvised Polyphony
 - 2.2.3 .The Coordination of Super Librum Performances
 - 2.2.4 .Summary
- 2.3 .Conclusions and Observations from Practice
- 3. Improvised Polyphony 1300-1400
 - 3.1. Two-Voice Polyphony
 - 3.1.1 .Fifthing and Discant in Perfect Consonances
 - 3.1.2 .The Adjacent Consonances Principle
 - 3.1.3 .The Adjacent Consonances in Two-Voice Compositions
 - 3.1.4 .Improvising Two-voice Simple Discant in Practice
 - 3.2 .Three-Voice Polyphony
 - 3.2.1. 'An Art in Which Several Men Appear to be Discanting'
 - 3.2.2. Organum and Discant in English Chant-Settings
 - 3.2.3. The Theory of Three-Voice Discant
 - 3.2.4. Compositions in Simple Three-Voice Discant
 - 3.2.5. Improvising Three-Voice Simple Discant in Practice
 - 3.3. Conclusion
- 4. Improvised Counterpoint 1400-1470
 - 4.1 .Two-Voice Counterpoint
 - 4.1.1 .The Gymel
 - 4.1.2 .Simple Counterpoint
 - 4.1.3 .Syncopation and Species-Counterpoint
 - 4.1.4 .Towards Free Two-Voice Counterpoint
 - 4.2 .Three- and Four- Voice Counterpoint

- 4.2.1 .Fauxbourdon I
- 4.2.2 .Fauxbourdon II
- 4.2.3 .Improvising a Fauxbourdon Hymn
- 4.2.4 .Three-Voice Models with Parallel Tenths
- 4.2.5 .Three-Voice Models with Contratenor Bassus
- 4.2.6 .From Three- to Four-Voice Fauxbourdon.
- 4.2.7 .Four-Voice Fauxbourdon
- 4.3. Conclusion
- 5. Reflecting on pedagogy
 - 5.1 .Available Pedagogical Materials
 - 5.1.1 Timothy McGee, 'Improvisation' (1985)
 - 5.1.2 Margriet Tindemans, 'Improvisation & Accompaniment' (2000)
 - 5.1.3 Ross Duffin, 'Contrapunctus Simplex et Diminutus' (2007)
 - 5.1.4 Peter Schubert, Modal Counterpoint, Renaissance Style (2007)
 - 5.1.5 .Alban Thomas, Contrepoint a 2 Voix (2011)
 - 5.1.6 .BarnabeJanin, Chanter sur le Livre (2012)
 - 5.1.7 .Summary
 - 5.2 .Pedagogical Experiences
 - 5.2.1 .(Auto)didactic Experiences and Experiments
 - 5.2.2 .Courses at a Tertiary Level
 - 5.2.3 .Workshops
 - 5.2.4 .Summary
 - 5.3 .Thematic Reflections
 - 5.3.1 .Structuring a Curriculum
 - 5.3.2 .Singing and Playing
 - 5.3.3 .Visualisation and the Cantus Firmus
 - 5.3.4 .Lyrics, Solmisation and Vocalisation
 - 5.3.5 .Improvisation and Musical Style

5.3.6 .Summary

5.4. Conclusion

6. Conclusion

6.1. Results and Observation

6.1.1. Research Questions Revisited

6.1.2. Research Hypotheses Revisited

6.2. Further Possibilities for Research and Valorisation

6.3. Postlude: The Singer's Perspective

Principales conocimientos adquiridos

- Habilidad para improvisar y enseñar la improvisación polifónica vocal a dos y tres voces con técnicas contrapuntísticas de 1300-1470.

Principales conocimientos aportados

- Adaptación de técnicas de composición para aplicarlas como principios de improvisación.
- Técnicas de improvisación a partir de principios simples y claros.
- Ejercicios didácticos para la práctica de la improvisación.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Estrategias y técnicas para la creación artística
 - Improvisación
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo

- Como medio para adquirir o desarrollar una habilidad diferente a la que se practica

Nota: la representación de la práctica se realiza en los resultados a manera de reglas, transcripción de improvisaciones y ejercicios didácticos para improvisar. No hay material audiovisual.

Título: *Parlando Rubato: Interpretar las obras para piano de George Enescu a través de los patrones de pronunciación de la “voz” moldava.*

Autor/a: Andra Laura Cârstea

Fecha: 2022

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Universidade de Aveiro (Portugal)

Director/as: Luca Chiantore

Tema

George Enescu nació y creció en la zona moldava de Rumanía, una región con características culturales muy específicas. De entre éstas destacan unos rasgos dialectales y de pronunciación que se redujeron con el paso de los años gracias a la normalización lingüística. Estos rasgos particulares de pronunciación se les conocen como *voz moldava* (*grai moldovenesc*). Cârstea considera que estas características de acentuación, entonación y ritmo pueden informar su propia reinterpretación de algunas obras de Enescu. Para ello analiza diferentes documentos fonográficos históricos de la *voz moldava* así como distintos sistemas rítmicos de las tradiciones folklóricas de la región. Completa su estudio con el análisis de algunas grabaciones pianísticas realizadas por el mismo Enescu. De este modo, Cârstea realiza un reinterpretación personal de la *Sonata* op. 24 nº 1 y las *Pièces impromptues* op. 18 de Enescu tomando como punto de partida el sistema rítmico rumano conocido como *parlando rubato* y un replanteamiento de las proporciones rítmicas basado en la pronunciación de la *voz moldava*.

En el primer capítulo se ocupa de definir la *voz moldava*. Presenta sus características históricas, fonéticas, de entonación y acentuación. El siguiente detalla algunos aspectos rítmicos y lingüísticos del rumano moderno. De particular interés para su propuesta artística será esa modalidad de comunicación entre el habla y el canto conocida como *recto tono* y algunos aspectos de acentuación y ritmo. Después aborda los diferentes sistemas rítmicos de la música popular rumana. En el capítulo 4 detecta algunos de estos ritmos y formas de pronunciación en algunas obras de Enescu. En el siguiente analiza algunas interpretaciones del compositor de su propia música señalando las influencias y semejanzas de éstas con la pronunciación moldava y la rítmica tradicional. Finalmente detalla los pormenores del proceso de construcción de su interpretación de las obras de Enescu objeto de esta tesis, informada de todo el aparato anterior.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos. A nivel *artístico indirecto* la autora revisó varias propuestas artísticas recientes algo similares a la suya como grabaciones con interpretaciones de composiciones de Bela Bartók, Brahms y otros autores basadas en músicas tradicionales y ejecutadas con instrumentos y recursos vocales también tradicionales. Por otro lado, consideró grabaciones donde músicos combinan músicas y técnicas tradicionales con prácticas y estéticas de la música de arte occidental (ver Carstea 2022, 38-43).

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Cómo hablaba Enescu?

T1.1. Estudio de bibliografía histórica y biografías del compositor.

T1.2. Estudio de trabajos lingüísticos de la zona y época.

T1.3. Elaboración de hipótesis fundamentadas en la información anterior.

P2. ¿Se puede modificar la interpretación de la música de Enescu de modo que simule la pronunciación de la *voz moldava*?

T2.1. Análisis de las características de la *voz moldava*.

T2.2. Experimentación de diversos tipos en la interpretación de su música siguiendo parámetros de la *voz moldava*.

P3. ¿Qué parámetros puedo modificar para ello?

T3.1. Experimentación de diversos tipos en la interpretación de su música siguiendo los parámetros de la *voz moldava*.

P4. ¿Cómo esto afecta a la percepción global de las características del estilo compositivo de Enescu para la comprensión de la notación empleada en sus partituras, su estilo compositivo y su estilo interpretativo?

T4.1. Análisis de los resultados.

T4.2. Reflexión y construcción de conceptos y argumentaciones.

Objetivos

Explícitos:

- Proponer un modelo de interpretación contextualmente informada articulando la *voz moldava* y los sistemas rítmicos de la música popular de tradición oral con las obras para piano de Enescu.
- Discernir los parámetros de entonación, duración silábica e intensidad de la pronunciación de la *voz moldava*.
- Vincular la *voz moldava* con la variabilidad agógica de los sistemas rítmicos folclóricos rumanos.
- Identificar los distintos elementos provenientes de la música popular en las obras de Enescu.
- Comprender las especificidades de notación en las partituras de Enescu y su traducción performativa.
- Reivindicar el papel central de la agógica en la ejecución pianística del repertorio de la primera mitad del s. XX.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 338 pp.
291 pp. de texto y el resto de bibliografía y anexos.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).²¹
2. Documentación audiovisual del proceso y propuesta de concierto. Acceso a múltiples materiales audiovisuales desde el texto de la tesis.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional* y *Marco teórico orientado a la acción*
 - Conceptos de la pronunciación moldava así como de la rítmica de la música tradicional. De entre éstos destacan los siguientes: *recto tono*; ritmo silábico; ritmo aditivo; ritmo divisorio; *parlando rubato*; sistema rítmico aksak o *giusto silábico*.

Estos conceptos fueron usados de dos maneras distintas a lo largo de la tesis:

²¹ Enlace de acceso completo: <https://ria.ua.pt/handle/10773/34970>

- En un primer momento funcionaron como *marco teórico proposicional* al ser empleados como batería conceptual para analizar:
 - Fragmentos prosódicos del habla de la zona a partir de fonogramas históricos
 - Partituras de Enescu
 - El estilo interpretativo del compositor
- En un segundo momento se usaron como *marco teórico orientado a la acción* al ser empleados para darle generar una propuesta interpretativa propia.

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis sonoro de la *voz moldava*
 - Análisis de interpretaciones fonográficas con ayuda de software como Sonic Visualizer. Incluye análisis de:
 - Las propias interpretaciones de Enescu
 - De músicos que combinan la interpretación de obras de arte occidental con música tradicional
- *Estrategias de investigación artística*
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
 - Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria

- Experimentación dirigida a un fin o meta
- Experimentación o de contrastación de hipótesis

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introducción

Problemática

Objetivos

Marco teórico

Metodología

1. La “voz” moldava

1.1. ¿Cómo hablaba Enescu?

1.2. Apuntes históricos. Las influencias lingüísticas en la construcción del moldavo como dialecto

1.3 Un debate terminológico entre dialectos y subdialectos. ¿Por qué la voz moldava?

1.4. Fonética de la voz *moldava* 1.5 La voz moldava y la entonación

1.6 La duración silábica en el contexto del acento tónico y la entonación

2. Aspectos lingüístico-rítmicos en el rumano moderno

2.1 El *recto tono*: entre el habla y el canto

2.2 Acentuación en el rumano actual

2.3 Ritmo silábico

2.5 Una relación entre la métrica de la versificación en el canto folclórico y la pronunciación

2.6 Ritmo aditivo vs ritmo divisorio: una perspectiva desde Rumanía

3. Sistemas rítmicos de la música popular rumana

3.1 Discusión de términos

3.2 La presencia dialectal en las canciones folklóricas

3.3 La regularidad del giusto silábico

3.4 *Parlando rubato*: un sistema de interpretación que depende de la pronunciación

3.5 Las repeticiones silábicas en el ritmo de los niños

- 3.6 Ritmo vocal adaptado a los pasos ceremoniales
- 3.7 Ritmo de baile de los ensambles populares
- 3.8 Sistema rítmico Aksak
- 4. La utilización de estos sistemas rítmicos en las composiciones de Enescu
 - 4.1 Giusto Silabico en las obras de George Enescu
 - 4.2 Parlando rubato en las obras de George Enescu
 - 4.3 El ritmo de los niños en las obras de George Enescu
 - 4.4 Ritmo vocal adaptado a los pasos ceremoniales en las obras de George Enescu
 - 4.5 Ritmo de baile de los ensambles populares en las obras de George Enescu
 - 4.6 Aksak en las obras de George Enescu
- 5. El estilo interpretativo de Enescu como pianista y violinista
 - 5.1 Enescu intérprete: cómo explican otros su manera de interpretar
 - 5.2 Enescu intérprete a través de sus grabaciones
 - 5.3 Las modificaciones agógicas en las interpretaciones de Enescu
 - 5.4 Las duraciones de los sonidos en la interpretación de Enescu
 - 5.5 Sincronía vs asincronía entre ambas manos
 - 5.6 Relación entre intensidad y entonación
 - 5.7 Intensidad y duración
 - 5.8 Intensidad y ligaduras
 - 5.9 Intensidad tiempos fuertes
 - 5.10 Intensidad y tenuto
 - 5.11 Tenuto, *louré* y *porté*
- 6. Construcción de mi estilo interpretativo
 - 6.1 Etapas previas a la creación de mi discurso interpretativo
 - 6.2 Ejercicio de estilo sobre *Măi stejar pletos și verde* y *Am un leu*. Primera Rapsodia
 - 6.3 Ahora, ¿qué queda del ritmo?
 - 6.4 El parlando rubato en la interpretación
 - 6.5 En contra del metrónomo

6.6 *Senza rigore*

6.7 Justificaciones interpretativas sobre el tercer movimiento de la *Sonata* op. 24 nº 1

7. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Estrategias para informar sus decisiones interpretativas de la música de Enescu a partir de características culturales coetáneas al compositor.
- Incorporó en sus competencias interpretativas una serie de matices en su gestión de la agógica, la acentuación y el fraseo pianístico basados en el estudio de características de la pronunciación del rumano y la ejecución de ritmos tradicionales de una región de Rumanía en un momento histórico determinado.

Principales conocimientos aportados

- Conceptos y características de ejecución del habla y ritmos tradicionales de una región de Rumanía.
- Conceptualización de la interpretación del propio Enescu en relación a las características anteriores.
- Estudio comparativo de propuestas de interpretación de música de arte europea perteneciente al canon en interacción con músicas, instrumentos y técnicas interpretativas tradicionales.

Tipo de trabajo

- Interpretación crítica
 - Análisis de la interpretación
 - Análisis para la interpretación

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza

Título: *Créations audiovisuelles archéomédiatiques: processus* [Creaciones audiovisuales Arqueomediáticas: proceso].

Autor/a: Maxime Corbeil-Perron

Fecha: 2020

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Université de Montréal

Director/as: Nicolas Bernier

Tema

Este trabajo consiste en un proyecto de composición audiovisual a partir de los principios de la *arqueología de medios*: la combinación de tecnologías digitales recientes con tecnologías analógicas obsoletas. Corbeil-Perron realiza una exploración de materiales y herramientas de ambos campos en la cual no sólo genera recursos y soluciones técnicas inusitadas. También produce una estética singular y una poética que pone en entredicho la idea de progreso tecnológico unilineal. Además de la producción de diez piezas multimedia originales, el proyecto incluye un trabajo escrito con el cual da forma a esta poética personal. En éste da cuenta de las bases teóricas de su trabajo; de las obras y artistas que le han influenciado; describe algunos de sus principales procesos compositivos; presenta cada obra y destaca algunos de sus aportes a nivel técnico y estético. Estos incluyen las *relaciones transmodales* entre imagen y sonido en aspectos como la *luminosidad, densidad, movimiento, relieve, espacio y textura*.

En el primer capítulo se presentan las bases teóricas de la arqueología de medios que emplea el autor. El siguiente expone el proceso compositivo de cada obra. En el tercero se concentra en algunos aspectos técnicos, estéticos y compositivos de la relación entre sonido e imagen que aportan sus composiciones. Si bien en la tesis se citan trabajos teóricos de gran calado, el discurso resultante no es particularmente técnico ni altamente especializado. El lenguaje que emplea es el mismo que solemos encontrar en los programas de mano de auditorios, así como en los recursos de información de galerías y otros espacios de exposición.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos. A nivel *artístico indirecto* menciona en algún capítulo algunos artistas que le han influenciado

como Norman McLaren Marcel Duchamp, Oskar Fischinger, Paul Sharitz, William Morris, Dwinell Grant y Hy Hirsch.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. Cómo aplicar los principios de la arqueología de medios a mis procesos creativos.

T1.1. Estudio de bibliografía académica.

T1.2. Experimentación de diverso tipo en y desde la práctica.

P2. Qué consecuencias estéticas tendría esta aplicación.

T2. Análisis de los resultados compositivos.

P3. Cómo desarrollar relaciones multimodales a través de conexiones intersensoriales entre imagen y audio en mis obras.

T3. Detectar diferentes niveles y posibilidades a través de los recursos tecnológicos actuales y la tecnología obsoleta.

P4. En qué niveles y aspectos se pueden aplicar estas conexiones intersensoriales.

T4. Análisis de los resultados compositivos.

Objetivos

Implícitos:

- Componer una serie de piezas audiovisuales que combinen medios digitales actuales con tecnología descatalogada.
- Desarrollar una poética musical personal a partir de las teorías de la arqueología de medios.
- Proponer diferentes tipos de *relaciones transmodales* entre imagen y sonido en aspectos como la luminosidad, densidad, movimiento, relieve, espacio y textura.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 113 pp.

99 de texto y el resto bibliografía y anexos.

Acceso al trabajo en este [enlace](#).²²

2. Diez obras multimedia:

- *Cubic* (2016): composición acusmática en estéreo. Duración: 11:05.
- *Northern* (2016): composición audiovisual en estéreo. Duración: 5:40.
- *Imaginary Optics #3* (2017): composición audiovisual estereoscópica octafónica. Duración: 7:20.
- *Polychrome* (2017): Suite de improvisaciones sonoras en estéreo. Duración: 20:00.
- *Imaginary Optics #1* (2017-18): Performance audiovisual estereoscópica en estéreo. Duración: 16:00.
- *Imaginary Optics #2* (2019): Performance audiovisual estereoscópica a pantalla doble en estéreo. Duración: 13:00.
- *Phosphènes* (2019): composición audiovisual estereoscópica para ensamble de 10 improvisadores octafónica. Duración: 13:00.
- *Displacement* (2019): composición audiovisual en estéreo. Duración: 8:45.
- *[re]:generativ* (2018-2019): composición audiovisual estereoscópica para ensamble de 10 improvisadores octafónica. Duración: 13:00.
- *Structures parallèles* (2020): Dispositivo estereoscópico.

Algunas de estas obras están disponibles en su página web: <https://maximecorbeilperron.com/>

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - En el trabajo se emplean varios conceptos de la teoría de medios como:
 - La noción de *simulación de un futuro no vivido* de Derek Holzer (2019)
 - Los principios de *intersensorialidad y percepción multimodal* de autores como Haverkamp (2012) y Ross (2015)

²² Enlace de acceso completo: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/26965>

— *La proximidad espacio-temporal* de Daurer (2010).

- Nota: Los usos de estos términos son puntuales y generales. Todos estos conceptos, entre varios otros, funcionan como base y soporte a su proyecto creativo.
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Un papel destacado de su marco teórico son los principios de la *arqueología de medios*. Se trata de un “un conjunto heterogéneo de teorías y métodos” que minusvaloran la “supuesta novedad de la cultura digital”. Por el contrario, aportan ideas alternativas sobre “la temporalidad cultural de los medios” que intentan “desmantelar la falacia del desarrollo lineal” de progreso continuo (Parikka 2023, 4-5). Con ello se pone énfasis en la noción de recuperación de ideas, invenciones y hechos generalmente olvidados o definidos como obsoletos por las tendencias dominantes. Dentro de las nociones de este campo que modelan las acciones artísticas del autor destacan:
 - La idea de artefactos imaginarios
 - La noción de *anarqueología* originalmente propuesto por Michel Foucault y que resignifica Siegfried Zielinsky para proponer una metodología de investigación libre y abierta en la exploración de las potencialidades de la cultura mediática (Zielinski 2008).
- Nota: estas ideas no sólo sostienen el discurso teórico de la tesis. Al ser la base de la poética artística que dominó el trabajo creativo del autor, se convirtieron en verdaderas categorías teóricas que orientaron la acción artística.

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de propuestas artísticas de otros autores
- *Estrategias de investigación artística*
 - Práctica compositiva no descrita en detalles
 - El trabajo sólo habla de su poética y principios básicos

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introduction

1. L'archeologie mediatique

1.1 Trois principes archeomediatiques

1.2 Premier principe : non-linearite

1.3 Deuxieme principe : recuperation, obsolescence et medias imaginaires.

1.4 Troisieme principe : anarcheologie

1.5 Abstraction stereoscopique : une approche sous-exploitee

1.6 L'impact de la technologie numerique sur ma creation archeomediatique

1.7 Media, memoire morte, et temporalite

1.8 [Perte de] Controle : entre virtuosite et accident creatif

2. Processus compositionnel

3. Strategies employees dans la construction des relations sons et images

3.1 Relations multimodales

3.2 Proximite spatiotemporelle

3.3 Intensite

3.4 Luminosite

3.5 Densite

3.6 Mouvement

3.7 Rugosite, grain et relief

3.8 Volume spatial

3.9 Espace et visualite hyperhaptique

3.10 Memoire : couleur, hauteur et timbre

3.11 Nouvelles couleurs : transcender la vision anaglyphe

3.12 Textures stereoscopiques

4. Conclusion

Principales conocimientos adquiridos

- El desarrollo de recursos tecnológicos y discursos estéticos sobre aspectos específicos de la relación sonido imagen en la composición audiovisual.

Principales conocimientos aportados

- Además de una estética general, y una breve descripción de la composición de las obras, uno de los aportes del trabajo es la explicitación de los principios teóricos y estrategias empleadas para generar coherencia entre imagen y sonido a partir de conceptos de percepción multimodal derivados de las teorías de Haverkamp (2012) y Ross (2015).
- Dentro de los elementos explorados están la luminosidad, densidad, movimiento, relieve, espacio y textura. Destaca un nivel que no había sido trabajado antes y que constituye un aporte de la obra y tesis del autor: las texturas estereoscópicas.

Tipo de trabajo

- Proyecto de innovación artística
 - Nuevos modelos de concierto
 - Medios audiovisuales
 - Interdisciplinareidad artística
 - Creación de nuevo repertorio
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Teorización para la práctica

Título: *Aesthetics of sound in Japanese hōgaku. Ethnomusicology and Artistic Research in dialogue.*

Autor/a: Horacio Curti Bethencourt

Fecha: 2022

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Universidade de Aveiro (Portugal)

Director/as: Susana Sardo

Tema

En esta tesis el autor hace confluir varias investigaciones de diverso tipo que giran en torno a la música hōgaku del Japón. En primer lugar, a partir de una investigación documental y de la experiencia del autor como intérprete de shakuhachi formado en Japón, se estudian una serie de conceptos estéticos vinculados con esta tradición como *neiro*, *shōgai*, *ma*, *kūkaku*, *seigen* y *soboku*, *wabi* y *yūgen*. Después, las ideas articuladas en esta fase se someten a un proceso de contraste a través de un trabajo de campo etnomusicológico en el que se entrevista a diferentes artistas, intérpretes y practicantes japoneses. En una tercera fase inscrita ya dentro de la investigación artística, se aplican estas nociones a un proceso de creación transdisciplinar original colectiva que incluye música, danza y audiovisual y se plasma en la pieza performativa *Kūkaku*.

Por último, el trabajo escrito se complementa con el documental *Painting in the void*. Se trata de una investigación audiovisual que intenta construir y transmitir un conocimiento decolonial y no logocéntrico sobre el proceso de creación de *Kūkaku*. Aquí se articulan la etnomusicología con la investigación artística desde una episteme que no desea constreñirse por el pensamiento verbal y las lógicas lineales. El audiovisual no es un *making of* de la performance: es un artefacto epistémico en sí mismo que prioriza un conocimiento de naturaleza sensorial. Los tres productos de la tesis, el texto escrito, la pieza performativa *Kūkaku* y el documental *Painting in the void* constituyen una unidad. El conocimiento producido en este proyecto se distribuye equitativamente por entre los tres y su importancia es exactamente la misma.

La Introducción presenta el problema de investigación, los objetivos, las motivaciones personales, etc. En el capítulo 1 Curti reflexiona sobre los elementos centrales tanto de la etnomusicología como de la investigación artística dentro del proyecto así como de las posibles sinergias entre ellos. Termina con algunas consideraciones sobre formas alternativas de investigar

la creación artística y presenta la pieza audiovisual *Kūkaku* para shakuhachi, bailarina y videocámara. En el siguiente aborda la dimensión estética del sonido en el hōgaku a partir de una reflexión estética en el contexto japonés de categorías como *neiro*, *shōgai*, *ma*, *kūkaku*, *seigen* y *soboku*, *wabi* y *yūgen*. El capítulo 3 presenta el documental audiovisual *Painting in the void* sobre el cual recae una parte importante del conocimiento creado en la tesis. El capítulo final evalúa los hallazgos de esta investigación y ofrece vías para posibles estudios futuros.

Estado de la cuestión

A nivel *artístico indirecto* menciona muy brevemente algunos trabajos que estudian la creación contemporánea y recontextualizadora de la música de shakuhachi como Day (2009). A nivel *académico directo* menciona algunas investigaciones previas sobre la música japonesa.

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Qué hace que un sonido sea hermoso dentro del hōgaku?

T1.1. Lectura de bibliografía académica sobre la estética dentro de esta práctica.

T1.2. Entrevista con artistas que practican esta música y usan o experimentan con estos conceptos estéticos.

P2. Si existen conceptos estéticamente significativos en relación con el hōgaku, ¿podrían usarse como punto de partida de un proceso de creación recontextualizado, es decir, usando la estética, música e instrumentos japoneses en una creación contemporánea? ¿Si es así, cómo se podrían usar?

T2.1. Diseño de acciones artísticas a partir del análisis y reflexión de los conceptos estéticos desde diferentes perspectivas como la intelectual, la sensorial, etc.

