Jorge Luis Moltó Doncel

La investigación artística en las enseñanzas superiores de música

Cuadernos de Bellas Artes / 47

Colección Música

Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia

Dolores Schoch, artista visual

Secretaría

José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla (España)

María Arjonilla Álvarez

Universidad de Sevilla (España)

Antonio Bautista Durán

Universidad de Sevilla (España)

Atilio Doreste

Universidad de La Laguna
(España)

Sebastián García Garrido

Universidad de Málaga (España)

Carmen González Román

Universidad de Málaga (España)

Ricard Huerta

Universidad de Valencia
(España)

Natalia Juan García

Universidad de Zaragoza
(España)

David Martín López

Universidad de Granada, UGR -
Universidade Nova de Lisboa,
UNL (Portugal)

Maria Portmann

Universidad de Friburgo (Suiza)

Aida María de Vicente

Domínguez

Universidad de Málaga (España)

Jorge Luis Moltó Doncel

Prólogo de Román de la Calle

La investigación artística en las enseñanzas superiores de música

Cuadernos de Bellas Artes / 47

Colección Música

47- *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*
Jorge Luis Moltó Doncel | trinyjorge@hotmail.com

Precio social: 7,85 € | Precio en librería: 10,20 €

Editores de la colección: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo y Samuel Toledano

Director de la colección: José Salvador Blasco Magraner

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: *Sin título*. Jose María Moltó Doncel (2015)

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2016 – Creative Commons

www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/sede.html

www.cuadernosartesanos.org/CBA.html

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA:

www.cuadernosartesanos.org/protocolo_CBA.html

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

ISBN-13: 978-84-16458-31-8

D. L.: TF-41-2016

DOI.: [10.4185/CBA47](https://doi.org/10.4185/CBA47)

A la memoria de mis padres, Maria Eulogia y Juan Luis

Resumen

La construcción de un espacio de convergencia de los sistemas educativos, que en el caso de las enseñanzas superiores ha desembocado en el denominado Espacio Europeo de Educación Superior, conocido comúnmente como Plan Bolonia, ha determinado en el caso de las Enseñanzas Superiores de Música impartidas en los Conservatorios, que estos centros comiencen a impartir enseñanzas superiores de segundo ciclo conducentes al título de Máster Artístico, y se planteen en el futuro la posibilidad de empezar a desarrollar sus propios programas de doctorado.

Espoleados por este escenario educativo, se propone a lo largo de las siguientes páginas, la necesidad de construir un marco epistemológico adecuado que sirva de base para el desarrollo de una actividad investigadora en el ámbito de la interpretación musical y contribuya paralelamente al desarrollo y perfeccionamiento de la labor docente en los centros superiores artísticos de música.

La floreciente aparición de literatura especializada sobre interpretación y su bautismo en el campo de la actividad investigadora, un ámbito que hasta ahora pertenecía a las enseñanzas universitarias, parece haber expandido sus límites en nuestros días hacia las enseñanzas artísticas. Y es justamente, la falta de un *corpus* de investigación sólido sobre interpretación en música, construido y defendido por los propios intérpretes, sin necesidad de convertirse en historiadores, psicólogos o musicólogos, la circunstancia que florece a ojos del autor como un enérgico acicate para abordar con rigor esta ilusionante empresa.

Palabras clave

Investigación Artística; Enseñanzas Superiores de Música;
Interpretación y Análisis Musical;

Abstract

The construction of a space of educational systems, which in the case of higher education has resulted in the European Higher Education Area, commonly known as the Bologna Process, has determined, in the case of Music in Higher Education taught in Music Conservatories, that these centres start teaching second cycle degrees which lead to the Master of Arts degree and to consider in the future the possibility of developing their own Ph.D. programmes.

Spurred by this educational scenario, throughout the following pages it proposes the necessity to create a suitable epistemological frame that can be used as a basis for the development of a research activity in the musical performance field and which can contribute at the same time to the development and perfection of teaching activities in Schools of Music and Fine Arts.

The flourishing apparition of specialised literature on music performance and its initiation in the research activity field, a field which belonged to Higher Education until this moment, seems to have expanded its limits in our days towards higher arts education. And it is precisely, the lack of a solid research *corpus* of music performance, created and defended by the performers themselves, the circumstance that flourishes in the eyes of the author as an energetic incentive to address rigorously this exciting endeavour.

Keywords

Artistic Research; Higher Music Education; Music Performance and Analysis.

FORMA DE CITAR ESTE ARTÍCULO

Moltó Doncel, Jorge Luis (2016): *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*. Cuadernos de Bellas Artes 47. La Laguna (Tenerife): Latina.

Relación de siglas

AEC	Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen
AHRC	Arts and Humanities Research Council
CHARM	Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music
CMPCP	Research Centre for Musical Performance as Creative Practice
EEES	Espacio Europeo de Educación Superior
ELIA	European League of Institutes of the Arts
EPARM	European Platform for Artistic Research in Music
LLP	Lifelong Learning Programme

Índice

Prólogo, por Román de la Calle
Reflexiones a manera de proemio [13]

Introducción [23]

1. Las enseñanzas superiores de música en Europa y la investigación artística [35]

1.1. Hacia la construcción de un ámbito de investigación artística en música [35]

1.2. El debate sobre la investigación artística en música. Una breve introducción al estado de la cuestión [44]

1.3. Algunas instituciones remarcables en el ámbito de la investigación artística en música [61]

2. Nuevos desafíos para la investigación artística en música [69]

- 2.1. Bases para una fundamentación de la investigación artística en música [69]
- 2.2. La conveniencia de un marco epistemológico adecuado [80]
- 2.3. Diferentes propuestas metodológicas [88]

3. Las aportaciones de la musicología y los estudios de *performance* a la investigación artística en música [95]

- 3.1. Evolución y cambio de paradigma de la investigación musicológica [95]
- 3.2. La construcción de un marco epistemológico sobre el concepto de performatividad. Los estudios de *performance* y su aportación al proceso [105]
- 3.3. Nuevas metodologías e interdisciplinariedad [111]
- 3.4. Un análisis para la música en tiempo real [121]
- 3.5. Análisis y performatividad [135]

A modo de epílogo [141]

Bibliografía [151]

Prólogo

Desde la experiencia compartida

A MENUDO ME CUESTIONO, con reiterada curiosidad, cómo se explicará – dentro de unas décadas o de un siglo – el importante desarrollo que la investigación musical ha experimentado, entre nosotros, a caballo entre estos dos últimos siglos, de la mano de los propios profesionales. Algo que antes evidentemente no ocurría ni tampoco se intentaba. Justo porque nos hemos visto envueltos en ese juego histórico de acontecimientos cruzados, de nuevas normativas y de generosas respuestas académicas, nos permitimos, de manera satisfactoria, la formulación de tal cuestión, que coloca a la reciente *investigación musical española* en el eje central de la escenografía pedagógica y docente de los respectivos estudios superiores...siempre

– eso sí – con las correspondientes tesis doctorales, colocadas simbólicamente al fondo del paisaje.

Me voy a permitir además, en esta línea de cuestiones, una constatación histórica, directamente vivida por mí, de forma dura y triste, como profesor de Estética y Teoría de las Artes, que durante 43 años he ejercido en distintas universidades. Se trata de la votación llevada a cabo, en Junta de Gobierno, muy en los inicios de la década de los ochenta, cuando se estudiaba la inserción de la música entre los estudios universitarios, en medio de un movimiento reivindicativo, que sí que fue aprovechado, sagazmente, por las especialidades de Bellas Artes para normalizar su carácter universitario, desde entonces.

Por mi parte, sustituía al decano de la Facultad de Filosofía, en la citada sesión de la Junta de Gobierno de la Universidad de Valencia-Estudio General, y en el orden del día figuraba el indicado tema. Como responsable, entonces, del recién creado Departamento de Estética y habiendo tenido, en mis estudios de licenciatura, en calidad de profesor, de dicha materia, al Dr. Francisco León Tello, conocido especialista en música y filosofía, me parecía sumamente oportuna la posibilidad – que entonces se estudiaba – de que los Conservatorios Superiores de Música devinieran Facultades y se inscribieran, con pleno derecho, en el marco de las respectivas universidades.

Pero la cruel sorpresa me vino encima cuando, llegado mi turno de intervención y defender, desde mi óptica universitaria, el proyecto presentado a consulta, constaté que casi todas las demás intervenciones iban siendo radicalmente negativas y en su mayoría recurrían comúnmente al argumento de que *la investigación* – como parte relevante y fundamental de la actividad universitaria – no figuraba precisamente, como debiera, entre los programas funcionales de los Conservatorios de Música, centrados de manera esencial – se argumentaba – en la preparación técnica y operativa del aprendizaje y uso de los instrumentos musicales, orientados, en líneas generales, de forma básica, a la interpretación del patrimonio musical existente. De ahí que la votación fuese mayoritariamente de rechazo de la propuesta de incorporación presentada. Y efectivamente, por las informaciones recibidas, poco después, también los fallos de otras universidades, en tal sentido, habían venido a coincidir plenamente con la línea comentada. Lo

peor fue, por lo que recuerdo, que tampoco en los Conservatorios Superiores se optó, entonces, por defender la integración sugerida. Y, de esta guisa, el tren de la normalización – puesto coyunturalmente en marcha – pasó de largo.

La verdad es que nunca he olvidado aquella experiencia y, algo más tarde, una reunión habida con los profesores León Tello y Salvador Seguí – que, por lo visto, desde Madrid, habían estado, entonces, favoreciendo el proyecto – me ratificó la fuerte escisión existente, al respecto, tanto entre los especialistas en música como entre los universitarios en general, frente a la idea planificada, con ilusión. El resultado había sido, pues, su paralización.

Incluso el nuevo edificio del Conservatorio de Música de Valencia fue ubicado, por aquellos años, junto a los espacios de la Universidad Politécnica, en aquella época en plena expansión, pero en su extrarradio y rodeado de una valla, quizás como símbolo extraño de “autonomía” electiva. Insisto que nunca lo asumí plenamente. Y al lado, se instaló asimismo el Conservatorio de Danza, en idénticas reservas y condiciones. Música y artes escénicas, pues, mantenían claramente su independencia y quizás también su aislamiento.

Así las cosas, veinte años después, de nuevo el azar me involucró académicamente en la tarea de posibilitar que los músicos, una vez cursados sus estudios superiores, pudieran realizar – por convenio – los cursos de Tercer Ciclo y llevar así a cabo su investigación doctoral. Fue el Rector Pedro Ruiz quien preocupado, generosamente, por el hecho de que los Conservatorios Superiores no eran Facultades y carecían de la posibilidad de organizar estos estudios, me encargó que pensara en una solución viable, para el caso. De este modo, decidimos poner en marcha el “Máster de Estética y Creatividad Musical”, de periodicidad y duración bienal, específico para músicos, que fuera convalidable luego por los cursos de Tercer Ciclo. Así pasarían los interesados a realizar directamente el Trabajo de Investigación y obtendrían, con su lectura y evaluación pública, el Diploma de Estudios Avanzados (DEA), en un departamento universitario que los tutorizara, con la finalidad concreta de realizar, a continuación, su tesis doctoral, como objetivo clave.

El proyecto, que hice mío, me exigió numerosas gestiones y no fue fácil conseguirlo – tanto por el tema del máster convalidable por los cursos de doctorado, como por la cuestión de que los departamentos accedieran a tutelar a los nuevos investigadores, procedentes de los estudios musicales – ocupándome casi todo un año las reuniones y la redacción del protocolo correspondiente, más la programación del propio máster. Fue en este nivel, en 1997, cuando me di cuenta de que debía incorporar, necesariamente y sin dilación, a la codirección del proyecto, un músico, que conmigo organizara la considerable tarea que nos esperaba. El profesor Salvador Seguí aceptó, de inmediato, el reto formulado. Tras su muerte, fue el profesor Rodrigo Madrid quien se incorporó a la codirección. A ambos les había dirigido sus tesis doctorales, años antes, y nos conocíamos plenamente... De ahí mi total confianza en sus capacidades y méritos. Fueron, pues, 5 ediciones bienales las que el máster rindió, escalonadas entre septiembre de 1997 y junio del 2008, en una época convulsa, de reajustes normativos impredecibles, centrados en la reestructuración de la vida universitaria a nivel europeo, que también lógicamente iban a afectar a los dominios académicos de la música.

El éxito inesperado del Máster de Estética y Creatividad Musical nos entusiasmó a todos. Sin olvidar tampoco, por ello, toda la acumulación de trabajo que exigió poner en marcha las tutorías y atender/distribuir las direcciones de tesis, que –como una riada de afanes investigadores – llegaron a bloquear, casi por completo, nuestras posibilidades de intervención. De ahí que, en el año 2008, decidiera clausurar la experiencia y dar por finalizada la aventura. Pero, ya para entonces, ciertamente había surgido otro proyecto similar en la Universidad Politécnica de Valencia, lo que me permitía dedicarme a las exigencias de la dirección del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM), que venía desarrollando desde 2004 y que mantuve exitosamente hasta la bochornosa censura política del 2010, contra el museo, motivo por el que dimití.

Ciertamente, unos años después del inicio de nuestro proyecto – 1997 – la Secretaria Autonómica de Cultura de la Generalitat encargó al Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes, de acuerdo con el Rector Justo Nieto, que se abriera otra vía paralela, para que los músicos pudiesen realizar sus investigaciones de tesis

doctorales también en la Universidad Politécnica. El modelo aplicado fue fielmente el nuestro, experimentado y con éxito, en la otra universidad pública, pero programado con la duración intensiva de un solo curso. Eran, en realidad, los tiempos de filias y fobias ideológicas entre los centros universitarios, cultivadas hábilmente desde el poder político y esto fomentaba, en paralelo, proteccionismos y rivalidades. Lo recordamos bien. No obstante, un tiempo antes de nuestro cierre definitivo de las convocatorias del máster para músicos del Instituto de Creatividad –sería aproximadamente en torno al 2006– fui citado por los responsables del “otro” máster para proponerme, de manera clara y escueta, una fusión de ambos proyectos, ofreciéndome, con generosidad, la dirección del mismo. Pero, por entonces, mis tareas personales ya eran otras. Pensé que hay trenes que solo pasan una vez y decliné prudentemente la invitación. Para mí, en aquella historia, ya se había escrito la palabra “fin” en sus páginas o eso concretamente creía, entonces, yo. De hecho, las tesis de los postgraduados en nuestras cinco ediciones del máster iban a seguir goteando durante años y hasta lustros. Hoy, en 2015, aún sigo atendiendo la dirección de tesis de aquellos alumnos y/o presidiendo sus tribunales, a pesar de estar jubilado, como Profesor Honorario de la Universidad de Valencia.

Ha sido, por tanto, parte de mi vida académica, la dedicada a esta experiencia novedosa y, junto a mí, también la de otros muchos colaboradores, que siguen en la brecha. No obstante, sigo sin haber podido llevar a cabo o al menos sin ver decididamente realizado el sueño de que la música tenga su espacio propio superior en el seno del contexto universitario. Tras formar parte de comisiones y encuentros interminables, por mi parte, defendiendo tal opción, la solución oficialmente elegida por la Generalitat Valenciana ha sido la creación del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas (ISEA). Nunca aposté por tal decisión, que deja las cosas a medias. Los doctorandos músicos siguen, por ejemplo, amparándose en imprescindibles convenios con universidades, para poder cumplir sus metas, quizás a la espera aún de su definitiva integración y de su reconocimiento universitario. Creo que la música lo merece y los músicos lo agradecerían beneficiosamente, normalizando el carácter consolidado de sus estudios, al máximo nivel. Hoy además, debemos confesarlo, aquella batalla en favor de la investigación – que podía representar una fractura o des-

pertar ciertas sospechas – ya no existe, ni es necesaria ya que se ha normalizado, como estamos viendo, su pleno potencial.

Justo en estas concretas derivas históricas – que hemos creído necesario recordar en estas líneas, para entenderlas mejor – se ha movido, asimismo, el profesor Jorge L. Moltó Doncel, que ahora, en afectuosa muestra de amistad, me ha solicitado unas reflexiones, a manera de prólogo, para este libro. Atrapado entre el deseo de realizar su tesis doctoral y las estrategias exigidas a los músicos para poderlo llevar a cabo, optó por cursar el máster de música de la Universidad Politécnica y, luego – ya con el DEA en sus manos – recurrió a las facilidades comprensivas de la Universidad Católica de Valencia, San Vicente Mártir, para cumplimentar institucionalmente allí su tesis. Paralelamente nos solicitó la dirección colegiada de la misma al profesor Francisco Bueno y a mí, que procedíamos del máster de la Universidad de Valencia-Estudio General. Sin duda, era una forma práctica y sagaz de equilibrar el contexto por el que había atravesado, siguiendo su meta investigadora y docente, con empeño y constancia. Él sabe bien las dificultades de compaginar ambas facetas.

¿Por qué no investigar precisamente – dada su especialidad musical – acerca de las enseñanzas superiores de piano, en este caso, buscando modelos operativos tan eficaces como eficientes, en el análisis del intérprete como sujeto creativo? En realidad, siempre he aconsejado que las tesis se realizaran, en la medida de lo posible, en torno a temas en los cuales el doctorando se viera involucrado y que, en paralelo a la investigación, influyeran positivamente en su propia actividad profesional, rentabilizándolas al máximo. Es, sin duda, la forma más directa de compaginar la investigación con la acción y la experiencia, el desarrollo de la historia y la teoría con la práctica. Y, en este caso concreto, Jorge L. Moltó hizo propio tal consejo. Es más, salió de él mismo y de su prudente operatividad, proponiéndonos dicha orientación metodológica en la formulación del tema elegido.

La verdad es que durante años he dirigido el Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universidad de Valencia, desde donde precisamente pusimos en marcha el Máster de Estética y Creatividad Musical. Y siempre eché de menos que en los análisis y estudios llevados a cabo en torno a la interpretación – bien

fuera referida a la actividad de los músicos, de los actores o bien ampliada a las experiencias estéticas propias de los lectores, de los visitantes de museos o de los cinéfilos, por subrayar facetas evidentes, distintas y paralelas – no se potenciara mucho más la interna faceta creativa, propia de sus respectivas tareas, más allá de su estricto cumplimiento de adecuación literal, exigida comúnmente a una interpretación en relación a la obra abordada. De ahí que la propuesta performativa de Jorge L. Moltó me ilusionara, en la medida que precisamente venía a enfatizar la vertiente creativa del intérprete y daba fuerza a la idea de que el sentido de las obras no es ajeno al papel efectuado por el sujeto, que a ellas se acerca, en los actos de negociación y diálogo que la interpretación exige y conlleva.

El hecho, pues, de que su actividad docente y la investigación proyectada se dieran la mano en esa vertiente de operatividad aplicada al acto didáctico – de cara a fijar un modelo de *investigación performativa* en torno a la figura del intérprete – iba a exigir una investigación transversal, de amplio espectro y alcance revulsivo. Más aún, si su ambiciosa mirada iba además también a desplazarse, previamente, por la historia de los sistemas de enseñanza de la música en España, diferenciando hasta ocho etapas, en un alarde de sistematización comparativa, revisando normas y leyes puntualmente, para luego apuntar asimismo, desde la actualidad, sus relaciones con las correspondientes situaciones Europeas. Era una manera clara de fijar el contexto y sus diacronías –estrategia propedéutica –, en vistas al abordaje investigador subsiguiente de la meta diseñada.

Se entenderá, pues, que el trabajo de investigación emprendido, una vez leída públicamente la tesis, en la primavera del 2015 – con éxito y máxima calificación otorgada por el tribunal – pudiera conducir, de manera efectiva, a dos publicaciones, prologadas cada una de ellas por uno de sus codirectores. Solución salomónica que nos sedujo a ambos. *La Enseñanza de piano en España. Etapas, hitos y modelos*, ha recogido la primera parte de la tesis, de carácter prioritariamente histórico, que el profesor Francisco Bueno Camejo, especialista en historia del arte se ha encargado de abrir – convertida en libro – con sus siempre oportunas reflexiones. Por mi parte, la segunda publicación *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*, que recoge la sección más sistemáticamente centrada en modelos, posibilidades y nuevos

objetivos de la investigación, monográficamente orientada, además de apuntar al dominio de las enseñanzas superiores de piano, se refuerza esencialmente con las nuevas orientaciones de los estudios y experiencias performativas, centradas en las palancas de la exigente creatividad, que apunta hacia la transformación del concepto mismo de interpretación, abriéndose así a plurales vías, tanto teóricas como operativas.

Nunca he aceptado que las tesis se queden durmiendo en una estantería, tras su validación académica oficial. De ahí que, siguiendo la sugerencia del propio tribunal, se haya hecho lo posible por facilitar su publicación selectiva. Este es, sin duda, el mejor modo de hacer justicia a la investigación desarrollada, tanto en obligada referencia a los méritos de su autor, como en beneficio de la sociedad receptora de sus aportaciones.

Vistos los contenidos del trabajo del profesor Jorge L. Moltó, queda claro que históricamente la organización académica de la educación musical ha sufrido, desde hace más de un siglo, una clara marginación, al ser reguladas sus enseñanzas siempre aparte de los sistemas educativos vigentes en cada coyuntura. Solo en la actualidad, al ser normalizados estos estudios también en tres ciclos, se abre la puerta a la complementación de las tareas formativas específicas, con nuevos niveles, representados por los másters y la atención y fomento de las capacidades para continuar con estudios conducentes al doctorado (aunque sean – de momento – con programas acordados, por convenios, con las universidades).

Este salto normativo es el que está posibilitando que la “Investigación Artística Musical” sea también propia, por fin, de los Conservatorios Superiores, abriéndose al desarrollo de ámbitos específicos de exploración acordes con sus enseñanzas, es decir apuntando trabajos de investigación justamente a través de las prácticas artísticas.

Así, una vez dado este paso, en plena actividad performativa, habrá que ir respondiendo operativamente a una serie de posibles preguntas, que se nos perfilan como fundamentales. Por ejemplo, (a) ¿qué pueda y deba ser la investigación artística en el dominio de la música, correlacionando la actividad docente y la investigadora? o (b) ¿cómo es viable aportar, desde tales supuestos, al ámbito de la interpretación

musical, nuevos métodos generados desde la praxis de las distintas expresiones del arte, combinando conjuntamente las destrezas procedimentales con la reflexión crítica? y/o (c) ¿cómo descubrir y definir el cambio de perspectiva/de paradigma que pueda significar el conjunto de todas estas nuevas propuestas, si las comparamos efectivamente con los tradicionales estudios en torno a la música?

Pues bien, estos y no otros han sido, en resumen, los objetivos de la tesis del profesor y amigo Jorge L. Moltó Doncel, ahora convertida en dos libros complementarios, pero de vida independiente, al abordar, como hemos apuntado, uno de ellos la perspectiva histórica del desarrollo de las enseñanzas musicales y sus normativas, desde los inicios del siglo XIX hasta la actualidad. Por su parte, el otro volumen, centrado monográficamente en el candente tema de las “Investigaciones Artísticas Musicales”, sus posibilidades, transformaciones y recursos, atiende básicamente a las estrategias de la performatividad, en cuanto vía investigadora “capaz de emplearse como instrumento adicional complementario a la práctica artística, que ayude a generar interpretaciones más genuinas, al fomentar el desarrollo de la personalidad artística e intelectual del intérprete”. Pero asimismo se apunta su viabilidad “para ejercitar nuevas vías de estudio y acercamiento sobre el repertorio del intérprete”. Y finalmente, se potencia también como recurso “para facilitar impresiones y teorías originales, que influyan eficazmente en las estrategias educativas aplicables en el aula”.

Un buen ejemplo, por tanto, el de nuestro inquieto investigador, al ejercitar su trabajo frente al espejo de la docencia cotidiana, ejercitando respuestas desde la base misma donde se generaban las propias preguntas.