T2.2. Investigación a través de la práctica artística por medio de la autoobservación, autorreflexión y diversos tipos de experimentación.

P3. ¿Los conceptos estéticos identificados poseen potencial para crear interlocución en un proceso de creación colectiva recontextualizado?

T3. Determinar el nivel de interacción entre música, danza y audiovisual en la pieza a crear y testear los conceptos dentro de este marco de acciones artísticas.

P4. ¿Cómo podrían ampliarse las metodologías habituales de la etnomusicología para promover su emancipación epistemológica de la palabra hablada?

T4.1. Lectura de bibliografía académica y reflexión.

T4.2. Experimentación con el medio audiovisual como generador de conocimiento.

P5. ¿Cómo podría utilizarse la investigación artística para la realización de una creación transdisciplinaria que esté libre de las limitaciones de cualquier género o forma en particular?

T5.1. Lectura de bibliografía especializada en investigación artística y análisis crítico de algunos proyectos específicos.

T5.2. Experimentación de diversos tipos desde la práctica artística.

P6. ¿Cómo puede utilizarse el audiovisual como instancia de producción y comunicación de conocimiento en los campos de la etnomusicología y la investigación artística?

T6.1. Lectura de bibliografía especializada en el documental y análisis crítico de algunos documentales específicos.

T6.2. Experimentación audiovisual de diversos tipos.

T6.3. Entrevistas, intercambios y colaboración con especialistas en el audiovisual.

Objetivos

Explícitos:

- Identificar y conocer a profundidad algunas de las ideas básicas de la belleza dentro del hōgaku y aplicarlas a un proyecto de creación colectiva performativa, transdisciplinaria y recontextualizada que incluye música, danza y audiovisual.
- Colaborar a incrementar el conocimiento de la dimensión estética del hōgaku cuyo estudio se ha marginado a favor de sus aspectos formales y sociales.
- Determinar la validez de los conceptos estéticos del hōgaku en otras formas de arte y definir su potencial para generar interlocución dentro de una creación colectiva recontextualizada.
- Evaluar las posibilidades del audiovisual para actuar como vehículo de producción y comunicación de conocimientos académicos.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 227 pp.
163 pp. de texto y el resto de anexos, glosario y bibliografía.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).²³
2. Documental *Painting in the void*. Enlace de acceso disponible dentro de la tesis.
3. Pieza performativa *Kūkaku*. Enlace de acceso disponible dentro de la tesis.
4. Acceso a múltiples ejemplos, documentación y materiales audiovisuales desde el texto de la tesis.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Categorías estéticas tradicionales japonesas como *neiro*, *shōgai*, *ma*, *kūkaku*, *seigen* y *soboku*, *wabi* y *yūgen*. Después de su estudio intelectual, el autor las emplea como detonadores o punto de partida para la investigación que dará forma a su pieza performativa *Kūkaku*.
- *Marco teórico procedimental*
 - Técnicas tradicionales del shakuhachi en la creación e interpretación de música contemporánea

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
- *Métodos cualitativos*
 - Observación no participante y participante
 - Entrevistas a profundidad
- *Estrategias de investigación artística*
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal

²³ Enlace de acceso completo: <https://ria.ua.pt/handle/10773/34130>

- Recuperación de conocimiento experiencial como ejecutante de shakuhachi
- Autorreflexión
- Reflexión a través de la práctica artística colectiva
- Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introduction

1. Theoretical framework

1.1. The framework for research and creation

1.1.1. Ethnomusicology

1.1.2. Artistic research

1.2. Communicating knowledge

1.2.1. Communicating with audio-visual medium

1.2.1.1. In Ethnomusicology

1.3. The research in this thesis

1.3.1. Understanding japanese musics

1.3.1.1. Working with the literature

1.3.1.2. Fieldwork

1.3.2. On / Through creation

1.3.2.1. Building a cadenza: an exercise of research on creation

1.3.2.2. The transdisciplinary and recontextualized creation of 'Kūkaku'.

1.3.3. Communication in this project

2. Japanese music': of beauty and sound

2.1. Hōgaku and other labels

2.2. The beginning of the field of aesthetics in Japan

2.3. Researching about beauty: the methodology

2.4. Beauty in sound: the concepts

2.4.1. Neiro 音色

2.4.2. *Shōgai* 障害, the obstacle as a path

2.4.3. Ma 間

2.4.4. Kūkaku 空画

2.4.5. Coda

2.4.5.1. Seigen 制限 and soboku 素朴

2.4.5.2. Wabi 侘

2.4.5.3. Yūgen 幽玄

2.4.6. The arrival of a new model. Looking up to the west

3. 'Painting in the void'

4. Conclusion

Principales conocimientos adquiridos

- Interiorización de categorías estéticas de la música tradicional japonesa para la creación performativa de obras actuales.
- Habilidad para transmitir conocimientos decoloniales por medios no verbales que prioricen lo sensorial.

Principales conocimientos aportados

- Categorías estéticas del hōgaku.
- Conocimientos sensoriales no verbales por medios audiovisuales.

Tipo de trabajo

- Proyecto de innovación artística
 - Nuevos modelos de concierto
 - Medios audiovisuales
 - Exploración escénica

- Interdisciplinareidad artística
- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Como medio para adquirir o desarrollar una habilidad diferente a la que se practica
 - Práctica y reflexión teórica en paralelo

Observaciones

Los tres productos de la tesis en conjunto forman una unidad, un artefacto epistémico en tres partes con formatos y dimensiones distintas. Es muy notable e propósito del autor de emplear la filmación y edición audiovisual como forma de producción y transmisión de conocimiento en sí mismas.

Título: *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance.*

Autor/a: Lucia D'Errico

Fecha: 2017

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Leuven University

Programa: docARTES programm

Director/as: Paulo de Assis, Jonathan Impett, Michael Schwab y Piet Swerts.

Tema

En su tesis, Lucia D'Errico se cuestiona el vínculo que existe en la música de arte occidental entre la obra y sus interpretaciones y explora la frontera que las relaciona al tiempo que las separa. Propone una incisiva crítica tanto intelectual como artística de las concepciones fundamentales que dominan en esta cultura musical. A partir de la práctica reflexiva y la introducción de complejos aparatos conceptuales provenientes de la semiótica, la teoría de medios y la filosofía postestructural francesa, la autora cuestiona la idea de la música como un texto fuente fijo (la partitura), que preserva un concepto idealizado de la “obra musical” autorizada. Del mismo modo, pone en entredicho la supuesta responsabilidad del intérprete de reproducir la experiencia de ésta a través de su reificación continua siempre en la búsqueda incansable e inconclusa de recobrar su esencia. Este enfoque, nos informa, depende de manera sustancial de las nociones de autenticidad, autoridad e intencionalidad del compositor.

En su lugar, propone la interpretación o performance musical como un espacio de experimentación donde, en lugar de pretender la reificación continua de la obra original, se procede a cuestionar lo que sabemos de ella, lo que queremos de ella y lo que hacemos o podemos hacer con ella como intérpretes. De este modo, el momento performativo se convierte en un acto a un tiempo creativo y crítico que transforma las propiedades epistémicas y estéticas de la obra musical. En el marco propuesto, la obra musical codificada por su(s) partitura(s) deja de ser un conjunto de instrucciones para el intérprete o una entidad ontológicamente definida para convertirse en una suerte de catapulta de fuerzas interpretativas con entidad artística propia. Con ello, la principal función de la interpretación musical ya no es la de representar una obra previa, sino el constituirse y presentarse a sí misma como obra de arte.

Cuando la música de arte europea yergue el ideal de que cada interpretación debe alcanzar la esencia de cada obra, desenfoca las características exclusivas

de cada interpretación. La propuesta de D'Errico, por el contrario, pretende incidir en esas diferencias, en aquello que hace de una interpretación una entidad artística única. Por ello, propone la noción de *performances divergentes*: una manera de concebir la interpretación musical que pone énfasis en la divergencia insalvable entre codificación de la obra en la partitura y la materialidad producida por su performance que cobra forma en sonido y movimiento corporal. En lugar de entender la interpretación como la producción de una “imagen sonora ideal y apriorística de la obra musical” a manera de *copia* platónica, D'Errico la concibe como una *producción de simulacros*: el resultado de la interpretación no afirma la supuesta identidad de la obra sino que enfatiza su diferencia. Produce una *imagen sonora* de la diferencia. De este modo, niega la idea de composición como origen y de la performance como su final teleológico.

Las *performances divergentes* de D'Errico se construyen a partir de tres fases. En primer lugar trabaja la pieza de origen desde una aproximación tradicional: lee la partitura de la pieza original, la interpreta y escucha analíticamente algunas grabaciones de la misma. En la segunda fase graba, edita y procesa lo que la autora llama *banda sonora electrónica* de la pieza. No se trata de una ejecución o transcripción de la pieza original sino de una especie de *imagen sonora* que se define por la acción de diferentes ángulos o aproximaciones que se explican más adelante. Por último, se diseña un modelo de interacción entre distintos músicos con la *imagen sonora* producida en la fase anterior para interpretarla en el escenario.

A lo largo de las fases, el trabajo se desarrolla a partir de tres ángulos o perspectivas diferentes. Éstas determinan la relación que tendrá la *interpretación divergente* con la *obra primaria* (el punto de partida). En primer lugar existe un *ángulo relacional* que incluye el impacto afectivo que la *obra primaria* ejerce sobre la memoria y la imaginación del intérprete. Existe también un *ángulo compositivo* por medio del cual se establece el grado de parecido de la *obra primaria* con la *interpretación divergente*. Por último, el *ángulo semiótico* problematiza las relaciones que se establecen entre la escritura musical (escritura tanto en partitura como en fonograma) y el sonido generado en las interpretaciones. El proceso compositivo no es diferente del performativo: se generan simultáneamente.

El proceso no se concentra en establecer una relación identitaria entre la música escrita, particularmente sus valores semióticos prescriptivos como la altura y la duración establecidas en la partitura, y la performance resultante. Su foco de atención son las propiedades sonoras, gestuales y afectivas de la performance en sí misma. En los usos y costumbres tradicionales, varias interpretaciones de la misma obra, por grandes que sean sus diferencias, tendrán en común el efecto regulador de la partitura. Habrá entonces una

relación evaluable entre las proporciones prescritas por la partitura (alturas y duraciones) y los gestos interpretativos que las producen. En la *interpretación divergente*, por el contrario, las diferentes interpretaciones no parten de los parámetros fundamentales establecidos por la partitura sino de los valores performativos en sí mismos que se van construyendo a lo largo del proceso. Todas estas interpretaciones, a su vez, se inscriben en documentos fonográficos y sirven de base para la siguiente interpretación. Cada documento va desfigurando la obra original de manera *anamórfica*. Esto produce una serie de relaciones no lineales sino vectoriales entre la *obra primaria* y sus *interpretaciones divergentes*. No sólo se transforman los patrones sonoros de altura y duración sino también las propiedades energéticas y de dirección.

De este modo, la obra de arte musical deja de ser una entidad semiótica que prescribe como deben de ser sus instanciaciones por medio de identidades ideacionales fijas para convertirse en una especie de materia sonora plástica, energética y afectiva que se puede modelar como un continuo imposible de reducir a parámetros discretos como la altura o duración.

La *banda sonora* que se va produciendo es al mismo tiempo una composición derivada de la primera y su propia interpretación. Como consecuencia, la relación causal entre la composición de una obra (o un arreglo, paráfrasis, versión, re-escritura de una obra anterior) y su ejecución, simplemente se disfuncionaliza. Los diferentes objetos sonoros producidos en la interpretación divergente tienen un estatus singular y difícil de conceptualizar. No son composiciones porque ninguno es definitivo, siempre siguen abiertos a seguir ofreciendo posibilidades de transformación interpretativa. Pero tampoco son claramente interpretaciones de una obra pues ésta no se reconoce en el conjunto de interpretaciones. Al existir de por medio un proceso de análisis y escritura fonográfica, no se puede hablar de improvisación. Se trata simplemente de *interpretaciones divergentes*: objetos estéticos autónomos, al mismo tiempo que lugares de experimentación siempre incompletos y sin capacidad de alcanzar un cierre o éxito total.

El resultado de la investigación incluye un texto escrito en un “estilo experimental”. Está dividido en tres libros distintos cada uno con unos contenidos y estilos discursivos diferentes. Estos no se exponen de manera secuencial sino que sus capítulos se intercalan a lo largo del texto. La autora explícitamente invita a la persona lectora a que desarrolle sus propios recorridos de lectura. El primer libro describe el proceso artístico para cada *interpretación divergente* en orden cronológico. El segundo contiene reflexiones teóricas de gran calado en relación a la interpretación musical. El tercero expone consideraciones sobre la materialidad del cuerpo como parte de la interpretación de la música escrita.

El trabajo se complementa con documentación audiovisual de las *performances divergentes* generadas durante la investigación. Éstas son las siguientes:

- *Antidotum Tarantulae* (a partir de la melodía homónima de Athanasius Kircher): para guitarra acústica solista.
- *Madonna il poco dolce* (a partir del madrigal homónimo de Nicola Vicentino).
 - Versión 1 para banda sonora electrónica, viola y guitarra eléctrica.
 - Versión 2 para banda sonora electrónica y guitarra eléctrica.
- *Piange Madonna* (a partir de la canción homónima de Sigismondo d'India).
 - Versión 1.1 para banda sonora electrónica.
 - Versión 1.2 para presentaciones electrónicas en vivo.
 - Versión 2.1 para banda sonora electrónica.
 - Versión 2.2 para presentaciones electrónicas en vivo.
 - Versión 3.1 para banda sonora electrónica.
 - Versión 3.2 para interpretación electrónica en vivo y guitarra eléctrica.
- *Preludio* (a partir del *Preludio* de la *Suite en re menor* para guitarra de Robert de Visée).
 - Versión 1 (instalación).
 - Versión 2 para presentaciones electrónicas en vivo.
- *Variación VIII* (a partir de las *Variaciones Diabelli n° VIII* de Ludwig van Beethoven): para flautas, clarinete bajo, violín, violonchelo, piano y percusión.
- *n(Amarilli-1)* (a partir de la canción *Amarilli mia bella* de Giulio Caccini).
 - 1(Amarilli-1)1 para banda sonora electrónica.
 - 2(Amarilli-1)1 para banda sonora electrónica y guitarra eléctrica.
 - n(Amarilli-1)2 para flauta, flauta contralto, clarinetes, violonchelo y piano.
 - n(Amarilli-1)3 para banda sonora electrónica.
 - n(Amarilli-1)4 para bailarina solista.

- *Sento un certo non so che* (a partir del dúo homónimo de Claudio Monteverdi en *L'Incoronazione di Poppea*): para guitarra acústica solista.
- *Rasch* (basado en el *Intermezzo* de la *Kreisleriana* op. 16, n.º 4 de Robert Schumann) para banda sonora electrónica.

Es muy importante notar que estas interpretaciones no son una ejemplificación a posteriori de las reflexiones teóricas desarrolladas en el texto. Al contrario, se tratan de estudios críticos elaborados desde la propia práctica artística a partir ya no de la articulación verbal sino de la materialidad sonora y corporal a través del proceso artístico.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja un recuento de investigaciones artísticas similares previas. A nivel *artístico indirecto* se limita a mencionar a lo largo de trabajo algunas de sus influencias artísticas generales como el escultor Gian Lorenzo Bernini (1598-1680); el pintor Francis Bacon (1909-1992); el compositor Salvatore Sciarrino (n. 1947) y el actor, director de teatro, cineasta y escritor Carmelo Bene (1937-2002).

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Qué es exactamente una obra musical y qué es una interpretación de la misma?

T1.1. Estudio de bibliografía académica.

T1.2. Experimentación de diverso tipo en la interpretación de diferentes piezas.

P2. ¿Cómo la partitura en tanto sistema de signos permite que se produzca una determinada materialidad sonora y gestual?

T2.1. Estudio de bibliografía académica.

T2.2. Experimentación de diverso tipo en la interpretación de diferentes piezas.

T2.3. Reflexión a través de la práctica.

P3. ¿Cómo se construye a través de la performance la correspondencia entre el signo anotado y su representación material?

T3.1. Estudio de bibliografía académica.

T3.2. Experimentación de diverso tipo en la interpretación de diferentes piezas.

T3.3. Reflexión a través de la práctica.

P4. ¿Qué elementos y procesos conectan a la vez que separan las obras musicales de sus interpretaciones?

T4.1. Experimentación de diverso tipo en la interpretación de diferentes piezas.

T4.2. Reflexión a través de la práctica.

T4.3. Proposición de nuevas categorías teóricas musicales.

P5. ¿Qué tipo de realidad o entidad constituye la interpretación musical en la tradición de la música anotada occidental y como puedo proponer realidades alternativas?

T5.1. Estudio de bibliografía académica.

T5.2. Experimentación de diverso tipo en la interpretación de diferentes piezas.

T5.3. Reflexión a través de la práctica.

T5.4. Proposición de nuevas categorías teóricas musicales.

P6. ¿Es posible crear nuevas epistemes sobre una obra musical determinada a través de la práctica creativa?

T6.1. Experimentación de diverso tipo en la interpretación de diferentes piezas.

T6.2. Reflexión a través de la práctica.

T6.3. Proposición de nuevas categorías teóricas musicales.

P7. ¿Cuáles son los límites que impone la interpretación a mi forma de pensar la música escrita? ¿Es posible ampliar esos límites y, en caso afirmativo, cómo?

T7.1. Experimentación de diverso tipo en la interpretación de diferentes piezas.

T7.2. Reflexión a través de la práctica.

Implícita:

P8. ¿Cuál es el campo de posibilidades creativas y de conocimientos tanto adquiridos como por producir que tiene un intérprete cuando se aproxima una obra musical escrita?

T8.1. Estudio crítico de bibliografía académica.

T8.2. Experimentación de diverso tipo en la interpretación de diferentes piezas.

T8.3. Reflexión a través de la práctica.

T8.4. Proposición de nuevas categorías teóricas musicales.

Objetivos

Explícitos:

- Escindir la interpretación de música escrita de su texto y tratarla como un tipo de “escritura” independiente que no pretenda reproducir, representar o reflejar nada, sino crear sus propias reglas.
- Proponer y teorizar nuevas prácticas de interpretación en el contexto de la música de arte occidental escrita.
- Producir un tipo de materialidad en la interpretación que ponga en crisis las categorías semióticas habituales que se establecen entre obra, partitura e interpretación, poniendo en entredicho la existencia misma de un texto musical.
- Desarrollar nuevas modalidades de experimentación en la interpretación musical.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 200 pp.²⁴
183 pp. de texto y el resto de bibliografía e índices.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).²⁵
2. Conciertos y presentaciones públicas del proceso.

²⁴ Este resumen se ha realizado a partir de la versión editada de la tesis original (D'Errico 2018).

²⁵ Enlace de acceso completo:
<https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/29716>

3. Documentación artística a la cual se accede por medio de este enlace:²⁶



ACCESO A MATERIALES AUDIOVISUALES

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - La tesis emplea una rica batería de términos, conceptos y nociones extraídas de diferentes campos del conocimiento como la semiótica, teoría de los medios y la filosofía postestructural francesa. Este arsenal teórico no siempre es fácil de emplear ni de comprender. En ocasiones, su aplicación dentro de la tesis resulta un tanto inaccesible. Dentro de estos conceptos podemos destacar, por ejemplo, la noción de *variante menor* o *minoración* del lenguaje de Deleuze y Guattari (1998) o el de *simulacro* de (Baudrillard 2005) con las que propone nuevas maneras de relacionar la interpretación musical con la partitura escrita.
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - De las artes visuales emplea conceptos como *anamorfosis*

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
- *Estrategias de investigación artística*
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*

²⁶ Enlace de acceso completo:
<https://www.researchcatalogue.net/view/278529/391761>

- Alto
- Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de laboratorio y de campo
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introduction

1. BOOK I: Description of the Practice

1.1. The Problem of Resemblance

1.2. Beyond Improvisation

1.3. A Series of Anamorphic Glances

1.4. On Methodology

1.5. Phonographic Writing

1.6. The Phantasmic Image of the Musical Work

1.7. The Vectors of the Body

1.8. The Musical Work as a “Manifold”

1.9. A Peripheral Instrument

1.10. Modes of Exposition

1.11. Appendix 1: Techniques of Minoration

1.12. Appendix 2: List of Musical Examples

1.13. Closing Remarks

2. BOOK II: Derivatives

2.1. Derivative I: On Three Different (Musical) Eyes

2.2. Derivative II: The Phonocentric Vision of Music

- 2.3. Derivative III: An Eye That Sees Itself
 - 2.4. Derivative IV: The Joyous Power of Simulacra
 - 2.5. Derivative V: How to Defy Perspective through Perspective
 - 2.6. Derivative VI: Automaton
 - 2.7. Derivative VII: How to Produce a Phantasm? Part I: Gian Lorenzo Bernini
 - 2.8. Derivative VIII: How to Produce a Phantasm? Part II: Francis Bacon
 - 2.9. Derivative IX: How to Produce a Phantasm? Part III: Salvatore Sciarrino
 - 2.10. Derivative X: How to Produce a Phantasm? Part IV: Carmelo Bene
3. BOOK III: Five Glances upon the Unspeakable Body
- 3.1. First Glance
 - 3.2. Second Glance
 - 3.3. Third Glance
 - 3.4. Fourth Glance
 - 3.5. Fifth Glance

Principales conocimientos adquiridos

- Competencias artísticas específicas para el desarrollo de una novedosa forma de hacer/interpretar música.

Principales conocimientos aportados

- Propone una nueva forma de concebir a música anotada de arte occidental.
- Replantea de manera radical la noción de obra musical, su relación con la partitura y sus interpretaciones.
- Introduce en la discusión una rica batería de conceptos provenientes de diversos campos del conocimiento, algunos bastante difíciles de comprender, que dan cuenta de la noción de interpretación o performance divergente.
- Introduce nociones teóricas completamente originales como los siguientes:

- Distinción entre diferentes modelos en la interpretación de música escrita como el *paradigma barroco*; el *paradigma perspectivista* y el *paradigma de perspectiva inversa*.
- Nociones conceptuales y prácticas de *interpretaciones o performances divergentes*; el término *mirada anamórfica*; la redefinición de la obra musical como *ensamblaje*; del intérprete musical como *operador* y la formulación de una visión *fonocéntrica* de la música.
- Conceptos como *obra primaria* que es la pieza musical codificada en su partitura y que funciona como punto de partida de las *performance divergentes*.
- La *imagen sonora* es la interpretación escrita fonográficamente que funciona como eje del desarrollo de las *performances divergentes*.
- Concepto de *ser-escucha* (*Being-heard-ness*).

Tipo de trabajo

- Interpretación crítica
 - Análisis para la interpretación
- Proyecto de innovación artística
 - Nuevos modelos de concierto

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Práctica y reflexión teórica en paralelo

Título: *Interpreting Finn Mortensen's Piano. Music in an International Perspective.*

Autor/a: Kristian Evjen

Fecha: 2023

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: University of Stavanger (Norway)

Director/as: Håkon Austbø y Per Dahl

Tema

La tesis aborda el estudio, análisis, interpretación y grabación de la obra integral para piano de Finn Mortensen (1922-1983), uno de los compositores noruegos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Su música es sumamente abstracta y el discurso del compositor sobre la misma es extremadamente técnico. Además, sus partituras contienen muy pocas marcas de expresión, matices e indicaciones interpretativas. Por todo ello, se le considera un compositor complejo cuya música tiene valor fundamentalmente técnico pero que carece de resortes expresivos. Se dice que es una música extremadamente fría.

Evjen se propone una reinterpretación radical de la obra para piano del compositor. Para ello hace que las obras de Mortensen dialoguen analítica y estéticamente con las de otros autores del siglo XX. A partir de análisis comparativos, de la recontextualización de cada pieza y de la detección de resortes interpretativos intertextuales, el pianista explora nuevas formas de aproximación a esta música. En realidad logra producir un modelo de interpretación que permite tomar decisiones artísticas dentro de un marco de posibilidades más amplio y matizado. El resultado son unas interpretaciones sumamente dinámicas, emocionantes y personales que, sin duda alguna, proponen una comprensión completamente novedosa de la obra de Mortensen.

En el primer capítulo introduce la figura de Mortensen, describe la valoración actual de su música y reflexiona sobre el papel del intérprete como analista. En el siguiente estudia la *Sonata* Op. 7 desde una perspectiva ampliada de la tonalidad. Para ello emplea la noción de Paul Hindemith de *tonalidad como una fuerza musical perceptible*. Según el compositor alemán, la tonalidad no se limita a un sistema que regula la sintaxis, organización de alturas y de reglas para los movimientos armónicos. Se trata de una poderosa fuerza que direcciona el discurso musical más allá de constricciones formales. A partir de este principio, Evjen jerarquiza diferentes momentos de la *Sonata* Op. 7 de

Mortensen en relación a estas direcciones, inercias y fuerzas tonales. En el tercer capítulo explora la *ambigüedad textural* presente en varias obras del compositor. Para ello emplea el concepto de *fondus* de Maurice Ravel. Se trata de un desplazamiento perceptual en el que la música deja de prestar atención a cada nota individual. En su lugar prioriza el efecto tímbrico global de un conjunto de notas.