A menudo, por mi parte, barajando profesionalmente la actividad docente con la tarea investigadora durante décadas, me he cuestionado si es la segunda la que surge al socaire de la primera o si, más bien, suelen entrelazarse ambas en paralelo, hasta lograr su rotunda formulación y autonomía las sólidas apetencias personales, por ejemplo, de la investigación filosófica. Pero de hecho, si nos referimos ahora, más en concreto, al dominio de la música – como es el caso –, las polarizaciones entre la docencia y la investigación se coimplican y entrelazan también, de manera creciente, con otras vertientes operativas, no

menos fundamentales, como son, a su vez, la composición y la interpretación. Tal es el panorama global que nos acoge y del que nuestro autor es bien consciente, al atenerse a sus exigencias, en parte de su trabajo investigador, que ahora nos complacemos en presentar públicamente, en este volumen, que el lector tiene entre manos, con pleno afecto y justificado orgullo.

Valencia, septiembre 2015.

Román de la Calle

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia

Introducción

ESTE LIBRO DESCANSA EN SUS PILARES más profundos, sobre la preocupación íntima por unificar dos aspectos musicales que forman parte del acervo personal y quehacer profesional del autor, a saber: la dedicación a la actividad docente en la especialidad instrumental de piano, perteneciente al conjunto de las enseñanzas artísticas impartidas en los conservatorios de música; y la consagración profesional a este instrumento mediante la práctica de la interpretación musical a través de conciertos o recitales públicos.

Si hacemos especial hincapié e insistimos en el aventurado ejercicio de unificar o aunar perspectivas, es sencillamente porque la historia parece tomar velocidades vertiginosas en ciertos momentos concretos, lapsos en los que protegerse del potencial desmoronamiento de una época y sus estructuras a la vez que se lucha por mantener la mínima cohesión posible para la subsistencia y reconstrucción de nuevos ejemplos de convivencia, constituye todo un desafío. De manera que partimos de una lectura actual de los acontecimientos en la que como profesores e intérpretes, nos sentimos situados en el epicentro de un conjunto de transformaciones substanciales que nos hacen

conscientes del momento singular que estamos viviendo. Un período que se caracteriza por el cambio de los esquemas formales tradicionales – probablemente conducentes a un cambio paradigmático en muchos aspectos – y el giro hacia la experimentación de nuevos modelos en el sector educativo a nivel internacional, nacional, local, institucional e individual.

Consideremos como ejemplo ilustrativo de lo que aquí acabamos de exponer, la política educativa que Europa, consciente del actual contexto sociocultural y político, ha desarrollado en las últimas décadas a través de la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea, mediante ambiciosos programas como el *Lifelong Learning Programme* (LLP). El Programa de Aprendizaje Permanente (PAP son sus siglas en español) ha hecho frente al actual marco socioeconómico, materializando cambios en educación que han proporcionado soporte institucional y económico a proyectos de innovación fundamentales en las enseñanzas artísticas de música. En efecto, es posible que una de sus más estimables aportaciones a este tipo de enseñanzas, consista en contribuir a abrir el ámbito científico de mano de la investigación artística, al heredar esta última entre otros interesantes aspectos, las ventajas de la investigación cualitativa, o beneficiarse de los adelantos de los nuevos enfoques metodológicos de tipo experimental, etnográfico o “performativo”.

Este marco educativo internacional justifica y exige por sí mismo, la necesidad de elaborar propuestas para el futuro que proporcionen soluciones educativas a los discentes que cursan los ciclos superiores de estas enseñanzas. Primeramente, el sistema educativo español desarrollado en la LOE y la LOMCE¹ y alineado con los derechos y libertades fundamentales contemplados en la Constitución actualmente vigente, prevé el fomento y la promoción de la investigación, la experimentación y la innovación educativa, como uno de los principios y fines fundamentales de la educación. A continuación, los Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas, en el ejercicio de su autonomía pe-

¹ Recordemos que el actual sistema educativo español se encuentra regulado por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE), la cual se ve modificada, entre otras referencias, por la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE).

dagógica, deben desarrollar y concretar el currículo en sus diferentes etapas y ciclos, confeccionando las diversas programaciones didácticas de las asignaturas, algo que afecta no solamente al ámbito de la educación superior, sino que incluye igualmente a las enseñanzas profesionales. Finalmente, la programación y la enseñanza de las áreas, materias y módulos que se tengan encomendados, unidos a la investigación y la experimentación para la mejora de los procesos de enseñanza, componen parte de las tareas a desempeñar por el profesorado. La necesidad, por tanto, como docentes de suministrar respuestas a nuestros alumnos en los ciclos y materias que tenemos encomendados es un ingrediente fundamental para iniciar la exploración que a continuación presentamos.

Desde el apoyo que significa una práctica educativa eficaz, aspiramos a través de la propia experiencia docente a mejorarnos y optimizar la metodología educativa, mediante una autorreflexión crítica que redunde en nuestra propia formación. Conseguir la actualización pedagógica de una disciplina mediante la innovación y mejora de la misma, gracias a la investigación en nuevos aspectos de nuestra materia, no nos cabe la menor duda que será un esfuerzo que repercutirá en un mayor reconocimiento social de la función del profesorado de estas enseñanzas, por otra parte tan necesario para el sector.

Qué duda cabe, que toda esta exposición que acabamos de mostrar no es en nuestro caso fruto del azar sino que, por el contrario, podemos hallar su origen lógico en el tránsito que *a priori* hemos cumplido sobre dos siglos de legislación musical, una revisión a la historia de la regulación de la enseñanza en los conservatorios que representa, como apuntan Cortázar y Vesga acerca de los repasos a la historia, “*un arma cargada de futuro y utopía*”², y de cuyo viaje este nuevo trabajo que ahora presentamos puede entenderse como su continuación lógica.³

² GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando, GONZÁLEZ VESGA, José Manuel: *Breve historia de España*, Madrid, Alianza, 2012, p. 55.

³ Nos estamos refiriendo al trabajo publicado en esta misma editorial: MOLTÓ DONCEL, Jorge L.: *La enseñanza de piano en España. Etapas, hitos y modelos*, Tenerife, SLCS, 2015, CBA N° 44. Disponible en el URL: <<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba44>> [consultado el 11-09-2015].

Ciertamente, la perspectiva de aquel primer análisis nos permitió establecer entre otros temas, las líneas maestras de lo que había sido la programación de Piano hasta nuestros días, habilitándonos así, aunque sea de forma fragmentaria, para afrontar nuevos desafíos en el futuro. Parecer ser que ahora ha llegado el momento de tomar ese envite y esbozar nuestras soluciones particulares y concretas a las cuestiones allí planteadas.

La mirada a la historia de la organización de las enseñanzas musicales llevada a cabo en aquella primera ocasión, nos permitió descender a niveles más profundos de la organización académica y extraer una idea panorámica sobre en qué ha consistido la acción programadora en la especialidad de piano, es decir, descubrir cuáles han sido las diferentes pautas y modelos empleados en la materia, a lo largo de su regulación académica durante dos siglos de reglamentación musical estudiados. El esfuerzo mereció la pena y entre otros descubrimientos llegamos a la conclusión de que en la especialidad de Piano, podíamos reconocer tres lineamientos principales (Fig. 1) en el diseño de su programación: el repertorio – en el que incluimos los ejercicios técnicos –; el currículo abierto, entendido como la apertura a la participación de los aspectos históricos, psicológicos y de otra índole, que colaboran del desarrollo de la materia; y por último la aparición estelar de la investigación artística, como última participación al diseño de la especialidad de Piano en los conservatorios superiores. Esta última, constituye precisamente uno de los principales tributos-pilares sobre los que descansamos ahora para continuar esta segunda parte del viaje.

La estrategia que sale en este momento a nuestro encuentro se halla íntimamente ligada por tanto a aquel primer paso. Al fin y al cabo, si hemos de acometer el futuro siempre abierto y nuevo con propuestas originales y distintas, de forma valiente y decidida, qué mejor que hacerlo con las semillas seleccionadas de nuestro repaso al pasado en nuestra columna de haberes. Es tal vez, algo de lo que el historiador británico Tony Judt quería expresar al afirmar que, *“el error más grave”* [...] *“es citar el pasado desde la ignorancia.”*⁴

⁴ GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando, GONZÁLEZ VESGA, José Manuel, *op. cit.*, p. 269.

Fig. 1

Conocer nuestra historia y vislumbrar sus contados destellos entre las sombras del pasado, permite actuar con mayor libertad y responsabilidad, y dirigirnos hacia nuevos horizontes que integren los hechos acaecidos en nuestro plan de progreso. Partimos consiguientemente de la hipótesis que el avance de nuestras propuestas, lejos de basarse en un cambio que rompa con el pasado, debe por el contrario contar al menos en parte, con la experiencia del camino ya transitado y la salvaguardia de los hechos que merecen ser rememorados por su significado excepcional. Qué duda cabe, y con ello volvemos a la idea que presentábamos al comienzo de esta introducción, que desde esta óptica la labor de reconstrucción y unificación implica cada vez más en nuestros días, un mayor esfuerzo y empleo de energía a medida que la humanidad avanza y nuestro saber se hace más vasto. Sin embargo, el precio que hay que pagar por evitar este trabajo es aún mayor – o al menos eso creemos – porque conduce a la barbarie y la desmoralización de sociedades preñadas de “*hombres-masa*”,⁵ ese nuevo

⁵ En 1929, el filósofo español, describía una realidad social europea que recuerda vivamente a la actual en una de sus obras posiblemente más celeberrimas. Allí, Ortega y Gasset alerta insistentemente que el hombre-masa y su rebelión, no han de confundirse con la designación a una clase social concreta o la descripción de un movimiento obrero, nada más lejos. El hombre-masa atraviesa a toda la ciudadanía por igual y entre todos los ejemplos posibles, es el hombre de ciencia especializado, uno de sus más representativos prototipos: “Esa con-

primitivo-moderno retratado locuazmente por Ortega y Gasset hace ya unas cuantas décadas, que atraviesa todas las capas sociales, y cuyo más característico representante es paradójicamente el estudioso altamente especializado quien al desarrollar una tarea que lo aleja progresivamente de otras áreas de estudio, corre el riesgo de desconectar dramáticamente de la necesaria asistencia que regala a menudo una cosmovisión global de los acontecimientos.

Por consiguiente, es en parte el camino recorrido hasta aquí, el que nos invita sin dilación a poner el acento en la búsqueda de nuevas orientaciones metodológicas para la práctica docente en la especialidad de Interpretación de Piano impartida en los conservatorios que ofrezcan alternativas plausibles a los enfoques habitualmente utilizados hasta ahora, enraizados esencialmente en la tradición oral y/o la intuición de los profesores.

Ahora podemos tener en cuenta algunas de las cuestiones abordadas en aquel primer trabajo, por ejemplo, que desde la Ley Orgánica de Educación de 2006, los conservatorios de música imparten enseñanzas superiores de segundo ciclo conducentes al título de Máster Artístico, además de poder proseguir los estudios de doctorado en convenio con las universidades, en el ámbito de las disciplinas que son propias de estas enseñanzas artísticas superiores. Este aspecto constituye una particularidad fundamental para la elaboración de nuestro estudio, ya que coincide con el tercero de los lineamientos de los modelos de acción programadora de la especialidad de Piano que hemos comentado antes, y nos hace plenamente conscientes de que somos partícipes del conjunto de estudiosos que empiezan a desarrollar una labor dentro de la investigación que se está llevando a cabo en los conservatorios. Una tarea que sin negar la inapreciable utilidad de la tradicional investigación académica, sí que difiere de la misma por la naturaleza de sus estudios como comprobaremos en páginas sucesivas.

dición de «no escuchar», de no someterse a instancias superiores que reiteradamente he presentado como característica del hombre-masa, llega al colmo precisamente en estos hombres parcialmente cualificados. Ellos simbolizan, y en gran parte constituyen, el imperio actual de las masas, y su barbarie es la causa más inmediata de la desmoralización europea.” (ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*, Barcelona, Altaya, 1996, p. 132).

Dicho lo anterior, nuestro trabajo plantea por tanto una toma de contacto con la investigación que se está empezando a realizar en las últimas décadas en los centros artísticos de música referida a la educación, la pedagogía y el análisis musical, pero también, y este va a convertirse en nuestro principal foco de atención, a la interpretación musical. Los siguientes capítulos que a continuación desplegaremos, pretenden ser nuestra aportación personal, a la floreciente aparición de literatura especializada sobre interpretación y su bautismo en el campo de la actividad investigadora, una actividad que si bien hasta ahora era una de las principales cualidades representativas de las enseñanzas universitarias, parece expandir sus límites en nuestros días hacia las enseñanzas artísticas. Y es justamente, la falta de un *corpus* de investigación sólido sobre interpretación en música, construido y defendido por los propios intérpretes, sin necesidad de convertirse a la fuerza en, pongamos por caso, historiadores, psicólogos o musicólogos, la circunstancia que florece a nuestros ojos como un enérgico acicate para el desarrollo de este libro.

Pero ¿existe realmente el modo de trasladar, siquiera en parte, algunos de los procesos creativos del intérprete que tienen lugar durante su ejecución musical, al ámbito de la investigación en música? Esta cuestión, nos lleva a buscar respuestas en las diferentes contribuciones que a lo largo de los siguientes capítulos iremos encontrando desde tres áreas principalmente: la investigación artística, la investigación musicológica y los *performance studies*. Las aportaciones reveladas desde estos tres campos, nos permitirán descubrir algunos de los vínculos que las unen, detectar cuáles son sus aportaciones a la interpretación musical y comprobar por qué la investigación artística está convirtiéndose en una de las alternativas más afín a las necesidades de las enseñanzas impartidas en los conservatorios superiores de música. También indagaremos por qué los estudios sobre análisis e interpretación pertenecientes al campo del análisis musical, disciplina desempeñada tradicionalmente dentro del campo de la Musicología, pueden erigirse como una posible salida a la delicada relación entre investigación e interpretación artística, y proveer herramientas metodológicas acordes con el tipo de investigación que puede practicar un intérprete de música. Pero además, descubriremos el nexo entre los *performance studies* y la interpretación musical, a través de conceptos clave como es el de la “performatividad”.

En otras palabras, la aportación que intentaremos suministrar al mundo de la enseñanza del piano está íntimamente ligada en esta ocasión a la investigación artística en música, una contribución que adoptará una fisonomía original en la recta final del libro, al tomar un posible derrotero para su desarrollo gracias a la asistencia del ámbito musicológico y el Análisis Musical.

Se hace necesario, por tanto, repasar la lista de algunos de los principales autores que han tratado esta cuestión relacionada con la investigación artística en música que empieza a germinarse en los conservatorios, como son las obras colectivas de: Calvo y Labrador, *In_des_ar. Investigar desde el arte*; De la Calle y Martínez, *Investigar en los dominios de la música*; o López y San Cristóbal, *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. A ellos podemos agregar los escritos de Zaldívar Gracia (“Investigar desde la práctica artística”); Hernández Hernández (“Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes”), o Borgdorff (“El debate sobre la investigación en las artes”), entre otros.

Por otra parte, el repaso al conjunto de estudios existentes hoy en día continúa con los excelentes y valiosos trabajos recopilatorios de investigaciones sobre interpretación musical que han surgido en las últimas décadas en el mundo anglófono. Algunos de estos ejemplos son los presentados por: Aaron Williamon, *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*; Harald Jørgensen, *Research into Higher Music Education: An overview from a quality improvement perspective*; Janet W. Davidson, *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*; o John Rink, *The practice of performance. Studies in musical interpretation*.

Junto a estas contribuciones podemos añadir las aportaciones que realizan ciertas investigaciones sobre música e interpretación de gran afinidad con el objetivo de nuestro estudio como: la original tesis de Trinidad Lull Naya, *Olivier Messiaen: Análisis de Poèmes Pour Mi, para canto y piano*, en el que la autora realiza un escrupuloso estudio pormenorizado de *Poèmes pour mi*, el primer gran ciclo vocal escrito por el compositor francés Olivier Messiaen, con vistas a su aplicación práctica en la interpretación; la tesis de Carles Magraner Moreno, *Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una*

investigación artística (auto)etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres, cuyo trabajo de investigación artística aporta con gran transparencia el proceso que ha consumado el autor desde la fuente original hasta el concierto y el disco; o la tesis del oboísta Rafael Palacios Quiroz, *La pronuntiatio musicale: une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*, que contribuye al debate sobre la interpretación históricamente informada, con su aportación a la interpretación musical del aspecto de la *interpretatio* retórica de la música a través de obras de C.P.E. Bach, Quantz, Mattheson y L. Mozart.

Estos trabajos muestran, en suma, el potencial de esta área de investigación tanto de forma concentrada sobre temas directamente relacionados con la interpretación, como en trabajos conjuntos con otras disciplinas, ya que no podemos perder de vista que la interdisciplinariedad en la investigación artística, parece declararse como una cualidad representativa a tener en cuenta en este campo.

Por lo que atañe al planteamiento formal de la obra que a continuación exhibimos, la documentación recogida en el presente volumen es tratada metodológicamente con un sencillo modelo dialéctico que persigue la búsqueda de nuevos resultados sobre la cuestión de la interpretación pianística y la actividad investigadora que pueda desarrollarse en su ámbito, a través de un análisis crítico de estas y otras fuentes consultadas durante los siguientes capítulos. Una revisión que por otra parte, otorgará al lector una heterogénea bibliografía al final del ejemplar, fruto del repaso realizado a los tres campos ya mencionados.

Deseamos hacer notar asimismo, que las citas que aparecen en lengua inglesa presentan tanto el texto en su idioma original como la traducción propia en notas al pie de página. De este modo esperamos poder aproximar más correctamente al lector, la interpretación que nosotros mismos hemos realizado sobre la cita en cuestión limitando así las probabilidades de desencuentro, fruto de posibles interpretaciones paralelas. Precisamente sobre este punto referente a la traducción de algunos términos del inglés a nuestro idioma, es el momento oportuno de dejar claro algunas definiciones de conceptos que trataremos sobre todo en la tercera parte del libro. Nos referimos a la clasifica-

ción que realizan algunos autores sobre la descripción de los estudios musicales denominados *Performance Practice*, que hacen referencia a los trabajos que tradicionalmente ha realizado la Musicología sobre la práctica de la interpretación, dirigidos a la creación de ediciones revisadas o la descripción histórica de las convenciones interpretativas de un período, frente a los estudios sobre *Performance Analysis*, una etiqueta que según Bowen,⁶ nos está hablando de un conjunto de trabajos más amplios en relación a la interpretación musical, y que abarca tanto el análisis de interpretaciones grabadas, como enfoques psicológicos sobre música, o trabajos sobre la gestualidad en la interpretación.

Otra descripción que podemos encontrar junto a la propuesta por Bowen, es la que observamos entre los *Performance Studies*, y los *Performance Studies* en música. Mientras que los primeros englobarían un campo académico interdisciplinar, relacionado principalmente con la antropología, la lingüística, el teatro o la literatura, los *Performance Studies* en música consisten – o al menos así lo interpretamos aquí – en una subdisciplina que todavía está ganándose su terreno en el ámbito académico, difícil de definir por el amplio rango de estudios relacionados, y en el que según la división del profesor Rink⁷ distinguimos tres áreas: la práctica de la interpretación histórica; los estudios de interpretación en el campo de la psicología; y los estudios sobre análisis e interpretación. Del mismo modo, aclarar que en ocasiones nos hemos referido indistintamente a los *Performance Studies* como Estudios de *Performance* en su traducción al español.

Y en fin, el último de los preliminares, ineludible y merecido apartado de agradecimientos, va dirigido a todas aquellas personas que han hecho posible que esta labor vea finalmente la luz. Primeramente a mi familia, a mis hermanos y muy especialmente a mis padres quienes guardo en mi memoria por saber entregarme en esta vida, entre otras ofrendas, el amor al trabajo y la recompensa a largo plazo. En segun-

⁶ BOWEN, José A: “La práctica de la interpretación frente al análisis de la interpretación: ¿Por qué deben estudiar interpretación los intérpretes?”, en *Quodlibet*, nº 41, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2008, pp. 81-97.

⁷ RINK, John: “The State of Play in Performance Studies”, en DAVIDSON, Jane W. (ed.): *The Music Practitioner. Research for the Music Performer, Teacher and Listener*, Farnham, Ashgate, 2004, p. 38.

do lugar a mi esposa la Dra. Lull, por su proverbial paciencia aquilataada por el transcurso de incontables horas de trabajo conjunto, en este y otros desafiantes proyectos. Y finalmente, y puesto que este libro es el segundo de los volúmenes que nace a raíz de la Tesis Doctoral que defendimos en febrero de 2015, agradecer una vez más a mis directores de Tesis, los Doctores D. Román de la Calle y a D. Francisco Carlos Bueno Camejo, su acompañamiento y solicitud en todo momento.

Las enseñanzas superiores de música en Europa y la investigación artística

1.1. Hacia la construcción de un ámbito de investigación artística en música

EL DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN Y CULTURA de la Comisión Europea unido a Asociaciones como la AEC o ELIA, crearon una primera red estructural a nivel internacional encargada de respaldar el valor de la Artes en su contribución fundamental al desarrollo de las sociedades a través de la educación musical, y este escenario caracterizado por la búsqueda de un espacio común de convergencia europea en la educación superior, ha provocado cambios sin precedentes en este ciclo educativo, del que las Enseñanzas Superiores de Música forman parte.⁸

⁸ Por no repetir aquí lo que ya hemos dicho sobre las transformaciones acaecidas en la Educación Musical Superior a raíz del proceso de Bolonia, remitimos al lector al libro: MOLTÓ DONCEL, Jorge Luis, *op. cit.*

Un ejemplo palpable del alcance de esta reforma educativa es que la construcción del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), no se quedó en una simple y llana declaración política de buenas intenciones al encuentro de una rápida reforma epitelial burocrática, sino que por el contrario la renovación se ha llevado a cabo en todos los niveles educativos, utilizando el tiempo necesario para ello. Así que en cierto modo, podemos decir que el impulso inicial de los ministros de educación que se reunieron en París en 1998, se ha transmitido a toda la comunidad educativa hasta el día de hoy.⁹ La total remodelación de los ciclos educativos y sus diseños curriculares adaptados al nuevo espacio de educación superior, así como la cada vez mayor presencia de la investigación musical y su amplia área de actuación que sale fuertemente impulsada y fortalecida gracias a estos acontecimientos, son muestras de esta renovada participación.

Desde su primera sede en Suiza, la Asociación Europea de Conservatorios, Academias y Escuelas de Música, apareció en 1953 con el propósito de establecer contactos a través del intercambio de experiencias, entre los centros de educación musical de Europa. La AEC¹⁰ ha recorrido varios países conforme a su carácter internacional, hasta establecer en 2011 sus oficinas principales en la dirección actual localizada en Bruselas. Desde su origen, el principal objetivo de la asociación ha consistido en fomentar los lazos entre las distintas instituciones de educación superior de música de Europa. Esta agrupación defiende la educación superior de música mediante la promoción de la excelencia musical en tres ámbitos principales: la práctica artística; la enseñanza y el aprendizaje; y la investigación e innovación. Una de sus principales misiones es trabajar por el desarrollo futuro de la cultura de las sociedades contemporáneas, mediante la mejora de estándares de la educación musical, dentro del conjunto de las artes. Todo esto lo hace prestando soporte y asesoramiento a las instituciones encargadas de las Enseñanzas Superiores de Música, mediante la crea-

⁹ Recordemos que el 25 de mayo de 1998 se reunían los ministros de Francia, Alemania, Italia y Reino Unido, para crear un lugar común en la educación superior en Europa, el EEES, espacio que se ratificaría en 1999 con la Declaración de Bolonia, suscrita ya por 30 países europeos.