En el capítulo cuarto el pianista recupera sus experiencias en la interpretación de la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez y el *Intermezzo* Op. 36 de Fartein Valen. Específicamente recuerda como su trabajo gestual sobre el instrumento generó una especie de estructura corporal diferente a la estructura abstracta formal de cada pieza. Usando entre otros insumos la noción de *gesto musical* de Hatten (2004), Evjen usa el armazón de su propio despliegue gestual como estructura de significado con la que articula una reinterpretación de una parte de la *Sonata* Op. 7 de Mortensen. En el siguiente emplea el concepto de *fraseo puntillista* de Pierre Boulez, la propia experiencia de su análisis e interpretación de las *Variationen* op. 27 de Anton von Webern y la noción de *antipuntillismo* con la que Peter Stadlen califica a algunas obras de este último compositor. Con todo ello construye su interpretación de la *Fantasy* of Op. 13 y la *Fugue* of Op. 7 de Mortensen. Aquí destaca su empleo de nuevo de la estructuración gestual y la noción de expansión de registro que detectó e interpretó en el tercer movimiento de las *Variationen* de Webern.

En el capítulo sexto recuerda las estrategias que usó para la generación de ideas para la improvisación a partir de *Archipel I* de André Boucourechliev. Posteriormente traslada esa experiencia a su interpretación de *Sonate für zwei Klaviere*, Op. 26 de Mortensen. En el séptimo capítulo emprende la interpretación de la *Sonata No. 2* considerada por el propio compositor como neoserialista. Evjen detecta que el imparable devenir continuo de esta música posee cierta similitud con la estrategia de escritura de *flujo de conciencia* que emplea James Joyce en sus obras. No duda en emplear este símil para explorar y dotar de sentido la pieza del noruego.

Estado de la cuestión

A nivel *académico indirecto* menciona tesis y trabajos académicos sobre Finn Mortensen y opiniones de críticos y musicólogos sobre su música.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícita:

P1. ¿Cómo dotar de expresividad y dinamismo un repertorio considerado como hiperestructural aséptico y frío?

T1.1. Análisis de la música para piano de Mortensen vinculándola con repertorios coetáneos que se consideran más expresivos.

T1.2. Detectar elementos estructurales en las piezas que puedan soportar diversos tipos de intencionalidad expresiva en su interpretación.

T1.3. Recuperar la memoria personal en la interpretación de música contemporánea para generar estrategias adecuadas a este repertorio.

Objetivos

Implícitos:

- Ofrecer interpretaciones de la música para piano de Finn Mortensen dotadas de expresividad y dinamismo.
- Proponer una serie de estrategias para ampliar las posibilidades de elecciones artísticas de los intérpretes durante el proceso de montaje de una obra.
- Transformar el juicio estético establecido sobre la música para piano de Mortensen.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 250 pp.
212 de texto y el resto de bibliografía y anexos.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).²⁷
2. Conciertos y presentaciones con las obras estudiadas en la tesis.
3. Documentación del producto artístico. Material audiovisual disponible en el siguiente enlace:²⁸

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*

²⁷ Enlace de acceso completo:
<https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=778684>

²⁸ Enlace de acceso completo:
<https://www.researchcatalogue.net/view/778684/2088394>

- Conceptos *análisis del intérprete e intuición informada* de John Rink
- La noción de Paul Hindemith de la *tonalidad como una fuerza musical perceptible* más que como una teoría estructural. Ello le permite encontrar en la música atonal de Mortensen elementos de esta concepción de la tonalidad que, más que ofrecer un soporte estructural a gran escala a estas piezas, poseen una función expresiva local.
- La noción de *antipuntillismo* que Peter Stadlen aplica a algunas obras de Webern
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - De Maurice Ravel toma la idea de *fondu*: la desaparición de la percepción de notas individuales a favor del efecto tímbrico que produce en su conjunto una serie de notas
 - La concepción de *fraseo puntillista* de Pierre Boulez
 - El concepto de *gesto* de Robert Hatten en combinación con su propia experiencia gestual en la interpretación de la *Troisième Sonate Pour Piano* de Pierre Boulez y el *Intermezzo Op. 36* de Fartein Valen, le ayuda al autor a modelar su propia noción teórico- práctica de este aspecto del análisis e interpretación. El resultado lo aplica a la interpretación de la *Sonata No. 2, Op. 47* de Mortensen.
 - La técnica de escritura y concepto de *flujo de consciencia* tal y como la practicó James Joyce

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de partituras
- *Estrategias de investigación artística*
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal



ACCESO A MATERIALES AUDIOVISUALES

Nota: un recurso metodológico recurrente en la tesis de Evjen es el uso de sus propias experiencias interpretativas pasadas que le han proporcionado ciertas epifanías estéticas y epistémicas para aplicarlas a la música de Mortensen. Muchas de estas experiencias permanecen en el ámbito de conocimientos tácitos, silentes. Se trata de *conocimientos por familiaridad* generado en su relación interpretativa con otras piezas en otros contextos de interpretación. Esa experiencia es actualizada y aplicada a un nuevo contexto de interpretación: las piezas de Mortensen. Con esta estrategia no reproduce necesariamente el mismo conocimiento que obtuvo de las experiencias anteriores sino que genera nuevos saberes.

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Point of Departure

1.1. Introduction

1.2. Mortensen about His Own Music and Performance of It

1.3. Others about Mortensen

1.4. The Role of the Performer

1.5. The Performer as an Analyst

2. *Sonata*, Op. 7, and Mortensen's Tonal Language

2.1. Introduction about tonality and atonality

2.2. Mortensen's Linear Tonality

2.3. The Opening of the *Fugue* of Op. 7

2.3.1. Fifths

2.3.2. Ascending Semi-tones

2.3.3. Diatonism

2.3.4. Tritones

2.3.5. Double, Chromatic Neighbour Notes

2.4. Performing Mortensen's Tonality

3. *Fondu*, *Textural Ambiguity*, and a Re-Evaluation of Colour in Mortensen's Music

3.1. *Fondu*

3.2. The Ambiguity of Mortensen's Texture

3.3. Mortensen and Pedal

3.4. Balance in Mortensen's Chords

4. Gesture, Pulse, Metre and a Multidimensional Flexibility in Mortensen's Temporal Dimensions

4.1. Gesture in the Music of Fartein Valen and Pierre Boulez

4.2. Gestures in Mortensen's Music

4.3. Motives, Gesture, Structure and Metre in Op. 7

4.4. Non-notated Phrasing

4.5. Downbeats as Structural Focal Points

5. Mortensen's Points – *Pointillistic Phrasing* and *Pointillistic Structure*

5.1. A Non-pointillist Perspective on the Points of Op. 13

5.1.1. Anton Webern's *Variationen*, Peter Stadlen's *Anti-pointillist Manifestos*, and Pierre Boulez's *Pointillistic Phrasing*

5.2. Registral Expansion as Pointillistic Phrasing and Structure in Mortensen

5.2.1. A Pointillistic Structural Level at the End of the *Fugue* of Op. 13

5.2.2. The *Fantasy* of Op. 13

5.2.3. The *Fugue* of Op. 7

5.3. Performative Parallels in Boulez' *Troisième Sonate*, and Literary Analogues in Stéphane Mallarmé's *Un coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*

5.4. Some Thoughts on Performers' Long-Term Musical Thinking

6. Improvising *Sonate für zwei Klaviere*, Op. 26
 - 6.1. Introduction and Historical Context
 - 6.2. Developing an Improvisatorial Agency
 - 6.3. Rehearsing Together
 - 6.3.1. Second Field
 - 6.3.2. Third Field
 - 6.3.3. Sixth Field
 - 6.3.4. Second and Fifth Fields
 - 6.3.5. First and Fourth Fields
 - 6.4. Improvisation within a Teleologic Form
 - 6.4.1. Parallels to Mortensen's Other Teleologic Forms
 - 6.4.2. Structural versus Episodic Change
 - 6.4.3. The Overall Shape of Dynamic Development
7. *Sonata No. 2*, Dodecaphony and *Neo-Serialism*
 - 7.1. Introduction – Neo-Serialism, Stylistic Plurality and *Stream of Consciousness*
 - 7.2. Mortensen as a Twelve-Tone Composer
 - 7.2.1. Mortensen's *Free* Twelve-Tone Structure
 - 7.2.2. *Neo-Serialism* and a New Analysis of the Dodecaphonic Structure of *Sonata No. 2*
 - 7.3. Suggestions of Formal Structures within the Row Material
 - 7.4. *Sonata No. 2* and Elements of Indeterminacy
 - 7.5. *Sonata No. 2* and the Multidimensionality of Neo-Serialism
8. Afterword

Principales conocimientos adquiridos

- La capacidad de realizar interpretaciones dinámicas, emocionalmente impactantes de un repertorio en extremo árido y estructural.

Principales conocimientos aportados

- Argumentaciones sobre el papel activo del intérprete en el proceso artístico.
- Defensa de la interpretación como actividad artística en sí misma y no como mera reproducción de intenciones originales de quien compuso la pieza a interpretar.
- El trabajo comunica con claridad el particular modo de comprender cada pieza; las relaciones que establece con otras obras del siglo XX y la fundamentación de sus elecciones interpretativas.

Tipo de trabajo

- Interpretación crítica
 - Análisis para la interpretación

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Análisis para la práctica

Título: *A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music.*

Autor/a: Barbara Lüneburg

Fecha: 2013

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Brunel University London

Tema

Lüneburg es intérprete de violín acústico y electrónico y de viola acústica. En este trabajo realiza un análisis pormenorizado de su propia actividad en el ámbito de la música contemporánea. Su objetivo es construir un aparato teórico que le permita conocer a fondo, modelar y, por consiguiente, gestionar mejor todas las tareas que realiza como artista de primer nivel en la escena de la música de nueva creación. Su punto de partida es que la interpretación musical en esta escena no constituye un hecho artístico autónomo y aislado sino una propuesta integrada y moldeada a través de diferentes interacciones entre distintos agentes artísticos y sociales. Entre éstas se encuentran la colaboración con personas compositoras y creadoras; la relación del artista con promotores; la planificación del concierto como una obra de arte total; la performance musical en sí misma; los vínculos establecidos con las audiencias y el trabajo curatorial.

En la primera parte de la tesis la autora parte de la observación y análisis de su propia práctica artística así como de entrevistas con otras personas artistas. Posteriormente aplica conceptos diáfanos, claros y precisos provenientes de la psicología, la filosofía, la ciencia de los medios y la sociología. A partir de ellos modela teóricamente su propia experiencia y ofrece comprensiones y explicaciones sumamente operativas y productivas. Entre los temas que aborda se encuentra una noción operativa de creatividad que luego aplica a la interpretación; los diferentes niveles de colaboración de intérpretes con compositores; el liderazgo del intérprete; el vínculo carismático que éste establece con el público y la creación de lo que llama el *aura de concierto*. A partir de este análisis logra conceptualizar una serie de aspectos fundamentales de la actividad profesional en el ámbito de la música de arte contemporánea que no se enseñan en escuelas ni conservatorios.

En la segunda parte del trabajo presenta, discute y analiza diferentes experiencias artísticas personales que se convierten en verdaderos estudios de caso donde aplica la teorización anterior. El resultado no es una serie de fórmulas para obtener el “concierto perfecto” o la “colaboración ideal”. Lo que

ofrece es una suerte de pautas de buenas prácticas para la colaboración e interacción en estos entornos. Además propone un proyecto donde planifica una posible colaboración futura a partir de los elementos desarrollados en la tesis.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos. No hace referencia a trabajos similares previos. Se trata de un tema con poca tradición de investigación.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. ¿En qué consiste la creatividad en el trabajo de un intérprete?

T1.1. Lectura de trabajos sobre creatividad.

T1.2. Observación, análisis, memoria profesional personal y reflexión sobre el trabajo de interpretación propio y de otros artistas.

P2. ¿Cómo puede un intérprete desarrollar una personalidad de liderazgo y formar un vínculo con sus oyentes para guiarlos en su experiencia de concierto?

T2.1. Lectura de trabajos sobre liderazgo.

T2.2. Observación, análisis y reflexión sobre el trabajo de interpretación propio y de otros artistas.

T2.3. Aplicación de los principios obtenidos a nuevos proyectos a partir de experimentos de diverso tipo.

P3. ¿Cómo se construye un *aura de concierto* y un vínculo carismático con el público?

T3. Estudio de la noción de aura de Walter Benjamin y su adaptación y aplicación al trabajo del intérprete tomando en cuenta la experiencia propia y de otros artistas performativos.

P4. ¿Cómo se pueden definir los diferentes componentes y niveles de colaboración entre compositor e intérprete? ¿Cómo se puede estructurar y organizar esta colaboración de manera que sea solidaria, interesante y fructífera para todos los involucrados y que conduzca a nuevos conocimientos y percepciones y a prácticas más justas?

T4.1. Documentar y analizar el trabajo de colaboración con diferentes compositores.

T4.2. Entrevistar a compositores e intérpretes.

T4.3. Analizar y modelar la información a partir de conceptos obtenidos en ámbitos como la psicología, filosofía o ciencias sociales para realizar propuestas productivas y justas.

Objetivos

Implícitos:

- Conceptualizar y modelar teóricamente los principales componentes del desarrollo de proyectos de música contemporánea que incluyen, entre otros aspectos, la colaboración con compositores, la interacción con promotores y la relación con el público.
- Proponer una serie de pautas de buenas prácticas en la colaboración, concepción y desarrollo de proyectos artísticos en el ámbito de la música contemporánea.
- Desarrollar y aplicar conceptos que permitan estudiar el papel de la creatividad en la interpretación musical; los tipos de colaboración de intérpretes con compositores; su ejercicio del liderazgo y carisma y el concierto como una propuesta artística en sí misma.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 190 pp.
157 pp. de texto y el resto de bibliografía y apéndices.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).²⁹
2. Abundante documentación audiovisual anexa en formato DVD y Cd. Sin embargo, no hay materiales en línea.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - La autora emplea una generosa batería conceptual proveniente de la filosofía, la psicología o la teoría de medios. Los conceptos son

²⁹ Enlace de acceso completo: <https://bura.brunel.ac.uk/handle/2438/7512>

muy directos, diáfanos y de aplicación inmediata y clara. Con ellos modela problemas específicos del trabajo cotidiano en la organización, creación e interpretación de la música de nueva creación.

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de videos, reseñas y blogs con reacciones y opiniones sobre la actividad de la música contemporánea
- *Métodos cualitativos:*
 - Observación participante
 - Participación en distintos procesos de creación y gestión musical
 - Participación en debates públicos en distintos países
 - Entrevistas a profundidad con:
 - Compositores
 - Audiencias de conciertos ofrecidos por la autora y otros artistas
 - Grupos focales
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión

Nota: la autora trabajó en detalle los siguientes aspectos:

- Documentación, observación y análisis de procesos de colaboración para la realización de 31 piezas con 22 compositores distintos en contextos diferentes.

- Análisis comparativo de los procesos anteriores con el montaje y ejecución de otro bloque de piezas que la autora trabajó sin la colaboración de los compositores.
- Documentación, observación y análisis de 140 conciertos propios con diferente formato en diferentes países.³⁰

Índice del trabajo escrito (completo)

Part One – Theory to Practice

1. Introduction

1.1. Content of the Thesis

1.2. Point of departure

1.3. The Act of Performing as a Method of Research

1.4. The Performer as the Creator of a *Gesamtkunstwerk* in Contemporary Music

2. Creativity

2.1. Conceptions of Creativity – Historical Overview

2.2. The System Model of Creativity

2.3. Tracing Creativity

2.3.1 The Four Stages of Creativity

2.3.2 The Investment Theory of Creativity

3. Collaboration

3.1 Definition of collaboration

3.1.1 General attitude towards collaboration in classical contemporary music

3.1.2 How do composers or performers profit from collaborating?

3.3 Theoretical Background to Creativity in Collaborations

3.3.1 Conceptual transfer

3.3.2 Conceptual combination

3.3.3 Conceptual elaboration

³⁰ Para el aspecto de la metodología en detalle véase Lüneburg (2013, 12-14).

3.3.4 Concept creation

3.4. Collaborating with Promoters of New Music

3.5 Principles for teamwork

4. Concert Aura

4.1 The Audience or "beauty is in the eye of the beholder"

4.2 Getting to know the New Music Audience – A Statistical Approach

4.3 Demography of the Audience in Relation to the Venue – A Sociological Approach

4.4 The Audience and the Performer

4.5 Vision and Leadership Qualities

4.6 Impression Management

4.7 The Five Ws (and one H)

5. Charisma

5.1. Charisma-Introduction

5.2. Four different Approaches to Charisma

5.2.1. Trait Approach

5.2.2. Charisma as a Social Process

5.2.3. Dramaturgical Approach

5.2.4. The Theatrical Perspective

5.3. Charisma and Concert Aura Summary

Part Two - Examples from my own Practice

6. Collaboration in Practice

6.1. Starting point and choice of participating composers

6.2. Collaboration – Case studies

6.2.1. The Investment Theory of Creativity – Case study 8: Collaboration with John Croft on *Mit schwarzem Glanz...*

6.2.2 Conceptual Transfer – Case study 9: Collaboration with Burkhard Friedrich on *The Musicbox Project*

6.2.3. Conceptual Combination – Case study 10: Collaboration with Sascha Demand on *Blenden*

6.2.4 Conceptual Elaboration – Case study 11: Collaboration with Karlheinz Essl on *Sequitur III*

6.2.5. Concept creation – Case study 12: Collaboration with Alexander Schubert on *Weapon of Choice*

6.2.6 Collaboration with Promoters of New Music –Case Study 13: Development of a Programme for the Festival *All Frontiers*

6.3. Success and Failing of Collaborations: Why? –Case Studies 14 and 15: Collaborations with Arnoud Noordegraaf on *e.tude* and AnthonyKelly/ David Stalling on *a way into a place*

7. Concert Aura – Case Studies

7.1. Demography of the Audience in Relation to the Venue –Field Study 16 drawn from my own experiences in performing new music on three different continents

7.2. The Five Ws (and one H) – Case study 17: ensemble Intégrales *Christmas Special*

8. Charisma – Case Studies

8.1. Dramaturgical Approach to Charisma – Case Study 18: Audience interpretation of ensemble Intégrales' performance at the Fadjr International Music Festival in Teheran, 2003

8.2. The Theatrical Perspective – Case Study 19: "current/ly"

Part Three

9. Conclusion

Principales conocimientos adquiridos

- Estrategias para la gestión de procesos de colaboración, creación e interpretación dentro de la escena de la música contemporánea.

Principales conocimientos aportados

- Aporta una serie de conceptualizaciones que permiten comprender varios aspectos de la práctica profesional creativa en el ámbito de la música de nueva creación.
- Destaca su señalamiento de que la actividad creativa de las personas intérpretes suele ser invisibilizada a favor de la omnipresencia del compositor.

- El producto más destacable es una especie de modelo de buenas prácticas de colaboración e interacción entre intérpretes, compositores y promotores y toda entidad que interviene en la realización de un proyecto artístico.
- Dentro de este modelo destaca la observación de aspectos de asimetría de género que no siempre se toman en cuenta en la música.

Tipo de trabajo

- Estudio de procesos artísticos habituales
 - Autoetnografía
 - Sistematización de la propia práctica artística
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance
- Respuesta artística a problemas específicos del campo profesional
 - Problemas de género

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objeto de estudio
 - Investigación sobre proyectos previos o trayectorias personales
 - Por sistematización
 - Proyectos en curso
 - La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Teorización para la práctica
 - Reflexión crítica de aspectos sociales que condicionan la práctica
 - Evaluación crítica de la práctica

Repercusión profesional

La autora del trabajo ahora es directora de un programa doctoral y de investigación artística en la Universidad Privada Anton Bruckner de Linz.

Título: *Sin distancias: Una propuesta interpretativa en torno a las sonatas de Domenico Scarlatti transcritas por Enrique Granados.*

Autor/a: Laia Martin Hernández

Fecha: 2022

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Universidade de Aveiro (Portugal)

Director/as: Luca Chiantore

Tema

En 1905 el pianista y compositor Enrique Granados publicó unas sonatas de Domenico Scarlatti transcritas muy libremente para el piano. En su tesis doctoral, Laia Martin revisa la historia de esta edición, su relación con la música notada original en la que se basó el compositor, la crítica y revisiones de ese trabajo así como sus diferentes interpretaciones fonográficas realizadas a lo largo de la historia. Su objetivo es realizar una propuesta de recital en la que, a nivel sonoro, su propia interpretación en directo de estas transcripciones dialogue con fragmentos de grabaciones anteriores de las mismas. A nivel conceptual, la autora desea resaltar cómo entre las transcripciones de Granados y las composiciones de Scarlatti conviven realidades históricas diferentes a las que se le añade otro estrato con su propia interpretación de las mismas.

Su propuesta interpretativa se nutre del sonido y elecciones interpretativas presentes en las grabaciones con las que interactúa en directo. La información histórica tanto a nivel verbal como sonoro-musical se articula con el recital a partir de una narrativa académico artística contenida en su escrito. En esta da cuenta de cada una de las decisiones, influencias y particularidades que contiene su propia interpretación de cada sonata así como de la interacción con la grabación elegida.

En el primer capítulo de sus tesis, Martin introduce los principales problemas y temas en los que profundizará. En el siguiente estudia a profundidad el trabajo que Granados realizó como transcriptor de Scarlatti y revisa otras transcripciones al piano del mismo repertorio. El tercer capítulo es una discusión sobre el tratamiento de cada sonata como elemento de un concierto global. Destacan sus reflexiones sobre las condiciones de escucha de la música en nuestros días dominada por la tecnología digital. Esto ha propiciado el establecimiento de una relación diferente de nosotros con las distintas músicas. Por último desarrolla los detalles de su propuesta de concierto de estas sonatas.

Estado de la cuestión

A nivel *artístico directo* menciona y describe otros proyectos pianísticos donde se revisitan repertorios históricos intervenidos tecnológicamente. Entre éstos menciona los siguientes:

- *Scarlatti Project* (2015) de Uri Caine donde incorpora también la improvisación.
- *Resonare Fibris* (2020) de Sergio Blandony en el que alterna composiciones del renacimiento español con creaciones propias.
- *Scar3 No+ Sch3* (2013) de Paulo de Assis y Juan Parra Cancino que integra una performance experimental para piano, proyector y electrónica en vivo con música de Scarlatti, Luigi Nono y Robert Schumann.
- *Rameau Reload* (2014) de Francesco Tristano.

En el plano *académico indirecto* menciona otras transcripciones de las sonatas de Scarlatti para piano así como información histórica, crítica y editorial de las transcripciones de Granados. Hace referencia también trabajos históricos y analíticos sobre las sonatas y el papel que estas transcripciones tienen en la biografía y escritos sobre Granados.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. ¿Qué tipo de diferencias y coincidencias poseen distintas transcripciones pianísticas de sonatas de Scarlatti?

T1. Análisis comparativo de diferentes transcripciones de las sonatas.

P2. ¿Qué tipo de relaciones existen entre la transcripción e interpretación en las diferentes ediciones para piano de sonatas de Scarlatti?

T2.1. Análisis comparativo de diferentes transcripciones de las sonatas.

T2.2. Lectura de bibliografía académica.

T2.3. Interpretación de diferentes transcripciones y observación y reflexión de las mismas.

P3. ¿Qué papel puede tener la variedad de transcripciones en la propuesta de una interpretación de este repertorio en el siglo XXI?

T3.1. Análisis comparativo de diferentes propuestas de concierto actuales donde se interviene repertorio histórico con diferentes elementos.

T3.2. Reflexión desde y a través la práctica.

P4. ¿Qué sentido tienen las nociones de *integral* y de *ciclo* en nuestros tiempos de *escucha digital* y acceso inmediato e ilimitado a múltiples interpretaciones de la misma obra por medio de las plataformas digitales?

T4. Lectura de literatura académica y reflexión teórica.

Explícita:

P5. ¿Cómo construir una interpretación en la que coexistan escrituras para dos instrumentos de tecla diferentes? ¿Cómo llegar a una propuesta interpretativa que me permita hacer convivir o resaltar todos los elementos considerados?

T5. Reflexión desde la práctica.