¹⁰ Para consultar toda la información relevante sobre la asociación véase su sitio web oficial: <http://www.aec-music.eu/home>.

ción de eventos, redes y plataformas que permitan el intercambio de experiencias e ideas entre estos centros superiores educativos.

Tanto la AEC como la ELIA, han participado en el desarrollo del proceso de Bolonia, definiendo el establecimiento de los dos ciclos de educación superior, al mismo tiempo que prestaban atención al tercer ciclo de educación superior y su vinculación con la actividad investigadora.

Por otra parte, tanto los Proyectos de Redes Temáticas (en inglés TNP) como el programa Sócrates constituido por la Comisión Europea, unidos a los grupos de trabajo han demostrado ser unos instrumentos realmente eficaces y dinamizadores del trabajo colaborativo entre organismos oficiales, asociaciones y grupos humanos. La existencia de estas nuevas formas de organización educativa acordes con la actual sociedad de la información, han proporcionado un impulso fundamental a la investigación artística, y son una demostración palpable de la naturaleza de esta reforma. La AEC mantiene una política pro-activa en el emprendimiento y promoción de proyectos, que suelen contar con el respaldo de la Unión Europea.

Otro ejemplo paradigmático de este trabajo conjunto es la participación en la red temática Erasmus *Polifonia*. La red temática *Polifonia* articula su tarea en períodos de tres años: 2004-2007 (*Polifonia I*); 2007-2010 (*Polifonia II*); y 2011-2014 (*Polifonia III*). Además se organiza en cinco grupos de trabajo que profundizan sobre áreas específicas a la vez que mantienen la conexión interna entre ellos, los grupos son: 1) Estándares y Evaluación; 2) Investigación Artística en Música; 3) Acreditación y Mejora de la Calidad; 4) Espíritu empresarial y Aprendizaje a lo largo de la vida; y 5) Movilidad.

El objetivo principal de la agenda de la red temática *Polifonia* es contribuir a la modernización del EEES, promoviendo el aprendizaje por competencias en los currículos formativos, ayudando al desarrollo y aplicación de los estudios musicales de tercer ciclo y potenciando la investigación como nuevo componente de los programas de estudio de las enseñanzas superiores de música.

La investigación artística ha dado así un fantástico respaldo a la investigación musical, gracias al trabajo de la red temática *Polifonia* que en el

primer trienio de su labor 2004-2007, a través del grupo de trabajo dedicado a los estudios musicales de tercer ciclo, presentó los primeros resultados de su tarea en la colección de manuales de la AEC: *Guide to third cycle studies in higher music education*.¹¹ Durante el segundo trienio ha seguido trabajando en la investigación artística y entre sus contribuciones destacan la creación de la Plataforma Europea para la Investigación Artística (EPARM), y la presentación de un estudio sobre el estado general de la investigación musical en los conservatorios cuyos resultados podemos consultar en la publicación: *Researching Conservatoires. Enquiry, innovation and development of artistic practice in higher music education*.¹²

A lo largo del tercer trienio, el grupo de trabajo número 2 de *Polifonia*, siguió encargado del desarrollo de la Investigación en la Educación Superior Musical, presentando sus resultados en la reunión organizada por la EPARM, en marzo de 2014. Como indica su acrónimo, la EPARM¹³ consiste en una nueva propuesta de la AEC (sumándose a las ya existentes de Música Antigua y Jazz) que tiene como objetivo poner en contacto a aquellas instituciones e individuos que así lo deseen, interesados en la investigación artística. La EPARM convoca reuniones anuales: 2011 en Belgrado; 2012 en Roma; 2013 en Lyon; 2014 en Estocolmo; y 2015 en Graz, con las que pretende mejorar la calidad y elevar el perfil de esta área emergente que es la investigación artística musical. Coordina actividades y crea foros que permiten compartir y debatir el trabajo de vanguardia sobre este nuevo campo de actividad investigadora. Además, ofrece su asesoramiento y apoyo a aquellas instituciones e individuos que lo requieran, actuando como

¹¹ POLIFONIA THIRD CYCLE WORKING GROUP: *Guide to third cycle studies in higher music education*, Utrech, AEC, 2007. :

<<http://www.aec-music.eu/userfiles/File/aec-handbook-guide-to-third-cycle-studies-in-higher-music-education-en.pdf>> [consultado el 23-7-2014].

¹² POLIFONIA RESEARCH WORKING GROUP: *Researching Conservatoires. Enquiry, innovation and development of artistic practice in higher music education*, Utrech, AEC, 2010.

¹³ La información más relevante de la plataforma, puede consultarse en la web de la AEC a través del siguiente enlace:

<<http://www.aec-music.eu/events/event/european-platforms-for-artistic-research-in-music-2011-2013#.UySBOJWPJC4>> [consultado 15-03-2014].

evaluadores externos especializados en programas relacionados con la investigación artística musical.

La EPARM es consciente que la investigación artística es uno de los conceptos recientes más pujantes en las Enseñanzas Superiores de Música en Europa. Conscientes de la polémica y el entusiasmo que envuelve a partes iguales este sector, la plataforma anima con su actividad, a que los profesores de estas enseñanzas superiores desarrollen su práctica artística en nuevos contextos orientados hacia la investigación, mientras se van construyendo los elementos necesarios para ofrecer paulatinamente conceptos y definiciones claras sobre la investigación artística en la música.

En el Forum convocado en Estocolmo se llevaron a cabo discusiones y debates sobre los siguientes puntos:

- “Problemas y soluciones en el desarrollo de metodologías para la investigación artística en la música – intercambio de experiencias prácticas.
- Encontrar nuevos conocimientos y comprensión del repertorio musical estándar – ¿qué estrategias para la investigación artística en la música, refuerzan su contribución más allá de los sub-campos de la interpretación contemporánea y la históricamente informada?
- Preguntas de investigación – ¿qué es lo que significan para los artistas-investigadores en la música y qué tipo de respuestas pueden esperar que generen?
- Los resultados de la investigación artística en la música – en caso de que sean juzgados, tanto como productos artísticos o como contribución al conocimiento y la comprensión ¿podemos encontrar algunos puntos en común en cuanto a los criterios que se utilizan a tal fin?”¹⁴

¹⁴ VV.AA: *The European Platform for Artistic Research in Music Forum (EPARM)*, Stockholm, AEC, 2014, p. 4, [documento en línea]
<<http://www.aec-music.eu/images/activiteiten/19/files/reader-stockholmm-2014-final-final.pdf>> [consultado el 15-03-2014].

Por tanto, estas cuestiones nos sitúan de lleno en el interesante debate sobre la investigación artística musical y su candente situación en el campo de la Educación Superior Musical actual.

Dentro del marco de proyectos de redes temáticas del programa Sócrates de la Comisión Europea, la AEC y la ELIA presentaron su posición en la reunión de Berlín de 2003, sobre el desarrollo de la investigación artística en la educación superior,¹⁵ es decir, su total reconocimiento al mismo nivel que el del resto de disciplinas, así como la necesidad de dedicarles las energías, financiación e incentivos necesarios para su oportuno progreso.

Los profesores Tomasi y Vanmaele nos introducen en la cuestión a través de su interesante artículo *Doctoral studies in the field of music-current status and latest developments*, señalándonos que actualmente la organización de los estudios de doctorado emparejados a la investigación, son una prioridad en la agenda para las instituciones educativas superiores. El comunicado de Bergen de 2005, también subraya la importancia de actualizar y optimizar la educación superior artística, mediante la inserción de doctorados en estos estudios, para estar convenientemente alineados con el marco de cualificaciones del EEES. Asimismo, nos introduce en una primera característica que define la investigación en los programas de doctorado:

“Para alcanzar estos objetivos es necesario que las cualificaciones del nivel doctoral se correspondan perfectamente con el marco global de las cualificaciones del EEES, utilizando el enfoque basado en los resultados. El componente fundamental de la formación doctoral es el avance en el conocimiento a través de la investigación original.”¹⁶

¹⁵ En el texto *Hacia un espacio europeo para la Educación Superior en las Artes*, ambas asociaciones expresaban su apoyo al proceso de Bolonia, insistiendo en la especificidad de las enseñanzas artísticas. (AEC, ELIA: *Towards a European Space for Higher Arts Education. AEC-ELIA Position Paper*, 2003, [documento en línea] <[http://www.aec-music.eu/userfiles/File/aeceliapositionpaperenglish\(1\).pdf](http://www.aec-music.eu/userfiles/File/aeceliapositionpaperenglish(1).pdf) > [consultado el 16-1-2014]).

¹⁶ COMUNICADO DE BERGEN: *El Espacio Europeo de Educación Superior-Alcanzando las metas. Comunicado de la Conferencia de Ministros Europeos responsables de Educación*

La “*investigación original*”, es decir, la aportación personal y distintiva característica del investigador, es posiblemente la primera cualidad de los estudios de tercer ciclo conducentes al doctorado.

En consonancia con este enfoque corresponde añadir, la descripción que el grupo de trabajo dedicado a los estudios musicales de tercer ciclo de la red temática *Polifonia* realiza sobre los tres ciclos, así como el modo en el que éstos se interrelacionan. Según la AEC-*Polifonia*, los tres objetivos principales del ciclo superior serían: adquirir, aplicar y producir conocimientos, sin embargo el equilibrio entre estos tres aspectos varía en cada ciclo.¹⁷ Así en el primero se incide más en la adquisición de conocimientos, mientras que en el segundo sería más importante potenciar la aplicación de los mismos, para finalmente dirigirse ya en el tercer ciclo a la producción o creación de conocimientos. Este proceso podría traducirse, por ejemplo en el caso de un estudiante de la especialidad de Interpretación con itinerario Piano de un conservatorio, en el siguiente esquema: en su primer ciclo el alumno debería estudiar e interpretar una variedad de obras significativas del repertorio, acumulando gran cantidad de experiencia y conociendo múltiples estilos; a continuación, en el segundo ciclo se podría profundizar en un estilo particular, con el que el educando se encuentra especialmente identificado y buscar su propia voz; finalmente en el doctorado, el intérprete-investigador debería producir y aportar nuevos temas y aspectos originales relacionados con el repertorio elegido para su especialización.¹⁸ Desde nuestro punto de vista, se trata de un interesantísimo planteamiento, del que nos sentimos partícipes y con el que coincidimos en gran medida.

Superior, Bergen, 19-20 de Mayo de 2005, p. 4, [documento en línea]
<http://www.eees.es/pdf/Bergen_ES.pdf> [consultado el 16-03-2014].

¹⁷ La relación entre los tres ciclos puede consultarse en: POLIFONIA THIRD CYCLE WORKING GROUP, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸ El profesor Zaldívar lleva a cabo una reflexión precisamente sobre este mismo aspecto en: ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “Adquirir, aplicar y producir conocimientos artísticos: propuestas de mejora a partir de las competencias de los distintos ciclos de los estudios superiores musicales conforme al proceso de Bolonia”, en *Actas del I Congreso de Educación e Investigación Musical*, Madrid, IEM - SEM/EE - Universidad Autónoma de Madrid, 2008, pp. 248-251.

Otro rasgo importante a tener en cuenta, consiste en que la AEC/*Polifonia* adopta y comparte la amplia definición presentada en los Descriptores de Dublín, acerca del concepto de investigación, que incluye las artes creativas y el empleo de nuevas metodologías:

“The word ‘research’ is used to cover a wide variety of activities, with the context often related to a field of study; the term is used here to represent a careful study or investigation based on a systematic understanding and critical awareness of knowledge. The word is used in an inclusive way to accommodate the range of activities that support original and innovative work in the whole range of academic, professional and technological fields, including the humanities, and traditional, performing, and other creative arts. It is not used in any limited or restricted sense, or relating solely to a traditional ‘scientific method’.”¹⁹

Esta definición introduce además un nuevo matiz, ya que la AEC/*Polifonia* presenta la investigación artística que se realiza en los conservatorios, como una actividad que se caracteriza por abordar un amplio abanico de temas, de tal modo que la investigación artística debe concebirse como un “*concepto paraguas*”²⁰ en el que la actividad investigadora, lejos de concentrarse en una única área tradicional de

¹⁹ “La palabra ‘investigación’ se utiliza para cubrir una amplia variedad de actividades, cuyo contexto suele relacionarse con un campo de estudio; el término se utiliza aquí para representar un estudio o investigación meticuloso basado en una comprensión sistemática y la conciencia crítica del conocimiento. La palabra se utiliza en un sentido inclusivo que integra la gama de actividades que fomentan el trabajo original e innovador en todo el espectro de campos académicos, profesionales y tecnológicos, incluyendo las Humanidades y las tradicionales Artes Escénicas y otras de índole creativa. No se utiliza en ningún sentido limitado o restringido, o referido sólo a un ‘método científico’ tradicional.” (JOINT QUALITY INITIATIVE: *Shared ‘Dublin’ descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards*, 2004, [documento en línea] <http://www.jointquality.nl/content/ierland/Complete_set_Dublin_Descriptors_2004_1.31.doc>[consultado el 22-7-2014]).

²⁰ La expresión es del Grupo Polifonia: “4.4.1 The concept of Artistic Research is intended as an umbrella concept.” [...] “Therefore, Artistic Research cannot be dissolved into or identified completely with any combination of its component disciplines.” (POLIFONIA THIRD CYCLE WORKING GROUP, *op. cit.*, p. 15).

investigación científica, puede por el contrario hacer uso de cualquier herramienta metodológica de investigación, perteneciente a toda la gama de disciplinas que estudian la música. Es decir, la investigación artística no se presenta exclusivamente como un nuevo ámbito científico que viene a añadirse a los ya tradicionales, sino que más bien es:

“a research field with an overall purpose in need of collaboration and support from different established research disciplines.”²¹

En definitiva, la AEC/Polifonia ha apostado fuerte y sigue trabajando en el desarrollo de la Investigación en la Enseñanzas Superiores de Música. Entre sus principales resultados destacan:

1. Las celebraciones de las reuniones de la EPARM a las que hemos hecho referencia con anterioridad, y entre las que subrayamos para el ámbito de la investigación musical, las de Roma, Lyon y Estocolmo.
2. Un análisis sobre los contenidos de la Educación Superior Musical en los estudios de segundo ciclo como puente a los estudios de Doctorado. El grupo de trabajo número 2, llevó a cabo una encuesta sobre los modelos que se están utilizando en el diseño de los programas de segundo ciclo, para plantear nuevos desarrollos. Los resultados de esta labor se puede consultar en *Perspectives on 2nd cycle programmes in Higher Music Education*,²² un manual que presenta esta etapa de formación como un ciclo que responde al doble desafío de mostrar al alumnado el salto al mundo profesional o entrar en los estudios de tercer ciclo.

²¹ “Un campo de investigación con un objetivo general y con la necesidad de la colaboración y el apoyo de las diferentes disciplinas establecidas.” (*Ibidem*)

²² POLIFONIA WORKING GROUP ON ARTISTIC RESEARCH IN HIGER MUSIC EDUCATION: *Perspectives on 2nd cycle programmes in higher music education. Combining a research orientation with professional relevance*, Utrech, AEC, [documento en línea] <<http://www.aec-music.eu/userfiles/File/V150424%20Online%20EN%20WG2.pdf>> [consultado el 20-07-2015].

3. Y por último, la creación de una plataforma en conjunto con la Society for Artistic Research (SAR), donde localizamos una interesante base de datos con proyectos de estudiantes de Máster y Doctorado sobre investigación en música.²³

1.2. El debate sobre la investigación artística en música. Una breve introducción al estado de la cuestión

Lentamente nos estamos sumergiendo por tanto, en el rico debate sobre la investigación musical, en el que la organización del tercer ciclo de doctorado en esta disciplina reclama el establecimiento de un ámbito propio de investigación. Sin embargo, la cuestión no es baladí y numerosas son las voces y opiniones de expertos que aportan sus valoraciones sobre los diferentes aspectos, en no pocas ocasiones controvertidos, que rodean esta candente discusión.

En España, el camino de la investigación artística fue iniciado por las facultades de Bellas Artes con la aplicación de la Ley General de Educación de 1970, y la admisión de estas facultades a la universidad. Entonces se inició un debate que nos recuerda al que estamos viviendo en la actualidad con las enseñanzas superiores de música.²⁴ Por otra parte, en la década de los 90 esta discusión se vió impulsada nuevamente desde Europa, debido principalmente a las reformas llevadas a cabo en las universidades británicas y en los países escandinavos.²⁵

²³ El catálogo de investigaciones en música puede verse en:
<http://www.researchcatalogue.net/portal/portal>.

²⁴ A este respecto consúltense: ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “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*”, en *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, nº 52 (19,1), Zaragoza, Asociación Universitaria de Formación del Profesorado, 2005, pp. 95-122, [documento en línea]
<<http://www.aufop.com/aufop/revistas/indice/impres/17>> [consultado el 23-07-2014].

²⁵ Según Borgdorff, existen tres organizaciones profundamente implicadas en la financiación y desarrollo de la investigación en las artes son del Reino Unido: UK Council of Graduate Education (UKCGE); Arts and Humanities Research Council (AHRC); y Research Assessment Exercise (RAE). (BORGDORFF, Henk:

Una tercera fuerza dinamizadora de este proceso ha sido como ya hemos visto, la aplicación del proceso de Bolonia²⁶ y la consiguiente creación de un marco de convergencia europeo de educación superior, que incluye, como es natural, los estudios de tercer ciclo conducentes a la titulación de doctorado, proceso en el que las redes académicas como la AEC, han desplegado su labor divulgativa con fuerza.²⁷

Hasta ahora la investigación era una actividad perteneciente o característica de las universidades que han contado con una gran tradición histórica en este campo, y que las distinguía de otras instituciones como por ejemplo de los conservatorios, volcados estos últimos en aspectos más relacionados con la práctica musical. Existe empero actualmente el planteamiento de la existencia de una práctica artística que reflexiona e investiga sobre ella misma, permitiendo a los propios intérpretes profundizar desde este nuevo enfoque en las obras que interpretan o componen, y propiciar así nuevas vías y metodologías de investigación. De ahí que las instituciones estén intentando dar respuesta al desafío que implica abrir nuevos cauces en investigación para los artistas-investigadores. Además de la AEC y ELIA,²⁸ el deba-

“El debate sobre la investigación en las artes”, 2006. pp. 5-7, [documento en línea] <http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes.doc> [consultado el 23-7-2014]).

²⁶ Sobre la relación existente entre la aplicación de la Declaración de Bolonia y la Investigación en las enseñanzas superiores de música véase: ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior...”. El autor presenta una postura que aquí defendemos, basada en la “ampliación del marco convencional de la investigación para dar cabida a las investigaciones creativa y «performativa», imprescindibles en las artes en general y en la música en particular.” (Ídem, p. 97).

²⁷ Otra asociación europea de instituciones musicales con doctorados de investigación artística es la red MIDAS establecida en 2004, a la que pertenece la Universidad Politécnica de Valencia.

²⁸ La red internacional SHARE ha publicado junto con ELIA un interesante documento sobre el debate de la investigación artística: WILSON, Mick, RUITEN, Schelte van (eds.): *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*, Amsterdam/Dublín/Gottenburg, SHARE Network, 2013, [documento en línea] <<http://www.elia-artschools.org/images/products/120/share-handbook-for-artistic-research-education-high-definition.pdf>> [consultado el 23-7-2014].

te sobre la investigación artística y los estudios de doctorado está siendo tratado por prestigiosas redes como: la European Artistic Research Network (EARN); European Forum for Research Degrees in Art & Design (EUFRAD); docARTES, Doctoral Curriculum in Musical Arts (DoCuMa); Society for Artistic Research (SAR); o la ya mencionada Arts and Humanities Research Council (AHRC) entre otras.

Hasta la fecha los conservatorios canalizaban principalmente su actividad investigadora a través de disciplinas como la Musicología, mas no se trata ahora sólo de continuar sobre estos caminos ya trazados, sino que la actual perspectiva propone que la formación práctica de la música, no tiene por qué estar reñida con la investigación y la reflexión sobre la misma:

“For those purposes, it would seem logical to be able to research and communicate about music in all circumstances and from all aspects within the institutions with the main body of knowledge and by those persons that are performers, not only by the institutions that offer musicology as a scientific study field. For this reason amongst others, professional music training institutions have started to develop doctoral studies of various kinds as well.”²⁹

La respuesta al desafío pasa por ofertar a los estudiantes de música, junto a la formación práctica que permita el desarrollo virtuosístico y técnico instrumental, herramientas que permitan el pensamiento crítico sobre su actividad, y así lanzar puentes que salven la brecha que parece existir entre investigación teórica y práctica interpretativa:

²⁹ “A estos efectos, parece lógico que sea capaz de investigar y comunicar acerca de la música en todas las circunstancias y en todos los aspectos dentro de las instituciones con el cuerpo principal de los conocimientos y de las personas que son artistas, no sólo por las instituciones que ofrecen la musicología como un campo de estudio científico. Por esta razón, entre otras, las instituciones de formación profesional de la música han empezado así a desarrollar los estudios de doctorado de diversos tipos.” (TOMASI, Ester, VANMAELE, Joost: *Doctoral studies in the field of music – current status and latest developments*, p. 5, [documento en línea] <<http://www.unideusto.org/tuningeu/tuning-3rd-cycle/music.html>> [consultado el 14-07-2014]).

“To formulate practice-based research this way, explicitly unifies praxis and reflection and leads to new opportunities in the field of musical and artistic development. This approach has important implications on the research questions, research methods and research outcomes that are part of such a type of investigation.”³⁰

Según los resultados de un estudio que presentan Tomasi y Vanmaele,³¹ sobre 30 instituciones educativas musicales europeas, más de la mitad de estos centros afirman ofrecer estudios de tercer ciclo que son una combinación entre investigación y práctica artística, lo que implica la responsabilidad de ir clarificando las ideas sobre cuáles son los estándares a seguir, en lo tocante a los contenidos, resultados y evaluación de este tipo de investigación.

Podemos establecer por tanto, que la investigación en los estudios de tercer ciclo de los conservatorios abarca un amplio campo en el que conviven, junto al tradicional ámbito de la investigación musicológica con campos reconocidos y bien establecidos, nuevas áreas de investigación desarrolladas más recientemente, que son llevadas a cabo principalmente por artistas-investigadores quienes aplican o extraen su investigación relacionándola con su práctica artística habitual, y que se define como investigación artística.³² En definitiva, estas nuevas áreas no están todavía establecidas y no tienen una red clara de expansión, pero demuestran un prometedor horizonte. Aunque la investigación artística se presenta todavía como una subdisciplina, la AEC/*Polifonia* considera que esta investigación se convertirá en una útil herramienta pedagógica en el futuro para los conservatorios, se trata por tanto de ayudar a crear:

³⁰ “Formular la investigación basada en la práctica de esta forma, unifica explícitamente praxis y reflexión y conduce a nuevas oportunidades en el campo del desarrollo musical y artístico. Este enfoque tiene importantes implicaciones en las preguntas, métodos y los resultados de investigación que a su vez, forman parte de la misma” (Ídem, pp. 2-3).

³¹ Ídem, p. 9.

³² POLIFONIA THIRD CYCLE WORKING GROUP, *op. cit.*, p. 12.

“a culture of research, a climate of questioning, analysing and experimenting which will in the end benefit all members of the conservatoire and serve as a catalyst to the institutions’ development as a cultural engine.”³³

Este dinamismo puede crear gradualmente espacios institucionales que combinen la reflexión y el análisis en niveles avanzados correspondientes a los estudios de doctorado, sobre ámbitos estrechamente relacionados con la práctica artística realizada en los conservatorios.