Objetivos

Explícitos:

- Desarrollar una propuesta interpretativa en torno a las 24 sonatas de Domenico Scarlatti transcritas por Enrique Granados donde la colaboración en diferido con otros intérpretes que ejecutan diferentes teclados históricos genere un marco capaz de estimular una riqueza y diversidad de recursos interpretativos y constituya para la audiencia un desafío cognitivo acorde con las características de la *escucha digital*.
- Comprender la heterogénea actividad editorial de los pianistas que publicaron sonatas de Scarlatti como la muestra de una continua interacción entre interpretación y transcripción.
- Favorecer una mejor comprensión de la percepción que se tenía del siglo XVIII en la Barcelona de principios del siglo XX.
- Evidenciar la variedad de las transcripciones pianísticas que se han realizado de sonatas de Scarlatti como una oportunidad para proponer nuevas perspectivas para su interpretación.
- Contribuir a la reconfiguración de los conceptos de *integral* y de *ciclo* en función de los procesos de escucha propios de la reproducción digital de la música.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 482 pp.
346 pp. de texto y el resto de bibliografía y anexos.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).³¹
2. Documentación audiovisual del proceso y propuesta de concierto. Estas y otras informaciones relacionadas con el proyecto están accesibles en el siguiente sitio web:³²



ACCESO A MATERIALES AUDIOVISUALES

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Emplea diferentes conceptos derivados de aportes teóricos como los siguientes:
 - Las diferentes fases de de la investigación artística de Paulo De Assis (2018)
 - Aportes de la colección *La creation collective* dirigida por René Passeron (1981)
 - Conceptos de Chiantore (2017) y López-Cano (2022) entre otros (Martin 2022, 63-72).
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Algunos de los insumos anteriores fueron usados por la autora como detonantes de sus acciones artísticas

³¹ Enlace de acceso completo: <https://ria.ua.pt/handle/10773/34054>

³² Enlace de acceso completo: <https://laiamartinpiano.wixsite.com/sindistancias>

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de partituras
 - Análisis de fonogramas
- *Estrategias de investigación artística*
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Medio

Índice del trabajo escrito (resumen)

1. Punto de partida

- 1.1. Introducción: hacia una propuesta interpretativa
- 1.2. Tres en uno: problemática
- 1.3. Cuestión de miradas: estado de la cuestión
 - 1.3.1. Granados y sus transcripciones de Scarlatti
 - 1.3.2. Otras propuestas interpretativas con música del siglo XVIII y anterior alternativas a la tradición pianística
- 1.4. Ampliando horizontes: objetivos
- 1.5. Enfocando el camino: marco teórico
- 1.6. Sin puntos de encuentro: la variedad en las transcripciones de Scarlatti como resultado de una práctica desigual

2. Las sonatas de Domenico Scarlatti transcritas por Enrique Granados

- 2.1. La cercanía del pasado: la visión del siglo XVIII en la Barcelona de principios del siglo XX
- 2.2. Granados no fue el único: las otras transcripciones de Scarlatti para piano

2.2.1. Mejoras, observaciones, descripciones, comentarios e instrucciones en las sonatas de Scarlatti

2.3. Granados como transcriptor: observación comparada de las modificaciones que realizó Granados para enfatizar o cambiar el carácter de las sonatas de Scarlatti

3. La colección de las transcripciones interpretada como un ciclo 3.0

3.1. ¿555 miniaturas o un corpus único? Diferentes maneras de integrar las sonatas de Scarlatti en los recitales de piano

3.2. 24 transcripciones y un recital

3.3. La *escucha digital*: un paradigma transferible al concierto en directo

4. *Sin distancias*

4.1. En construcción: la interacción entre música grabada y música en directo como reconfiguración, unión y transferencia a partir de las sonatas de Scarlatti transcritas por Granados

4.2. *LaneTrack*: desarrollo de un programa informático para *Sin distancias*

4.3. De puño y letra: construcción narrativa de mi interpretación de cada transcripción

5. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Concebir un recital de piano solo con interacción con grabaciones de otros intérpretes como forma de expresar una concepción de una obra de forma multidimensional: no como un proceso unidireccional que va desde las intenciones de un compositor y su fiel reproducción por parte del intérprete; sino como un caleidoscopio de interpretaciones históricas que al darle sentido a la obra en diferentes momentos, la han dotado de diferentes sentidos. La pianista atraviesa esa constelación construyendo su propio mundo de significado.

Principales conocimientos aportados

- Información histórica y reflexión teórica sobre las diferentes transcripciones para piano de sonatas de Scarlatti.

Tipo de trabajo

- Interpretación crítica
 - Análisis de la interpretación
 - Análisis para la interpretación
- Proyecto de innovación artística
 - Nuevos modelos de concierto
- Adquisición y desarrollo de habilidadestécnicas para la creación y práctica artística
 - Estrategias y técnicas para la creación artística

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Análisis para la práctica

Repercusión profesional

La autora actualmente es directora de las Jornades d'investigació artística en música dels Pirineus.

Título: *La Taranta: Una Investigación Artística desde los Procesos Interpretativos.*

Autor/a: Francisco Javier Piñana Conesa

Fecha: 2013

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Universidad de Murcia

Director/as: José Francisco Ortega Castejón y Álvaro Zaldívar Gracia

Tema

El autor es cantaor profesional de flamenco. Su trabajo se propone la descripción del proceso de montaje de veinte modalidades de tarantas. Este incluye desde su selección a partir de la escucha y análisis de las mismas a partir de una serie de grabaciones históricas realizadas entre 1907 y 1940; su proceso de estudio y montaje; el trabajo de ensayo con los guitarristas; la toma de decisiones interpretativas y la grabación fonográfica final.

A partir de una serie de entrevistas estructuradas a varios artistas, postula una serie de principios, valores y estrategias que siguen diferentes músicos como él en sus procesos interpretativos. A esto le denomina como una incipiente “teoría sobre cómo trabaja un cantaor de flamenco” (Piñana Conesa 2017, 28-29). Al final realiza un cuadro donde compara los 18 elementos prescriptivos de su “teoría del trabajo de un cantaor de flamenco” con su experiencia personal en el montaje y grabación de este repertorio.

En la primera parte del trabajo, Piñana expone las principales características de los cantantes mineros. Luego de la descripción de la metodología que va a emplear y de los resultados de sus entrevistas, propone su “teoría general de la práctica interpretativa flamenca”. A continuación describe el proceso de estudio, montaje, ensayos y grabación del disco. La tesis, además del trabajo escrito, incluye la grabación discográfica del repertorio estudiado.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos. A nivel *académico indirecto* revisa en un momento del trabajo la bibliografía musicológica actual sobre la taranta y el canto de las minas. También menciona algunas investigaciones artísticas anteriores sobre otros temas las cuales toma como modelo para desarrollar algunos aspectos de su tesis.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. Cómo puedo seleccionar, estudiar e incorporar a mi propio estilo de cante y personalidad artística una serie de tarantas.

T1. Observación, análisis y reflexión de mis propios procesos artísticos.

P2. ¿Cómo realizan los cantaores flamencos diferentes procesos artísticos como la selección de repertorio, el proceso de montaje de las piezas, la resolución de problemas técnicos, la toma de decisiones artísticas?

T2. Realizar una serie de entrevistas a cantaores sobre sus procesos artísticos.

P3. ¿Cómo puedo formalizar una rutina de ensayo para registrar, observar, y hacer más eficiente el trabajo artístico?

T3. A partir de las respuestas obtenidas en las entrevistas y de la observación de mi propia práctica diseñar una ficha- modelo de ensayo estándar.

Objetivos

Explícitos:

- Seleccionar, estudiar e incorporar a mi repertorio veinte estilos de tarantas, moldeándolas de acuerdo a mi personalidad artística y creadora.
- Elaborar una primera aproximación teórica sobre los procesos de trabajo de un cantaor flamenco.
- Diseñar una ficha de ensayo que sirva como modelo para el registro de la experiencia artística en el proceso de montaje de un cante.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 467 pp.
225 texto principal, el resto bibliografía y anexos.
Acceso al trabajo en este [enlace](https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/72591).³³
2. Grabación discográfica del repertorio estudiado.

³³ Enlace de acceso completo: <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/72591>

El disco no es el objetivo final de la tesis, pero sí del proceso artístico.

No hay acceso en línea de los materiales del disco.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - En la primera parte de la tesis recurre a bibliografía musicológica para aclarar terminología y aspectos históricos y técnicos del repertorio que va a estudiar
- *Marco teórico orientado a la acción y procedimental*
 - Nota: A partir de las entrevistas estructuradas realiza un primer intento de sistematización del proceso de montaje de las piezas que realizan algunos artistas reconocidos del flamenco. Estos principios los ejecuta en su propio proceso creativo. Ese es uno de los aportes más importantes de la tesis. Sin embargo, estos principios forman parte de los *conocimientos aportados* por la tesis y no del marco teórico entendido como *nociones teóricas sistematizadas y preexistentes* empleadas para modelar su objeto de estudio y práctica artística.

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis musical de fonogramas
- *Métodos cualitativos*
 - Entrevistas estructuradas a cuatro perfiles distintos de informantes: teóricos, cantaores, guitarristas y bailaroes
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión

Índice del trabajo escrito (resumen)

1. Introducción

2. Marco teórico

2.1. La investigación sobre los procesos artísticos

2.2. La investigación sobre los cantes mineros

2.3. Los cantes de las minas

3. Propuesta de investigación

3.1. Repertorio seleccionado

3.2. Fuentes

3.3. Herramientas

3.3.1. Entrevistas

3.3.2. Grabaciones en vídeo

3.3.3. Diario de campo

4. Desarrollo de la investigación

4.1. Una teoría general de la práctica interpretativa flamenca

4.2. La primera escucha: veinte tarantas para el proceso artístico

4.3. Los ensayos

4.4. El disco

4.5. Resultados de la investigación: de la teoría general a mi experiencia artística

5. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Asimilación de nuevas formas de trabajo creativo más organizado y estructurado que le permiten mayor control del proceso artístico y una serie de aprendizajes específicos.
- Toma consciencia de sus hábitos en la tarea de valorar y seleccionar su repertorio.
- Autocrítica a su concepción interpretativa del flamenco.

- Incremento en sus capacidades interpretativas a abordar nuevas tonalidades, palos, y registros expresivos que no había practicado antes.

Principales conocimientos aportados

- Incipiente teoría sobre cómo trabaja el cantaor de flamenco. Se trata de un aporte para la explicitación y comunicación de procesos creativos en una potente tradición musical basada en la oralidad que se caracteriza por una falta de teoría interpretativa y reflexión escrita.
- Ficha para la sistematización, control y evaluación de ensayos. Entre sus ítems principales se pueden señalar:
 - Escucha y análisis conjunto con los guitarristas de grabaciones históricas.
 - Detección y análisis de elementos estructurales y expresivos posibles en el repertorio.
 - Elección de la tonalidad y altura de cada taranta.
 - Tratamiento de las dificultades de cada estilo, adaptación y asimilación de cada línea melódica y posterior toma de decisiones interpretativas.
 - Espacio para observaciones de incidencias de los ensayos.

Tipo de trabajo

- Estudio de procesos artísticos habituales
 - Memoria de procesos creativos
 - Autoetnografía
 - Elementos para una sistematización de la propia práctica artística

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objeto de estudio
 - Proyectos en curso
- La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Teorización para la práctica

Observaciones

El trabajo constituye un aporte considerable en la transmisión de conocimiento explícito sobre las prácticas interpretativas de una tradición musical caracterizada por la transmisión oral de sus técnicas de manera prescriptiva y un tanto hermética.

Título: *Violoncelo y viola da gamba desclasificados. Aproximaciones teóricas, documentales y prácticas*

Autor/a: Rafael Sánchez Guevara

Fecha: 2023

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Universidad Nacional Autónoma de México

Director/as: Elisabeth Le Guin, María Díez-Canedo Flores y Luca Chiantore

Tema

La práctica de la *Interpretación históricamente informada* ha establecido una distinción taxativa entre las técnicas, sonido y estilo de ejecución entre la viola da gamba y el violonchelo histórico. Para el autor de la tesis, esta estricta distinción no se fundamenta suficientemente en información histórica. Por ejemplo, mientras los tratados que explican la técnica fundamental de la viola da Gamba se remontan por lo menos a la *Regola rubertina* (1542) de Silvestro Ganassi, el tratado más antiguo sobre técnica del violonchelo no aparece sino hasta doscientos años después con el *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection* (1741) de Michel Corrette.

A partir de una aguda crítica a la institucionalización y rigidez dogmática de la interpretación históricamente informada, así como a su abandono de la experimentación sobre el instrumento, Sánchez Guevara defiende la existencia de una rica diversidad de técnicas en ambos instrumentos. A partir de esto pone en duda de que sus técnicas de ejecución fueran tan excluyentes como se suele afirmar. Con ello introduce la posibilidad de que ambos pudieran, al menos en algunas ocasiones, compartirlas.

Además de fundamentar su crítica a teoría de la interpretación musical reciente, el autor revisa un elenco abundante de evidencias históricas que van desde tratados, testimonios y documentos escritos hasta repertorios iconográficos. Con ellos argumenta esta diversidad técnica y la posibilidad histórica de que algunos recursos de ambos instrumentos fueran compartidos. Este análisis histórico se complementa con la puesta en práctica de los recursos documentados: aplica las técnicas sugeridas imitando empuñaduras y posturas corporales y explora su viabilidad y solvencia tanto a nivel técnico como en el artístico. Para ello acompaña su escrito con hasta cincuenta y cinco grabaciones de video donde documenta su experimentación con estas posibles técnicas compartidas.

En el primer capítulo de la tesis el autor destaca la crítica a los dogmas de la interpretación históricamente informada en relación a estos dos instrumentos. El segundo se ocupa de un estudio histórico de los “bajos de arco” entre 1660 y 1740. En el siguiente ofrece abundante información histórica que revela una gran diversidad de técnicas instrumentales en la viola da gamba y violonchelo histórico. El cuarto capítulo se ocupa del manuscrito “1730. Solo per la viola da gamba o Violoncello e Basso di C.Z.” (BnF Vm7-6285) para argumentar con un documento histórico la diversidad y convivencia de prácticas entre el violonchelo y la viola da gamba.

Estado de la cuestión

A nivel *académico indirecto* menciona trabajos sobre historia, organología e interpretación de viola da gamba y violonchelo histórico.

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. ¿Es posible comprobar la idea de que la viola da gamba y el violonchelo histórico desarrollaron técnicas completamente diferentes en el período 1660-1740 a partir de documentación histórica tal y como se insiste dentro de las prácticas pedagógicas de la interpretación históricamente informada?

T1.1. Recopilación, estudio y análisis de documentación histórica como tratados, crónicas, manuales, colecciones musicales e iconografía.

P2. ¿Se puede ampliar el repertorio de recursos técnicos para estos dos instrumentos proponiendo técnicas y recursos comunes para ambos desde la documentación histórica y la práctica interpretativa?

T2.1. Estudio de documentos históricos.

T2.2. Experimentación de diverso tipo con técnicas similares en ambos instrumentos.

P3. ¿Es suficiente la terminología actual para abordar todas las posibilidades de recursos técnicos en la viola da gamba y el violonchelo histórico? ¿Cómo proponer nuevos términos?

T3.1. Memoria profesional docente.

T3.2. Reflexión a partir de la práctica y diseño de terminología adecuada.

Objetivos

Explícitos:

- Comprobar la gran diversidad organológica y la convivencia de prácticas interpretativas muy distintas en los bajos de arco durante el periodo 1660-1740.
- Mostrar que la clasificación de los bajos de arco en dos “familias” drásticamente incomunicadas (violines *versus* violas) no es representativa de las prácticas documentadas del periodo 1660-1740.
- Generar nuevas herramientas prácticas para interpretar el repertorio de los bajos de arco del periodo 1660-1740 desarrolladas y aplicadas desde una perspectiva que considere la diversidad.
- Proponer términos consistentes en castellano que designen con claridad las distintas técnicas de arco utilizadas en los instrumentos bajos de cuerda frotada.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 296 pp.
230 texto y el resto bibliografía y anexos
Acceso al trabajo en este [enlace](#).³⁴
2. Concierto con algunas de las obras y técnicas trabajadas en la tesis.
3. El trabajo contiene 55 vídeos con ejemplos y demostraciones. Material audiovisual disponible en la siguiente lista de reproducción:³⁵



ACCESO A MATERIALES AUDIOVISUALES

³⁴ Enlace de acceso completo:
<https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000833758>

³⁵ Enlace de acceso completo:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLhC4DrqLG21ldP_ceZ-oPS7bPdYH2kUgt

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Nota: en el trabajo se mencionan algunas terminologías relacionadas con la organología, las afinaciones y las técnicas de ejecución, particularmente del arco, en la viola da gamba y violonchelo histórico. Sin embargo, estos no funcionan en la tesis como *nociones teóricas sistematizadas y preexistentes* que le permitan conceptualizar sus problemas y preguntas de investigación. Su función dentro del trabajo es diferente. Se trata de antecedentes de uno de los aportes de la tesis: aportar terminología específica y clara en estos aspectos.
- *Marco teórico orientado a la acción y procedimental*
 - El autor emplea algunas prescripciones y evidencias encontradas en diferentes tipos de documentos como tratados, manuales, colecciones musicales e iconografía como base para la ejecución y experimentación con las técnicas de ejecución diversas que propone.

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica que incluye:
 - Revisión de fuentes histórica como métodos, tratados e iconografía
 - Estudio de bibliografía académica reciente relacionada con la crítica de la interpretación históricamente informada (Cook 2013)
 - Análisis de partituras
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Medio

Índice del trabajo escrito (completo)

1. Introducción

1.1 Antecedentes

1.1.1 El vacío de fuentes escritas: un problema metodológico y un terreno fértil para la interdisciplina

1.1.2 Interpretación históricamente informada: problemas de las fuentes documentales

1.2 Planteamiento del problema

1.3 Objetivos

1.4 Justificación

1.5 Método de investigación

1.6 Marco terminológico

1.6.1 Nomenclatura instrumental

1.6.2 Empuñaduras prona y supina, una terminología propuesta

1.6.3 Tesitura y diapasón

1.7 Revisión crítica de las fuentes

1.7.1 Historia de los instrumentos estudiados: perspectivas generales

1.7.2 Estudios organológicos

1.7.3 Diversidad en los bajos de arco, tradiciones locales y repertorios particulares

2. Situación de los bajos de arco de 1660 a 1740

2.1 Marco temporal

2.1.1 La década de 1660: innovaciones tecnológicas e instrumentales

2.1.2 El año 1741: el método para violonchelo de Michel Corrette. Contexto y límites de Aplicación

2.2 Clasificación

2.2.1 El concepto de clasificación

2.2.2 Clasificación de instrumentos de cuerda frotada en familias

2.2.2.1 Panorama histórico

2.2.2.2 Clasificación actual

3. Diversidad

3.1 Diversidad organológica

3.1.1 Rasgos fisonómicos y métodos constructivos

3.1.2 Documentación y estudio de los arcos históricos

3.2 Diversidad de prácticas de ejecución

3.2.1 Postura corporal y sostén del instrumento

3.2.2 Empuñaduras

3.2.2.1 Las empuñaduras supinas en la viola da gamba

3.2.2.2 Las empuñaduras supinas en el violonchelo

3.2.2.3 Las empuñaduras pronas

3.2.3 Relación entre la acentuación y la dirección del arco

3.2.4 Diversidad de afinaciones

3.2.4.2 Afinaciones por intervalos, tablatura y ‘lyra viol’

3.2.4.1 Afinación “boloñesa” del violonchelo

4. El manuscrito “1730. Solo per la viola da gamba o Violoncello e Basso di C.Z.” (BnF Vm7-6285) a la luz de la diversidad de prácticas del violonchelo y la viola da gamba

4.1 Descripción general y estado físico del documento

4.2 Particularidades técnicas y estilísticas

4.3 Difusión y publicación

4.4 Autores y entorno

4.4.1 Carlo Zuccari

4.4.2 Antonio Vandini

4.4.3 Giovanni Battista Sammartini

4.4.4 Gasparo Visconti y Cristina Visconti (Cristina Steffkin o Ebenazar Steffkin)

4.5 El manuscrito como testimonio de las conexiones entre el violonchelo y la viola da gamba

5. Conclusiones

Principales conocimientos adquiridos

- Ampliación considerable de recursos técnicos para dotar sus interpretaciones de mayores matices expresivos.

Principales conocimientos aportados

- Terminología clara en castellano para hablar de determinados recursos técnicos como la distinción entre empuñadura supina y empuñadora prona para la sujeción del arco.
- Aporta mucha evidencia histórica de diversidad de técnicas en ambos instrumentos.
- Aporta evidencia de la coexistencia de repertorios para ambos instrumentos en una la misma fuente musical.
- Aporta ejemplificaciones prácticas sobre la solvencia de las técnicas de un instrumento aplicado al otro.

Tipo de trabajo

- Interpretación crítica
 - Análisis para la interpretación
- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Técnica instrumental
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como elemento subsidiario
 - Como capítulo no central dentro del trabajo
 - Fundamentación histórica para la práctica

Título: *In Search of a Lost Language: Performing in Early-Recorded Style in Viola and String Quartet Repertoires.*

Autor/a: Emlyn Stam

Fecha: 2019

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Leiden University

Programa: docARTES programm

Director/as: Frans de Ruiter, Anna Scott y Joan Berkhemer

Tema

El autor de esta tesis, intérprete de viola, observa que las primeras grabaciones de música de arte occidental realizadas entre los años 1880 y mediados de los años 1930 nos muestran una enorme diferencia en los estilos interpretativos de esa época en relación con las prácticas actuales. En estas grabaciones es posible escuchar una gran libertad agógica; licencias en relación a lo escrito en la partitura; contrastes sorprendentes; la ausencia de la limpieza, orden y pulcritud de las interpretaciones actuales; una gestión de la dinámica sumamente caprichosa; etc. Se trata de un estilo de interpretación centrado en la personalidad y las decisiones e intenciones comunicativas del intérprete que desplaza a segundo plano lo prescrito en la partitura.

A partir de ello, el autor realiza una crítica aguda a algunos principios básicos de la interpretación musical actual. Por ejemplo, arroja dudas sobre la existencia de un significado e intencionalidad original y estable provista por el compositor y que el intérprete tiene la obligación de reproducir fielmente.³⁶ También advierte que no existen tradiciones interpretativas o linajes inmutables que salvaguardan las esencias de ciertas escuelas instrumentales. Del mismo modo, pone en tela de juicio que la dimensión escrita de la partitura logre preservar los rasgos principales de la interpretación musical.

Por el contrario, el autor defiende que los estilos interpretativos documentados en los primeros años de la fonografía de la música de arte europea nos revelan una gran diversidad de criterios de ejecución. Éstos se afincan en la fantasía del intérprete y en su objetivo de comunicar, conmover y atrapar la atención de su audiencia. Estas performances, plagadas de recursos audaces, poseen un valor efímero: tienen sólo sentido en la interpretación *in situ*. Ésta se desvanece después de la performance y no está destinada a

³⁶ Lo que Nicholas Cook (2013) llama el *paradigma de reproducción*.

recuperarse una y otra vez como lo hacemos hoy en día por medio de las grabaciones impecablemente producidas. La tesis plantea toda una reformulación de la noción de fidelidad en la interpretación musical. Con este trabajo, el autor quiere distanciarse de las estrictas pautas de interpretación actuales y explorar una personalidad propia estudiando, encarnando y reproduciendo los estilos de interpretación de principios de siglo XX empleando diversas grabaciones como *documentos fonográficos transparentes*.

Stam señala que algunos representantes de la interpretación históricamente informada emplean las grabaciones históricas como fuentes de información parcial. Sin embargo, ellos suelen usar de manera selectiva sólo algunos elementos aislados: aquellos que confirman sus hábitos interpretativos. Por el contrario, el autor de esta tesis propone una *interpretación mimética incorporada intensiva* (*'all-in' copying method*). Es decir, explora el mayor número de parámetros de interpretación contenidos en los fonogramas. Stam no pretende “resucitar” estilos interpretativos del pasado sino más bien utilizar esos estilos como punto de partida para hacer música de una manera alternativa y más personalizada. Su objetivo es incorporar a sus habitus esta forma de creación musical comunicativa, que se desarrolla momento a momento y no de manera estructurada y planificada.

La tesis se complementa con un portafolio que incluye 27 grabaciones realizadas por medio de la *interpretación mimética incorporada* siguiendo el método intensivo propuesto. Para su realización se emplearon técnicas de baja fidelidad que le otorgan un estilo antiguo. Algunas de las obras grabadas fueron objeto de interpretación fonográfica a principios del siglo XX. Sin embargo, otras son extrapolaciones de este estilo y no cuentan con grabaciones previas. Con ellas, Stam pretende explorar repertorio canónico con criterios interpretativos alternativos a los vigentes que doten al intérprete de mayor agencia artística.

En el primer capítulo de su tesis, Stam revisa bibliografía académica que le permite mostrar los contrastes entre el papel del intérprete actual en relación al de la época de la fonografía temprana. Analiza críticamente la relación de la interpretación históricamente informada y su uso de la fonografía y los experimentos recientes de interpretación fonográfica a partir de tecnología y técnicas históricas. En este capítulo también señala los riesgos de la *interpretación inspirada en grabaciones*. Aborda también los estudios sobre las primeras grabaciones de viola y cuarteto de cuerda. El segundo capítulo estudia las prácticas de grabación de performance en directo con equipo de baja fidelidad y los contrasta con los paradigmas modernos de grabación de alta tecnología. Aquí señala los efectos de gran alcance que el método de grabación y la tecnología pueden tener en el estilo de interpretación. Para

comprender cómo las técnicas de grabación y la música grabada impactan las prácticas de interpretación, realiza una serie de grabaciones experimentales de baja fidelidad.

En el capítulo tres se analiza una cantidad ingente de grabaciones de violistas a solo o con acompañamiento de piano anteriores a 1930. Una decisión metodológica sumamente relevante es que la gran mayoría de las grabaciones seleccionadas para el análisis son de conciertos en directo y no de performances de estudio. En el siguiente capítulo se analizan las grabaciones de algunos cuartetos de cuerda. En ambos resalta la amplia diversidad estilística en la interpretación. El capítulo cinco el autor analiza el proceso de creación del portafolio grabado. En primer lugar examina los parámetros corporales e instrumentales de su propia práctica interpretativa y los compara con los inferidos del estudio de las interpretaciones de la era de la fonografía temprana. Luego señala los objetivos y hallazgos de sus propias interpretaciones señalando su relación con las grabaciones históricas. En las conclusiones reflexiona sobre los resultados de este proyecto; sobre el futuro de la interpretación inspirada en la fonografía temprana y su relación con tendencias musicales, culturales y políticas más amplias.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que revise trabajos similares al presentado. A nivel *artístico indirecto* en una parte del trabajo menciona proyectos basados en la interpretación inspirada en grabaciones. A nivel *académico indirecto* en otro lugar menciona trabajos sobre la historia y teoría de la fonografía y su impacto en la interpretación de la música de arte occidental.

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícitas:

P1. ¿Cómo podría lograrse una interpretación de viola y cuarteto de cuerdas en el estilo comunicativo, centrado en el intérprete, expresivo y momento a momento que se escucha en la fonografía temprana?

T1.1. Lectura de bibliografía especializada en la historia y teoría de la fonografía y la interpretación en la música de arte occidental.

T1.2. Análisis de fonogramas: análisis de la interpretación e inferencia de prácticas interpretativas a través de los registros grabados.

T1.3. Recreación de técnicas de interpretación y grabación de principios de siglo XX y desarrollo de grabaciones experimentales con tecnologías y técnicas interpretativas similares a las estudiadas.

P2. ¿Cómo podrían realizarse hoy en día interpretaciones de viola y cuarteto de cuerda en el estilo de la fonografía temprana?

T2.1. Análisis de fonogramas de principios de siglo XX: análisis de interpretación e inferencia de técnicas instrumentales.

T2.2. Apropiación personalizada de esas técnicas.

T2.3. Experimentación de diverso tipo con esas técnicas en grabaciones de performance en directo.

Objetivos

Explícitos:

- A partir de los estilos de interpretación de la fonografía temprana, proponer prácticas interpretativas alternativas para la música de arte occidental que logren su *desmuseificación*.
- Eludir la naturaleza restrictiva de las prácticas interpretativas modernas y, al mismo tiempo, cerrar la brecha entre estas prácticas y las escuchadas en las primeras grabaciones de repertorios de viola solo, viola con piano y cuarteto de cuerda.
- Ofrecer a los músicos de la actualidad la oportunidad de cambiar de manera fundamental sus relaciones con los instrumentos, las partituras, los compositores y el público.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 251 pp.
225 pp. de texto y el resto de bibliografía y anexos.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).³⁷
2. Portafolio con 27 grabaciones que incluyen:
 - Franz Schubert: *Du Bist die Ruh* Op. 59 no. 3
 - Oskar Nedbal: *Romantický Kus*, Op. 18

³⁷ Enlace de acceso completo: <https://hdl.handle.net/1887/79999>

- Nicolas Gervasio: *Feuilles de Printemps, Bluettes*
- Robert Schumann: *Abendlied*, Op. 85 no. 12 arr. Léon Van Hout
- Johann Sebastian Bach: *Orchestral Suite no. 3, BWV 1068, II Air*
- Jan Kalivoda: *Notturmo no. 1* Op. 186
- John Ireland: *The Holy Boy* arr. Lionel Tertis
- Johann Sebastian Bach: *Partita no. 2, BWV 1004, V Chaconne*
- Johannes Brahms: *Sonata* Op. 120 no. 1
- Benjamin Dale: *Suite Op. 2, II Romance*
- Lionel Tertis: *Sunset*
- Lionel Tertis: *Hier au Soir*
- Edvard Grieg: *Jeg elsker dig* arr. Lionel Tertis
- Georges Enescu: *Pièce de Concert*
- Robert Schumann: *Märchenbilder* Op. 113
- Benjamin Dale: *Suite Op. 2, III Finale*
- Joseph Haydn: *String Quartet* Op. 54 no. 1, *IV Presto*
- Pyotr Ilyich Tchaikovsky: *String Quartet* no. 1 Op. 11, *II Andante Cantabile*
- Ludwig van Beethoven: *String Quartet* Op. 127, *I Maestoso, Allegro*
- Wolfgang Amadeus Mozart: *String Quartet* KV 458, *I Allegro vivace assai*
- Antonin Dvořák: *String Quartet* Op. 96 no. 12, “*The American*,” *I Allegro ma non troppo*

Este portafolio no es accesible desde el trabajo escrito. Algunas de estas grabaciones se pueden escuchar en el canal de YouTube del autor:³⁸

³⁸ Enlace de acceso completo: <https://www.youtube.com/@emlynstam5521>



ACCESO A MATERIALES AUDIOVISUALES

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Conceptos de las teorías de interpretación fonográfica de autores como Leech-Wilkinson (2009) o Cook (2013)
 - Emplea nociones estéticas para conceptualizar la obra en la tradición de la música de arte occidental a partir de trabajos como los de Goehr (1994)
- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Usa consideraciones de la arqueología experimental en la interpretación según la propone Köpp (2019)

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis de la interpretación fonográfica de varias obras en grabaciones históricas de principios de siglo XX
 - Creación de partituras de trabajo comentadas detalladas basadas en los resultados de los análisis anteriores
- *Estrategias de investigación artística*
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión

- Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto

Nota: Un elemento metodológico importante que empleó el autor es la *Interpretación mimética incorporada intensiva* ('all-in' copying method). Se trata de la interpretación de un repertorio por medio de criterios extraídos de documentos fonográficos históricos. En este caso, empleó grabaciones históricas de principios del siglo XX realizadas en directo. Sus análisis produjeron una serie de partituras prácticas que contienen las características interpretativas de cada grabación. Con ello comenzó un proceso de apropiación de técnicas históricas para la interpretación de la viola que informó sus propias interpretaciones de un repertorio similar. Posteriormente grabó su repertorio con tecnología de baja fidelidad similar a las empleadas por las primeras grabaciones históricas estudiadas.

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introduction
1. The Role of the Performer
2. Recorded Sound and Recording Technique
3. Early-Recorded Viola Analyses
4. Early-Recorded String Quartet Analyses
5. Developing an Early-Recorded Performance Style: Approach and Recorded Output
6. Conclusion

Principales conocimientos adquiridos

- Una serie de recursos interpretativos no habituales que ponen en el centro la agencia comunicativa y expresiva del intérprete inspirados en la interpretación fonográfica de principios de siglo XX.

Principales conocimientos aportados

- Consideraciones históricas y teóricas sobre la fonografía en la música de arte occidental.

- Reformulación de la noción de fidelidad a la obra musical.

Tipo de trabajo

- Interpretación crítica
 - Análisis de la interpretación
 - Análisis para la interpretación
- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Técnica instrumental
 - Estrategias y técnicas para la creación artística
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
- Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Como medio para adquirir o desarrollar una habilidad diferente a la que se practica

Observaciones

En este trabajo se consideran las grabaciones como documentos fonográficos que representan con *fidelidad* una performance en directo. En los estudios sobre fonografía y tecnología de la grabación se llama a este principio *transparencia de mediación*. Muchos especialistas no están de acuerdo con él. Consideran que la grabación fonográfica, ya sea por limitaciones técnicas o por decisiones artísticas, es en sí misma una forma de existencia y circulación de la música diferente a la performance en directo. Posee cualidades distintivas únicas. En este sentido, la grabación no es un documento que representa fielmente una performance en directo. Hay varias razones de las cuales destacaremos dos:

1) En caso de las limitaciones técnicas, sabemos en los primeros años de la fonografía la gestión agógica entre otros muchos aspectos, se verían modificada por las limitaciones tecnológicas de grabación y reproducción de los primeros gramófonos y fonógrafos.

2) En caso de las decisiones artísticas, en tiempos recientes, se ha documentado numerosos casos de grandes personalidades de la interpretación musical que aplicaban criterios interpretativos diferentes para las mismas obras dependiendo si se tocarían en un teatro o en un estudio de grabación.

A lo largo de la tesis, el autor no siempre profundiza en las aporías y contradicciones del principio de *transparencia de mediación*.

Existen sin embargo algunas razones que pueden defender el uso de grabaciones históricas como modelos para informar la recreación de criterios de interpretación históricos dentro de procesos de investigación como el de esta tesis. Por un lado, diferentes estudiosos como Mark Katz (2004; 2008) o Nicholas Cook (2013) han notado que la aparición de la música grabada impactó de manera muy poderosa en las prácticas interpretativas desde el comienzo de la fonografía. Mientras que el discurso de las casas fonográficas afirmaba de manera inverosímil que cada disco reproducía fielmente las características y experiencia de la performance en directo; la realidad es que los intérpretes jóvenes tendieron a imitar el estilo interpretativo que escuchaban en las grabaciones. De este modo, performance fonográfica y performance en directo comienzan un proceso histórico de codeterminación mutua. En géneros como el rock hay rupturas notables cuando a finales de los años sesenta las bandas producen discos cuyos contenidos musicales eran imposibles de recrear en una performance en directo. Sin embargo, en la tradición de la música de arte europea, las particularidades de la performance fonográfica como la grabación por pistas o la enmienda de errores son ocultados por completo. Aquí se acentúa la fantasía de la alta fidelidad y de la *transparencia de mediación*.

Por otro lado, con la fonografía la interpretación dejó de ser una actividad artística efímera que se agotaba en el mismo momento en que se producía. Entonces se convirtió en un *arte de sonidos fijos* que se podían recuperar de manera idéntica a cada reproducción. Ante este cambio radical de forma de existencia de la música, los intérpretes de la música clásica comenzaron a ser más cuidadosos de respetar lo anotado en la partitura. Contuvieron sus arranques espontáneos. Aumentó la claridad y precisión de ejecución y se comenzaron a generar tradiciones interpretativas muy estandarizadas y homogéneas de obras específicas o repertorios amplios (López-Cano 2018, 161-94).

Desde esta perspectiva, se puede decir que la *interpretación mimética incorporada* que pretende emular las técnicas y decisiones interpretativas de las grabaciones estudiadas en esta tesis no es un fin en sí mismo. Su primer objetivo es incorporarse a esta espiral de influencias mutuas entre grabación y performance en directo. El autor mismo afirma que este es sólo el comienzo de

un proceso de apropiación más complejo. Se trata de una suerte de *experimentos exploratorios* (Schön 1998a, 136-37) donde todo lo imitado se modulará según el gusto de Stam y las exigencias artísticas de su campo profesional. Se trata de una experiencia que, entre muchas otras fuentes, sirve para informar las decisiones interpretativas del autor.

Título: *A criatividade no processo de construção da performance: uma experiência autoetnográfica.*

Autor/a: Rebeca Vieira

Fecha: 2003

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Programa: Programa de Pós-Graduação em Música

Director/as: Clayton Vetromilla y Dra. Doriana Mendes

Tema

La creatividad en música suele estar asociada a la improvisación y la composición. La autora se interesa por investigar la creatividad dentro del ámbito de la performance musical. La tesis de Vieira pretende dar cuenta de los modos, anclajes y manifestaciones de la creatividad durante el proceso de montaje de un repertorio para una serie de conciertos. En la primera parte del trabajo hace una revisión de la noción de creatividad y cómo se ha aplicado en los estudios sobre la práctica interpretativa en trabajos académicos brasileños de los últimos diez años. Luego hace algo parecido con la metodología de la autoetnografía: revisa trabajos que explican esta metodología y pasa revista a las tesis y trabajos académicos desarrollados en Brasil durante los últimos diez años que la emplean en el estudio de la interpretación musical. En el tercer capítulo expone los resultados de su propia autoetnografía del montaje del concierto *Pérolas para Jobim*: un recital para voz y guitarra que comprende obras del célebre compositor Antônio Carlos Jobim con arreglos, intervenciones e improvisaciones propuestas por los intérpretes.

Por último, presenta un análisis musical de los resultados artísticos enfatizando las transcripciones de solos e improvisaciones de algunas canciones interpretadas. Al mismo tiempo, analiza los diferentes elementos de creatividad implicados en el proceso de montaje del concierto a partir de la *Crítica Genética* propuesta por Cecilia Salles (2008) que introduce cinco perspectivas del movimiento creativo: acción transformadora, movimiento traslacional, proceso de conocimiento, construcción de verdades artísticas y camino de experimentación.

Estado de la cuestión

A nivel *académico indirecto* realiza un resumen de los estudios sobre creatividad aplicados a la interpretación musical y los trabajos académicos que aplican la autoetnografía a la música realizados en Brasil durante los últimos diez años.

Principales preguntas y tareas de investigación

Explícita:

P1. ¿Cómo se manifiesta la creatividad en el proceso de construcción de la performance?

T1.1. Revisar teorías de la creatividad aplicables a la interpretación musical como la *Crítica Genética* de Cecilia Salles.

T1.2. Documentar el proceso de montaje de un concierto empleando la autoetnografía entre otros recursos.

T1.3. Aplicar a los resultados de la documentación del proceso de montaje los principios de la *Crítica Genética* de Cecilia Salles.

T1.4. Mostrar algunos de los resultados de la acción creativa a partir de las transcripciones y análisis de solos e improvisaciones ejecutados en el concierto.

Objetivos

Explícito:

- Señalar los principales tipos y procesos de creatividad involucrados en el montaje de un concierto.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 124 pp.
109 pp. de texto el resto de bibliografía y anexos.
Acceso al trabajo en este [enlace](#).³⁹

³⁹ Enlace de acceso completo: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/13882/TESE%20-%20VIEIRA,%20R.%20MAI%202023%20PDF%20A.pdf?sequence=1>

El proceso de montaje del concierto y el concierto en sí mismo no se generó motivado por la tesis. Se realizaron con anterioridad. Por ello no se cuentan como producto de esta investigación.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Conceptos de creatividad aportados en la *Crítica Genética* de Cecilia Salles
 - Modelos de autoetnografías aplicadas a procesos de interpretación musical

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión
 - Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Bajo

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introdução

1. Criatividade e performance

1.1. Criatividade: uma revisão do termo

1.2. A Criatividade em pesquisas brasileiras no campo da Música

1.3. A Criatividade na Prática Interpretativa

2. Pesquisa artística e a autoetnografia

- 2.1. A pesquisa artística e seus desafios
- 2.2. A *Prática Interpretativa* como objeto de investigação
- 2.3. Autoetnografia da prática artística
- 2.4. Autoetnografia em pesquisas brasileiras no campo da Música
- 2.5. Autoetnografia da Prática Interpretativa
- 2.6. Autoetnografia nas Teses e Dissertações
3. Concerto *Pérolas para Jobim*: uma experiência autoetnográfica
 - 3.1. A minha trajetória
 - 3.2. Depois do Belting Contemporâneo
 - 3.3. O Duo Vieira
 - 3.4. Pérolas para Jobim
 - 3.4.1. Repertorio
 - 3.4.2. Da producao do CD *Pérolas para Jobim*
4. Análise do percurso criativo
 - 4.1. Análise funcional dos solos e improvisos
 - 4.2. Análise do Memorial Autoetnográfico à luz da Crítica de Processos
 - 4.2.1. Acao Transformadora
 - 4.2.2. Movimento Tradutorio
 - 4.2.3. Percurso de Experimentacao
 - 4.2.4. Processo de Conhecimento
 - 4.2.5. Construcao de Verdades Artísticas
5. Considerações finais

Principales conocimientos adquiridos y aportados

- Definición, descripción y aplicación de conceptos vinculados a la creatividad en procesos de interpretación musical.

Tipo de trabajo

- Estudio de procesos artísticos habituales
 - Memoria de procesos creativos
 - Autoetnografía

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objeto de estudio
 - Investigación sobre proyectos previos o trayectorias personales
 - Por contextualización

Título: Inventing New Marimba Performance from the African Balafon Music Practice.

Autor/a: Adilia Yip

Fecha: 2018

Ciclo: Tercer ciclo

Centro: University of Antwerp

Programa: docARTES programm

Director/as: Kathleen Coessens y Henk de Smaele

Tema

La autora de la tesis busca expandir su técnica, poética y concepciones musicales en la interpretación de la marimba a partir de la apropiación de recursos, prácticas e imaginarios que rodean la música de balafón de África occidental. Para ello ha realizado una investigación que combina tres estrategias metodológicas. Por un lado realizó un intenso trabajo de etnografía en África. Entre las tareas realizadas destacan la *observación participante* y la *entrevista a profundidad* realizadas con músicos de balafón de los pueblos bobo y bamana de Mali y Burkina Faso. A demás de entrevistarles, tomó lecciones con ellos y participó en diferentes actividades musicales.

Por otro lado, hizo una investigación documental en diferentes temas. La etnomusicología sobre África le permitió comprender mejor el contexto y la cultura de los músicos con los que convivió. Los principios de la fenomenología le ayudaron a sacar partido de su experiencia de inmersión en su cultura y prácticas musicales. La literatura sobre el cuerpo en la música le ayudó a entender los principios con los que se rige la conceptualización y práctica de esta tradición de balafón. Por último, realizó un proceso intenso de investigación a través de la práctica artística en la que destacan el análisis y la experimentación. A partir del estudio y experiencias anteriores generó una propuesta artística propia. El resultado de la tesis es un texto académico y el concierto *In the Heat of the Moment* integrado por cinco composiciones para marimba encargadas por la autora que interpretó a partir de los conocimientos adquiridos en la investigación.

En el primer capítulo del trabajo escrito narra el proceso de aprendizaje y experiencias de su inmersión en la cultura del balafón en su propio contexto. En el siguiente realiza una primera aproximación a la dimensión corporal de la música de esta región. Destaca el papel del movimiento en la escucha y de cómo la creación musical depende de la sensibilidad motriz del intérprete. En

el tercer capítulo realiza una aproximación a la polirritmia africana desde una perspectiva no analítica occidental sino desde la cultura corporeizada de sus practicantes. Señala cómo los intrincadas tramas polirrítmicos en esta música no dependen de la articulación de estructuras abstractas sino de patrones de coordinación corporal entre ambas manos del instrumentista. En el siguiente capítulo realiza una aproximación a la relación del cuerpo y movimientos de los músicos con la morfología del instrumento y cómo esto incide tanto en el lenguaje de la música resultante como en la comunicación entre ellos.

En el capítulo 5 profundiza en el análisis de la música de balafón no por medio del análisis musical occidental basado en transcripciones sino a través de la detección de patrones de movimiento que conceptualiza por medio de su representación gráfica. En el siguiente capítulo nos habla de las obras de su concierto escritas especialmente para ella. El último capítulo aborda un tema poco frecuentado: la oralidad en la práctica de la música contemporánea occidental a través del caso de *Drumming* (1971) de Steve Reich. Si bien existen muchos caos de partituras contemporáneas basadas en músicas no occidentales, la autora desea también aplicar a su práctica las dinámicas de oralidad aprendidas en su trabajo de campo. Para ello, con un grupo de estudiantes, monta la obra de Reich a partir de estos principios. Los resultados de la experiencia son evaluados a través de las reacciones del público y entrevistas a los músicos participantes.

Estado de la cuestión

No existe un apartado específico que recoja estos contenidos. Hay un breve pasaje que se parece a un estado de la cuestión *académico indirecto* cuando menciona de manera crítica algunos trabajos etnomusicológicos sobre el balafón. Se refiere a los de Kilian y Charry que hablan del instrumento, la teoría y cultura musical pero que no toman en cuenta el aspecto corporal en la performance y conceptualización de la música en su cultura. También menciona los trabajos de Kubik que sí incorporan el aspecto corporal y cinético en la conceptualización de patrones rítmicos y melódicos (Yip 2018b, 44-45).

Principales preguntas y tareas de investigación

Implícitas:

P1. ¿Cuáles son los principios teóricos y prácticos que siguen los músicos de balafón?

T1.1. Lectura de bibliografía etnomusicológica especializada.

T1.2. Observación participante y entrevistas con músicos especialistas en esta música.

P2. ¿Cómo aprenden, controlan y coordinan los complejos tejidos polirrítmicos los músicos de balafón?

T2.1. Lectura de bibliografía etnomusicológica especializada.

T2.2. Observación participante y entrevistas con músicos especialistas en esta música en su contexto social.

P3. ¿Cómo comprender y analizar la performances de los músicos de balafón?

T3.1. Estudio de análisis de músicas da balafón y repertorios similares realizados por especialistas en etnomusicología.

T3.2. Desarrollo de un sistema propio de notación basado en los modos de comprensión corporal de los músicos.

P4. ¿Cómo puedo aplicar algunos de los aspectos de la cultura musical del balafón en mi práctica interpretativa en la marimba?

T4.1. Montar piezas de repertorio del instrumento siguiendo los principios descubiertos en la investigación de campo.

T4.2. Encargar obra original a diferentes compositores que sigan algunos de los principios de la cultura musical del balafón de África occidental.

Objetivos

Implícitos:

- Incorporar a mi propia práctica de la marimba algunos aspectos de la cultura musical del Balafón del África occidental como:
 - Diferentes técnicas de aprendizaje oral basadas en la imitación y atención aurál.
 - Los principios de estructura cíclica, línea de tiempo isócrona e integración del polirritmo.
 - Algunas de sus estrategias corporales y cinéticas para la performance como la ejecución basada en patrones de movimiento; el vínculo corporal con el instrumento y estrategias cinético motoras como base de la performance.
 - Su peculiar técnica de coordinación de ambas manos.
 - El uso del lenguaje corporal y el movimiento para la coordinación y comunicación entre los músicos de un ensamble para promover

su interacción y el sentido de flujo entre ellos.

- Interpretar obras originales de diversas personas compositoras realizadas ex profeso para mí por encargo en donde pueda poner en práctica algunos de los principios anteriores.
- Realizar el montaje de *Drumming* (1971) de Steve Reich dirigido por mí con un ensamble de percusión que siga los principios de aprendizaje estudiados de la cultura musical de balafón.

Productos de la investigación

1. Trabajo escrito de 276 pp., disponible en línea. 214 pp. de texto, el resto de bibliografía y apéndices. Acceso al trabajo en este [enlace](#).⁴⁰
2. Concierto integrado por las siguientes obras comisionadas por la autora:
 - *Sound Portrait V* de Enric Riu (2014)
 - *De Perjuilio de la Nieve* de Juan Albaraccin (2016)
 - *Mal/oxin Suite* de Michiel de Malsche (2016)
 - *Inner Sight Etudes* de Cornelia Zambila (2016)
 - *Transposons* de Li Cheong (2017)
3. Documentación audiovisual con ejemplos, fragmentos del trabajo de campo y resultados artísticos de la investigación. Acceso a los múltiples materiales audiovisuales desde el texto de la tesis.

Marco teórico (la caja de herramientas)

- *Marco teórico proposicional*
 - Emplea conceptos teóricos de la etnomusicología de África de autores como Blacking; Agawu y Arom
 - Para conceptualizar su experiencia en la inmersión de campo emplea conceptos de la fenomenología de Husserl, Merleau-Ponty y Sartre así como algunas nociones de la hermenéutica de Gadamer
 - Para el papel del cuerpo en la ejecución y cognición corporeizada de la música recurre a autores como Clayton y Leante; John Baily,

⁴⁰ Enlace de acceso completo: <https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/c2eee5/154832.pdf>

Rolf Inge Godøy; Shove y Kubik

- *Marco teórico orientado a la acción*
 - Usa sistemas de notación de música africana basados en patrones gráficos desarrollados por autores como Paul Nas, Adrian Egger y Moussa Héma entre otros
- *Marco teórico procedimental*
 - No emplea técnicas formalizadas específicas.

Nota: Una parte del trabajo consiste en aprender y apropiarse de técnicas de interpretación de los músicos de balafón de África occidental. Estas técnicas las emplea en su propio proceso creativo. Sin embargo, estos principios forman parte de los *conocimientos aportados* por la tesis y no de las *nociones teóricas sistematizadas y preexistentes* empleadas para modelar su objeto de estudio y práctica artística.

Metodologías empleadas

- *Investigación documental*
 - Estudio de bibliografía académica
 - Análisis musical a partir de grabaciones y transcripciones
- *Métodos cualitativos*
 - Observación participante
 - Entrevistas a profundidad
 - En la evaluación de la experiencia del montaje de *Drumming* con técnicas de tradición oral realizó entrevistas casuales al público y entrevistas estructuradas a los músicos participantes
- *Estrategias de investigación artística*
 - Diario o cuaderno de campo
 - Estrategias autoetnográficas dirigidas a la práctica
 - Memoria personal (cronología; autoinventario, autovisualización)
 - Autoobservación de, desde o a través de la práctica
 - Autorreflexión

- Desarrollo del *bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión*
 - Alto
- Trabajo experimental
 - Grado de formalización de la experimentación
 - Bajo
 - Modalidad
 - Experimentación de campo
 - Tipo
 - Experimentación exploratoria
 - Experimentación dirigida a un fin o meta

Índice del trabajo escrito (completo)

0. Introduction

1. In the dawn of change. Adapting to the performance practice of the West African balafon

1.1 The balafon workshops: learning how to play the instrument

1.2 The instrument and playing technique

1.3 The experience of learning the balafon practice

1.4 Reflections on my artistic practice

2. The performer's body is present. Musical motion versus music-producing movement in performance

2.1 The primordial perception of motion in listening and performing

2.2 The artistic idiosyncrasy in different music cultures

3. The praxis of African rhythm.

3.1 Understanding African polyrhythm from a pragmatic perspective

3.2 The social-cultural implications in African rhythm

4. The idiom of body movement in performance

4.1 Mapping movement patterns to the shape of the instruments

- 4.2 Mapping the musician's concepts and intentions to the shape of the instrument
- 4.3 Embodying the movement idiom
- 5. The movement idiom in balafon music. An analysis using movement representation graphs (MRG)
 - 5.1 Movement Representation Graph as the analytic method and tool
 - 5.2 The purpose of Movement Representing Graph
 - 5.3 Analysis
- 6. Artistic outcomes. Five commissioned works
 - Sound Portrait V* | Enric Riu (2014)
 - De Perjudio de la Nieve* | Juan Albaraccin (2016)
 - Mal/oxin Suite* | Michiel de Malsche (2016)
 - Inner Sight Etudes* | Cornelia Zambila (2016)
 - Transposons* | Li Cheong (2017)
- 7. Oral tradition in contemporary ensemble practice. A test case on Steve Reich's *Drumming* (1971)
 - 7.1 The adhesive force in "Music for 18 Musicians"
 - 7.2 The oral tradition in the balafon ensemble
 - 7.3 Oral tradition in the premiere of "Drumming" in 1971: the historic background and a short analysis
 - 7.4 The principles and materials of the test
 - 7.5 Evaluation
- 8. Conclusions

Principales conocimientos adquiridos

- La autora interiorizó algunos procesos característicos de la cultura musical del balafón como:
 - El aprendizaje por medio del oído y la imitación.
 - La organización de la estructura musical y la performance a partir de la conciencia de esquemas corporales y patrones de movimiento bimanual.