Como nos ratifica el profesor Harald Jørgensen,³⁴ en las últimas dos décadas, las instituciones superiores de música se han visto supeditadas a profundos cambios, y por esta razón conviene realizar una visión panorámica sobre qué nos cuenta la investigación sobre nosotros mismos, sobre dichas instituciones y cómo podemos utilizar esta investigación para mejorar los procesos de calidad de las mismas. A través de la revisión y presentación de alrededor de 800 trabajos de investigación, Jørgensen nos demuestra la evolución que ha sufrido la investigación musical al adentrarse en terrenos bien alejados de la musicología tradicional. Esta variedad de enfoques metodológicos y formas de mostrar los resultados de la investigación, ofrece un caleidoscopio de posibilidades que introducen la idea de la investigación *con y a través de* la práctica musical.

La cuestión de la investigación artística es un tema complejo debido a su hibridación, asunto que no siempre facilita las cosas. En efecto, en esta materia se encuentran implicados aspectos relacionados tanto con la docencia como con la práctica artística, lo que implica la creación de un marco epistemológico que sitúe la cuestión convenientemente.³⁵ Es decir, el debate necesita responder a problemáticas nu-

³³ “Una cultura de la investigación, un clima de cuestionamiento, análisis y experimentación que acabará por beneficiar a todos los miembros del conservatorio y servir como catalizador para el desarrollo de las instituciones como un motor cultural.” (Ídem, p.16).

³⁴ JØRGENSEN, Harald: *Research into Higher Music Education: An overview from a quality improvement perspective*, Oslo, Novus, 2009.

³⁵ Zaldívar comenta la importancia de construir unos pilares firmes para la investigación musical, siguiendo los pasos que anteriormente mantuvieron en España los estudios de Bellas Artes al incorporarse a las universidades, pero respe-

cleares como si existe realmente la investigación en artes, cuestión importantísima, que ha de dilucidar por ejemplo, si se distingue en algo de la investigación tradicional. Por otra parte y para echar mas leña al fuego, nos encontramos con un asunto administrativo de políticas educativas de gran alcance, porque el nuevo espacio de educación superior europeo ha de reglamentar y dar respuesta a este nueva área de la educación e investigación en el ámbito artístico musical, que permita a estas enseñanzas formar parte de los estudios de tercer ciclo de doctorado con plena potestad.

La investigación que se realice en los conservatorios difiere en su naturaleza de la universitaria:

“La investigación en la educación superior profesional difiere de la universitaria en el sentido de que la primera está más orientada a la aplicación práctica, al diseño y al desarrollo. Por regla general, la investigación académica o científica “pura” o fundamental (si es que esto existe) sigue siendo competencia de las universidades. La investigación en las escuelas de danza y teatro, conservatorios, academias de arte y otras escuelas profesionales de las artes es, por lo tanto, de diferente naturaleza a la que generalmente tiene lugar en el mundo académico, dentro de las universidades y los institutos de investigación.”³⁶

Sin embargo, especificar en qué consiste esta diferente naturaleza que nos identifica y define del resto de actividades investigadoras, es una cuestión urgente que conviene resolver ya que se ha convertido en uno de los motores dinamizadores principales de las Instituciones Superiores de Música. La investigación promovida en los conservatorios debe desmarcarse de la universitaria, y para ello ha de promover

tando su propia idiosincrasia: “Deben por ello establecerse unos principios sólidos que doten a estos estudios artísticos superiores, actualmente no universitarios, de unas bases firmes que permitan especificar los campos, temas y metodologías de la investigación relacionadas con tales artes (siguiendo el precedente de las Facultades de Bellas Artes, pero respetando sus particularidades propias), y también para establecer programas específicos vinculados tanto a la creación como a la práctica artística.” (ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior...”, p. 121).

³⁶ BORGDOFF, Henk, *op. cit.*, p. 2.

campos que le sean propios y que se correspondan con un alto nivel de praxis musical. La música puede ser entendida no solamente como una aportación cultural en la educación de la ciudadanía, sino que a partir de ahora también puede convertirse en generadora de conocimiento. Por lo tanto, el artista-investigador podrá indagar sobre temas relacionados directamente con la creación y la interpretación musical, y volcar sus descubrimientos a la comunidad educativa y la sociedad:

“se trata de garantizar a los graduados en dichas artes, y sin obligarlos a alejarse de su propia práctica creativa e interpretativa” [...] “su perfecta acogida en trayectorias de investigación reconocibles y evaluables, lo que supondrá, en suma, superar con éxito una exigencia básica de su propia condición de enseñanzas y docentes de auténtico nivel superior.”³⁷

Si bien por un lado, la investigación artística puede nutrirse del trabajo interdisciplinar de varios campos de conocimiento, eso no implica que exista un principio de obligatoriedad en el que los artistas-investigadores deban acudir y adaptarse a otras disciplinas ya establecidas, a no ser que el propio investigador así lo decida según la naturaleza de su trabajo, por falta de una conveniente estructuración epistemológica en el ámbito académico de su investigación.

Cierta actividad del intérprete, revestida de los instrumentos metodológicos adecuados, puede convertirse en un elemento portador de conocimiento mensurable. Los doctorandos que desarrollen sus investigaciones desde este prisma, hacia el que algunas voces se han referido desde dentro de la propia musicología, como musicología experimental,³⁸ podrán aportar su visión sobre las obras que interpretan, arrojando nueva luz a la que ya originan sobre las mismas obras las fuentes tradicionales de la musicología histórica, y abriendo nuevos espacios donde el intérprete pueda desplegar su reflexión y compartir sus hallazgos de las obras que interpreta o recrea. Se trata más bien de la

³⁷ ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior...”, p. 121.

³⁸ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Nuevos caminos para la musicología en España”, en *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 2, Madrid, Sociedad española de Musicología, 2005, pp. 1403-1412.

necesidad de definir y aplicar nuevos enfoques y metodologías sobre caminos ya transitados más que abrir realmente, aunque también se deba propiciar, nuevas líneas de investigación:

“La música, igual que la poesía, necesita más luz que la que proporcionan los puros textos escritos.”³⁹

Pero, ¿qué entendemos por investigación artística? Veamos a continuación algunas explicaciones que el grupo *Polifonia* nos muestra al respecto:

“Artistic Research done by Musical Artists means that the nature of the question or hypothesis is likely to be determined by the concerns and ideas that researchers have as Musical Artists.”⁴⁰

Es decir, una característica que diferencia a la investigación artística del resto, reside tanto en el tipo de hipótesis o preguntas investigadoras, así como en los métodos y comunicación de los resultados, hasta el punto que se contemple la posibilidad de presentar al investigador como objeto mismo de la investigación, de tal modo que lejos de alejarse del objeto a investigar, este mismo forma parte del proceso de indagación como investigador y como investigado. En cualquier caso, sea ésta u otra la metodología a utilizar, el músico artista se acercará a la investigación con ambiciones prácticas, de modo que ésta se relacione con su campo artístico y así poder convertir los resultados científicos de la investigación en productos artísticos por sí mismos, o en resultados aplicables para la práctica artística.

Asimismo, la red *Polifonia* distingue 4 áreas principales de investigación relacionadas con la labor de los músicos tanto a título individual, como con el trabajo realizado dentro de los conservatorios, a saber: 1) Producción Musical, ámbito que se relaciona con la composición y la improvisación musical; 2) Interpretación Musical, que implica por

³⁹ Ídem, p. 1409.

⁴⁰ “La Investigación artística realizada por artistas músicos significa que la naturaleza de la pregunta o hipótesis es probable que esté determinada por las preocupaciones e ideas que los investigadores tienen como artistas músicos.” (POLIFONIA THIRD CYCLE WORKING GROUP, *op. cit.*, p. 15).

ejemplo las actividades que se realizan para preparar la actuación de un concierto; 3) Enseñanza Musical, consistente en la asistencia a otros en su educación y progreso musical; 4) Música y Sociedad, centrada principalmente en la comunicación de la comprensión y apreciación en sentido amplio que tenemos de la música.

Posteriormente en un estudio que realizó la misma red sobre investigación en los conservatorios, el trabajo muestra unas interesantes cifras sobre qué áreas están actualmente investigando las instituciones, así como en qué áreas desearían realmente investigar más. En el primer caso el orden de preferencia serían las siguientes cinco áreas: pedagogía y educación (87% de las instituciones), interpretación (83%), composición (73%), teoría y análisis musical (72%), y musicología y etnomusicología (67%).⁴¹

Por lo que se refiere al segundo sondeo concerniente a qué desearían estudiar los conservatorios, el orden de preferencia cambia significativamente, lo que da lugar a múltiples interpretaciones: 1) Tecnología y Edición Musical; 2) Improvisación; 3) Teoría y Análisis Musical; 4) Pedagogía y Educación Musical; 5) Interpretación.⁴² Aunque los datos demuestran una variación en el orden de preferencia de los temas a investigar, cuatro áreas siguen apareciendo en el ranking de las cinco disciplinas más demandadas: Improvisación, Teoría y Análisis Musical, Pedagogía y Educación Musical, e Interpretación.

Otra interesante clasificación la encontramos en el estudio que realiza el profesor López Cano, en el que nos presenta una enumeración de los diferentes tipos de investigación artística que podemos llevar a cabo, a partir de clasificar los trabajos que se van realizando:

- “1) Investigación y experimentación con nuevos modelos de concierto y difusión de la música;
- 2) práctica interpretativa;
- 3) análisis para la interpretación;

⁴¹ POLIFONIA RESEARCH WORKING GROUP, *op. cit.*, p. 15.

⁴² Ídem, p. 19

4) *making of* y

5) de la poética a la teoría.”⁴³

Como el propio autor nos advierte, no se trata de una clasificación categórica, sino que más bien es una presentación con una finalidad didáctica que puede ser revisada y reformulada a medida que vayan apareciendo nuevos trabajos.

Estas clasificaciones intentan catalogar la cada vez mayor cantidad de estudios que van apareciendo en el ámbito de la investigación musical. *Diversidad*⁴⁴ es el calificativo que se está utilizando y que mejor parece describir las diferentes temáticas y enfoques que se recogen en ellos. En el capítulo 4 de *Researching Conservatoires*, sus autores presentan una colección de 21 proyectos de investigación que permiten obtener una visión general de esta diversidad investigadora. Los campos de investigación son heterogéneos y abarcan tanto la interpretación, como la etnomusicología, la filosofía musical o la tecnología. Las metodologías también se entremezclan, fusionando técnicas ya establecidas con nuevas prácticas, y la manera de presentar los resultados de la investigación también son cuestionados y renovados, ya que más de un 80% de las instituciones encuestadas en el estudio de *Polifonia*, declararon diseminar el resultado de sus investigación a través de conferencias y conciertos, frente al 72% de casos que lo hacía mediante publicaciones periódicas especializadas,⁴⁵ lo que no deja de alimentar el debate de la investigación artística y su desafío a las formas tradicionales.

En definitiva, la investigación artística parece estar concibiendo una gran pluralidad en el seno de su fundación que desmorona algunos conceptos habituales de la investigación musicológica tradicionalmente desarrollada en los conservatorios.

⁴³ LÓPEZ CANO, Rubén: “La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 25-26, Madrid, Universidad Complutense, 2013, p. 220.

⁴⁴ POLIFONIA RESEARCH WORKING GROUP, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁵ POLIFONIA RESEARCH WORKING GROUP, *op. cit.*, p. 23.

A estos trabajos que cita la red *Polifonia*, queremos incorporarles otros que destacan especialmente por constituir otro claro ejemplo, desde nuestro punto de vista, de investigación artística. Nos referimos a las Tesis doctorales, entre otras, de: Trinidad Lull Naya,⁴⁶ en la que la autora realiza un escurpulososo estudio pormenorizado de *Poèmes pour mi*, el primer gran ciclo vocal escrito por el compositor francés Oliver Messiaen; Carles Magraner Moreno,⁴⁷ cuyo trabajo de investigación artística aporta con gran transparencia el proceso que ha consumado el autor desde la fuente original hasta el concierto y el disco, en la interpretación de la música histórica con obras de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres; y la Tesis del oboísta Rafael Palacios Quiroz⁴⁸ que contribuye al debate sobre la interpretación históricamente informada, con su aportación a la interpretación musical del aspecto de la *interpretatio* retórica de la música a través de obras de C. P. E. Bach, Quantz, Mattheson y L. Mozart.

Estos trabajos nos estimulan especialmente ya que cada uno de ellos dentro de su especificidad, versan sobre aspectos relacionados con la interpretación y el análisis musical, bajo el prisma y tratamiento propios de la investigación científica.

A través de estos trabajos con obras de diferentes estilos y épocas, sale por tanto a nuestro encuentro el Análisis para la Interpretación, es decir, un tipo de investigación artística que pone el acento sobre las elecciones que el intérprete gestiona para la creación de su interpretación, más que la pura conceptualización teórica desligada de la práctica. Como muy bien expresa el profesor López Cano:

“Su prioridad es la generación de ideas productivas para la ejecución que son por definición metafóricas, alegóricas, simbóli-

⁴⁶ LULL NAYA, Trinidad: *Olivier Messiaen: Análisis de Poèmes Pour Mi, para canto y piano*, Tesis Doctoral (inédita), Universitat de València, 2006.

⁴⁷ MAGRANER MORENO, Carles: *Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto)etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres*, Tesis Doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

⁴⁸ PALACIOS QUIROZ, Rafael: *La pronuntiatio musicale: une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*, Tesis Doctoral (Inédita), Paris, 2012.

cas y subjetivas. Sin embargo, no tienen por qué ser arbitrarias y carentes de interés para oyentes, analistas, teóricos y otros intérpretes de la misma obra. Se trata de la trastienda del trabajo estético del intérprete musical y con frecuencia se realiza al mismo tiempo y a través del estudio instrumental de la obra.”⁴⁹

Así pues, queda por tanto patente que es primordial que la investigación se lleve a cabo por los mismos profesionales que ejercen la práctica musical en sus diversas facetas, bien sea con la creación, la interpretación, la docencia o la combinación entre ellas, para que la conexión entre práctica e investigación sea un hecho palmario recomendable, alejado de la idea de crear una comunidad científica autónoma, propia y aislada de este centro de dinamismo artístico emergente que representan los artistas.

En las últimas décadas, los trabajos recopilatorios sobre investigación musical presentados por Davidson,⁵⁰ Jørgensen,⁵¹ Rink⁵² o Williamson,⁵³ nos muestran el potencial de esta área tanto de forma concentrada sobre temas directamente relacionados con la interpretación, como en trabajos conjuntos con otras disciplinas como por ejemplo la psicología. En efecto, la interdisciplinariedad en la investigación artística es otra cualidad a tener en cuenta.

Como resultado de todo lo expuesto hasta ahora, podemos decir que la actualidad revalida día tras día la oportunidad de incluir la investigación en las instituciones superiores de música, ya que ésta florece como una potencia cuyo impulso dota a las instituciones de un espacio propio para la experimentación y creación de conocimientos sobre la práctica artística, permite a su vez actualizar y ubicar a estos centros educativos dentro de los contextos contemporáneos en los

⁴⁹ LÓPEZ CANO, Rubén, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰ DAVIDSON, Jane W. (ed.): *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*, Farnham, Ashgate, 2004.

⁵¹ JØRGENSEN, Harald, *op. cit.*

⁵² RINK, John (ed.): *The practice of performance. Studies in musical interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 (reimpr. 2005).

⁵³ WILLIAMON, Aaron (ed.): *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford, Oxford University Press, 2004.

que viven inmersas nuestras sociedades. Sin embargo, queda mucho camino por recorrer hasta lograr alcanzar un marco estructural consolidado – con una comunidad de eruditos propia e instituciones que avalen y financien su labor en la creación de un discurso común – que permita dotar de la suficiente estabilidad, la interrelación existente entre la actividad investigadora y la práctica artística de los artistas músicos. No puede perderse la oportunidad de integrar ambos campos a través de un diálogo certero, y correr el peligro de perder credibilidad con el consiguiente riesgo de quedarnos aislados fuera de los campos de la investigación ya establecidos.

En efecto, el tema sigue abierto y la vehemencia de los debates sobre investigación artística demuestra que se trata de un asunto sensible sobre el que conviene aclarar ideas. El profesor Borgdorff⁵⁴ ha contribuido positivamente a descifrar un gran número de cuestiones como: ¿a partir de cuándo la práctica artística cuenta como investigación?, ¿la interpretación ya es investigación?, ¿existen diferencias entre la práctica artística en sí misma y la práctica artística como investigación? O también, ¿en qué se diferencia la investigación artística de la tradicional? Conviene ir aclarando todo este corolario de preguntas, algunas de las cuales ya han sido parcialmente contestadas aquí, para dotar de toda la legitimidad que se merece a la investigación artística y su implementación en los programas de tercer ciclo de los conservatorios.

Toda la diversidad de trabajos y tesis doctorales que presentábamos con anterioridad responde a la fragmentación que existe sobre la investigación artística, subdividiéndola en tres ramificaciones según la naturaleza de su investigación, a saber:

- 1) la investigación *sobre* la práctica artística;
- 2) la investigación *para* la práctica artística;
- 3) y la investigación *a través de* la práctica artística, que se correspondería con la que hemos definido hasta ahora como investi-

⁵⁴ BORGENDORFF, Henk, *op. cit.*

gación artística, y que es la que en la actualidad está esforzándose por definir sus procesos, metodologías y resultados.⁵⁵

La investigación *sobre* las artes tiene por finalidad el estudio de la práctica artística en su aspecto general y mantiene una distancia *ex profeso* con el objeto de su estudio, siendo el tipo de indagación que se correspondería con la vertiente más académica, que se ha ejercido tradicionalmente en campos como la musicología, la etnomusicología, la historia del arte, y la pedagogía o la psicología.

La investigación *para* las artes puede definirse como la *investigación aplicada*,⁵⁶ la cual ha de encontrar el modo de materializarse en una práctica artística concreta. En cierto modo, podemos establecer que son estudios al servicio de la práctica artística, en el que la investigación propone los medios e instrumentos necesarios para el proceso de realización, o de creación del producto artístico final. Por ejemplo, el análisis musical puede aflorar como una potente herramienta conceptual⁵⁷ de gran utilidad para la interpretación y el estudio de la música. Las relaciones entre el objeto de arte a investigar y la propia investigación se estrechan, puesto que el resultado de la investigación va a formar parte del objeto artístico final.

En tercer lugar la investigación *a través de* o *en* las artes es el más debatido en la actualidad ya que no comprende la separación entre objeto a estudiar e investigador, sino que se conciben ambos como parte del mismo proceso:

“Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no

⁵⁵ La utilización de esta terminología triádica se la debemos en parte a Christopher Frayling quien utilizó esta división en su obra *Research in art and design*, inspirándose a su vez en una clasificación similar de Herbert Read de 1944. Véase: Ídem, p. 8.

⁵⁶ Ídem, p. 9.

⁵⁷ Adoptamos el término de López Cano: “Las *Conceptuales* serían nociones teórico-prácticas para la creación, interpretación, análisis, escucha, terapia, enseñanza, etc. Por ejemplo: sistemas de composición o de análisis musical;” (LÓPEZ CANO, Rubén, *op. cit.*, p. 8).

determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.”⁵⁸

En definitiva, el término de investigación artística adoptado para distinguir la actividad investigadora en el área de conocimiento de las Artes, aglutina la unión íntima entre teoría y práctica, materializando además la posibilidad de una nueva vía metodológica que se desmarca de la investigación tradicional académica preponderante.

Por otro lado, compartimos la idea por la que se defiende el establecimiento de unos límites que concreten la diferencia entre la actividad investigadora y la práctica artística. Es decir, no toda práctica artística es investigación, existen unos límites que definen la investigación de la pura práctica artística como acción más global. En cierto modo, esta clarificación nos conduce a la afirmación que no es lo mismo investigar que interpretar, aunque para esa interpretación se haya llevado a cabo en alguna de sus partes, una investigación. Los estudios de tercer ciclo son un escenario perfecto para presentar las dos caras del músico, investigador y práctico en un forum de discusión para el enriquecimiento mutuo, buscando puntos de intersección.

Así por ejemplo, la difusión de la investigación artística puede adquirir diversos formatos como son las interpretaciones públicas en directo, grabaciones o los tradicionales textos escritos, sin embargo los resultados de la investigación han de ser objetivos, comunicables e intercambiables tanto entre los colegas del mismo campo como con el resto de la comunidad educativa.

Del mismo modo, la metodología utilizada en el proceso de indagación puede ser de lo más variada y adaptada al tipo de investigación que se esté llevando a cabo, pero nuevamente los resultados han de ser claros y explícitos.

⁵⁸ BORG DORFF, Henk, *op. cit.*, p. 10.

Así que, ¿cuándo hay verdaderamente investigación en la práctica artística? La aportación de Borgdorff arroja mucha luz sobre la cuestión:

“La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio.”⁵⁹

Para el autor, la investigación artística tendría la siguiente estructura que la diferenciaría por tanto de la mera práctica musical:

crear conocimiento → ser una aportación original → comenzar con una pregunta-hipótesis o tesis inicial → utilizar una metodología principalmente experimental o hermenéutica con el objetivo de mostrar lo que *a priori* permanece oculto → difundir los resultados documentados entre la comunidad científica.⁶⁰

Por tanto, la feliz circunstancia que contempla la posibilidad de que los artistas puedan desarrollarse como investigadores, adoptando así la posibilidad de un doble perfil, no significa que deban emborronarse o difuminarse los límites de una y otra actividad en su propio perjuicio. Los procesos creativos, tales como la interpretación de obras musicales de un determinado repertorio en público, si bien es cierto que, como hemos comentado, pueden contener algún tipo de investiga-

⁵⁹ Ídem, p. 27.

⁶⁰ López Cano presenta un esquema similar al nuestro: “En mi opinión hay tres elementos básicos infaltables en un proyecto de investigación artística: 1) problema o pregunta de investigación; 2) registro continuado de actividad o experiencias de investigación y 3) producto exclusivo de la investigación y su estrategia de comunicación.” (LÓPEZ CANO, Rubén, *op. cit.*, p. 20).

ción en su proceso, ésta no constituye lo esencial de su realidad. Por otro lado, la investigación que hemos estado definiendo aquí, incluida la realizada *a través de* las artes, demanda un marco procedimental muy concreto como acabamos de presentar que da por sentado una labor esencialmente dispareja de la composición o la interpretación. Dicho en lenguaje llano podríamos expresar que investigar no es tocar, aunque este reduccionismo no debe impedirnos ver la íntima conexión que podemos establecer entre ambas actividades, descubriéndolas como vasos comunicantes:

“Una vez más, no se trata de pretender que los artistas se conviertan de la noche a la mañana en científicos sociales y que asuman y practiquen los estándares de la investigación académica. La subjetividad, idiosincrasias, modos de insertarse en el mundo y de hacer cosas en él propios de los artistas, son un valor irreductible que la investigación no tiene por qué rechazar. Pero es indispensable que la investigación artística se defina, conciba e instituya como una actividad especial, distinta en métodos, procedimientos y resultados a la creación, aunque permanezca estrechamente vinculada a ella. La investigación profesional requiere del investigador artístico competencias específicas y distintas a las que encontramos habitualmente en el intérprete o compositor aunque no necesariamente sean excluyentes.”⁶¹

Otro aspecto importante a añadir al debate es la cuestión de la evaluación de la investigación, ¿cómo determinar si un trabajo o tesis de investigación está bien hecha, si las metodologías empleadas y sus resultados son claramente transferibles y contrastables? En este sentido la investigación artística insiste en un cambio de mentalidad – tal vez cambio de paradigma – una transformación en la que los trabajos que aquí hemos presentado son una muestra de ese cambio de rumbo. En efecto, mientras se van desarrollando los estándares pertinentes para la evaluación de las futuras investigaciones, los trabajos modélicos que ya han demostrado altas cotas de garantía en sus procedimientos, son el mejor ejemplo a seguir para ir construyendo campos y líneas de investigación consolidadas. La investigación artística avanza paso a

⁶¹ Ídem, p. 23.

paso fortaleciendo su estatus, venciendo las posibles resistencias a su evolución, derivadas de las posturas más tradicionales e inmovilistas y superando retos con ánimo decidido gracias a los estudiosos defensores de su campo.

Reflexionando sobre lo hasta aquí expuesto, no podemos dejar de ver en la investigación artística una posible respuesta a la inquietud que ha propiciado el adentrarnos en este trabajo, a saber, ¿existe algún modo de trasladar los procesos cognitivos del intérprete de piano que tienen lugar durante su ejecución musical, al ámbito de la investigación en música? Los estudios consultados nos han demostrado que los principales temas de investigación en los conservatorios versan sobre Educación, Interpretación y Análisis musical. Además, hemos visto la importancia de que la investigación artística sea desarrollada por los propios docentes o artistas, equipados con las herramientas metodológicas necesarias, para reflexionar sobre su quehacer diario, no siendo recomendable el fomento de personal especializado ajeno a las tareas propias de los conservatorios y sus líneas de desarrollo. Especialmente beneficioso nos parece el desarrollo de investigaciones *para o a través de* la práctica artística, en el que las tres tesis que hemos descrito anteriormente constituyen formidables ejemplos paradigmáticos, y en el que subrayamos el papel que juega el análisis musical en estos trabajos como una herramienta conceptual destacable para llevar a cabo la investigación.

1.3. Algunas instituciones remarcables en el ámbito de la investigación artística en música

Si extrapolamos a la investigación artística las características que según Bruno Nettl⁶² definen el contorno de una disciplina como la Mu-

⁶² “Para la musicología existir como institución, como una entidad reconocible en el mundo intelectual y académico, ¿es suficiente que tenga una definición, una forma general con centro y periferia, y organizaciones? Sugiero que una disciplina también tiene que ser definida por un conjunto de creencias compartidas sobre las que existe un amplio acuerdo, y, por la misma razón, también por las cuestiones que son objeto permanente de controversia.” (Nettl, Bruno: “The Institutionalization of Musicology”, en COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 304).

sicología, obtendremos una fórmula constituida por instituciones y entidades reconocibles en el mundo académico, así como la existencia de un conjunto de obras que abarquen y muestren los resultados del sentir de esa comunidad, con sus sistemas de creencias compartidas y sus debates.

Hasta ahora hemos visto algunos estudios y trabajos sobre investigación musical, así que a continuación vamos a realizar un repaso por algunas de las instituciones, redes y publicaciones electrónicas más destacables que gradualmente van conformando parte de esa comunidad que constituye el corpus académico de la investigación artística y que ayudan a hacerla visible al resto de disciplinas.

Las organizaciones que presentamos cubren un amplio rango de instituciones con intereses y campos investigadores diversos lo que demuestra la heterogeneidad del panorama. A continuación ofreceremos una selección de propuestas de instituciones europeas que presenta en su estudio la red *Polifonia*⁶³, junto a otras que hemos ido añadiendo por su especial interés y relación con la investigación musical.

La primera de ellas es la *Sibelius Academy*, una de las instituciones que cuenta con mayor tradición en el ámbito de la investigación y que posee una significativa infraestructura desarrollada para tal fin. Su programa doctoral DocMus contiene proyectos enfocados a la Interpretación Musical y la Investigación. El enlace en la web con sus programas de doctorado puede consultarse en:

<<http://www.siba.fi/en/studies/doctoral-degrees>> [consultado el 23-7-2014].

El *Queensland Conservatorium* de la Universidad de Griffith en Australia, es por el contrario una entidad más reciente pero que ha demostrado ejercer una vital influencia en la disciplina. Sensibles al reconocimiento de la aparición de nuevas subdisciplinas en la investigación musical contemporánea que requieren en algunos casos un tratamiento interdisciplinar, el centro de Investigación del *Queensland Conservatorium*, contiene cuatro programas entre los cuales destacamos el de la Práctica Artística como Investigación. El programa puede visitarse en el siguiente enlace: <<http://www.griffith.edu.au/music/queensland->

⁶³ POLIFONIA RESEARCH WORKING GROUP, *op. cit.*, p. 25.

conservatorium-research-centre/research/artistic-practice-as-research> [consultado el 23-7-2014].

Otra institución remarcable es el *Conservatorium van Amsterdam* de los Países Bajos, que posee tres programas de Máster en música antigua, música clásica y Jazz. El programa de Música Clásica mantiene un equilibrio entre las capacidades de conocimiento por un lado y la práctica por otro, lo que permite desarrollarse a los estudiantes en su instrumento principal con reflexión crítica y originalidad artística. Los programas de Máster pueden consultarse en el siguiente enlace: <[http://www.ahk.nl/en/conservatorium/study-programmes/search/?tx_solr\[q\]=&tx_solr\[filter\]\[0\]=level%3Amaster](http://www.ahk.nl/en/conservatorium/study-programmes/search/?tx_solr[q]=&tx_solr[filter][0]=level%3Amaster)> [consultado el 23-7-2014].

La *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* de Alemania, posee un perfil más conservador y aunque ofrece programas de Máster en Interpretación y cursos de posgrado para Clase de Interpretación a Solo, los doctorados son sobre disciplinas tradicionales como Musicología, Educación Musical, Filosofía y Ciencias de la comunicación. Los programas de estudios pueden visitarse en el siguiente enlace de la Escuela: <<http://www.hmtm-hannover.de/en/application/programmes-of-study/>> [consultado el 23-7-2014].

En contraste con la institución Alemana, la *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz*, de Austria, posee un atractivo plan de investigación artística que cuenta con el apoyo de programas de doctorado diseñados expresamente para articular este campo, como por ejemplo el proyecto *Dr. Artium*. El plan de currículum del programa de doctorado se puede descargar en el siguiente enlace: <<http://www.kug.ac.at/en/arts-science/arts-science/doctoral-programmes/artistic-doctorate.html>> [consultado el 23-7-2014].

Pero sin lugar a dudas, si existe un claro ejemplo de desarrollo institucional y apuesta firme por el avance de la investigación artística, ese es el *Instituto Orpheus* de Gante en Bélgica. Se trata de un centro de estudios avanzados e investigación en música, promoviendo actividades que están íntimamente relacionadas con el núcleo de la práctica musical y su relación con ámbitos ya establecidos o novedosos de la investigación. El impulso de sus propuestas culminó en 2007 con el lanzamiento del ORCiM (Orpheus Research Centre in Music), un espa-

cio especialmente creado para que los artistas musicales puedan mostrar el fruto de sus investigaciones individuales o en trabajo conjunto, sobre aspectos que son especial tema de interés para toda la comunidad implicada en la práctica artística musical. El enlace directo con la web del ORCiM es el siguiente:

< <http://www.orpheusinstituut.be/en/research> > [consultado el 23-7-2014].

La *Norges musikkhøgskole-Norwegian Academy of Music*, de Oslo, ofrece diferentes programas de formación de doctorados. Entre las instituciones europeas la *Norges musikkhøgskole*, ocupa un lugar destacado por su labor en el desarrollo de la educación musical y la investigación artística, con programas de doctorado (Ph.D.) en Educación Musical, Terapia Musical y Práctica Interpretativa. Véase su web:

<http://nmh.no/en/research_and_artistic_development> [consultado el 23-7-2014].

En Reino Unido el *Centre for Performance Science* del *Royal College of Music*, ofrece entre su variada oferta los cursos de doctorado PhD y DMus, este último enfocado a intérpretes y compositores que quieran investigar sobre cuestiones que surgen directamente de su práctica artística. El programa incluye tanto trabajo práctico, como escrito, además de poder presentar Composiciones o un Performance Portfolio. La web del centro es la siguiente: <www.rcm.ac.uk/cps/> [consultado el 23-7-2014].

Precisamente en Reino Unido existe una sólida infraestructura focalizada en la investigación musical. Se trata del AHRC (Arts and Humanities Research Council), un organismo público de investigación cuyo consejo es responsable de la dirección de dos programas de Investigación Musical de reconocido prestigio: El primero es el AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), establecido en 2004 con la asociación de la Royal Holloway University y el King's College de Londres y la Universidad de Sheffield, y su trabajo se centra especialmente en el estudio musicológico de grabaciones sobre el repertorio clásico musical occidental. Posteriormente, la AHRC lanzó en 2009 una segunda fase con una duración de 5 años, el AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP), un programa de investigación centrado en la interpretación musical en directo y la realización de la

música de forma creativa. El centro está llevando a cabo cinco proyectos de investigación con talleres asociados, además de haber establecido una red de Estudios de Interpretación Internacional para permitir la investigación en colaboración entre académicos y artistas. El proyecto se desarrolla conjuntamente con la University of Cambridge, King's College London, University of Oxford y la Royal Holloway University de Londres. Además existen proyectos de investigación en los que participan la Guildhall School of Music & Drama y el Royal College of Music. Los sitios web de estos programas son: para el CHARM, <<http://www.charm.kcl.ac.uk/index.html>> [consultado el 23-7-2014], y para el CMPCP <<http://www.cmpcp.ac.uk/index.html>> [consultado el 23-7-2014].

Otro fenómeno importante es la participación conjunta de varias instituciones superiores de música para articular programas de doctorado. Entre estas redes destacaríamos dos principalmente: docARTES y DoCuMa.

La primera de ellas, docARTES (<<http://www.docartes.be/en/welcome>> [consultado el 23-7-2014].) es un proyecto internacional interuniversitario basado en el desarrollo de un programa conjunto de doctorado sobre investigación fundamentada en la práctica y las artes musicales. Está especialmente dirigido a músicos-investigadores (intérpretes, compositores, etc.) y brinda un plan de estudios de doctorado de 4 años, que abarca investigación y formación. Entre las instituciones implicadas se encuentran: *Orpheus Institute*, Gante (BE), como institución coordinadora; *Leiden University*, *Academy for creative and performing arts*, Leiden (NL), *Conservatoire of Amsterdam*, Amsterdam (NL); *Royal Conservatoire The Hague*, The Hague (NL); *Katholieke Universiteit Leuven Association*, Leuven (BE); *University of Leuven and the Lemmens Institute*; *Antwerp University Association* (BE); y el *Royal Conservatoire Antwerp* (BE). Toda la información en <<http://www.docartes.be/en/welcome>> [consultado el 23-7-2014].

Por su parte la alianza DoCuMa, combinó en 2006 los esfuerzos conjuntos de ocho importantes instituciones de educación superior, que llevaron a cabo una iniciativa pionera en el ámbito de los estudios de doctorado en la educación superior de la música europea. Coordinado de nuevo por el *Orpheus Institute*, las restantes siete instituciones aso-

ciadas son: *Royal College of Music*, London, United Kingdom; *Katholieke Universiteit*, Leuven, Belgium; *Leiden University (Academy of Creative and Performing Arts)*, The Netherlands; *Royal Conservatoire The Hague*, The Netherlands; *Conservatory of Amsterdam*, The Netherlands; *Royal Holloway, University of London*, United Kingdom; *University of Oxford*, United Kingdom. El enlace web de DoCuMa es:

<<http://www.docartes.be/en/welcome/documa-alliance>> [consultado el 23-7-2014].

Por otro lado, junto a estas prestigiosas instituciones existen otros establecimientos que desarrollan interesantes trabajos de investigación en campos interdisciplinares relacionados con la música, así como en otras áreas artísticas.

Por ejemplo el *CIRMMT (Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology)* establecido en la *Schulich School of Music at McGill University*, en Montreal. Se interesa en la investigación interdisciplinar que entrelaza la creación e interpretación de la música así como la grabación, transmisión y recepción de la música por el oyente. (<<http://www.cirmmt.org/>> [consultado el 23-7-2014]).

Un enfoque diferente sobre la música nos ofrece el *Research group Lifelong Learning in Music*, una iniciativa de la *Hanze University of Applied Sciences (Prince Claus Conservatoire)*, de Groningen en colaboración con la *University of the Arts, The Hague (Royal Conservatoire)*, en el que se exploran las implicaciones de la formación permanente para la educación superior de música.

(<<http://www.hanze.nl/home/International/Research/Research+Group+in+Lifelong+Learning+in+Music+and+the+Arts/Research+Group.htm>> [consultado el 23-7-2014]).

Entre las redes que se dedican a la investigación artística pero alejándonos del ámbito musical nos topamos con la labor de *Grid Spinoza* (<<http://www.gridspinoza.net/>> [consultado el 23-7-2014]), un proyecto que desde 2010 estudia los procesos, metodologías y dinámicas de la investigación artística y científica. El proyecto se genera entorno a una plataforma en línea que contiene un registro accesible de artículos y entrevistas audiovisuales con artistas y científicos; al mismo tiempo desarrolla un programa de experimentos, residencias y talleres vinculado con diferentes redes nacionales e internacionales.

SHARE (<<http://www.sharenetwork.eu/about-share>> [consultado el 23-7-2014]) es otra red internacional que reúne a treinta y nueve asociados, cuya misión es trabajar conjuntamente en la mejora de los estudios de tercer ciclo de investigación y educación artística, a través de la construcción de un marco de intercambio a escala europea de experiencias muy heterogéneas, sobre las prácticas y las ideas que conforman el dominio de la investigación artística. *SHARE* es el acrónimo de Step-change for Higher Arts Research and Education, entendiéndose “*step-change*” como un salto hacia adelante decisivo que marca un momento clave, un antes y un después en el curso de los acontecimientos, en este caso del desarrollo de la investigación artística.

Finalmente desearíamos mencionar publicaciones electrónicas como *Journal for Artistic Research (JAR)*, disponible en la web:

<http://www.jar-online.net/>; *Music + Practice* (<http://musicandpractice.org/musicandpractice>); o *Music Performance Research MPR* (<http://mpr-online.net/>),⁶⁴ encargadas de diseminar publicaciones sobre investigación y metodologías sobre las artes, así como sobre la práctica musical, aunando perspectivas teóricas y prácticas.

En definitiva, lo que hemos pretendido al realizar este recorrido por las instituciones y publicaciones mencionadas, no es por supuesto realizar un estudio exhaustivo de las mismas, – este objetivo podría ocupar por sí mismo todo un capítulo de nuestro libro – sino que lo que procurábamos era demostrar cómo un área de conocimiento emergente, en nuestro caso la investigación artística, está encontrando un soporte estructural que le permite progresivamente constituir su propio ámbito como disciplina, gracias al esfuerzo de estas instituciones, y de tantas otras que no hemos presentado, que con su trabajo van conformando esa red institucional y de eruditos que constituyen el cuerpo de una materia de estudio.

⁶⁴ El número 5 de esta publicación on-line es una edición especial que contiene estudios dedicados monográficamente a la interpretación musical. Puede verse en: *Music Performance Research*, ISSN 1755-9219, Royal Northern College of Music, vol. 5, [documento en línea]

<[http://mpr-online.net/Issues/Volume%205%20\[2012\]/Vol5_Contents.html](http://mpr-online.net/Issues/Volume%205%20[2012]/Vol5_Contents.html)> [consultado el 19-03-2014].

La muestra que acabamos de presentar compone una prueba palpable de que la investigación artística puede crecer y desarrollarse como área de investigación de forma autónoma o con la colaboración conjunta de otras disciplinas, y además puede hacerlo tanto en plataformas creadas *ex profeso* para tal objetivo, así como en los conservatorios y escuelas de música ya existentes y preparadas para ello.⁶⁵

Hay que progresar lentamente con paciencia y superando los desafíos que salen al encuentro, si se quiere crear con éxito un nuevo escenario que incorpore a los artistas músicos como investigadores. Formamos parte de la opinión de los que apuntan a la investigación artística en los conservatorios como:

“una fuerza dinámica en nuestras instituciones, que crea espacios para experimentar y profundizar en la práctica artística y que proporciona una fuente de innovación”.⁶⁶

Así que caminamos ilusionados al lado de este campo de investigación relacionado con las artes y la música, sabedores del recorrido que hay que realizar en aspectos tan importantes como son los temas, metodologías y formas de evaluación de los procesos de investigación, pero conscientes del recorrido que ya se ha realizado hasta el momento de forma decidida y con resultados de una alta calidad, materializados en instituciones, redes institucionales, publicaciones, trabajos y materiales resultado de investigaciones, así como en una comunidad de estudiosos que lentamente van creando un tejido visible alrededor de la práctica musical y que se proyecta con entusiasmo al resto de áreas de conocimiento.

⁶⁵ Kari Kurkela demuestra a través de un estudio de caso tomando como modelo la Sibelius Academy, cómo los Conservatorios y Escuelas son emplazamientos ideales para desarrollar la investigación musical. Véase: KURKELA, Kari: “A Case Study of a Practical Research Environment: Sibelius Academy. Helsinki.”, en DAVIDSON, Jane W., *op. cit.*, pp. 53-63.

⁶⁶ “It can indeed be a dynamic force in our institutions, creating space to experiment and deepen artistic practice, providing a source of innovation” (POLIFONIA RESEARCH WORKING GROUP, *op. cit.*, p. 107).

Nuevas desafíos para la investigación artística en música

2.1. Bases para una fundamentación de la investigación artística en música

EN EL CAPÍTULO ANTERIOR, veíamos como la cuestión sobre la investigación artística se encuentra en un período de efervescencia adolescente, caracterizado por su reciente aparición en el escenario de la actividad investigadora por un lado y por otro, a causa de su misma naturaleza intrínseca, es decir, por la multitud de preguntas que genera sobre su propia estructura y marco epistemológico: ¿qué es la investigación artística?, ¿es lo mismo investigar que tocar un instrumento en una actuación pública, o componer una obra musical?

Si tomamos como arranque de la investigación artística la mitad de la década de los noventa, y en el otro extremo fijamos el curso 2013-2014 como punto de referencia en el que salieron los primeros titulados superiores de nuestros conservatorios, bajo la reforma educativa responsable de incluir la investigación en sus planes de estudios, signi-

fica que han pasado veinte años desde que se iniciara el debate sobre la investigación artística. Desde entonces, no se han dejado de hacer aportaciones sobre el tema mediante la enunciación de definiciones, el establecimiento de campos y metodologías, así como la elaboración de trabajos paradigmáticos que han permitido darle forma y consistencia como una actividad académica delimitada, que no es posiblemente la misma actividad que la interpretación o creación artística que realizan intérpretes o compositores, pero que tampoco se ve reflejada en el ámbito tradicional de la investigación académica, ya que plantea retos y preguntas que sólo pueden ser generados y solucionados desde la práctica artística, mediante procesos que combinen conjuntamente práctica y reflexión crítica.

Los estudiosos presentan sus trabajos en publicaciones y a través de diferentes canales como foros especializados, plataformas, simposios y congresos,⁶⁷ ofreciendo sus descubrimientos como respuesta a las múltiples cuestiones que suscita este nuevo campo, y demostrando que la cuestión no es baladí. Como nos indican López y San Cristóbal⁶⁸, la investigación artística en música y más concretamente en los conservatorios es objeto de gran interés y por eso, al mismo tiempo que se presentan sus logros, hace falta revisar constantemente su situación corrigiendo la trayectoria de esta nueva disciplina en sus posibles desviaciones. Para cumplir satisfactoriamente con este objetivo es necesario ofrecer trabajos que nos expongan el estado de la cuestión hasta ahora, una cartografía de los trabajos realizados que nos muestre en qué hemos avanzado y qué cuestiones son todavía tareas pendientes.

⁶⁷ Recordemos por ejemplo que durante el año 2015, se ha celebrado la última reunión de la EPARM en abril, el cada vez más significativo *International Symposium on Performance Science*, en septiembre en Kyoto, o en el ámbito español el *II Congreso Nacional de Conservatorios Superiores* que se realizó el mes de marzo en Madrid, tratando diferentes aspectos de la investigación y la educación en los conservatorios superiores de nuestro territorio.

⁶⁸ LÓPEZ CANO, Rubén, SAN CRISTÓBAL, Úrsula: “Entre ‘musicología encubierta’ y ‘mi obra es mi investigación’: mapeando el espacio de la investigación artística en música”, 2014, [documento en línea]
<<http://rlopezcano.blogspot.com.es/2014/03/entre-musicologia-encubierta-y-mi-obra.html>> [consultado el 04-01-2014].

Especialmente interesantes nos parecen las contribuciones de Borgdorff y Schuijjer⁶⁹ en este asunto, ambos plantean cómo la investigación artística desarrollada en los conservatorios está íntimamente ligada a la práctica artística, lo que no significa obviamente que el conocimiento y la reflexión no tomen parte en su desarrollo, por supuesto que lo hacen, pero eso sí, en íntima relación con la necesidad práctica de hacer música. Además, los autores proponen la relación entre educación, investigación y práctica artística como una solución a tres bandas, muy adecuada para enriquecer la tradicional clase de instrumento en relación uno a uno con el alumno, con una metodología tradicionalmente basada casi en exclusiva en la clase magistral. Asimismo, presentan tres estudios de caso como muestra de investigación artística en los conservatorios de música, que aclaran cómo la presentación de las aportaciones de las indagaciones puede realizarse en otros formatos alternativos, como por ejemplo los recitales con explicaciones o las conferencias-concierto.

Precisamente sobre la problemática de presentar los resultados de las investigaciones en disciplinas como la música, donde la actividad artística – por ejemplo la de un intérprete – se da en tiempo real, el profesor Scott Harrison ofrece procedimientos que pasan por una solución integradora, en los que junto a los nuevos formatos de conciertos en vivo, o medios audiovisuales o informáticos como una página Web, han de darse simultáneamente las condiciones para que los resultados sean argumentados, compartidos por la comunidad de pares y transparentes en sus procedimientos.⁷⁰

En cualquier caso, sea cual sea el término que utilicemos, investigación basada en la práctica, investigación performativa o investigación

⁶⁹ BORGDORFF, Henk, SCHUIJER, Michiel: “Research in the conservatoire: Exploring the middle ground”, en *Dissonanz/Dissonance*, n° 110, 2010, pp. 14–19, [documento en línea] <http://www.dissonance.ch/en/main_articles/1/> [consultado el 01-04-2014].

⁷⁰ HARRISON, Scott: “Examining the music doctorate: challenges, contradictions and confluence in assessing time-based work”, en: WEBB, Jen, LEE BRIEN, Donna, BURR, Sandra (eds.): *TEXT. Examination of doctoral degrees in creative arts: process, practice and standards*, n° 22 especial, 2013, [documento en línea] <<http://www.textjournal.com.au/speciss/issue22/content.htm>> [consultado el 01-04-2014].

guiada por la práctica (*practice-led research*), es necesario encontrar la fórmula que mejor defina este difícil concepto,⁷¹ y esta solución parece pasar por un procedimiento híbrido que respete por igual tanto las características de la práctica artística, como los principios básicos de la actividad investigadora.

El debate en España no es menos efervescente y levanta similares expectativas a las que se han suscitado en Europa. La investigación artística y en concreto su disciplina musical, es a día de hoy una actividad joven que va definiendo progresivamente sus particularidades, a medida que sucesivos trabajos y estudios van apareciendo y hacen sus propuestas. De este modo, se va construyendo poco a poco un corpus de investigación propio, donde los intérpretes-investigadores van cobrando protagonismo en la comunidad cultural e investigadora de su ámbito de conocimiento.

Seguidamente repasaremos algunas de las posturas presentadas por los estudiosos en España, referentes al debate sobre investigación artística, además de examinar un conjunto significativo de voces, cuyas aportaciones desde disciplinas más tradicionales de investigación como es la Musicología, alimentan resultados prometedores para nuestra indagación.