Principales conocimientos aportados

- Su trabajo explica de manera eficaz diferentes elementos fundamentales de la cultura musical de balafón de África occidental como:
 - Principios de aprendizaje oral.
 - Las estructuras cíclicas.
 - La línea de tiempo isócrona y la gestión de la polirritmia.
 - Esquematización de los patrones cinético motores que sustentan la música.
 - Las técnicas de control bimanual.

Tipo de trabajo

- Adquisición y desarrollo de habilidades técnicas para la creación y práctica artística
 - Técnica instrumental
 - Estrategias y técnicas para la creación artística
 - Competencias escénicas
 - Apropiación de recursos de otras culturas, escenas o períodos musicales
 - Construcción de una *poética* personal de largo alcance

La práctica dentro del trabajo

- La práctica como objetivo central del trabajo
 - Perfecciona o transforma la misma práctica que se realiza

9. Referencias

- AEC. 2015. «Key Concepts for AEC Members Artistic Research An AEC Council 'White Paper'». <https://ekstern.filer.uib.no/kmd/W3-publisering/Forskning/Kunstnerisk%20utviklingsarbeid/White%20Paper%20AR%20-%20Key%20Concepts%20for%20AEC%20Members%20-%20EN.pdf>
- . 2020. «Conceptos claves para miembros de la Asociación Europea de Conservatorios Investigación artística Libro blanco del Consejo de la AE C, 2015». *Revista de Especialización Musical Quodlibet.*, n.º 74, 223-29. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.781>
- . S. F. «Vienna Declaration on Artistic Research». <https://aec-music.eu/publication/vienna-declaration-on-artistic-research>
- AEC, Cilect / Geect, Culture Action Europe Culture Action Europe, Cumulus, EAAE, ELIA, EPARM, et al. 2020. «Declaración de Viena sobre la investigación artística». *Revista de Especialización Musical Quodlibet.*, n.º 74, 240-43. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.783>
- Altman, Rick. 2004. *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press.
- Anciani Balzán, Marilén Carolina. 2021. «Enigma: dúo para trompeta y piano.» Trabajo Final de Máster, Guayaquil: Universidad de las Artes. <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/1318>
- Anderson, Simon Peter. 2012. «The Prepared Piano Music of John Cage: Towards an Understanding of Sounds and Preparations». Trabajo Final de Máster, University of Huddersfield. <https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/18082/>
- Andrés, Celia de. 2019. «El canto del búho. Música como dispositivo del poder». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Esmuc. <http://hdl.handle.net/2072/374714>
- Aráez Santiago, Tatiana, y Juan Camilo Rojas Gutiérrez. 2020. «La Investigación artística en música: Una guía de estudios doctorales en Europa». *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, n.º 74, 168-222.
- Ariño, Antonio. 1997. *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Ariza Díaz, Pedro Pablo, y Jhon Jairo Muñoz Sicard. 2016. «Ética del cuidado: una propuesta para la convivencia escolar desde la educación musical y la educación física». Tesis de maestría, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/19491>

- Arnold, Franck Thomas. 2003. *The Art of Accompaniment from a Thorough-bass: as Practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*. Nueva York: Dover.
- Arrigoni, Gabriella. 2016. «Epistemologies of prototyping: knowing in artistic research». *Digital Creativity* 27 (2): 99-112. <https://doi.org/10.1080/14626268.2016.1188119>
- Asprilla, Ligia. 2013a. *El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes*. Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle del Cauca.
- . 2013b. *El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes*. Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle del Cauca.
- . 2014. «La producción de conocimiento desde las artes Propuesta para un Programa Nacional de las Artes adscrito a Colciencias». *A contratiempo* 23.
- Assinato, María Victoria, y Joaquín Blas Pérez. 2013. «Improvisación musical y corporeidad. Acción epistémica y significado corporeizado». *Epistemos. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura* 2 (1): 89-122. <https://doi.org/10.21932/epistemos.2.2714.0>
- Aszodi, Jessica. 2016. «Voicing Subjectivity: Artistic Research in the Realization of New Vocal Music». Tesis doctoral, Queensland, Australia: Griffith University. <https://doi.org/10.25904/1912/1617>
- Aumedes, Pol. 2015. «L'acordió diatònic a escena. Experiències escèniques d'un acordionista amb diferents disciplines artístiques». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Esmuc. <http://hdl.handle.net/2072/252590>
- Auslander, Philip. 2006. «Musical personae». *TDR/The Drama Review* 50 (1): 100-119.
- . 2021. *In Concert: Performing Musical Persona*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Azaretto, Clara María, ed. 2017. *Investigar en arte*. La Plata: EDULP.
- Ballesteros-Mejía, Melissa, Jesús Rodríguez-Pomeda, y Fernando Casani. 2023. «Un estudio cualitativo sobre la medición científica colombiana desde la perspectiva de la investigación-creación». *Revista CS* 40:40-73.
- Barnes, James. 2022. «Las políticas de la angustia: Un diálogo con el Dr. James Davies sobre su nuevo libro, “Sedados”». *Mad in (S)pain*. 20 de enero de 2022. <https://madinspain.org/las-politicas-de-la-angustia-un-dialogo-con-el-dr-james-davies-sobre-su-nuevo-libro-sedados/>
- Barros, Samuel, Helena Marinho, y Anabela Pereira. 2023. «Music Performance Anxiety in Portuguese Higher Education: Contextual Factors, Perceptions, and Strategies». *Musicae Scientiae* 28 (2): 287-307. <https://doi.org/10.1177/10298649231202977>
- Bartleet, Brydie-Leigh, y Carolyn Ellis. 2009. *Music Autoethnographies Making Autoethnography Sing: Making Music Personal*. Bowen Hills, Qld.: Australian Academic Press.

- Baudrillard, Jean. 2005. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Beghin, Tom. 2014a. «Recognizing Musical Topics Versus Executing Rhetorical Figures». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 551-76. Oxford; New York: Oxford University Press.
- . 2014b. «The Virtual Haydn: An Experiment in Recording, Performing, and Publishing». En *Artistic Experimentation in Music*, editado por Darla Crispin y Bob Gilmore, 291-306. Leuven: Leuven University Press.
- . 2017. «“Delivery, Delivery, Delivery!”: Crowning the Rhetorical Process of Haydn’s Keyboard Sonatas». En *Haydn*, 441-83. Routledge.
- . 2022. *Beethoven’s French Piano: A Tale of Ambition and Frustration*. University of Chicago Press.
- Beghin, Tom, y Sander M. Goldberg. 2007. *Haydn and the Performance of Rhetoric*. University of Chicago Press.
- Benavente, Carolina, ed. 2020. *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio*. Viña del Mar: Cenaltes.
- Benetti, Alfonso. 2013. «Expressividade e performance pianística». Tesis doctoral, Aveiro: Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/handle/10773/12360>
- . 2016. «La autoetnografía como herramienta de investigación en la performance musical». En *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*; editado por Marco Brescia y Rosana Marreco Brescia, 94-103. Sevilla: Tagus-Atlanticus Associação Cultural.
- . 2017. «A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística». *Opus* 23 (1): 147-65.
- Bennett, James. 2007. «The First Movement of Bartók’s Second String Quartet: Sonata Form and Pitch Organization». Tesis de maestría, Baton Rouge: Louisiana State University.
- Bennett Wadsworth, Kate. 2017. «‘Precisely Marked in the Tradition of the Composer’: The Performing Editions of Friedrich Grützmacher». Tesis doctoral, University of Leeds. <https://etheses.whiterose.ac.uk/19561/>
- Bennett Wadsworth, Kate, Byron Schenkman, y Jesse Irons. 2018. *Chamber Music of Clara Schumann*. CD y Streaming. BS&F.
- Bennett Wadsworth, Kate, y Yi-heng Yang. 2018. *Johannes Brahms. Sonatas For Cello And Piano Op.38 And Op.99; Klavierstücke, Op.76*. CD y Streaming. Reino Unido: Deux-Elles.
- Berentsen, Niels. 2016. «Discantare Super Planum Cantum: New Approaches to Vocal Polyphonic Improvisation 1300-1470». Tesis de Doctorado, Leiden: Leiden University. <https://hdl.handle.net/1887/45012>

- Betancur Mejía, José Luis. 2022. «Concertante para tiple y ensamble de cámara basado en “La Divina Comedia” de Dante Alighieri». Trabajo Final de Máster, Medellín: Universidad de Antioquia. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/30635>.
- Blanch, Carles. 2018. «Para desenvolver las manos. La improvisación de fantasías en la vihuela de mano». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Esmuc.
- Bonds, Mark Evan. 2017. «Irony and Incomprehensibility: Beethoven’s “Serioso” String Quartet in F Minor, Op. 95, and the Path to the Late Style». *Journal of the American Musicological Society* 70 (2): 285-356.
- Bonilla, Héctor, Francisco Cabanzo, Tania Catalina Delgado, Oscar Andrés Hernández Salgar, Alexander Stward Niño Soto, y Juan Salamanca. 2019. «Investigación-creación en Colombia: la formulación del “nuevo” modelo de medición para la producción intelectual en artes, arquitectura y diseño». *Kepes* 16 (20): 673-704.
- Bonilla, Héctor, Francisco Cabanzo, Tania Delgado, Oscar Hernández Salgar, Juan Salamanca, y Alexander Niño Soto. 2018. «Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (1).
- Bonilla-García, Miguel Ángel, y Ana Delia López-Suárez. 2016. «Ejemplificación del proceso metodológico de la teoría fundamentada». *Cinta de moebio*, n.º 57, 305-15. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2016000300006>.
- Borgdorff, Henk. 2010. «The Production of Knowledge in Artistic Research». En *The Routledge Companion to Research in the Arts*, editado por Michael Biggs y Henrik Karlsson. Londres: Routledge.
- . 2012. *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press.
- . 2015. «The Mode of Knowledge Production in Artistic Research». En *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, editado por Sabine Gehm, Pirkko Husemann, y Katharina von Wilcke, 73-80. Bielefeld: Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839408094-005>.
- Borgdorff, Henk, y Michiel Schuijjer. 2010. «Research in the conservatoire: Exploring the middle ground». *Dissonanz/Dissonance* 110:14-19.
- Born, Georgina. 2021. «Artistic Research and Music Research. Epistemological Status, Interdisciplinary Forms, and Institutional Conditions». En *Knowing in performing: Artistic research in music and the performing arts*, editado por Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder, y Tasos Zembylas, 35-50. Bielefeld: Transcript Verlag.

- Bragagnolo, Bibiana. 2019a. «Experimentação Na Construção de Duas Performances de Ressonâncias, Peça Para Piano de Marisa Rezende». *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research* 3 (1): 37-56.
- . 2021a. «A identidade do performer musical: marcas e possibilidades de desclassificação». *Percursos* 22 (50): 65-90.
- . 2021b. «Práticas de desclassificação na performance musical: perspectivas emancipatórias para a Pesquisa Artística». *Revista Vórtex* 9 (1): 1-1. <https://doi.org/10.33871/23179937.2021.9.1.1>.
- . 2023. «A cartografia como método para a Pesquisa Artística: uma proposição teórico-conceitual». *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes* 10 (2). <https://doi.org/10.36025/arj.v10i2.29739>.
- Bragagnolo, Bibiana, y Leonardo P. Sanchez. 2022. «Pesquisa artística no Brasil: mapas, caminhos e trajetos». *Revista Orfeu* 7 (2): 1-29.
- Brambilla de Oliveira, Augusto. 2023. «A trajetória antropofágica do grupo Pau Brasil: do jazz à Villa-Lobos». Tesis Doctoral, Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.27.2023.tde-15082023-144734>.
- Brook, Orian, Dave O'Brien, y Mark Taylor, eds. 2020. *Culture is bad for you*. Manchester: Manchester University Press.
- Brown, Clive. 2023. «Artistic Research! Where Are We Today? Cuestionario». *Music and Practice* 10. <https://www.musicandpractice.org/enquete-vol-10-brown/>
- Bruguera, Tania. 2018. «Declaración de Artista». *Tania Bruguera* (blog). 7 de septiembre de 2018. <https://taniabruguera.com/declaracion-de-artista/>.
- Bunger, Richard. 1981. *The well-prepared piano*. San Pedro, California: Litoral Arts.
- Caravaca, Óscar. 2014. «An interpretation of the hypothetical concertante style of Schubert: Konzertstück for Piano and Orchestra, adapted from Lebensstürme D. 947». Trabajo Final de Máster, La Haya: Royal Conservatoire The Hague. <https://www.researchcatalogue.net/view/82448/82449>.
- . 2023. «Wanderings Beyond Schubert. Unveiling the Performer's Narrative Voice». Tesis doctoral, Londres: Royal Academy of Music.
- Carbonell, Fernando. 2002. «Improvisación, música y pensamiento contemporáneo». *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, n.º 10, 40-50.
- Cârstea, Andra Laura. 2022. «Parlando Rubato: interpretar las obras para piano de George Enescu a través de los patrones de pronunciación de la "voz" moldava». Tesis doctoral, Aveiro: Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/handle/10773/34970>.
- Carter, Paul. 2004. *Material Thinking. The Theory and Practice of Creative Research*. Melbourne: Melbourne University Press.

- Casaponsa, Laura. 2016. «Del cine a la música. Apuntes y reflexiones en torno a la creación de “Rooms”». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Esmuc. <https://drive.google.com/file/d/1WJRGKXhZTnarX4UCP1iWSv0T4HiZpma2/view?usp=sharing>.
- Castejón Costa, Juan Luis. 1997. «Acercamientos metodológicos al análisis y representación del conocimiento.» *Revista de psicodidáctica* 3:5-23.
- Castro Gil, Susana. 2019. «Virtuosismo en la contemporaneidad: de la invisibilidad al activismo decolonial». Trabajo Final de Máster, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-BB5JNC>.
- Castro-Magas, Diego. 2014. «Brian Ferneyhough’s Kurze Schatten II: Towards an ‘Auratic’ Model of Performance Practice». *CeReNeM Journal* 4:47-66.
- . 2016. «Body, Mimesis and Image: A Gesture Based Approach to Interpretation in Contemporary Guitar Performing Practice». Tesis Doctoral, University of Huddersfield.
- . 2017. «Deleuze’s Fold in the Performing Practice of Aaron Cassidy’s The Pleats of Matter». En *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*, editado por Paulo De Assis y Paolo Giudic, 56-67. Leuven: Leuven University Press.
- . 2020. «Interpretación Musical Como Investigación: Una Perspectiva Desde La Práctica Interpretativa de Música Reciente Para Guitarra». *Resonancias* 47.
- Chamizo-Moreno, Martín Luis. 2009. «Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal». Tesis de Doctorado, Málaga: Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/4623>.
- Chamorro Martínez, Pedro. 2014. «La influencia técnica del violín sobre la mandolina napolitana del Siglo XVIII: Fuentes históricas y experiencia interpretativa. El proceso de recreación de la sonata a mandolino solo e basso de Giovanni Battista Gervasio (1725-1785)». Tesis doctoral, Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. <https://ciencia.urjc.es/handle/10115/12955>.
- Chang, Heewon. 2007. «Autoethnography: Raising Cultural Consciousness of Self and Others». *Studies in Educational Ethnography* 12:207-21. [https://doi.org/10.1016/S1529-210X\(06\)12012-4](https://doi.org/10.1016/S1529-210X(06)12012-4).
- . 2008. *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, Calif.: Left Coast Press.
- Chiantore, Luca. 2017. «Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism». *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research* 1 (2): 3-21. <https://doi.org/10.34624/impar.v1i2.775>.
- . 2020a. *In-versions*. Interpretación musical. <https://www.in-versions.com/>.
- . 2020b. «Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica». *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, n.º 74, 55-86. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.775>.

- . 2021. *InVersions. Mongeroult & Beethoven*. CD. Barcelona: Musikeon Books. <https://www.in-versions.com/>.
- Clarke, Eric, Mark Doffman, David Gorton, y Stefan Östersjö. 2017. «Fluid practices, solid roles?» En *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, editado por Eric Clarke y Mark Doffman. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Clayton, Peter, y Peter Gammond. 1990. *Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz*. Madrid: Taurus.
- Cleary, Maria Christina. 2016. «The “Harpe Organisée”, 1720-1840: Rediscovering the Lost Pedal Techniques on Harps with a Single-Action Pedal Mechanism». Tesis doctoral, Leiden: Leiden University. <https://hdl.handle.net/1887/45096>.
- Cobussen, Marcel. 2007. «The Trojan horse: Epistemological explorations concerning practice-based research». *Tijdschrift voor muziektheorie* 12 (1): 18.
- . 2017. «Musical Performances are (not) Artistic Research». *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research* 1 (1): 5-15.
- . 2019. «Artistic Research and Sound Art in Public Urban Spaces». *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*, 98.
- . 2021. «Improvising artistic research». En *Artistic Research in Jazz: Positions, Theories, Methods*, editado por Michael Kahr, 3-14. Routledge. Searching Artists in Artistic.
- Coessens, Kathleen, Darla Crispin, y Anne Douglas. 2009a. *The Artistic Turn: A Manifesto*. Gante: Orpheus Instituut.
- . 2009b. *The Artistic Turn: A Manifesto*. Gante: Orpheus Instituut.
- Coessens, Kathleen, Darla Crispin, y Luk Vaes. 2014. «(Re-)Searching Artists in Artistic Research: Creating Fertile Ground for Experimentation at the Orpheus Institute, Ghent». En *Research and Research Education in Music Performance and Pedagogy*, editado por Scott D. Harrison, 27-43. Landscapes: The Arts, Aesthetics, and Education. Dordrecht: Springer.
- Coessens, Kathleen, y Stefan Östersjö. 2014. «Habitus and the Resistance of Culture». En *Artistic experimentation in music: An anthology*, editado por Darla Crispin y Bob Gilmore, 333-47. Leuven: Leuven University Press.
- Cok, Kathryn Meriel. 2011. «Basso Continuo Sources from the Dutch Republic c. 1620-1790». Tesis de Doctorado, Leiden: Leiden University. <https://hdl.handle.net/1887/17931>.
- Collins, Nicolas. 2009. *Handmade electronic music: the art of hardware hacking*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Colom, Josep. 2017. *Confluences. Bach & Chopin*. CD y Streaming. EU: Eudora Records.

- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Edición Kindle. Nueva York: Oxford University Press.
- Coorevits, Esther, Dirk Moelants, Stefan Östersjö, y David Gorton. 2015. «Decomposing a composition: On the multi-layered analysis of expressive music performance». En *Music, Mind, and Embodiment*, editado por Richard Kronland-Martinet, Mitsuko Aramaki, y Sølvi Ystad, 167-89. Plymouth: Springer.
- Coorevits, Esther, Dirk Moelants, Stefan Östersjö, David Gorton, y Marc Leman. 2016. «Decomposing a Composition: On the Multi-Layered Analysis of Expressive Music Performance». En *Music, Mind, and Embodiment*, editado por Richard Kronland-Martinet, Mitsuko Aramaki, y Sølvi Ystad, 167-89. Cham: Springer.
- Corbeil-Perron, Maxime. 2022. «Créations audiovisuelles archéomédiatiques: processus». Tesis doctoral, Montreal: Université de Montréal. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/26965>.
- Crispin, Darla. 2009. «Artistic research and the musician's vulnerability». *Musical Opinion* 132 (1472): 25-27.
- . 2014. «'Scaling Parnassus in Running Shoes': From the Personal to the Transpersonal via the Medium of Exposition in Artistic Research». En *The Exposition of Artistic Research Publishing Art in Academia*.
- . 2015. «Artistic Research in/as Composition: Some Case Notes». En *Patterns of Intuition*, 317-27. Springer.
- . 2019. «The Deterritorialization and Reterritorialization of Artistic Research». *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research* 3 (2): 45-59. <https://doi.org/10.34624/impar.v3i2.14146>.
- . 2021. «'The Music Comes from Me': Sound as Auto-Ethnography». En *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, editado por Michael Bull y Marcel Cobussen, 341-55. Nueva York: Bloomsbury.
- Crispin, Darla, y M. Doğantan-Dack. 2015. «Artistic research and music scholarship: Musings and models from a continental European perspective». *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, 53-72.
- Crispin, Darla, y Bob Gilmore, eds. 2014. *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Leuven: Leuven University Press.
- Crispin, Darla, y Stefan Östersjö. 2017. «Musical expression from conception to reception». *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance* 1:288.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 2003. *Fluir (Flow): una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairós.
- Curti, Horacio. 2022. «Aesthetics of Sound in Japanese Hōgaku: Ethnomusicology and Artistic Research in Dialogue». Tesis doctoral, Aveiro: Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/handle/10773/34130>.

- Cusick, Suzanne. 1994. «“There was not one lady who failed to shed a tear”: Arianna’s Lament and the Construction of Modern Womanhood». *Early Music* 22 (1): 21-38.
- Daurer, Gerhard. 2010. «Audiovisual Perception». En *Audiovisuology Compendium. An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Cultur*, editado por Dieter Daniels y Sandra Naumann, 329-44. Colonia: Walther König.
- Davies, James. 2022. *Sedados. Cómo el capitalismo moderno creó la crisis de salud mental*. Capitán Swing.
- Day, Kikutsubo Galathea Mikhailovna Mizuno. 2009. «Remembrance of things past: creating a contemporary repertoire for the archaic jinashi shakuhachi». Tesis de Doctorado, Londres: University of London.
- De Assis, Paulo. 2013. «Epistemic complexity and experimental systems in music performance». En *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*, editado por Michael Schwab, Leuven University Press, 151-63. Leuven: Leuven University Press Leuven.
- . 2016. *Experimental affinities in music*. Leuven: Leuven University Press.
- . 2018. *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*. Leuven University Press.
- . 2020. «Rubén López Cano interviews Paulo de Assis». *Resonancias: Revista de investigación musical*, n.º 46, 173-81.
- De Assis, Paulo, y Lucia D’Errico, eds. 2019. *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers.
- De Assis, Paulo, y Paolo Giudic, eds. 2017. *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1998. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.
- Delgado-Ordóñez, Bibiana, María Paula Carvajal Agudelo, y Claudia Torres Cruz. 2022. «Vocalidades Sumergidas». Proyecto de investigación creación en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Vocalidades Sumergidas. 2022. <http://partisticasyfeminismo.upn.edu.co/>.
- Delgado-Ordóñez, Bibiana, y Claudia Torres Cruz. 2022. *Cuando Te Escucho. Un Documental Sonoro Entre Voces de Mujeres*. Streaming. Bogotá: Soundcloud. <https://soundcloud.com/user-962111498/cuando-te-escucho-un-documental-sonoro-entre-voces-de-mujeres>.
- . 2023. «Arquitecturas urgentes para una Pedagogía de la Escucha. Cuando te escucho: Un documental sonoro entre voces de mujeres». En *Investigación+ Creación. Reflexiones y Prácticas desde las Autonomías Territoriales, Creativas y Tecnológicas*, editado por

- Carlos Córdoba Cely, Laura Sandoval Sarmiento, y Daniel León Blanco, 41-62. Pasto: Universidad de Nariño.
- D'Errico, Lucia. 2018. *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*. Lovaina: Leuven University Press. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/29716>.
- Després, Jean-Philippe. 2017. «Processus d'apprentissage et de création des improvisateurs experts en musique classique». *Revue musicale OICRM* 4 (1): 67-85.
- . 2022. «First-Person, Video-Stimulated Recall Method for Studying Musical Improvisation Strategies». *Research Studies in Music Education* 44 (1): 34-51. <https://doi.org/10.1177/1321103X20974803>.
- Díez Palacio, María Isabel. 2022. «Cantar la tristeza: el canto como instrumento de expresión de emociones: Exploración vocal en pasillos colombianos a partir de la propuesta expresiva de Chavela Vargas». Trabajo Final de Máster, Medellín: Universidad de Antioquia. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/31263/2/D%C3%A9zMar%C3%ADa_2022_CantoExpresi%C3%B3nEmociones.pdf.
- Díez Patricio, Antonio. 2017. «Más sobre la interpretación (II): ideas y creencias». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 37 (131): 127-43. <https://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/v37n131/08.pdf>
- Digital Healthcare Research. s. f. «Verbal Protocol Analysis». Digital Healthcare Research. Accedido 25 de julio de 2024. <https://digital.ahrg.gov/health-it-tools-and-resources/evaluation-resources/workflow-assessment-health-it-toolkit/all-workflow-tools/verbal-protocol-analysis>.
- Dijk, Hans van, Dorien Kooij, Maria Karanika-Murray, Ans De Vos, y Bertolt Meyer. 2020. «Meritocracy a Myth? A Multilevel Perspective of How Social Inequality Accumulates through Work». *Organizational Psychology Review* 10 (3-4): 240-69. <https://doi.org/10.1177/2041386620930063>.
- Doğantan–Dack, Mine. 2015. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Londres: Alshgate.
- Domenici, Catarina Leite. 2012. «O Intérprete (Re) Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de" Intervenções para Piano Expandido, Interfaces e Imagens-Centenário John Cage".» *Revista Música Hodie* 12 (2).
- . 2013. «A performance musical e a crise de autoridade: corpo e gênero». *Revista interfaces* 18 (1): 76-95.
- Dos Santos Silva, Camilla, Helena Marinho, y Carlos Fiorini. 2023. «#100daysofpractice: Selection and Adaptation of Self-Regulated Learning Strategies in an Online Music Performance Challenge». *Psychology of Music* 51 (3): 667-81.

- Egea, Susana. 2017. *Stanislavski, Meyerhold y Chaliapin: la interpretación operística*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- . 2018. «La interpretación actoral en ópera: bases para el desarrollo de una técnica actual para la escena operística». *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*, n.º 41-42, 43-48.
- ELIA. 2016. «The 'Florence Principles' on the Doctorate in Arts». <https://cdn.ymaws.com/elia-artschools.org/resource/resmgr/newfolder/26-september-florence-princi.pdf>.
- . 2020. «Los Principios de Florencia sobre el doctorado en artes». *Revista de Especialización Musical Quodlibet.*, n.º 74, 230-39. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.782>.
- Ellerman, Porter. 2023. «Percussion Meets Environmentalism. A method of performance for environmental awareness». Trabajo Final de Máster, La Haya: Royal Conservatoire The Hague. <https://www.researchcatalogue.net/view/1746887/1774624?c=0>.
- Ellis, Carolyn, Tony Adams, y Arthur Bochner. 2011. «Autoethnography: an overview». *Historical Social Research/Historische Sozialforschung*, 273-90.
- Ellis, Carolyn, y Arthur Bochner. 2000. «Autoethnography, personal narrative, and personal reflexivity.» En *Handbook of qualitative research*, editado por N. Dezin y Y. Lincoln, 733-68. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Elo, Mika. 2020. «Ecologies of Artistic Research Practice». En *Indisciplinas. Investigación en la práctica de las artes*, editado por Jeffrey Swartz. Barcelona: Campus de les Arts y Universitat de Barcelona.
- Ericsson, K. Anders, y Herbert A. Simon. 1993. *Protocol Analysis: Verbal Reports as Data*. Cambridge Mass.: MIT.
- Espinosa, José Sergio Puig, y Maura De La Caridad Salabarría Roig. 2013. «Una aproximación a la metadidáctica como epistemología de segundo orden». *Dilemas contemporáneos. Educación, Política y Valores* 1 (1). <https://dilemascontemporaneoseduccionpoliticayvalores.com/index.php/dilemas/article/view/374>.
- Espriella, Ricardo de la, y Carlos Gómez Restrepo. 2020. «Teoría fundamentada». *Revista Colombiana de Psiquiatría* 49 (2): 127-33. <https://doi.org/10.1016/j.rcp.2018.08.002>.
- Evjen, Kristian. 2023. «Interpreting Finn Mortensen's Piano Music in an International Perspective». Tesis doctoral, Stavanger, Noruega: University of Stavanger. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=778684>.
- Ferreira, Ana Neves. 2021. «Painting a Western musical score with Chinese ink: Exploring Chinese cultural concepts and sonorities to develop a cross-cultural performance». *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research* 5 (1): 14-33.
- Fisher, Mark. 2016. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

- Fisk, Charles. 2001. *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. Berkeley. University of California Press.
- Førisdal, Anders, y Christina Sofie Kobb. 2023. «Artistic Research! Where Are We Today?» *Music and Practice* 10. <https://www.musicandpractice.org/artistic-research-where-are-we-today/>.
- Fortin, Sylvie. 2006. «Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique». En *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, editado por Éric Le Coguiec y Pierre Gosselin, 97-109. Québec [Que.]: Presses de l'Université du Québec.
- Foschiera, Marcos Matturro, y Flavio Terrigno Barbeitas. 2020. «O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada». *Revista Música* 20 (1): 177-218.
- Frank, Joshua, Peter M. C. Harrison, Barry Ross, y Carina Venter. 2023. «Exploring the Variability of Musical-Emotional Expression over Historical Time». *Empirical Musicology Review* 18 (2): 117-32. <https://doi.org/10.18061/emr.v18i2.8711>.
- Frayling, Christopher. 1993. *Research in Art and Design*. Londres: Royal College of Art.
- Freeman, John. 2010. *Blood, Sweat & Theory: Research through practice in performance*. Faringdon: Libri.
- Gainza Desdin, Yunie. 2022. «Ars eloquentiae: fondements rhétoriques pour une interprétation historiciste vraisemblable de cantates et motets de la période vice-royale hispano-américaine». Tesis Doctoral, Québec: Université Laval. <http://hdl.handle.net/20.500.11794/110903>.
- Galiana, Josep Lluís. 2017. *Improvisación libre: el gran juego de la deriva sonora*. Valencia: EdictOràlia.
- García Canclini, Néstor. 1992. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Sudamericana.
- García Ruiz, Francisco Javier. 2014. «Propuesta de una herramienta de representación multi-método de los procesos funcionales de la expresión en la improvisación libre». Tesis de Doctorado, Universidad Rey Juan Carlos. <https://burjcdigital.urjc.es/bitstream/handle/10115/12956/Tesis-Francisco-Javier-Garcia-Ruiz.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- García-Bernalt, Carlos. 2021. «Agazzari, Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti (1607): improvisando bajo continuo en grupo.» Trabajo Final de Máster, Valencia: Universidad Internacional de Valencia. <https://drive.google.com/file/d/1EetGflrRgBWSSxrl4TRFIEBxZy4tcaA5/view?usp=sharing>.
- Garzón, Libertad, y Natalia Castellanos, eds. 2022. *Tramas de la investigación en las artes*. Bogotá: Nomadas.

- Gíberga, Paula. 2021. «Veu, cos i estereotips: Com l'estigmatització dels cossos de les dones afecta en la nostra posada en escena como cantantes». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics. https://drive.google.com/file/d/1dSrSK8AWOlwoGyUSESe_WpfhNSEwQ1GG/view?usp=sharing.
- Goehr, Lydia. 1994. *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Goijman, Jennifer Judith. 2017. «Niveles de ansiedad y percepción de rendimiento en intérpretes musicales». En *IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-067/688>.
- Gómez Gutiérrez, Susana. 2016. «Russell y Hegel, una discusión sobre deícticos». *Universitas Philosophica* 33 (66): 113-27. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uph33-66.rhdd>.
- González Fernández, Pedro. 2020. «String Mask Overflow and the “Proposal”-“Response” Format in “GAPPP – Gamified Audiovisual Performance and Performance Practice”». *Resonancias* 24 (46): 141-46.
- González, Pedro. 2014a. «Tangencias: un laboratorio para la práctica instrumental». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Esmuc.
- . 2014b. «Tangencias: un laboratorio para la práctica instrumental (Resumen 2014).» Video. YouTube. 6 de diciembre de 2014. <https://youtu.be/l6dUjl1ths4>.
- Gorton, David, y Stefan Östersjö. 2016. «Choose Your Own Adventure Music: On the Emergence of Voice in Musical Collaboration». *Contemporary Music Review* 35 (6): 579-98.
- Gosfield, Annie. 2007. «Artist's Statement». Annie Gosfield. 2007. <https://www.anniegosfield.com/artists.statement.html>.
- Graaf, Dirk Pieter de. 2017. «Beyond Borders: Broadening the Artistic Palette of (Composing) Improvisers in Jazz». Tesis doctoral, Leiden: Leiden University. <https://hdl.handle.net/1887/57415>.
- Grady, Troy, dir. S. F. *Canal de YouTube de Troy Grady*. <https://www.youtube.com/@trovgrady>.
- Green, Alison. 1998. *Verbal protocol analysis in language testing research: A handbook*. Vol. 5. Cambridge University Press.
- Griffiths, John. 1983. «The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles.» Tesis doctoral, Monash University.
- . 1997. «The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context». En *Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Performance and Modern Interpretation*, editado por Victor Coelho,

- 158-79. Cambridge Studies in Performance Practice. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gross, Sally Anne, y George Musgrave. 2020. *Can music make you sick? Measuring the Price of Musical Ambition*. University of Westminster Press.
- Groth, Camilla. 2022. «Video as a tool for knowing and telling in practice-led craft research». En *Craft sciences*, editado por Tina Westerlund, Camilla Groth, y Gunnar Almevik, 48-66. Gothenburg: Acta Universitatis Gothoburgensis. <https://openarchive.usn.no/usn-xmlui/handle/11250/3022834>.
- Guerra Ospina, Liliana. 2019. «Estrategias para generar productos de investigación creación acreditables, en los sistemas de evaluación científica y universitaria de las facultades de música en Colombia.» Trabajo Final de Máster, Valencia: Universidad Internacional de Valencia.
- . 2022. *Música e investigación-creación. Estrategias para la generación de productos de investigación-creación acreditables en los Sistemas de Evaluación Científica y Universitaria en las facultades de música en Colombia 2018-2022*. La Guajira, Colombia: Universidad de La Guajira.
- Guerrero, Alba. 2013. «La técnica vocal en el cante flamenco». En *Encuentro de la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos*. Sevilla. <https://ayp.unia.es/dmdocuments/ses0102.pdf>.
- Hannula, Mika, Juha Suoranta, y Tere Vadén. 2005. *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts.
- Hatten, Robert. 1994. *Musical meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2018. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Haverkamp, Michael. 2012. *Synesthetic design: Handbook for a multi-sensory approach*. Walter de Gruyter.
- Haynes, Bruce. 2007. *The End of Early Music: a Period Performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press.
- Henke, Silvia, Dieter Mersch, Nicolaj Van der Meulen, Thomas Strässle, y Jörg Wiesel. 2020. *Manifesto of artistic research: a defense against its advocates*. Zurich: Diaphanes.
- Hernández Salgar, Óscar. 2014. «La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior». *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, n.º 23, 2.

- Herrera Machuca, Mauro. 2016. «La investigación artística como una práctica de producción de conocimiento válida». En *13 Foro Académico*. Manizales.
- Hill, Juniper. 2017. «Incorporating improvisation into classical music performance». En *Musicians in the making: Pathways to creative performance*, editado por John Scott Rink, Helena Gaunt, y Aaron Williamson, 222-40. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Hocking, Darryl. 2021. «Artist's statements, 'how to guides' and the conceptualisation of creative practice». *English for Specific Purposes* 62:103-16.
- Holzer, Ian Derek. 2019. «Vector synthesis: a media archaeological investigation into sound-modulated light». Trabajo Final de Máster, Helsinki: Aalto University. <https://aaltodoc.aalto.fi/handle/123456789/38066>.
- Hovland, Erlend. 2021. «Death in Bologna: An Essay on a Manifiesto against Artistic Research». *Music and Practice* 9:1-12. <https://doi.org/10.32063/0908>.
- . 2022. «Artistic Research and the Need for a Paradigmatic Shift in Art Research». *Journal for Artistic Research*. <https://doi.org/10.22501/jarnet.0060>.
- Hoyos, Jorge Hernán, Melissa Álvarez Paniagua, Sliam Yurley García Gualteros, Laura López Uribe, Daniel Ernesto Muñoz Borja, Emmanuel Rios Del Rio, Wilson Giovanni González Bedoya, Johan David Cano Guerra, y Fernando Palomino Rubio. 2020. «Implementación de la Línea de Investigación-Creación en los procesos formativos y académicos de la Corporación Universitaria Adventista». *UNACIENCIA* 13 (24): 13-17.
- Hoyos, Jorge Hernán, Gerver Pérez Pulido, Melissa Alvarez Paniagua, Sliam Yurley García Gualteros, y Laura Andrea López Uribe. 2019. *Fundamentación teórica, metodológica y operativa de la línea de investigación – Creación*. Medellín: Corporación Universitaria Adventista.
- Iazzetta, Fernando. 2017. «“La Música Es Mucho Más (o Menos) Que La Música”: Reflexiones Sobre Investigación Musical En El Contexto de La Academia». En *Creación Musical, Investigación y Producción*, editado por Daniel E. Quaranta, Sin paginación. Morelia; México: CMMAS.
- Icart, Ignasi Brunet, y Antoni Morell Blanch. 2001. «Epistemología y cibernética». *Papers. Revista de Sociologia* 65 (julio):31-45. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v65n0.1705>.
- Iglesias, Alejandro Villamor. 2022. «Una clarificación conceptual de la teoría de las descripciones definidas de Bertrand Russell». *Revista de filosofía* 39 (1): 61-72.
- Iglesias, Iván. 2005. «La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco». *Revista de Musicología* 28 (1): 826-38.
- James, Mirjam, Karen Wise, y John Rink. 2010. «Exploring creativity in musical performance through lesson observation with video-recall interviews». *Scientia pedagogica experimentalis* 47 (2): 219-50.

- javiernylon, dir. 2020. *Javier Martínez «JavierNylon» & Georgi Olshanetsky: Zyryab by Paco de Lucía*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uk_duT3eEjs.
- Jones, Rhian. 2021. «“So Much Pressure to Look a Certain Way”: Why Eating Disorders Are Rife in Pop Music». *The Guardian*, 25 de marzo de 2021, sec. Music. <https://www.theguardian.com/music/2021/mar/25/eating-disorders-pop-music-industry-demi-lovato-documentary>.
- Jørgensen, Harald. 2009. *Research into Higher Music Education*. Oslo: Novus Press.
- Junior, Arílton Rodrigues Medeiros, y Maria Bernardete Castelan Póvoas. 2019. «Planejamento da prática pianística de canhoto de radamés gnattali: um estudo de caso». *REVISTA DA ABEM* 26 (41).
- Kanno, Mieko. 2019. «Artistic Research and Musical Performance». En *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*, editado por Paulo De Assis y Lucia D’Errico, 202-11. Londres: Rowman & Littlefield Publishers.
- . 2020. «Quiet is beautiful: the poetics of soft sound today». *Trio* 9 (1): 5-21.
- . 2023. «Artistic Research! Where Are We Today? Cuestionario». *Music and Practice* 10. <https://www.musicandpractice.org/enquete-vol-10-kanno/>.
- Kanno, Mieko, Guadalupe López-Íñiguez, y Heidi Westerlund. 2022. «Composers’ Reflections on the Relevance of Artistic Doctoral Education in Finland: From Self-Development towards Knowledge Exchange and Knowledge Creation». *Trio* 11 (1-2): 39-60. <https://doi.org/10.37453/tj.120925>
- Katz, Mark. 2004. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music, Revised Edition*. Berkeley: University of California Press.
- . 2008. «Estética por necesidad: el "vibrato" en el violín y el fonógrafo». *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, n.º 41, 98-113.
- Keller, Damián, Marcello Messina, Carlos Eduardo da Silva, y Leonardo Vieira Feichas. 2021. «Embasamento Da Ancoragem Semântica Criativa: Estudo Exploratório Com Emulações Instrumentais | Journal of Digital Media & Interaction», abril. <https://proa.ua.pt/index.php/jdmi/article/view/3720>.
- Kenny, Dianna. 2011. *The Psychology of Music Performance Anxiety*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Kenny, Dianna, y Margaret S. Osborne. 2006. «Music performance anxiety: New insights from young musicians». *Advances in Cognitive Psychology* 2:103-12. <https://doi.org/10.2478/v10053-008-0049-5>.
- Kindynis, Dimitri. 2019. «Réalisation d’une basse continue: une possible pratique actuelle avec un instrument à archet?» Trabajo Final de Grado, Barcelona: Esmuc. <https://drive.google.com/file/d/1LCy60dxIjOnZCzcAN0PKJa15XSW4luNe/view?usp=sharing>.

- Knowles, J. Gary, y Ardra L. Cole. 2008. *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Los Angeles: Sage Publications.
- Kobb, Christina, dir. 2015. *Christina Kobb DVD. Piano Playing in 1820s Vienna*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=INh84SP6DiA>.
- , dir. 2019a. *Piano Technique and Posture in the Early 19th Century*. Christina Kobb. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=N1-PUB_e3vE.
- . 2019b. «Viennese Piano Technique of the 1820s and Implications for Today's Pianists - Music and Practice». *Music and Practice* 4. <https://www.musicandpractice.org/volume-4/viennese-piano-technique-of-the-1820s-and-implications-for-todays-pianists/>.
- . 2022. «Piano Playing in Beethoven's Vienna. Reconstructing the Technique, Exploring Its Musical Application.» Tesis doctoral, Oslo: Norwegian Academy of Music. <https://nmh.no/en/research/projects/christina-kobb-completed-phd>.
- Kofler, Johannes. 2016. «Basso-Continuo-Realisierung am Violoncello: Generalbasspraxis und Rezitativbegleitung am Violoncello». Trabajo Final de Máster, Vienna: University of Music and Performing Arts. https://www.academia.edu/43071530/Basso_Continuo_Realisierung_am_Violoncello_Generalbasspraxis_und_Rezitativbegleitung_am_Violoncello.
- Kokotsaki, Dimitra, y Susan Hallam. 2007. «Higher education music students' perceptions of the benefits of participative music making». *Music Education Research* 9 (1): 93-109. <https://doi.org/10.1080/14613800601127577>.
- Köpp, Kai. 2019. «Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung». En *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, editado por Thomas Gartmann und y Daniel Allenbach, 28-48. Schliengen: Argus.
- Kordecki, Krysia. 2020. «Perfil de Vimeo de Krysia Kordecki». Artist Page. Vimeo. 2020. <https://vimeo.com/krysiakordecki>.
- Laws, Catherine, William Brooks, David Gorton, Nguyễn Thanh Thủy, Stefan Östersjö, y Jeremy J. Wells. 2019. *Voices, bodies, practices: performing musical subjectivities*. Lovaina: Leuven University Press.
- Le Coguicq, Éric, y Pierre Gosselin. 2006. *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Leavy, Patricia Lina. 2009. *Method Meets Art*. New York: Guilford Press.
- Leech-Wilkinson, Daniel. 2009. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. London: Charm. <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>.
- Liwicki, Foteini Simistira, Marcus Liwicki, Pedro Malo Perise, Federico Visi, y Stefan Östersjö. 2020. «Analysing musical performance in videos using deep neural networks». En *1st*

- Joint Conference on AI Music Creativity, AIMC, Online, 2020, October 19-23.* <https://zenodo.org/records/4285388>.
- Liwicki, Foteini Simistira, Richa Upadhyay, Prakash Chandra Chhipa, Killian Murphy, Federico Visi, Stefan Östersjö, y Marcus Liwicki. 2022. «Deep Neural Network approaches for Analysing Videos of Music Performances». arXiv. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2205.11232>.
- Llano Escobar, Alfonso. 2020. «Algunas consideraciones en torno a la epistemología de la bioética». *Vectores de investigación* 8:35-41.
- Lopez Cesena, Frangel. 2022. «Musical Signification in Biber's Rosary Sonatas». Tesis Doctoral, Ontario: University of Western Ontario. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/8825>.
- López Pérez, José. 2020. «La interacción en el jazz. Clasificación de procesos de interacción entre los músicos de la performance». Trabajo Final de Máster, Valencia: Universidad Internacional de Valencia. https://drive.google.com/file/d/10xD27U_kGxmw4sZ6u0uhWe4EdzPeVy60/view?usp=sharing.
- López-Cano, Rubén. 2009. «Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarrett en su Tokyo '84 Encore». En *La experiencia artística y la cognición musical. Actas de la VIII reunión anual de la SACCoM*. Buenos Aires: Saccom.
- . 2012. *Cómo hacer una comunicación, ponencia o paper y no morir en el intento*. Barcelona: SIBE-Sociedad de Etnomusicología.
- . 2018. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon.
- . 2021. «Sonic Visualiser. Centro de recursos». *Papeles sueltos* (blog). 19 de febrero de 2021. <https://rlopezcano.blogspot.com/search>.
- . 2022a. «Cómo citar y hacer referencias en un texto académico». *Papeles sueltos* (blog). 2 de agosto de 2022. <https://rlopezcano.blogspot.com/2022/08/el-sistema-de-referencias-y-estilos-de.html>.
- . 2022b. «¿La interpretación de quién? La formación artesanal en música». *Sonus Litterarum* 3 (marzo). <https://sonuslitterarum.mx/la-interpretacion-de-quien-la-formacion-artesanal-en-musica/>.
- . 2022c. *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. 2a edición. Barcelona: Esmuc.
- . 2023. «Vectores y vectorialización musical: algunos apuntes». *Sonus Litterarum* 6 (agosto). <https://sonuslitterarum.mx/vectores-y-vectorializacion-musical-algunos-apuntes/>.
- López-Cano, Rubén, y Úrsula San Cristóbal. 2014a. *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc.

- . 2014b. *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc.
- . 2020. «Investigación artística en música: Cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa». *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, n.º 74, 87-116. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.777>.
- Lösel, Gunter. 2021. «Tags and Tracks and Annotations – Research Video as a New Form of Publication of Embodied Knowledge». *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 17 (1): 31-45. <https://doi.org/10.1080/14794713.2020.1866357>.
- Lozano Beceiro, Aida. 2015. «Trompa interestelar: el color sonoro de la trompa en la “llamada interestelar” de O. Messiaen». Trabajo Final de Máster, Barcelona: Esmuc. <http://hdl.handle.net/2072/246771>.
- Lubbert, Annika, Pedro González Fernández, y Katrin Heimann. 2021. «From “what is to what if to let’s try”: A treasure-box for the playful academic». *Journal of Play in Adulthood* 3 (1): 52-xx.
- Luján Christiansen, María. 2017. «“Si quieres saber del agua, no le preguntes al pez”. Epistemología de segundo orden en el estudio de la violencia». *Eidos*, n.º 26 (enero), 121-48.
- Lüneburg, Barbara. 2013. «A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music». Tesis doctoral, Uxbridge: Brunel University. <https://bura.brunel.ac.uk/handle/2438/7512>
- . 2018a. «Between Art and Game: Performance Practice in the Gamified Audiovisual Artworks of GAPP». *The Computer Games Journal* 7 (4): 243-60.
- . 2018b. *TransCoding–FromHighbrow Art’to Participatory Culture: Social Media–Art–Research*. transcript Verlag.
- . 2019. «Empowerment and Disempowerment in the Participatory Culture of TransCoding». *Organised Sound* 24 (3): 289-96.
- . 2021a. «Visiting the Virtual: Performance Practice in the Virtual Artworks». *Emille, the Journal of the Korean Electro-Acoustic Music Society* 19:39-62.
- . 2021b. «Worldmaking–Knowing through performing». En *Knowing in performing: Artistic research in music and the performing arts*, editado por Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder, y Tasos Zembylas, 185-200. Bielefeld: Transcript Verlag.
- . 2023. «Knowledge Production in Artistic Research. Opportunities and Challenges». *Music and Practice* 10. <https://www.musicandpractice.org/knowledge-production-in-artistic-research-opportunities-and-challenges/>

- Lymenstull, Eva. 2014. «Chordal Continuo Realization on the Violoncello. A look at the practice of chordal accompaniment by cellists over the course of two centuries, with a focus on recitative accompaniment practices between 1774 and 1832». Trabajo Final de Máster, La Haya: Royal Conservatoire The Hague. <https://www.researchcatalogue.net/view/28508/28509>.
- Madrid, Alejandro L. 2009. «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?» *Trans. Transcultural Music Review= Revista Transcultural de Música*, n.º 13.
- Manzoli, Jônatas, y Helena Marinho. 2020. «Invisible Sounds for Calvino's Invisible Cities: Collaboration In a Creative Process». *Orfeu* 5 (1). <https://doi.org/10.5965/2525530405012020554>.
- Mareen, Ruth. 2023. «Interluding: Identifying Practice Methods for Classical Improvisation on the Violin». Trabajo Final de Máster, La Haya: Royal Conservatoire The Hague. <https://www.researchcatalogue.net/view/1783794/1783978>
- Margulis, Elizabeth Hellmuth. 2014. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- Marinho, Helena, y Sara Carvalho. 2011. «From Fortepiano to Modern Piano: A Case Study of a Performer- Composer Collaboration». En *Performers' Voices Across Centuries and Cultures*, editado por Anne Marshman, 177-89. Londres: Imperial College Press. https://doi.org/10.1142/9781848168824_0011.
- Martin, Laia. 2022. «Sin distancias: una propuesta interpretativa en torno a las sonatas de Domenico Scarlatti transcritas por Enrique Granados». Tesis doctoral, Aveiro: Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/handle/10773/34054>.
- Martínez, Débora. 2021. «Cuando las elefantas sueñan con la música. Problemáticas que afrontan en la actualidad las mujeres cantantes de jazz en su carrera profesional». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics. https://drive.google.com/file/d/11EyG4y_fQ96zDmlecYFLJYXJw_UkQDtV/view?usp=sharing.
- Martínez, Javier. 2018. «El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz. Análisis práctico e implementación pedagógica utilizando medios teórico-prácticos de guitarra eléctrica». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics. <https://drive.google.com/file/d/1ae2hcghFmdc8eIWNop68ITi4-h5T4FwM/view?usp=sharing>.
- Martínez Orio, Rubén. 2014. «Análisis interpretativo de la voz y del gesto en la práctica de la percusión. Estudio de las variables interpretativas de "Ursonate" y "Aphasia" y de las variables compositivas de "Ciutats (in)visibles"». Trabajo Final de Máster, Barcelona: Esmuc. <https://drive.google.com/file/d/1BE17UjDTs8ISy-K46oUBrJyPC465ngk6/view?usp=sharing>.
- McCain, Kevin. 2016. *The nature of scientific knowledge*. Springer.