Sobre el escenario que ha rodeado a nivel institucional, la aplicación en los conservatorios de música de la actividad investigadora y su desarrollo en España, el profesor Zaldívar nos da una buena muestra, situando parte del origen del debate de la investigación artística en la década de los 70, cuando las enseñanzas de Bellas Artes fueron incorporadas a la universidad.⁷²

Desde entonces la cuestión ha ido desarrollándose hasta encontrar un nuevo impulso con la incorporación de las enseñanzas superiores de música al proceso de Bolonia. Nuestros primeros pasos en medio de

⁷¹ Sobre este reto véase por ejemplo: GREEN, Lelia: *Recognising practice-led research... at last!*, 2007, [documento en línea] <http://www.pica.org.au/downloads/141/L_Green.pdf> [consultado el 01-04-2014].

⁷² ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior...”, p. 120.

este debate, nos conducen a determinar, en busca de una posible definición que nos aclare en qué consiste la investigación artística, qué entendemos en primer lugar por investigar.⁷³

Una primera respuesta a esta cuestión, fruto de todo lo comentado hasta este momento, podría ser que la investigación se caracteriza por el planteamiento de una hipótesis o pregunta inicial. El investigador alimenta en su interior una idea-cuestión primigenia sobre la realidad que le envuelve y que le empuja a generar una teoría originaria. Esta idea puede contravenir todo lo dicho hasta ahora sobre un tema o por el contrario apoyarse en lo que ya se conoce para ir un poco más allá, formando parte de una red de construcción de conocimiento sobre la que auparse para ampliar sus miras. En este mismo sentido, hemos de añadir que un proyecto de investigación, que cristaliza a través de un artículo, trabajo fin de máster o tesis doctoral, puede ser una inmersión en un nuevo terreno que se desconocía o – como en nuestro caso – formar parte de un camino más amplio que encierra años de experiencia sobre un campo de estudio con el que se está largamente familiarizado.

Una segunda idea importante es que la investigación es un proceso cuyo resultado consiste en una contribución inédita al ámbito de conocimiento sobre el que la hemos desarrollado, es decir:

“El acento puesto en la palabra «descubrir» o «descubrimiento» indica nuevo conocimiento, la revelación de algo que no ha sido visto o conocido con anterioridad” [...] “si queremos aprender lo que otros no saben, nuestro único recurso es la investigación. Es en este sentido que yo reservo el uso del término «investigación» para aquel proceso con el cual aprendemos lo que nadie más sabe.”⁷⁴

⁷³ Es interesante el análisis del profesor Carlsen, al sostener que en el origen de toda investigación se hallan implícitas cuatro preguntas principales: “En cambio sostengo que en las etapas iniciales del desarrollo de un colega investigador se deben formular cuatro preguntas filosóficas: ¿qué es la investigación?; ¿por qué investigar?; ¿qué es lo que necesitamos saber?; y ¿qué significan los hallazgos de las investigaciones?” (CARLSEN, James: “La necesidad de saber”, en *Eufonía. Didáctica de la Música*, nº 10, Barcelona, Graó, 1998, p. 13).

⁷⁴ Ídem, pp. 13-14.

Por lo tanto, hemos de llegar a parajes por los que nunca nadie había transitado antes, o no al menos de la manera en que nosotros vayamos a hacerlo. Podríamos por tanto decir, que el investigador desea con su indagación iluminar preguntas sin respuesta hasta ese momento y como en todo campo de conocimiento, en la disciplina de la Música existen muchos dilemas relacionados con la práctica artística con difícil respuesta, a los que aplicar los procedimientos inherentes a la actividad investigadora puede prestar un enorme y magnífico servicio.

Así que, en conclusión, podemos resumir que la investigación implica la aportación de un contenido original sobre un área de conocimiento, como respuesta a una pregunta o hipótesis inicial que se realiza el investigador.

Este esclarecimiento nos permite acercarnos a la investigación artística y su posible definición y preguntarnos de nuevo: según este primer acercamiento a la investigación, ¿en qué se diferencia la práctica artística de la investigación? O dicho de otro modo, ¿es lo mismo tocar o componer una pieza que investigar?

La contestación tiene resultado negativo: no, no es lo mismo. Aunque veamos con más detenimiento los motivos que nos conducen hasta esta afirmación.

El profesor Pérez López, nos plantea la cuestión desde el siguiente punto de vista:

“el experimento puede servir para que este artista que ya se identifica a sí mismo a través de su obra alcance en la investigación performativa una etapa también diferenciada y con una clara identidad respecto a lo realizado previamente. Evitaríamos así el riesgo de que se considerase que una tesis es la mera continuación de una obra artística, casi sin diferenciarse de ella”.⁷⁵

⁷⁵ PÉREZ LÓPEZ, Héctor J.: “Método y Experimentalidad en una Tesis doctoral artística”, en *Libro de Actas. I Congreso Internacional Investigación en Música*, Valencia, ISEACV, 2010, p. 17. Disponible en el URL: <http://es.scribd.com/doc/114390243/Cim1-Actas-Isea-Congreso> [consultado el 15-07-2014].

De lo que se transluce que la investigación, por ejemplo la realizada a través de una tesis en el ámbito performativo, es una actividad diferenciada de la actividad artística que conlleva, como habíamos puesto por caso, interpretar un recital en público. Podemos afirmar que una tesis no es la continuación de un recital público, como tampoco un recital es la conclusión por completo de los resultados de una tesis. Bajo el riesgo en caso de que así fuera, que ese recital en concreto sería difícil de disfrutar completamente si su objetivo sólo consistiera en presentar los resultados de una indagación artística. Es decir, un recital suele abarcar muchos más parámetros de la actividad humana, que los resultados de una investigación performativa. Por otro lado, la investigación lleva un protocolo muy concreto que puede no darse en un recital, lo que nos lleva fiablemente a establecer unos criterios que definan a ambas actividades, y posteriormente buscar un conjunto intersección, un territorio compartido por ambas.

Una descripción sobre la investigación que posibilite ese punto de encuentro entre ambas actividades, podría ser la definida por Hernández según la agencia británica para la investigación en las artes y las humanidades (The Arts & Humanities Research Board):

“Las características generales de este tipo de indagación – que implica que la investigación debe ser accesible, transparente y transferible – nos ofrece puntos de referencia para algo tan necesario en este campo, como son los criterios de evaluación que se aplican a este tipo de investigación:

- Accesible: una actividad pública, abierta al escrutinio de los pares.
- Transparente: clara en su estructura, procesos y resultados.
- Transferible: útil más allá del proyecto específico de investigación, aplicable en los principios (aunque no lo sea en la especificidad) para otros investigadores y otros contextos de investigación.”⁷⁶

⁷⁶ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando: “Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes”, en HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando, PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio, GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *Bases para*

Según Hernández, esta clasificación es importante porque delimita claramente los límites de ambas actividades y evita perdernos en laberintos en los que no hallamos la salida. Con sus tres criterios, permite dejar fuera de la definición de investigación, a aquellos productos artísticos que no expresen claramente los procesos que han permitido llegar al resultado final del mismo.

Según esta premisa por ejemplo, un concierto no sería considerado resultado de una investigación si en primer lugar no se explica con transparencia el proceso que se ha seguido para su realización, y posteriormente si la comunidad de estudiosos no pueden compartir el resultado de las averiguaciones, cosa que difícilmente ocurrirá si sólo tocamos unas obras en público a modo de resultado final. Esta clasificación de la AHRC⁷⁷ presentada por Hernández, también nos sirve para distinguir las ideas que puntualmente el intérprete puede aplicar a nivel cognoscitivo al trabajar una pieza y que podrían ser entendidas en cierta manera como un tipo de indagación, aunque en sentido muy amplio, de la aplicación concreta de las características aquí descritas que definen la actividad investigadora y su posible aplicación al arte musical.

Pero por otro lado, si en una práctica artística, sí se hacen comunicables los resultados a la comunidad investigadora y al público en general, así como los procesos y metodologías empleados que han llevado a esos resultados, esta actividad sí podría catalogarse y evaluarse como una actividad investigadora artística.

Otras características que pueden ayudarnos a diferenciar y definir la investigación de la práctica artística, podrían ser según Julio Pérez: el impacto, la rentabilidad y la flexibilidad.

“impacto de un conocimiento organizado y estructurado en una práctica artística.” [...] “rentabilidad de la cantidad de trabajo invertido en la actividad cognoscitiva a la luz de las dimensiones de su aplicabilidad artística.” [...] “la flexibilidad, un concepto

un debate sobre investigación artística, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006, p. 20.

⁷⁷ La Arts and Humanities Research Board (AHRB) citada por Hernández, pasó a llamarse a partir del 2005, Arts and Humanities Research Council (AHRC).

que he escuchado esgrimir junto a razones de muy variada naturaleza a profesores especialmente sensibles a los resultados artísticos, y es que, efectivamente, si los resultados artísticos son el elemento orientador básico, muchas veces su consecución exigirá que el trabajo intelectual no sea quizás un 30% del tiempo, sino un 60%, o un 20%.”⁷⁸

Pero, ¿qué significan los hallazgos de las investigaciones?⁷⁹ En verdad no son los hechos o evidencias descubiertos lo que nos interesa sino su significado, las consecuencias que acarreará ese descubrimiento o hallazgo.

Según lo expuesto, la recreación artística suele llevar caminos diferentes de los descritos para la investigación, en el sentido que, siguiendo con nuestro ejemplo del recital en directo, la interpretación pública que hagamos de las obras en un concierto, suele presentar para su disfrute estético un producto global en el que el intérprete integra los posibles procesos indagatorios dentro del todo expresivo de la pieza musical, intentando transmitir que la obra está siendo interpretada con espontaneidad por primera vez en ese preciso instante, y esta postura iría en el camino contrario de la investigación que busca principalmente:

“la transparencia de los procesos de trabajo y la comunicación de resultados”⁸⁰

Es decir, en un recital tradicional, el objetivo habitual no va a ser el de comunicar las conclusiones fruto del resultado de una metodología aplicada conforme a un proceso indagatorio, sino que se buscan otro

⁷⁸ PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio: “Investigación y práctica musical: el horizonte del doctorado de música en Europa”, en HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando, PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio, GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁷⁹ Esta pregunta es la cuarta cuestión que Carlsen se plantea para realizar una buena investigación, que está relacionada no tanto con los resultados como con la aplicabilidad y trascendencia de estos: “En el mejor de los casos, sirven como chispas para encender la mecha de nuestras mentes – mentes capaces de elaborar significados. Es el significado de estos hechos lo que satisface nuestra necesidad de saber.” (CARLSEN, James, *op. cit.*, p. 17).

⁸⁰ PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio: “Investigación y práctica musical...”, p. 56.

tipo de elementos relacionados con la expresión artística o la conexión con el público asistente. Sin embargo, la investigación artística ha de ser portadora de unos resultados lo suficientemente transparentes y comunicables, de modo que permitan formar parte del corpus de la literatura especializada que constituye la disciplina consultable por todos los estudiosos de ese campo, en nuestro caso, que la investigación artística genere un impacto entre la comunidad de artistas-investigadores:

“Se trata de romper el tabú de una actividad práctica artística, creativa o «performativa», entendida como poético misterio, magia anticientífica o romántico rincón de lo inefable, en suma, como todo lo contrario a la investigación en su sentido científico más amplio y positivo.” [...] “debemos encontrar vías adecuadas para que la creación y la «recreación», artísticas puedan ser críticamente analizadas, haciendo accesibles sus procesos y proponiendo así conclusiones eficaces para la comunidad científica.”⁸¹

En efecto, la interpretación es en cierta medida, una actividad insondable, mágica e inefable, regida por grandes dosis de creatividad y espontaneidad que parecen en principio resistirse a procesos cognitivos que la expliquen, sin embargo también forma parte de las actividades propias del mundo teórico y académico, y ahora llega el turno de encontrar los caminos que permitan a la actividad investigadora descubrir un espacio dentro de esa compleja actividad que es la práctica artística.

Para ello una solución plausible sería definir los campos, temas y sobre todo metodologías de la investigación relacionada con el ámbito artístico musical:

“parece necesario establecer unos principios sólidos que doten a estos estudios superiores actualmente no universitarios (música y artes escénicas, así como artes plásticas, diseño y restauración), de unas bases firmes que permitan especificar los campos, temas y metodologías de la investigación relacionadas con tales

⁸¹ ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “El reto de la investigación creativa y «performativa»”, en *Eufonía: Didáctica de la música*, nº 38, Barcelona, Graó, 2006, p. 94.

artes (siguiendo el precedente de las Facultades de Bellas Artes, pero respetando sus particularidades propias), y si es posible, para establecer programas específicos de investigación vinculados, tanto a la creación como a la práctica artística.”⁸²

De donde se infiere que, un paso importante para la evolución del campo de la investigación artística musical como disciplina, consiste en que sus investigadores realicen los trabajos en aquellos temas propios de su práctica tanto creativa como interpretativa, sin necesidad de adecuarse a otros programas más alejados de sus objetivos artísticos y teóricos, y sean equipados con herramientas metodológicas acordes con sus investigaciones, que permitan configurar al profesorado de las enseñanzas superiores de música conforme a una triple función de docentes, investigadores e intérpretes en su caso.

Por otro lado, una metodología adecuada es primordial en el proceso de resolución del problema que vamos a investigar. Cuando en nuestra indagación respondamos a la pregunta ¿qué es lo que necesitamos saber?,⁸³ seguidamente estaremos buscando una solución metodológica, para vehiculizar el proceso indagatorio que permita desarrollar lo más adecuadamente posible el contenido de nuestra respuesta. Con todo lo expuesto hasta ahora, obtendríamos un rudimentario esquema sobre los elementos que forman parte de la investigación, y que respondería a la siguiente secuencia: un impulso inicial por saber sobre una cuestión problemática, que genera a su vez una pregunta inicial cuya naturaleza condicionará la metodología de nuestra investigación.

Problemática inicial → Pregunta → Método de investigación.

En el caso de la investigación artística, la problemática de la unión entre teoría y práctica implica conocer y elegir acertadamente la metodo-

⁸² HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando, *op. cit.*, p. 10

⁸³ Esta pregunta se correspondería con la tercera de las cuatro preguntas que según Carlsen, toda investigación ha de plantearse: “el proceso de selección del método de investigación deberá producirse sólo después de que los estudiantes hayan determinado qué es lo que es necesario saber – aquello que todavía nadie conoce.” (CARLSEN, James, *op. cit.*, p. 19).

logía más adecuada para el objeto de investigación que se vaya a emprender:

“La necesidad formativa más urgente del músico en un programa de doctorado de investigación artística es la de ‘descubrir’ las diversas competencias claves de las metodologías científicas útiles para el tipo de investigación que vaya a realizar.”⁸⁴

El desarrollo de la investigación artística puede ser prometedor con la aplicación de unas metodologías adecuadas, pero el reto es continuo y las pautas que se elijen en los proyectos de investigación tienen que ser tomadas con seriedad y comprensión por parte de la comunidad de investigadores que vayan a realizar su labor en este campo, y eso implica el planteamiento de un marco epistemológico que circunscriba las metodologías empleadas en este tipo de investigación.

2.2. La conveniencia de un marco epistemológico adecuado

La investigación artística en el ámbito musical puede dar, y de hecho ya lo está haciendo como hemos visto en los trabajos que hemos citado en el capítulo anterior, prometedores frutos y resultados como herramienta complementaria de la práctica artística, generando interpretaciones más personales e individuales gracias a la estimulación del carácter artístico, así como al desarrollo de la personalidad artística e intelectual del intérprete.⁸⁵ Puede abrir nuevas vías de estudio y acercamiento sobre el repertorio tradicional o aportar impresiones y teorías propias sobre estrategias educativas para aplicar en el aula.

La investigación artística permite el desarrollo de los intérpretes mediante una alta especialización en campos de experimentación, que

⁸⁴ PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio: “Investigación y práctica musical...”, p. 60.

⁸⁵ Según Pérez López: “en 1996 Vanda Geraldine concluyó un trabajo de investigación titulado *The Influence of self-regulation on instrumental practice* en la University of Western Sydney donde analizaba la ‘autorregulación’ en un grupo de estudiantes, es decir, las capacidades de los jóvenes intérpretes para sacar conclusiones de sus propias estrategias interpretativas, llegando a la conclusión de que los estudiantes que desarrollaban un proceso reflexivo en torno a la interpretación eran los intérpretes con más éxito.” (Ídem, p. 66).

posibilitan variados progresos muy meritorios, en los que la teorización sobre la propia práctica sirve de herramienta complementaria para la solidez de la investigación, a la vez que la autocrítica ejercitada en el proceso de indagación, refuerza la autonomía del artista-investigador.

En cierto sentido, podríamos sintetizar que gracias a las aportaciones de la investigación, el intérprete puede optimizar las capacidades que le permiten crear interpretaciones más personales gracias a una mayor definición de su propio lenguaje artístico.

Es interesante observar cómo la investigación puede colaborar en la misma dirección que la intuición y la creatividad, en el proceso de creación de la propia versión interpretativa o del sello personal de una obra, sin embargo ¿cómo lo hacemos? Necesitamos vincular la práctica artística a un marco epistemológico para la investigación, de tal forma que ésta aporte las metodologías más convenientes para el estudio de aquella. Una solución es la de aglutinar teoría y práctica en una zona fronteriza, un conjunto intersección, una hibridación que las una para el enriquecimiento mutuo, a través de vasos comunicantes que circulen en ambas direcciones hasta encontrar *la sutil química entre la teoría y la práctica*.⁸⁶

Dicho lo anterior, es necesario por tanto proveer de un marco epistemológico y metodológico a la investigación artística basada en la práctica musical.

Al igual que Borgdoff y López Cano, Hernández, Pérez, y Zaldívar no defienden la investigación *sobre* la práctica artística, sino *desde* la misma práctica artística.

Por otro lado, el nuevo marco legislativo propuesto por el Espacio de Convergencia Europea de Educación Superior, promueve nuevos paradigmas de investigación para dar una respuesta viable al reto de la investigación científica en el campo de las artes. Estas respuestas no vienen solamente del trabajo interdisciplinar entre las materias tradicionales, sino que son el resultado de la utilización de nuevos enfoques metodológicos, que asumen expresa y directamente la práctica

⁸⁶ Tomamos prestada la expresión de Pérez López (Ídem, p. 56).

artística como investigación. Para ello hemos de abordar según Hernández:

“desde qué posiciones epistemológicas, teóricas y metodológicas se puede configurar la investigación sobre el campo de la experiencia artística.”⁸⁷

Esta ordenación de la investigación artística permite la construcción de una estructura para la consolidación de sus enseñanzas y formas de vehiculización de los diferentes programas de doctorado, además de equiparar al profesorado de enseñanzas artísticas con el resto de docentes de instituciones superiores, dotándolos de herramientas investigadoras más apropiadas con su perfil docente y profesional, es decir, plantea la constitución de una investigación útil y efectiva para los artistas-docentes.

Con respecto a este último aspecto y antes de continuar con los diferentes enfoques, campos y metodologías de la investigación artística, desearíamos aprovechar este momento para realizar una breve reflexión precisamente sobre las repercusiones más inmediatas que puede tener el desarrollo de la investigación en la práctica docente, pues al fin y al cabo no podemos entender la una sin la otra en el marco de la educación superior.

Para que un docente pueda realizar su labor en un centro superior es inevitable que desarrolle las competencias necesarias para la tarea investigadora, y no sólo por cumplimiento de un mandato administrativo fruto de la última reforma educativa, sino porque será una muestra de la íntima unión entre la visión que tenemos de nuestra disciplina y la manera de presentarla a nuestros alumnos.

Hemos hablado de la relevancia que puede llegar a tener un trabajo de investigación según su impacto en la comunidad de pares. Pues bien, es lógico pensar que este impacto tendrá su primera zona de influencia en nuestra aula y sobre nuestros alumnos. Por ejemplo, en las clases de especialidades instrumentales de ratio 1/1, la investigación como nueva herramienta unida a la práctica docente debe conducir inevitablemente a un replanteamiento de las metodologías docentes,

⁸⁷ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando, *op. cit.*, p. 15.

que en vez de estar monopolizadas por el modelo de clase magistral focalizado sobre el profesor, irá dando paso a otras estrategias educativas encaminadas hacia el trabajo cada vez más autónomo y autocrítico del alumno.

Cierto es que el modelo de clase magistral va perdiendo protagonismo a favor del aprendizaje por competencias centrado en el alumno y esta nueva metodología, junto a la producción de nuevo conocimiento propio de los ciclos educativos correspondientes a los programas de máster, que ya están visibles en el ciclo anterior a través del trabajo fin de título, van delineando nuevas estrategias metodológicas en el aula.

La figura del profesor erudito y propietario de la “llave secreta” del saber, que hace tocar a sus alumnos de forma inigualable, debe de dar paso a nuevos estándares que no pueden resistir patrones obsoletos. El trabajo en equipo por departamentos de investigación que aportan idiosincrasia a un equipo, puede convertirse en un nuevo referente y una auténtica revolución, que diluya la omnipresente influencia del profesor de una especialidad instrumental sobre su alumnado:

“En el caso de la Musicología se es o se ha sido, por ejemplo, alumno de Yale, de Oxford o de la Humboldt Universität, y no de Craig Wright, Reinhard M. Strohm o Hermann Danuser, por citar tres de sus más prestigiosos profesores, cuyo conocimiento, con ser mucho, cubre sólo una parte de su especialidad. Todos forman parte de equipos con proyectos y objetivos complementarios que constituyen la alternativa actual a la figura del viejo y sabio profesor.”⁸⁸

Otra posible característica del nuevo profesorado de los centros superiores de música que podemos deducir de lo expuesto, la encontramos en la transformación de la configuración de su perfil profesional, que pasará de tener un doble ámbito – por ejemplo docente e intérprete – a añadir una tercera faceta, la de investigador lo que dará co-

⁸⁸ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: “Campos, temas y metodologías de la investigación relacionada con las artes: algunas reflexiones sobre el caso de la musicología”, en HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando, PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio, GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *op. cit.*, p. 74.

mo resultado un perfil profesional multidisciplinar de docente-intérprete-investigador.

Después de este pequeño paréntesis sobre la relación entre investigación y docencia en la enseñanza superior, ahora sí seguimos con la propuesta de Hernández, sobre los dos enfoques principales hacia los que dirigir la investigación artística que nos parecen dignos de mención.

El primero de ellos estaría enmarcado por la fenomenología, la hermenéutica y el enfoque construccionista, gracias a la notabilidad que las Ciencias Humanas y Sociales han logrado, al plantear la cuestión de la investigación basada en la experiencia y conseguir un cambio de paradigma respecto a las técnicas de investigación tradicional.⁸⁹

Sin embargo y a pesar de la importancia de este primer enfoque para la investigación artística, no es ahora esta perspectiva la que requiere nuestra atención, sino que lo es la segunda, la conocida como investigación performativa, la que posee un especial interés para nuestro estudio.

Una primera explicación general sobre la investigación performativa, sería aquella que la describe como un tipo de investigación que se lleva a cabo a partir de la propia práctica artística y no se puede concebir sin ella. Otro matiz que le podemos añadir sería que la investigación performativa constituye un proceso cuyos resultados son aplicables a

⁸⁹ Sobre el cambio de paradigma respecto al concepto tradicional de investigación científica véase: KUHN, Thomas S.: *¿Qué son las revoluciones científicas?*, Barcelona, Altaya, 1998; KUHN, Thomas S.: *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004. Acerca de la perspectiva fenomenológica y hermenéutica consúltese: DEWEY, John: *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008; VAN MANEN, Max: *Investigación educativa y experiencia vivida*, Barcelona, Idea books, 2003. Las obras de John Dewey o Max Van Manem son notables aportaciones en este ámbito que permiten argumentar cómo la investigación que se realice en las disciplinas artística, pueden fundamentarse en la experiencia como punto de partida de los estudios. Pensar el arte como experiencia es una postura que los artistas asumen con total naturalidad y que pueden ahora reelaborar en sus investigaciones basadas en la práctica. Un excelente comentario sobre estos enfoques y mayor bibliografía puede examinarse en: HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando, *op. cit.*, pp. 23 y ss.

la misma obra para enriquecer la interpretación, lo que significa estar inmerso en un proceso de retroalimentación continua entre práctica y reflexión.