- McClary, Susan. 1991. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.
- . 2004. *Modal Subjectivities Self-Fashioning in the Italian Madrigal*. Berkeley: University of California Press.
- . 2023. *Cadencias femeninas: música, género y sexualidad*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Mendívil, Julio. 2016. *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Menuhin Competition, dir. 2012. *Henning Kraggerud's introduction to improvisation*. <https://www.youtube.com/watch?v=gl4iz6XYOzo>.
- Messina, Marcello, Carlos Mario Gómez Mejía, Leonardo Vieira Feichas, Carlos Eduardo da Silva, y Arthur José de Souza Martins. 2020. «Música experimental, técnicas estendidas e práticas criativas como ferramentas decoloniais: um relato de várias torções e tensões». *Proa: Revista de Antropologia e Arte* 1 (10): 101-21.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. 2020. «ANEXO 3. La Investigación + Creación: Definiciones y Reflexiones». Gobierno de Colombia.
- Moore, Allan. 2016. *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Londres: Routledge.
- Moral Bofill, Laura. 2022. «El estado de fluidez en intérpretes de música: evaluación y condiciones para su desarrollo». Tesis de Doctorado, Madrid: UNED. <https://portalcientifico.uned.es/documentos/646666fbed623452f23f267a>
- Muntané, Mari Carmen Gómez, Fernando Hernández Hernández, y Héctor Julio Pérez López. 2006. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Murphy, Richard. 1981. «Fantasia and ricercare in the sixteenth century». Tesis de Doctorado, Yale University.
- Navarro, María Reina. 2014. «Flow: en busca del duende». Trabajo Final de Máster, Barcelona: Esmuc.
- Navickaitė-Martinelli, Lina. 2021. «In Quest of the Sonic Self: Sound as Expression of the Performer's Individuality». En *Sounds from Within: Phenomenology and Practice*, editado por Paulo C. Chagas y Jiayue Cecilia Wu, 123-41. Cham: Springer.
- Nettl, Bruno, y Melinda Russell, eds. 2004. *En el transcurso de la interpretación: estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Akal.

- Nicholson, D. Riley, Meghan W. Cody, y J. Gayle Beck. 2015. «Anxiety in Musicians: On and off Stage». *Psychology of Music* 43 (3): 438-49. <https://doi.org/10.1177/0305735614540018>.
- Núñez, Faustino. 2011. «Flamencópolis». Flamencópolis. 2011.
- O'callaghan, Clare. 2001. «Bringing Music to Life: A Study of Music Therapy and Palliative Care Experiences in a Cancer Hospital». *Journal of Palliative Care* 17 (3): 155-60. <https://doi.org/10.1177/082585970101700306>.
- Ochoa Escobar, Juan Sebastián, Jorge D. Otero Manchego, Federico Ochoa Escobar, Alejandro Ochoa Escobar, Carlos Javier Pérez Samudio, Carolina Santamaría-Delgado, John Santiago Palacio Calle, Urián Sarmiento Obando, y Claudia Gómez Alejo García. 2022. *Los diferentes porros en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia. <https://colombianistas.org/wordpress/index.php/2023/04/27/los-diferentes-porros-en-colombia/>.
- O'Hara, William Evan. 2017. «The Art of Recomposition: Creativity, Aesthetics, and Music Theory». Tesis de Doctorado, Cambridge: Universidad de Harvard. <https://dash.harvard.edu/handle/1/41140209>.
- Okiñena, Josu. 2009. «La comunicación autopoietica: fundamento para la interpretación musical, su estudio en la obra para voz y piano de José Antonio Donostia». Tesis doctoral, Valladolid: Universidad de Valladolid. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=188184>.
- . 2014. «La experimentación del intérprete». *L'ESMuC digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya*, 2014.
- . 2021. *La interpretación musical como proceso artístico y científico: dos dimensiones complementarias*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Östersjö, Stefan. 2008. «Shut up “n” Play!: Negotiating the Musical Work». Tesis doctoral, Malmö: Malmö Academy of Music. https://www.academia.edu/565815/SHUT_UPNPLAY_Negotiating_the_Musical_Work.
- . 2020. «Go to Hell: Some Reflections on the Role of Intuition and Analysis in Artistic Research». *Resonancias: Revista de investigación musical*, n.º 46 (junio), 157-66.
- Palacios Quiroz, Rafael. 2012. «La pronuntiatio musicale une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann». Tesis doctoral, París: Université Paris-Sorbonne. <https://www.theses.fr/2012PA040074>.
- Palmer Aparicio, Antonio. 2017. «La improvisación musical como investigación desde la práctica artística». En *La improvisación musical como investigación desde la práctica artística*, editado por Agustín Martínez Peláez, 37-54. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Parikka, Jussi. 2023. «Qué es la arqueología de los medios, 10 años después». *Perspectivas de la comunicación* 16 (1): 1-11.

- Passeron, René, ed. 1981. *La Création collective*. París: Clancier-Guenaud.
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- . 2002. «Ostinato y placer de la repetición en la música de Astor Piazzolla». *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Litoral*, n.º 9, 29-39.
- Pérez, Carlos. 2020. «Vicente Over the Rainbow. Apropiándome de recursos interpretativos del flamenco». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Esmuc. <https://drive.google.com/file/d/1DfO5GTzVPz65sK1HMNI5bJrmOahGzI0T/view?usp=sharing>.
- Pias, Myriam. 2020. «“Preparando a los oyentes”: tópicos en los preludios improvisados de Carl Czerny». *Resonancias* 24 (46): 29-53.
- Piñana Conesa, Francisco Javier. 2017. «La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos». Tesis doctoral, Murcia: Universidad de Murcia. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/52559>.
- Plata, Carolina, Luis Gabriel Mesa, y Marcela Zorro. 2018. *Indigenismo*. Streaming. Bogotá: Universidad Javeriana. <https://catalogodeobras.javeriana.edu.co/items/show/365>.
- Polifonia Research Working Group. 2010. *Researching Conservatoires. Enquiry, Innovation and the Development of Artistic Practice in Higher Music Education (Polifonia Research Working Group)*. Utrecht: AEC Publications.
- Polifonia Third Cycle Working Group. 2007. *Guide to third cycle studies in Higher music education. AEC Publications*. Utrecht: AEC.
- Popper, Karl. 1974. *Conocimiento objetivo: un enfoque evolucionista*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Pujades, Maria. 2016. «La imatge de la música Una interpretació visual de l'obra Auf dem Strom, de Franz Schubert». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Esmuc. https://drive.google.com/file/d/1lB2baCe_GUw80Uz3zlwFHC27pK3Rr6OO/view?usp=sharing.
- Quaranta, Daniel, ed. 2017. *Creación Musical, Investigación y Producción*. Morelia; México: CMMAS.
- Reich, Steve. 1974. «La música como proceso gradual». En *Écrits et entretiens sur la musique*. París: Christian Bourgois.
- Revilla Gútiez, Sara. 2011. «Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico». *Cuadernos de Etnomusicología* 1:5-28.
- Ripin, Edwin M., Hugh Davies, y Thomas J. Kernan. 2001. «Prepared piano». En *Grove Music Online*. Oxford University Press.
- Riu Domínguez, Albert. 2018. «La bateria preparada com a eina expressiva. Estratègies per ampliar les possibilitats sonores i expressives de la bateria acústica mitjançant l'ús de

- preparacions.» Trabajo Final de Grado, Barcelona: Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics. <https://drive.google.com/file/d/1N5IQ1GBCpWHWnNQJcwM55zzARjssZMX8/view?usp=sharing>.
- Roig-Francolí, Miguel A. 1995. «Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation». *Early Music* 3:461-71.
- Romero Ottonello, José. 2019. «Análisis interpretativo de la Sonata para cello solo, op. 8 de Zoltán Kodály. Una sistematización propioceptiva». *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* 3 (1).
- Rosenfeld, Randall A. 2003. «Performance practice, experimental archaeology, and the problem of the respectability of results». En *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, editado por Timothy J. McGee, 71-97. Kalamazoo: Medieval Institute Publications.
- Ross, Miriam. 2015. *3D cinema: Optical illusions and tactile experiences*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rößler, Falk, y Philipp Schulte. 2018. «Against Functionalization: On Artistic Research». En *Knowledge, Normativity and Power in Academia: Critical Interventions*, editado por Aisha-Nusrat Ahmad, Maik Fielitz, Johanna Leinius, y Gianna Magdalena Schlichte, 151-62. Frankfurt, New York: Campus Verlag.
- Rouhiainen, Leena. 2017. «On the singular and knowledge in artistic research». En *Futures of Artistic Research: at the Intersection of Utopia, Academia and Power*, editado por Jan Kaila, Anita Seppä, y Henk Slager, 143-53. Helsinki: Uniarts Helsinki.
- Rubio Sánchez, Tania L. 2020. «Biomúsica: estudio interdisciplinario del paisaje sonoro para la creación de música nueva». *Cuadernos de análisis y debate sobre músicas latinoamericanas contemporáneas* 3:103-30.
- Sáenz de Tejada, Elena. 2020a. «Improvisación y experiencia artística. La influencia de la repetición como base en la creación de obras musicales en tiempo real». Trabajo Final de Máster, Valencia: Universidad Internacional de Valencia. <http://hdl.handle.net/10201/136503>.
- . 2020b. «Improvisación y experiencia artística. La influencia de la repetición como base en la creación de obras musicales en tiempo real». *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, n.º 9, 156-92. <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/299>.
- Salgado, Jorge, y Gilvano Dalagna. 2019. *Premises for artistic research*. Cahiers of Artistic Research 2. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- . 2020. *Un modelo de investigación artística*. Cahiers of Artistic Research 3. Aveiro: Universidade de Aveiro.

- Salgado, Jorge, Gilvano Dalagna, Alfonso Benetti, y Francisco Monteiro. 2018. *When Research is Artistic Research*. Cahiers of Artistic Research 1. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Salgado, Jorge, Gilvano Dalagna, Clarissa Foletto, Ioulia Papageorgi, Natassa Economidou Stavrou, Nicolas Constantinou, Heidi Westerlund, et al. 2021. *Artist Career in Music: Stakeholders Requirement Report*. Aveiro: Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/handle/10773/32808>
- Salles, Cecília Almeida. 2008. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC.
- San Cristóbal, Úrsula. 2018. «¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música.» *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 13 (1): 207-31. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.apee>.
- Sánchez Guevara, Rafael. 2022. «Violonchelo y viola da gamba desclasificados. Aproximaciones teóricas, documentales y prácticas». Tesis doctoral, México: Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptd2022/diciembre/0833758/Index.html>
- Sánchez, Javier, y Natalia Bieletto-Bueno. 2019. «Configuraciones de masculinidad en los bailes al estilo huapanguero merequetengue en Guanajuato: Una aproximación queer desde la autoetnografía». *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México* 5. <https://doi.org/10.24201/reg.v5i0.419>.
- Sandel, Michael. 2020. *La tiranía del mérito. ¿Qué ha sido del bien común?* Madrid: Debate.
- Sanguinetti, Giorgio. 2012. *The art of partimento: history, theory, and practice*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Santa Cruz, Úrsula, Deyanira Schurjin, Brigitte Vasallo, y Ana Llorba. 2019. *Cultura de la violación: apuntes desde los feminismos decoloniales y contrahegemónicos*. Madrid: Antipersona.
- Santamaría-Delgado, Carolina, Nathalie Chingaté Hernández, Juan David González Betancur, Natalia Castellanos Camacho, Matilde Salazar Ospina, y Sandy Morales Serrato. 2011. «La productividad de las artes en las universidades colombianas: desafíos a los mecanismos de medición del conocimiento». *Cuadernos de Música, Artes visuales y artes escénicas* 6 (2): 87-116.
- Santiago, Carolina. En curso. «Migrating to the origin: bird-becoming and musical performance through an interpretation of the Catalogue d'oiseaux de Messiaen». Tesis de Doctorado, Aveiro: Universidade de Aveiro. <http://www.inetmd.pt/index.php/en/people/integradadosnaodoutorados-en/doutorandos/1560-carolina-santiago-martinez-en>.

- Schippers, Huib, Vanessa Tomlinson, y Paul Draper. 2017. «Two Decades of Artistic Research». En *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, editado por Jonathan Impett, 163-71. Leuven: Leuven University Press.
- Schön, Donald. 1998a. *El Profesional reflexivo: cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Barcelona: Paidós.
- . 1998b. *El Profesional reflexivo: cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Barcelona: Paidós.
- Schubert, Peter. 2007. *Modal Counterpoint, Renaissance Style*. New York: Oxford University Press.
- Scribano, Adrián, y Angélica de Sena. 2009. «Construcción de conocimiento en Latinoamérica: Algunas reflexiones desde la auto-etnografía como estrategia de investigación». *Cinta de moebio*, n.º 34, 1-15.
- Silba, Malvina. 2015. «Vínculos familiares, auto-etnografía y construcción de conocimiento en un contexto de apropiación musical: de Dyango a la cumbia villera». *Resonancias* 19 (37): 150-54.
- . 2017. «How many men did you sleep with before me? An auto-ethnography on gender violence». *Current Sociology* 65 (5): 700-716.
- . 2021. «“Negra, puta y villera”: Una autoetnografía sobre violencia de género». *Etcétera* 9:1-22.
- Sintes Ferrarons, Laura. 2013. «Coreografiant el passat: la dansa a la cort de Lluís XIV: notació i criteris d'interpretació». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Esmuc.
- Sintes, Laura. 2013a. «Coreografiant el passat. La dansa a la cort de Lluís XIV. Notació i criteris d'interpretació». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Esmuc. <https://recercat.cat/handle/2072/228073>
- , dir. 2013b. *Laura Síntes: Coreografiant el passat: la dansa a la cort de Lluís XIV (2013)*. Lista de reproducción de YouTube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLSO5JenE99YGI0XlljQC2HYDCyeoWxdIq>
- Smith, Hazel, y R. T. Dean. 2009. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Smith, Robert. 2009a. «Basso Continuo Realization on the Cello and Viol». Trabajo Final de Máster, Amsterdam: Conservatorium van Amsterdam. <https://baroquebass.com/portfolio/basso-continuo-realisation/>.
- . 2009b. «Basso Continuo Realization on the Cello and Viol». Proyecto de Master, Amsterdam: Conservatorio de Amsterdam.

- Solano, Rocio. 2019. «Opiniones En Chile Sobre El Género Musical Trap». OSF. <https://doi.org/10.31235/osf.io/nmc6t>.
- Solomos, Makis. 2004. «Xenakis' Thought through his Writings». *Journal of New Music Research* 33 (2): 125-36. <https://doi.org/10.1080/0929821042000310603>.
- Soto, Ignacio, Paola Alvarado, y Jorge Ferrada. 2017. «Pensar y re-pensar la producción académica en el campo de las artes: una reflexión a partir de las experiencias docentes en una universidad al sur de Chile». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12 (1).
- Spatz, Ben. 2015. *What a Body Can Do*. Londres y Nueva York: Routledge.
- . 2017. «Embodied research: A methodology». *Liminalities* 13 (2).
- . 2019. *Blue Sky Body: Thresholds for Embodied Research*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Specht, Steven M. 2010. «Artists' Statements Can Influence Perceptions of Artwork». *Empirical Studies of the Arts* 28 (2): 193-206. <https://doi.org/10.2190/EM.28.2.e>.
- Stam, Emlyn. 2019. «In Search of a Lost Language: Performing in Early-Recorded Style in Viola and String Quartet Repertoires». Tesis de Doctorado, Leiden: Leiden University. <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/79999>
- , dir. 2020a. *Edvard Grieg: Ich Liebe Dich*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LomZty8Jzdw>.
- , dir. 2020b. *George Enescu: Konzertstück*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uqsetwbQ0ZM>.
- , dir. 2020c. *Lionel Tertis: Hier au soir*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZPOLxbmX1rA>.
- , dir. 2020d. *Lionel Tertis: Sunset*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sYdo1NfhWqo>.
- Stanley, Jason. 2011. «Knowing (How)». *Noûs* 45 (2): 207-38. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0068.2010.00758.x>.
- Stefánsdóttir, Halla Steinunn, y Stefan Östersjö. 2022. «Listening and Mediation: of agency and performative responsiveness in ecological sound art practices». *Phenomenology & Practice* 17 (1): 115-36.
- Steingress, Gerhard. 2002. «Flamenco Fusion and New Flamenco as postmodern Phenomena An Essay on creative Ambiguity in Popular Music». En *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: a Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Münster: LIT Verlag Münster.
- Stiles, Sarah. 2002. *Free Improvisation in String Playing for Teachers and Pupils*. Stainer & Bell.

- Strunk, Steven. 2003. «Voicing». En *Oxford music online*.
- Swann, Christian, Richard J. Keegan, David Piggott, y Lee Crust. 2012. «A systematic review of the experience, occurrence, and controllability of flow states in elite sport». *Psychology of Sport and Exercise* 13 (6): 807-19. <https://doi.org/10.1016/j.psychsport.2012.05.006>.
- Tagg, Philip. 2014. *Everyday Tonality II. Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. Nueva York y Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tarasti, Eero. 1994. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2012. *Semiotics of Classical Music How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin; Boston: Mouton de Gruyter.
- Temperley, David. 2023. «Melodic Pattern Repetition and Efficient Encoding: A Corpus Study». *Empirical Musicology Review* 18 (2): 97-116. <https://doi.org/10.18061/emr.v18i2.9289>.
- Terraza, Sara. 2022. «El rol como mujer líder en la música popular: Problematización y aplicación a un proyecto artístico». Trabajo Final de Grado, Barcelona: Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics. https://drive.google.com/file/d/1CLXSunA8_M0wF43bpNx5lWE2cnNZVnZl/view?usp=sharing.
- Terrazas, Wilfrido. 2006. «La improvisación y la enseñanza de la técnica contemporánea en la flauta traversa». *Redes* 1 (1).
- Théberge, Paul. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Londres y Hanover: Wesleyan University Press.
- Thùy, Nguyễn Thanh, y Stefan Östersjö. 2022. «Cultural Diplomacy and Transculturation through the History of the *Vọng Cổ* in Vietnam». En *Ethnomusicology and Cultural Diplomacy*, editado por David Hebert y Jonathan McCollum, 181-208. Londres: Rowman & Littlefield.
- Tirro, Frank. 2007. *Historia del jazz clásico*. Vol. I y II. Barcelona: Robinbook.
- Torrence, Jennifer. 2019. «Percussion Theatre: A Body in Between». Tesis de Doctorado, Oslo: Norwegian Academy of Music. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=533313>.
- Vaag, Jonas, Johan Håkon Bjørngaard, y Ottar Bjerkeset. 2016. «Symptoms of Anxiety and Depression among Norwegian Musicians Compared to the General Workforce». *Psychology of Music* 44 (2): 234-48. <https://doi.org/10.1177/0305735614564910>.
- Vaes, Luk. 2009. «Extended Piano Techniques: In Theory, History and Performance Practice». Leiden: Leiden University. <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/15093>.
- . 2020. «Peyotl». *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research* 4 (1): 3-13. <https://doi.org/10.34624/impav4i1.23891>.

- . 2022. «“Aus Dem Nachlaß”: Sedimentation in Mauricio Kagel’s “Tactil” and “Unter Strom”». *Archival Notes*, n.º 7, 1-22.
- . 2023. «Artistic Research! Where Are We Today? Cuestionario». *Music and Practice* 10. <https://www.musicandpractice.org/enquete-vol-10-vaes/>.
- Vaughan, Kathleen. 2014. «A möbius paradigm for artistic research: Entwining qualitative practices and the uncanny in further elaboration of a collage method of inquiry». En *Landscape of Artistic Specialties in Arts Based Research and Artistic Research*, editado por Ricardo Marín Viade, Joaquín Roldán, y Rafaele Genèt, 31-56. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Vieira, Rebeca. 2023. «A criatividade no processo de construção da performance: uma experiência autoetnográfica». Tesis doctoral, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/13882/TESE%20-%20VIEIRA,%20R.%20MAI%202023%20PDF%20A.pdf?sequence=1>.
- Viejo, Carmen, y Ana Laucirica. 2016. «Entrenamiento mental, relajación e intervención educativa para la reducción del miedo escénico en estudiantes de flauta travesera». https://www.researchgate.net/publication/303940880_Entrenamiento_mental_relajacion_e_intervencion_educativa_para_la_reduccion_del_miedo_escenico_en_estudiantes_de_flauta_travesera_Mental_training_relaxation_tec_hniques_and_pedagogical_instruct_ions_to
- Vila, Mireia. 2017. «Meditació i música. Efectes de la meditació en la pràctica musical». Trabajo Final de Máster, Barcelona: Esmuc.
- Vila, Pablo. 1996. «Identidades narrativas y música: una primera propuesta para entender sus relaciones». *Trans. Revista Transcultural de Música* 2.
- Villanueva González, Paola. 2017. «De qué hablamos cuando hablamos de Proyecto Artístico. Derivas desde los artistas, la institución y el arte contemporáneo». Tesis de Doctorado, Barcelona: Universidad de Barcelona. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/109609>.
- Visi, Federico Ghelli, Stefan Östersjö, Robert Ek, y Ulrik Röijezon. 2020. «Method development for multimodal data corpus analysis of expressive instrumental music performance». *Frontiers in Psychology* 11:576751.
- Waddell, George, y Aaron Williamon. 2019. «Technology use and attitudes in music learning». *Frontiers in ICT* 6:Artículo 11. <https://doi.org/10.3389/fict.2019.00011>.
- Warning, Rainer. 1989. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Watkin, David. 1996. «Corelli’s op. 5 sonatas: ‘Violino e violone o cimbalò?’» *Early music* 24 (4): 645-58.
- Watzlawick, Paul. 1994. *La realidad inventada*. Barcelona: Gedisa.

- Wiley, Christopher. 2019a. «Autoethnography». *Dr. Christopher Wiley* (blog). 2 de septiembre de 2019. <https://chris-wiley.com/autoethnography/>.
- . 2019b. «Autoethnography, autobiography, and creative art as academic research in music studies: A fugal ethnodrama». *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 18 (2): 73-115.
- Wiley, Christopher, y Peter Gouzouasis. 2024. *The Routledge Companion to Autoethnography and Self-Reflexivity in Music Studies*. Nueva York: Routledge.
- Witmer, Robert. 2001. «Lick». En *Oxford music online*.
- Wood, Jake. 2008. «Drum Heads: 4 Examples Of The Prepared Drum Set». *EQ*, 2008.
- Woszczyk, Wieslaw, Tom Beghin, Martha de Francisco, y Doyuen Ko. 2009. «Recording multichannel sound within virtual acoustics». En *Audio Engineering Society Convention 127*. Audio Engineering Society.
- Yip, Adilia. 2018a. «Inventing New Marimba Performance from the African Balafon Music Practice». Tesis doctoral, Amberes: University of Antwerp. <https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/c2eee5/154832.pdf>
- Zaldívar, Álvaro. 2005. «Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y “performativa”». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19 (1): 95-122.
- . 2006. «El reto de la investigación artística y performativa». *Eufonía* 38:87-94.
- Zapata Gil, Carlos Andrés. 2020. «Tiple Loop: exploraciones tímbricas con el uso del tiple, estación loop y otras tecnologías musicales». Tesis de maestría, Medellín: Universidad de Antioquia. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/19318>.
- Zarza, Francisco Javier, Santos Orejudo, y Oscar Casanova. 2016. «Ansiedad escénica y constructos psicológicos relacionados. Estudiantes de cinco conservatorios superiores de música españoles». *Revista Internacional de Educación Musical* 4:13-24. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2016-4-p013-024>
- Zielinski, Siegfried. 2008. *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge Mass., Londres: MIT Press.

Esta página ha sido intencionalmente dejada en blanco

¿Quién soy como artista? ofrece elementos para la formalización de proyectos de *investigación artística formativa* en música. Estos son los trabajos finales, tesis y tesinas donde la práctica artística es el origen, el medio y el objetivo final de todo el proceso.

Muestra cómo funcionan los *estados de la cuestión o del arte* y los *marcos teóricos* basados en la praxis. Ofrece herramientas para gestionar las destrezas corporales y los saberes procedimentales empleados en la creación artística como herramientas teórico-metodológicas para la investigación. Presenta los diferentes tipos y niveles de conocimientos que se producen a través de la práctica así como los formatos más útiles para presentar sus resultados. También comparte algunas estrategias para la dirección y evaluación de estos trabajos.

¿Quién soy como artista? resume de manera esquemática varios trabajos finales y tesis presentados en varias partes del mundo. Nos muestra con extrema claridad sus principales preguntas de investigación, métodos, marcos teóricos, propuestas artísticas y conocimientos generados. El libro está destinado a toda persona artista que concibe estos trabajos finales no como otro instrumento de evaluación de saberes curriculares; sino como una oportunidad para construir un proyecto artístico personal y original.