Veamos algunas definiciones más de los autores consultados. Por ejemplo López Pérez argumenta que:

“la definición clásica de este tipo de investigación que hemos seguido tanto en la práctica como en las diferentes publicaciones realizadas ha sido la de ‘un proceso de conocimiento estructurado con un impacto claro en una propuesta concreta performativa o compositiva’.”⁹⁰

De otra parte, Zaldívar la define como:

“aquella investigación que no sólo se interesa sino que directamente se centra en los procesos (y no necesariamente en sus resultados) de la práctica artística, es decir, en el ‘durante’ de la creación de obras de arte o en la recreación – o co-creación – en directo de las mismas mediante la interpretación (en ese sentido performativa) musical, dancística, o teatral.”⁹¹

Esta definición de Zaldívar, coincide con la noción que adelantábamos anteriormente en la que decíamos que la investigación performativa es esencialmente un campo propio de los artistas, al centrarse en el mismo instante del proceso de la creación artística – el “*durante*” – de ahí que nos topemos con términos tan diferentes como son investigación artística, performativa, o basada en la práctica, para referirnos a este campo de investigación que siempre hace referencia al mismo momento en el que la interpretación se está llevando a cabo.

⁹⁰ PÉREZ LÓPEZ, Héctor J.: “Método y Experimentalidad...”, p. 13.

⁹¹ ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “Investigar desde la práctica artística”, en DE LA CALLE, Román, MARTÍNEZ, María L. (eds.): *Investigar en los dominios de la música*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, pp. 124-125. También en: *Libro de Actas del I CONGRÉS INTERNACIONAL ‘INVESTIGACIÓN EN MÚSICA’*, Valencia, ISEACV, 2010, pp. 124-129. Disponible en el URL: <<http://es.scribd.com/doc/114390243/Cim1-Actas-Isea-Congreso>> [consultado el 15-07-2014].

Los estándares a aplicar en este tipo de investigación, como por ejemplo el lenguaje para expresar los procesos de estos trabajos, resultan tan nuevos que necesitan tiempo para consolidarse y lo hacen tomando referencias de diferentes modelos como son:

“la narración antropológica, de la autobiografía literaria, del texto autojustificativo, del análisis o la crítica artística, de la psicología estética, etc.”⁹²

Posiblemente, la diferencia más sustancial con aquellos trabajos musicológicos tradicionales centrados en disertaciones y estudios de corte crítico-documental sea que en la investigación artística, el protagonista absoluto de este tipo de investigación es la propia práctica artística y la autorreflexión, llevadas ambas a cabo por el artista-investigador. Esta es una razón más por la que la investigación artística sólo se ha podido realizar a partir del marco epistemológico introducido en la década de los sesenta, en el que los estudios científicos dieron cabida a trabajos experienciales de sesgo antropológico, que condujeron hacia un cambio de paradigma en la actividad investigadora.⁹³ Uno de los resultados de ese cambio entre el formato tradicional y el nuevo paradigma, lo encontramos por ejemplo en la necesidad de objetividad de la investigación tradicional basada en la clara separación entre investigador y objeto investigado, que contrasta con la diametralmente opuesta postura de la investigación performativa en resonancia con el nuevo paradigma, en el que en el investigador y su obra forman parte de la propia investigación. Estas diferencias en los planes a la hora de contemplar diferentes metodologías según la naturaleza del planteamiento de la investigación, llevan a la profesora Muntané a afirmar que se debería:

“contemplar académicamente un adecuado y profundo trabajo crítico creativo y/o centrado en la interpretación como una in-

⁹² Ídem, p. 125.

⁹³ Sobre el cambio de paradigma anota Zaldívar: “Una investigación basada en la experiencia personal, según lo expuesto en anteriores cuestiones, como es esta denominada investigación creativo-performativa, es aceptable y aceptada sólo dentro del nuevo paradigma científico descrito por Thomas S. Kuhn” (Ídem, p.127).

vestigación propia, plenamente acreditada y distinta de la investigación musicológica, pero no menos exigente y necesaria.”⁹⁴

Otra definición de la perspectiva performativa nos llega de la mano del profesor Hernández como una tendencia dentro de la investigación basada en las artes.⁹⁵ Tomando como referencia el trabajo de Judit Vidiella,⁹⁶ Hernández extrae la siguiente conclusión sobre la investigación performativa:

“La importancia de esta posición investigadora es que vincula cuerpo y escritura mediante la narrativa autoetnográfica. Relación que resulta clave para quienes pretenden investigar la propia experiencia performativa relacionada con la música, las artes escénicas o las artes visuales.”⁹⁷

Para comprender la investigación performativa hay que tener claro a su vez dos conceptos: *la noción de sujeto*, basada en la investigación posmoderna en la que el sujeto forma parte de la investigación mediante la exploración de su propia experiencia, un procedimiento excelente que serviría para los intérpretes y la ejecución de obras musicales en directo, como en un recital por ejemplo; y *la escritura performativa* entendida como:

“el testimonio, la corporeización del sujeto que narra, y la implicación de los lectores, visualizadores o público en la experiencia de configuración de significado, en el escenario performativo.”⁹⁸

⁹⁴ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *op. cit.*, p. 84.

⁹⁵ Para una visión sobre el origen y evolución del concepto de la investigación basada en las artes, véase HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando: “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, en *Educatio Siglo XXI*, nº 26, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 85-118. Disponible en el URL: <http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641> [consultado el 15-07-2014].

⁹⁶ VIDIELLA, Judit: *¿Posiciones desubicadas? ¿Espacios deslocalizados? Geografías de la performance*, Barcelona, Museu d'art contemporani (mimeo), 2005.

⁹⁷ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando: “Campos, temas y metodologías...”, p. 28.

⁹⁸ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando: “La investigación basada en las artes...”, p. 105.

2.3. Diferentes propuestas metodológicas

Cada centro superior, universidad, departamento, e incluso docente, puede tener sus preferencias como es lógico sobre las metodologías a utilizar en la formación de futuros investigadores o doctorandos, y especializarse en el desarrollo de unas metodologías de investigación específica. Sin embargo, la investigación artística parece una disciplina de especial idoneidad no sólo para la utilización de nuevas corrientes metodológicas, sino también para la complementariedad y la utilización de varios métodos de investigación simultáneamente en la misma investigación.

Tal vez uno de los riesgos cuyo peligro hay que evitar, es que la investigación clásica y la teorización de la academia se conviertan en un martillo de oro para la investigación artística, intentando dar solución a problemas de un modo que no es el adecuado para la práctica artística. Conforme a esto solemos utilizar la expresión popular *“cuando la única herramienta que tienes es un martillo, todo problema comienza a parecerse a un clavo”*.⁹⁹ Una imagen que nos viene muy bien para ilustrar el peligro que se esconde al investigar sobre un tema objeto de investigación y todos sus aspectos, utilizando una única metodología y caer en el reduccionismo. Así que por lo visto, parece desaconsejable abordar la investigación musical con un solo método tradicional por muy establecido que esté, y dejar de lado o mirar con recelo otras vías provenientes de la investigación basada en la práctica, cuando en verdad los intereses de los investigadores son de lo más variopintos y atienden a múltiples necesidades educativas o interpretativas. Toda esta problemática enraíza en la diferencia entre el tipo de investigación científica basado en el avance acumulativo, en el que la comunidad de estudiosos se apoyan sobre sus antecesores para ir más allá, y el *cambio revolucionario*, en el que los nuevos descubrimientos ya no pueden amoldarse a los paradigmas acostumbrados:

“Cuando este tipo de cambio de referencia acompaña un cambio de ley o teoría, el desarrollo científico no puede ser comple-

⁹⁹ Adoptamos el símil de Carlsen: “Se dice que si la única herramienta que usted tiene es un martillo, todo se transforma en un clavo. En este sentido, si un investigador tiene un solo método de investigación, todos los problemas se someten a ese método.” (CARLSEN, James, *op. cit.*, p. 11).

tamente acumulativo. No se puede pasar de lo viejo a lo nuevo mediante una simple adición a lo que ya era conocido. Ni tampoco se puede describir completamente lo nuevo en el vocabulario de lo viejo o viceversa.”¹⁰⁰

De modo que para abrazar los retos que propone la investigación artística, posiblemente no servirán del todo las expresiones comúnmente aceptadas hasta ahora por la investigación tradicional, y por tanto habrá que buscar nuevos lenguajes, expresiones y formatos que puedan comprender esta nueva extensión de la investigación musical.

A pesar de la dificultad que supone el reto de establecer un nuevo ámbito de investigación en el horizonte académico, poco a poco van apareciendo nuevas y diversas modalidades de investigación y se trata de elegir aquella o aquellas técnicas que mejor se acoplen a las características de nuestra tarea y que permitan desarrollarla con mayor coherencia.

En consonancia con esta idea, Pérez López presenta el empleo del experimento, como un posible diseño para la futura investigación, tesis doctoral o trabajo fin de máster. Su planteamiento nos parece interesante ante el esfuerzo realizado en sus reflexiones para iluminar la correspondencia que debe haber entre la formulación de nuestras hipótesis iniciales y los resultados artísticos aportados. Para el profesor, este vínculo:

“debe ser manifestado por un conjunto de análisis en los que el intérprete será capaz de poner por escrito cada una de las decisiones que hagan singular su propuesta artística, explicando en cada caso la relación que tales decisiones tengan con la estrategia experimental seguida en el proceso de documentación.”¹⁰¹

Esta idea es interesante, en el sentido que intenta plasmar en la interpretación las decisiones obtenidas fruto de la investigación previa. Sin embargo, desearíamos hacer una matización que creemos importante, y es que en este caso puede darse una dirección del conocimiento desde la teoría hacia la práctica, es decir, la teoría arroja luz sobre la

¹⁰⁰ KUHN, Thomas S.: *¿Qué son las revoluciones científicas?*, p. 60.

¹⁰¹ PÉREZ LÓPEZ, Héctor J.: “Método y Experimentalidad...”, p. 16.

práctica artística, mientras que la investigación performativa, es la propia interpretación previa a la investigación, la que ya es fuente de recursos para la investigación convirtiéndose en una investigación en sí misma que necesita de herramientas complementarias para la transmisión y difusión de los resultados.

En el primer caso, podría darse la situación de predominar la posición teórica sobre la práctica, pudiendo así alimentarse un trato condescendiente con los intérpretes y la práctica artística en general, mientras que la investigación performativa, propone un giro más de tuerca, la interpretación por sí misma como fuente de investigación, y aunque tal vez no toda ella, sí que parte de la misma proporciona resultados para nuestra indagación, y es este autoanálisis el que puede ayudar a crear nuevas interpretaciones cada vez más personales, diferentes, creativas y nuevas:

“Se parte, en definitiva, de que el conocimiento “también” puede derivar de la experiencia, y esas acciones artísticas son sin duda una experiencia especialmente intensa e interesante. Obviamente, esta investigación puede ser la protagonista cuando corresponda, pero también debe figurar como un apoyo, esencial o accidental, en otras investigaciones (históricas, analíticas, psicológicas, etc.)”¹⁰²

A partir de este argumento se consolida la teoría por la que la propia experiencia, como por ejemplo la interpretación de una pieza musical en público, genera conocimiento en sí misma y no hace falta llevarla al tapete de la musicología para ser normalizada o regularizada, sino que puede colaborar en trabajos interdisciplinarios con otros campos de investigación. Sin embargo, ambas relaciones son muy distintas la una de la otra como puede comprobarse.

Bajo el nuevo paradigma epistemológico y con la ayuda auxiliar de herramientas metodológicas adecuadas que hace veinte años eran impensables, la investigación artística conserva un tesoro que tiene que ver con los procesos creativos y recreativos de los artistas, y que hasta ahora no había tenido oportunidad de validarse como apreciable para

¹⁰² ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “Investigar desde la práctica artística...”, p. 125.

la comunidad científica, enrocada ésta en una visión de la investigación más ortodoxa.

A esto hay que añadir que la investigación artística probablemente será mejor aceptada, como un nuevo campo de investigación a medida que vayan apareciendo trabajos valiosos que representen su marco conceptual y se constituya una red de estudiosos en el ámbito investigador que vaya dotando de visibilidad a este campo.

En contraste, que no oposición, con la investigación científica tradicional y a pesar de los riesgos que supone vencer los problemas epistemológicos, científicos e ideológicos de las disciplinas académicas establecidas, aparecen como dice Eisner,¹⁰³ otras formas de investigación relacionadas con la antropología y las ciencias sociales, que asumen una nueva perspectiva sobre esta tarea indagatoria, como por ejemplo dentro de la investigación cualitativa, la narración performativa o autoetnografía.

El trabajo de la investigadora Mercedes Blanco ofrece una interesante visión, estado de la cuestión y ejemplo sobre esta técnica basada en la narrativa personal, que la autora define como:

“una manera de ver a la autoetnografía es ubicándola en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia.”¹⁰⁴

También dentro de la investigación cualitativa pero con otra perspectiva, el profesor Huerta presenta los estudios de caso como otra posibilidad plausible, para acercarse a la función docente en la música. El autor enmarca su aportación en la investigación musical, que pro-

¹⁰³ EISNER, Elliot W.: *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*, Barcelona, Paidós, 1991.

¹⁰⁴ BLANCO, Mercedes: “Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos” en *Andamios. Revista de Investigación Social*, nº 9, 2012, pp. 54-55, [documento en línea]: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428004>> [consultado el 03-04-2014].

mueven los llamados estudios culturales, abordando la cuestión del siguiente modo:

“Los estudios de caso constituyen un ejemplo clave de las metodologías cualitativas. Se trata de investigaciones empíricas que estudian un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto real, para lo cual se utilizan distintas fuentes de evidencia.”¹⁰⁵

Estas fuentes de evidencia permiten acumular los datos desde documentos escritos hasta diversos tipos de registros multimedia, en donde se recoge la propia participación del investigador como sujeto actante y objeto de estudio.

Como resultado de todos estos enfoques que hemos presentado a modo de ejemplo, sin la intención de ser sistemáticamente exhaustivos, podemos extraer la conclusión que la interpretación de una obra musical, puede ser tratada para su investigación con herramientas metodológicas que permitan estudiarla como un experimento sobre el que diversos análisis muestren la relación entre teoría y práctica, como parte de una narración autoetnográfica que dé cuenta del contexto en el que se desarrolla, o como un estudio de caso en el que el intérprete forma parte de la misma investigación. Todas estas herramientas, así como otras que vayan apareciendo y sumándose a las ya existentes demostrando su relevancia, permiten abordar la investigación artística desde diferentes puntos de vista que el investigador puede elegir, ofreciendo una visión multidisciplinar en consonancia con el tema elegido.

Otra matización que ya adelantábamos y que nos parece interesante recalcar, consiste en las diferentes posturas que podemos observar a la hora de posicionarse frente a la actividad investigadora y su relación con la práctica artística.

¹⁰⁵ HUERTA, Ricard: “Investigación por estudios de caso en el aula de música”, en *Libro de Actas. I Congreso Internacional Investigación en Música*, Valencia, ISEACV, 2010, p. 18. Disponible en el URL: <http://es.scribd.com/doc/114390243/Cim1-Actas-Isea-Congreso> [consultado el 15-07-2014].

De un lado tendríamos la opción en la que las técnicas de la musicología no deben mezclarse con las disciplinas de la investigación artística, ya que cada una tiene un campo de actuación específica y diferenciada, y por tanto deben seguir caminos separados cada una de ellas con sus programas de doctorado y líneas de investigación separadas. Por otro lado, tendríamos otro enfoque en el que la teoría puede ayudar con sus herramientas metodológicas, a iluminar la práctica musical siguiendo el siguiente esquema:

Teoría → Práctica musical

Finalmente una tercera vía, defiende la investigación que podríamos llamar “pura”, en la que la práctica artística genera conocimiento por sí sola y puede verse auxiliada por nuevas herramientas definidas por un marco conceptual y epistemológico acorde con la actividad interpretativa que venimos definiendo como investigación performativa, artística o basada en la práctica, y que seguiría el esquema contrario:

Práctica musical → Teoría

Las aportaciones de la musicología y los estudios de *performance* a la investigación artística en música

3.1. Evolución y cambio de paradigma de la investigación musicológica

HASTA AHORA HEMOS PODIDO COMPROBAR que la investigación artística intenta crecer y buscar su sitio junto al resto de campos que abordan el estudio de la música, pero, ¿qué pasa con la Musicología?, ¿qué dice al respecto de este debate sobre la investigación artística?

Nos parece conveniente escuchar algunas de las voces y opiniones de una de las principales disciplinas teóricas sobre la música con más tradición y entidad propia, para examinar el contenido de su mensaje en relación con la investigación artística y ver qué tipo de aportaciones puede proporcionar al debate para obtener, si es posible, una visión más completa de la cuestión.

La Musicología se acerca en un gran número de ocasiones a la música, sobre todo en España, desde un punto de vista histórico, legataria de un patrimonio que floreció principalmente de la corriente positivista y movimientos románticos del siglo XIX como el nacionalismo,¹⁰⁶ y cuya herencia no suele dejar mucho margen de maniobra más allá de sus tradicionales campos de actuación. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX han surgido varias corrientes dentro de la disciplina, principalmente provenientes del panorama internacional y más exactamente de la cultura anglosajona, derivadas precisamente de la necesidad de trascender los límites tan encorsetados de la materia y así poder apuntar hacia nuevos horizontes, para sacarla de sus enfoques habituales y permitir transitar terrenos inexplorados.

La influencia desde diferentes perspectivas¹⁰⁷ comenzó a mediados de los años sesenta con los trabajos en el área de la etnomusicología asociados a la antropología de Alan Merriam o John Blacking, que contarían también con la participación del estudio sociológico de la cultura musical. La aparición en la siguiente década de los estudios culturales en el mundo anglosajón junto a nuevos estudios en el ámbito de la música popular, servirían de tránsito para la aparición, a mediados de los ochenta, de la “Nueva Musicología”, una corriente nacida a raíz de la obra de Joseph Kerman y que influiría en autores como Lawrence Kramer o Leo Treitler.

Todos estos dominios con sus diferentes diálogos, que se concentran dentro de los límites de la historia de la musicología de occidente de habla inglesa, de una parte enriquecen la materia pero a su vez son generadoras de una problemática que condujo en la primera década de nuestro siglo, a la aparición de un conjunto de ensayos y estudios que han visto la luz a través de obras compilatorias. Entre ellas destacaríamos los volúmenes de Cook y Everist¹⁰⁸, Korsyn¹⁰⁹, Clayton,

¹⁰⁶ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *op. cit.*, p. 1404.

¹⁰⁷ Tomamos aquí prestado el interesante estado que hace sobre la cuestión Richard Middleton en: MIDDLETON, Richard: “Introduction. Music Studies and the Idea of Culture”, en CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor, MIDDLETON, Richard (eds.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York/London, Routledge, 2003, pp. 1-2.

¹⁰⁸ COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Herbert y Middleton,¹¹⁰ o Clarke y Cook¹¹¹, como estudios de referencia que reflejan el cambio de énfasis en los intereses de los estudios musicológicos, y que podríamos sintetizar con el siguiente comentario de Rink cuando afirma que:

“The study of performance within historical musicology need not be confined to investigations of performance practice as traditionally understood”.¹¹²

Rink propone una lista de los temas tradicionales estudiados por la musicología y plantea una posible alternativa a esta visión centrada en las características prácticas de la interpretación musical más que en las históricas, como hacía su antecesora.

En España no son pocos los musicólogos que se hacen eco de estas aportaciones foráneas y nos dejan sus inestimables contribuciones planteando la visión de la música como un proceso vivo y dinámico, donde intervienen múltiples actores como son los teóricos, los intérpretes y los compositores:

“Desde el siglo XIX la sociedad se ha volcado hacia la música de tiempos pasados contradiciendo la costumbre ancestral de «consumir» prioritariamente música propia de su tiempo. Este cambio de hábito exige al musicólogo estudiar experimentalmente dicha música, no de manera distante, como mero fenómeno cultural, humanístico, de otros tiempos, sino como «ars fluens», como música viva del presente y como hecho artístico nuevo donde intervienen los musicólogos junto con los intér-

¹⁰⁹ KORSYN, Kevin: *Decentering Music. A Critique of contemporary Musical Research*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

¹¹⁰ CLAYTON, Martin, HERBERT Trevor, MIDDLETON Richard (eds.): *The cultural study of music: a critical introduction*, Nueva York/Londres, Routledge, 2003.

¹¹¹ CLARKE, Eric, COOK, Nicholas, (eds.): *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, New York, Oxford University Press, 2004.

¹¹² “El estudio de la interpretación dentro de la musicología histórica no tiene por qué limitarse a las investigaciones de la práctica de la interpretación como tradicionalmente se ha entendido” (RINK, John: “In respect of performance: the view from musicology”, en *Psychology of Music*, vol. 31, nº 3, Thousand Oaks, SAGE, 2003, p. 304).

pretes, compositores y otros agentes en la tarea de sacar la música de los escritos y ponerla en el aire.”¹¹³

Esto ha llevado a algunos musicólogos a tomar diferentes caminos que pasan por la superación de la confrontación secular existente entre teóricos y prácticos de la música:

“Nunca, hasta hoy, resultó cómodo en el ámbito académico el papel del intérprete ante el protagonismo del musicólogo. Subiendo un escalón más, diríamos que costó mucho tiempo y esfuerzo justificar la presencia de la praxis en los estudios musicológicos, ni siquiera como historia aplicada: era la Música vs música, una confrontación superestructural que hemos mamado de teóricos y pensadores medievales, algo muy difícil de desmantelar.”¹¹⁴

El interés por nuevos campos y metodologías en la investigación musicológica, se ha visto obviamente reforzada por el cuestionamiento que el pensamiento posmodernista ha ejercido sobre las técnicas tradicionales de investigación. Esto ha provocado un cambio en el centro de gravedad que se ha visto desplazado del compositor al intérprete, de la partitura como texto a la plasmación del material sonoro, lo que ha llevado consecuentemente a dirigir nuevas prospecciones sobre las versiones y grabaciones de las obras o tomar como principal foco de atención de las investigaciones, elementos que hasta entonces habían sido considerados contextuales, como son las investigaciones centradas en la percepción auditiva del público o los estudios sobre los canales de distribución y difusión de la música.

En definitiva, para Ramos López¹¹⁵ hablamos de un declive de la investigación musicológica que da muestras de agotamiento en ciertos

¹¹³ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *op. cit.*, p. 1403.

¹¹⁴ VILLANUEVA, Carlos: “Musicología e Interpretación”, en *Revista de Musicología. Actas del VI Congreso de la Sociedad de Musicología. (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)*, vol. XXVIII, nº 1, Madrid, Sociedad española de Musicología, 2005, p. 20.

¹¹⁵ La musicóloga cuestiona los mismos pilares científicos sobre los que dice asentarse la disciplina: “Las pretensiones de cientificidad y objetividad (en el sentido de ciencias duras, como las matemática o la física), que tenían estas téc-

temas y que necesita nuevos ámbitos de actuación investigadora como son la Sociomusicología, la Psicología, el Feminismo y los Estudios de género, o los Estudios de la Interpretación (interpretación-actuación) entre otros, como solución a la brecha abierta entre los estudios teóricos y la práctica de la música.

Los trabajos de los investigadores pueden adoptar varios de estos enfoques, por lo que estas corrientes no han de concebirse necesariamente como compartimentos estanco, antes bien lo contrario, el trabajo multidisciplinar puede dar lugar a aportaciones de gran valor.

Nos parece muy interesante, de entre los diversos enfoques que asoman en las nuevas musicologías que han emergido fruto de la crítica a su vez de la Nueva Musicología de Kerman y demás corrientes de los años 50 al 80, el horizonte proporcionado por el campo de los *performance studies* en música, área en la que nos sale al encuentro un concepto clave como es el de la performatividad. El profesor Madrid, nos advierte sobre la brecha que sigue existiendo entre la musicología o la teoría musical y el campo de la interpretación, y hace hincapié sobre la necesidad de buscar lo performativo en la música, como una posibilidad a tener en consideración para salvar este escollo. Ante su desilusión por la postura de la Musicología tradicional y en cierto modo, el fracaso de la Nueva Musicología, el autor propone el intento de unir la perspectiva *performativa* a lo *performático* de la música, pero para eso hay que hacer una relectura y reevaluación de lo dicho hasta ahora para unir las nuevas visiones. Madrid defiende la tesis de ver la música:

“como un complejo de performance en el que el performance y lo performático ofrecen sólo algunos de los incontables sitios

nicas hace unos treinta años están, sin embargo, en franco declive, cuando no en proceso de extinción.” (RAMOS LÓPEZ, Pilar: “Nuevas tendencias en la investigación musicológica”, en *Revista de Musicología. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología. (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)*, vol. XXVIII, nº 2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005, p. 1384).

en los que podemos preguntarnos sobre la performatividad de la música para entender mejor el mundo que nos rodea.”¹¹⁶

En 1985 salía a la luz *Musicology*, un texto que como apunta el capítulo de agradecimientos en su inicio, planteaba el examen de un músico sobre las nuevas ideas e ideologías acerca de la música. El musicólogo Joseph Kerman, comenzaba así un agudo ataque a la musicología tradicional y al estudio académico que realizaba la disciplina. Su peculiar análisis trajo consigo el comienzo de lo que se convendría en llamar posteriormente la Nueva Musicología, una concepción sobre la música desafiante en su tiempo, que sirvió como punto de inflexión para tomar nuevos horizontes y desconocidos rumbos en la disciplina sobre todo a nivel metodológico. A partir de entonces se tuvo que repensar la disciplina, sin encontrar una solución final que satisficiera a todas las partes, sino que más bien dio origen a la proliferación de nuevos postulados e intentos por abordar nuevos campos de investigación musical. A raíz del trabajo de Kerman, la disciplina propuso por ejemplo la relación del análisis con la interpretación musical, un tema de gran interés que llevó a Cook y Everist a plantearse la relación del análisis musical hacia el exterior, es decir, conectándolo con aspectos relacionados con el valor y el significado musical.¹¹⁷

Kerman criticó duramente el positivismo irreflexivo de su época, en la que los estudiosos parecían amasar conocimientos sin ninguna dirección definida, para defender en su lugar un enfoque “*crítico*” de la disciplina, es decir, que los estudios tuvieran unas consecuencias directas en la práctica musical. El autor, refiriéndose al movimiento de la interpretación histórica, comenta:

¹¹⁶ Sobre los distintos aspectos performativos y performativos de la performance véase: MADRID, Alejandro L.: “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, nº 13, 2009, [documento en línea] <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>> [consultado el 22-07-2014].

¹¹⁷ Véase la obra de los autores: COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (eds.), *op. cit.*, p. xii.

“Issues of this kind can only be resolved by criticism. They will be resolved well only by critics - writers or performers - who are alert to both historical and analytical considerations.”¹¹⁸

Sin embargo, su postura formalista no le permitiría encontrar un punto de encuentro más profundo entre análisis y práctica.

Cook dedica casi por completo el capítulo sexto de su libro *De Madonna al canto gregoriano*,¹¹⁹ a lo que podríamos interpretar como un homenaje a Kerman y su planteamiento. No obstante, el mismo Cook, o Korsyn, desmitificarían a los protagonistas de la Nueva Musicología, Kerman, Lawrence Kramer o Leo Treitler, en pos de nuevas corrientes como la Musicología empírica o los estudios Culturales de la Música, como bien explica Pilar Ramos en su ensayo.¹²⁰

Kerman tuvo la feliz intuición de impulsar la interacción entre la música y la academia. Un primer paso que sigue teniendo gran aceptación hoy en día, fue el movimiento interpretativo histórico de la música. Cook nos ofrece una idea muy concisa de lo que significa este movimiento:

“La idea fundamental de la interpretación histórica (o interpretación históricamente informada, como debería llamarse realmente) es aparentemente sencilla: la música del pasado debería tocarse del modo en que se había tocado originalmente.”¹²¹

¹¹⁸ “Problemas de este tipo sólo pueden ser resueltos por la crítica. Y se resolverán de manera satisfactoria sólo por los críticos - escritores o intérpretes - que estén atentos tanto a las consideraciones históricas como a las analíticas.” Kerman realizó un repaso al ámbito de la musicología y sus representantes americanos, a través de un análisis crítico que marcaría un antes y un después para la disciplina. (KERMAN, Joseph: *Musicology*, London, Fontana/Collins, 1985, p. 203).

¹¹⁹ COOK, Nicholas: “La música y la Academia”, en COOK, Nicholas: *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza, 2001, pp.112-131.

¹²⁰ Sobre este asunto véase: RAMOS LÓPEZ, Pilar: *op. cit.*, pp. 1398-1399.

¹²¹ COOK, Nicholas: *De Madonna...*, p. 123.

Sin embargo, el movimiento de interpretación historicista también mostró signos de limitación en su concepción. Autores como Taruskin¹²² lo identificaron y evidenciaron como una corriente marcada por un fuerte academicismo, que intentaba compensar los excesos interpretativos de las décadas de los sesenta y setenta, mediante versiones que buscaban la autenticidad y la voluntad del compositor, y que llevaron a la música al callejón del “autenticismo”.

Por otro lado, como apunta Villanueva, la investigación musical histórica no aborda el núcleo mismo de la interpretación:

“En todo caso, y en general, se ha mejorado sustancialmente el conocimiento de la interpretación de la música antigua ¡qué duda cabe! Pero una cosa es el documento (las herramientas del musicólogo y el estudio del contexto) y otra la interpretación en sí misma.”¹²³

En efecto, es la cuestión sobre *la interpretación en sí misma* la que ha llevado progresivamente a los musicólogos, a plantearse el tema de la práctica artística bajo otro prisma y emplearse a fondo en la búsqueda de herramientas y marcos conceptuales que permitan el desarrollo del asunto. Villanueva plantea la cuestión como una diferenciación entre *historicistas* y *presentistas*,¹²⁴ adoptando la terminología de Taruskin para exponer la diferencia entre intérpretes que buscan la verdad histórica, de aquellos que se hallan más inmersos en el hecho temporal de la interpretación.

La década de los noventa vivió un especial período de intensa crítica concentrada en el debate del estudio de la obra musical, cuya entidad se encuentra cosificada en la partitura y que buscaría como vía de salida el estudio de la interpretación en sí misma.

¹²² TARUSKIN, Richard: *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York, Oxford University Press, 1995.

¹²³ VILLANUEVA, Carlos, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁴ Tomamos la expresión prestada de Carlos Villanueva: Ídem, p. 24.

Basándose en algunas de las ideas de los trabajos precedentes de Lydia Goher,¹²⁵ Richard Taruskin, y Christopher Small,¹²⁶ el musicólogo Nicholas Cook, se vale de los trabajos interdisciplinares sobre interpretación y etnomusicología para elaborar una interesante teoría que plantea un cambio de visión de la música como proceso y su camino hacia lo performativo, encontrando sus fundamentos en los trabajos desarrollados en otras disciplinas como el teatro o la danza. Esta evolución permite a Cook explicar el cambio de ver la música como un objeto de estudio basado en un texto a verla basada en la actuación (*performance*).

En conclusión, el autor plantea el estudio de la interpretación como una actividad que debe ser protegida de la marginación sufrida por parte del mundo teórico, preocupándose de las características más activas de la música. Para Cook desde el punto de vista de la audición, no existe tal cosa como “la obra” sino “la interpretación” de la misma a través de actividades como cantar, bailar, tocar o escuchar y así, el ídolo de la partitura cosificada o deificada cae para dar paso al proceso. Cook se alinea por tanto con Taruskin quien habla de “Actos” en vez de “Textos”, con Small que se expresa en términos de “Musicalizar” en vez de “la música”, y de “proceso” en vez de “producto” en el caso de Cook.

Otra noción importante en el discurso de Cook es la diferencia entre el concepto de “Script” y “Texto”:

“Thinking of music as ‘script’ rather than ‘text’ implies a reorientation of the relationship between notation and performance.”¹²⁷

¹²⁵ GOEHR, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

¹²⁶ SMALL, Christopher: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press-University Press of New England, 1998.

¹²⁷ “Pensar la música como ‘script’ en lugar de ‘texto’ implica una reorientación de la relación entre la notación y la interpretación.” (COOK, Nicholas: “Music as Performance”, en CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor, MIDDLETON, Richard (eds.), *op cit.*, p. 206).

Pensar en las obras musicales como textos, se equipara a un objeto ideal que es reproducido, mientras que pensarlo como “script”, significa vivenciarlas como una serie de coreografías e interacciones que se llevan a cabo en tiempo real entre los intérpretes y el público que escucha:

“To call music a performing art, then, is not just to say that we perform it; it is to say that through it we perform social meaning.”¹²⁸

Frente a las teorías de Cook, el profesor Auslander,¹²⁹ retoma los planteamientos del propio Small, Frith¹³⁰ y Goffman,¹³¹ para confrontar los conceptos de Cook sobre el script, y centrar el foco de atención sobre la actuación musical como una actividad que brinda la oportunidad de construir la personalidad y conocer el mundo singular que rodea al intérprete, desviando el estudio de la *performance* hacia las ciencias sociales y las humanidades.

Pero volviendo sobre la propuesta de Cook, según el musicólogo británico el objeto a estudiar ahora en la investigación musical es la propia interacción musical de los intérpretes y el modo en el que, con sus actuaciones crean múltiples significados sociales y musicales, pero ¿cómo podemos llevar eso a cabo?, ¿cómo podemos relacionar el análisis con la interpretación bajo este nuevo enfoque?

La solución por mantener unido el diálogo entre teoría y práctica, como por ejemplo hace la filología y la crítica literaria,¹³² pasa una vez más por construir un marco epistemológico que encuadre esta rela-

¹²⁸ “Para llamar a la música un arte interpretativo, no sólo vale decir que la interpretamos; hay que decir que a través de ella reproducimos significado social.” (COOK, Nicholas: “Music as Performance”, p. 213).

¹²⁹ AUSLANDER, Philip: “Musical Personae”, en *TDR: The Drama Review*, Volume 50, Number 1 (T 189), Spring 2006, Cambridge/MA, MIT Press, pp. 100-119.

¹³⁰ FRITH, Simon: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1996.

¹³¹ GOFFMAN, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books, 1959.

¹³² CARACI VELA, Maria: *La critica del testo musicale*, Lucca, Librería Musicale Italiana Editrice, 1995.

ción, así como por la adquisición de herramientas metodológicas que permitan su estudio y desarrollo.

3.2. La construcción de un marco epistemológico sobre el concepto de performatividad. Los estudios de *performance* y su aportación al proceso

La noción de performatividad es un concepto que ha ido bebiendo de las aportaciones de múltiples disciplinas como la antropología o la etnomusicología, y que se ha concentrado en parte, alrededor de los estudios de interpretación (*performance studies*), llevándonos a estudiar la música también como *performance* en vez de objeto histórico, que es como había sido estudiada hasta el momento de hacer su aparición este nuevo punto de vista. Siguiendo la exposición que realiza el profesor Madrid, sobre los orígenes y desarrollo de este concepto en los estudios sobre interpretación, el autor localiza sus comienzos en la interrelación que múltiples disciplinas llevaron a cabo con sus trabajos, hasta construir un cuerpo de obras sobre la materia. Se puede concentrar su desarrollo en tres campos principalmente: la lingüística, la antropología y el teatro.

Las primeras referencias a los trabajos sobre *performance* las encontramos en las obras de Goffman y Austin¹³³ en la década de los cincuenta y principios de los sesenta. A su vez, los trabajos de Richard Schechner¹³⁴ a principios de los setenta abrieron el campo de investigación de los *performance studies* hacia todo tipo de actividades como los juegos, deportes o el teatro, para más tarde interactuar con disciplinas como la sociología o la antropología. En la relación con la lingüística y la antropología destacan los volúmenes de Richard Bauman¹³⁵ y Judith Butler,¹³⁶ aparecidos a mediados de los ochenta y

¹³³ AUSTIN, John Langshaw: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1990.

¹³⁴ SCHECHNER, Richard, SCHUMAN, Mady (eds.): *Ritual, Play, and Performance*. New York, Seabury, 1976; SCHECHNER, Richard: *Performance Studies. An Introduction*, London, Routledge, 2013.

¹³⁵ BAUMAN, Richard: *Let Your Words Be Few: Symbolism and Silence among Seventeenth Century Quakers*, New York, Cambridge University Press, 1983.

principios de los noventa, y es a partir de entonces cuando los trabajos sobre los *performance studies*, se disparan y aparecen ramificaciones en múltiples ámbitos, uno de ellos el de la música.

Por otro lado, la etnomusicología ha contribuido en gran medida al desarrollo del concepto de performatividad, al permitir por ejemplo describir la realidad como escenarios donde el propio investigador forma parte del contexto que se describe. Los trabajos de Titon¹³⁷ o Kisliuk,¹³⁸ hacen especial hincapié en cómo la propia participación personal es generadora de sentido, en nuestro caso del sentido performativo que contiene la música, y la manera de transmitirlo a la comunidad es a través de la propia narrativa autobiográfica, como lo hace la literatura tradicional.

En la misma línea, los trabajos más recientes de Denzing,¹³⁹ Hernández,¹⁴⁰ Spray¹⁴¹ y Vidiella,¹⁴² nos dan una visión de la performatividad en la que la escritura junto a la corporeización del investigador implicado en la acción y su complicidad con el público que observa, forman redes de conexión en las que la subjetividad del artista-investigador no sólo no ha de mantenerse al margen, sino que juega

¹³⁶ BUTLER, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

¹³⁷ TITON, Jeff Todd: “Knowing Fieldwork”, en BARZ, Gregory F., COOLEY, Timothy J. (eds.): *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York, Oxford University Press, 2008, pp. 25-41.

¹³⁸ KISLIUK, Michelle: “(Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives”, en BARZ, Gregory F., COOLEY, Timothy J. (eds.), *op. cit.*, pp. 183-205; KISLIUK, Michelle: *Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance*, New York, Oxford University Press, 1998.

¹³⁹ DENZING, Norman K.: “Ethnographic poetics and narratives of the self”, en *Interpretive Ethnography: Ethnographic Practices for the 21st Century*, Thousand Oaks, Sage, 1997, pp. 199-228.

¹⁴⁰ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando: “La investigación basada en las artes...”, pp. 85-118.

¹⁴¹ SPRAY, Tami: “Performing autoethnography: an Embodied Methodological Praxis.”, en *Qualitative Inquiry*, vol. 7, nº 6, Thousand Oaks, SAGE journals, 2001, pp. 706-732.

¹⁴² VIDIELLA, Judit, *op. cit.*

un papel fundamental en la investigación. El investigador-autor se encuentra insertado con el entorno en el que se recrea la experiencia musical.

Con todas estas influencias precursoras, Cook nos ofrece una definición sobre qué podríamos entender por performatividad en la música:

“The contemporary performance studies paradigm stresses the extent to which signification is constructed through the very act of performance, and generally through acts of negotiation between performers, or between them and the audience. In other words performative meaning is understood as subsisting in process and hence by definition irreducible to product”.¹⁴³

Esta definición del papel de los intérpretes es semejante a la planteada por Clarke,¹⁴⁴ que se inspira a su vez en la terminología de Mellers, en la que encontramos una descripción muy atractiva respecto a la fórmula de la participación personal como generadora de significado musical, argumentando que podemos hacer una clasificación de los intérpretes en la música occidental entre: ejecutantes “intermediarios” y ejecutantes “intérpretes”. La diferencia entre cada uno de ellos como sus respectivos términos indican, es que mientras los primeros se dedican a transmitir fehacientemente las ideas del compositor, los otros utilizan esta información como punto de arranque de su tarea creativo-interpretativa como intérpretes.

Es decir, la noción de performatividad, hace referencia al mismo momento de la actuación, a la descripción de lo que pasa cuando se está, *in situ*, en el corazón de la práctica musical, y esto implica investigar el proceso de la música, labor que en ningún caso puede ser re-

¹⁴³ “El paradigma de los estudios de interpretación contemporáneos subraya el grado en que la significación se construye a través del acto mismo de la interpretación, y en general, a través de los actos de negociación entre los intérpretes, o entre éstos y el público. En otras palabras, el significado performativo se entiende como subsistiendo en proceso y por lo tanto, por definición, irreducible al producto” (COOK, Nicholas: “Music as Performance”, p. 205).

¹⁴⁴ CLARKE, Eric, F.: “Escuchar la interpretación”, en RINK, John (ed.): *La interpretación musical*, Madrid, Alianza, 2006, p. 221.

ducida a un único producto concreto mediante un único análisis o cualquier otra herramienta metodológica que se utilice.

Cook se suma así al grupo de investigadores¹⁴⁵ que participan en la construcción de una epistemología de la performatividad consistente en la idea que:

“one should make analysis true through, rather than true to, experience”¹⁴⁶

Esta afirmación nos recuerda irremediablemente a la que exponíamos en el apartado 1. 2. respecto a la triple clasificación que se puede realizar dentro de la investigación artística, atendiendo a si la naturaleza de su estudio se orienta *sobre, para o a través* de la práctica artística.

Estamos hablando por tanto, de un cambio de perspectiva en el que nos preguntamos qué puede hacer el análisis de la interpretación para iluminar la propia interpretación y la partitura, rompiendo la dinámica existente hasta ahora basada principalmente en qué nos podía decir el texto sobre la interpretación.¹⁴⁷

Como hemos podido comprobar, la noción de *performance* aplicada a la música, ha dado lugar a diferentes posicionamientos que han evolucionado hasta nuestros días. Hemos visto cómo la musicología se-

¹⁴⁵ De entre estos estudiosos caben destacar: KENDALL, Walton: “Understanding Humor and Understanding Music” en KRAUSZ, Michael (ed.): *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford, Claredon Press, 1993, pp. 259-270; DEBELLIS, Mark: “Theoretically Informed listening” en KRAUSZ, M. (ed.), *op. cit.*, pp. 271-281; GUCK, Marion: “Rehabilitating the Incurable” en POPLE, Anthony (ed.): *Theory Analysis and Meaning in Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 57-73; y LEWIN, David: “Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception” en *Music Perception*, vol. 3, n° 4, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 327-392.

¹⁴⁶ “Se debe hacer análisis verdadero *a través de*, en lugar de *hacia*, la experiencia” (COOK, Nicholas: “Analysing Performance and Performing Analysis”, en COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (eds.), *op. cit.*, pp. 252-253).

¹⁴⁷ La obra recopilada por Patrick Cambell ofrece una interesante visión en donde se analiza el concepto de “actuación” desde diferentes perspectivas como el postestructuralismo o el feminismo: CAMPBELL, Patrick (ed.): *Analysing Performance*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

paró en un principio a músicos prácticos de los teóricos, para posteriormente especular sobre la práctica de la interpretación (*performance practice*) en las décadas de los setenta y ochenta, de la que destacaríamos el movimiento de interpretación histórica, caracterizado por ligar la investigación sobre interpretación, al texto musical. Según Madrid:

“En ese contexto, el término ‘performatividad’ se refiere siempre y exclusivamente a los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación (*performance*).”¹⁴⁸

Es decir, la academia se concentra en *los medios* que permiten la recreación, sin embargo en el nuevo concepto de “performatividad”, defendido desde la postura de los músicos prácticos, se perciben direcciones totalmente diferentes que requieren por tanto definiciones adecuadas a cada ámbito. De este modo, Madrid entiende en el segundo de los casos que:

“una mirada a la música desde los estudios de *performance* se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música.”¹⁴⁹

Una definición que casa en gran medida con la aportación de Cook. Madrid proporciona un nuevo léxico para distinguir en la *performance* musical, lo performativo de lo performático, añadiendo que no es necesario olvidar el texto (lo performático) como objeto de investigación, sino que solamente hay que añadir la misma interpretación musical (la *performance*) como otra contribución a los *performance studies* sobre música, acrecentando así con esta adición de la performatividad el número de los elementos que forman parte del estudio de la música.

Así que lo que en definitiva está ocurriendo es que se está hablando de la música *como* interpretación-actuación. La música forma parte vi-

¹⁴⁸ MADRID, Alejandro L., *op. cit.*

¹⁴⁹ *Ibidem.*

tal de nuestra existencia como creadora de significados sociales entre sus actores involucrados, y su recreación se ha convertido en parte de la ocupación de la investigación musical actual:

“los musicólogos hemos de entender, y repetirnos muchas veces lo ya sobradamente entendido. Que la música escrita, la partitura, es un proyecto de música con vida propia en manos de los intérpretes y que esta vida, cada vez nueva en una sociedad cambiante con medios técnicos de ejecución cada vez más perfeccionados, es también objeto de nuestra ciencia.”¹⁵⁰

Los estudios de la interpretación a los que hace referencia Ramos López, van introduciendo en la Musicología el concepto de performatividad aunque al principio sea de forma tímida:

“el propósito del análisis de la interpretación es tomar en consideración la música como un arte que no está fijado, sino que se hace, que es, si me permiten el barbarismo, performativo. Desde esta perspectiva la ejecución es un modo de conocimiento de la obra, como lo es también el análisis musical.”¹⁵¹

La noción de performatividad continúa avanzando paulatinamente hacia el establecimiento de este campo de estudio por derecho propio en el arte musical y este desarrollo, que constituye un auténtico desafío a las posturas más tradicionales y ortodoxas de la teoría musical, permitirá progresivamente no tener que pedir perdón, avergonzarnos o dirigirnos a él de forma acomplejada como si hablásemos de un solecismo dentro del léxico académico musical. La ejecución musical se manifiesta como una actividad ligada al tiempo real de la práctica artística, que necesita ser investigada convenientemente. En definitiva, el punto de vista más sustancial de la *performance* determina que tenemos la posibilidad de escuchar una misma obra en innumerables ocasiones, todas las que deseemos, sin embargo en todas sus recreaciones, nunca la escucharemos de la misma manera. Esto es debido a que en vez de priorizar la relación entre el texto y la interpreta-

¹⁵⁰ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *op. cit.*, pp. 1411-1412.

¹⁵¹ RAMOS LÓPEZ, Pilar: *op. cit.*, p. 1395.

ción, se incide en otro aspecto que es el de la propia autonomía de la interpretación *per se*.

Esta idea de la música siempre recreada de nuevo, derivada del diálogo entre los estudios de *performance* y la propia música, es una valiosísima conclusión que nos conduce a preguntarnos qué es lo que ocurre cuando la música transcurre en el tiempo real, en la actuación misma en la que se está llevando a cabo la ejecución de la práctica interpretativa:

“Me atrevería a decir que lo que define a los estudios de *performance* en la música no es su objeto de estudio, ni su metodología, ni sus resultados sino su interés en una cuestión simple y básica: qué es lo que la música **hace**” [la negrita es nuestra] “en lugar de **qué es** la música.” [...] “la quintaesencia de los estudios de *performance* en la música es cuestionarse qué pasa cuando la música sucede.”¹⁵²

Fernández de la Cuesta se refiere también a esta característica de la música como un proceso que gracias a la interpretación permite que sea irrepetible, al desarrollarse en un tiempo limitado pero nunca el mismo dos veces:

“No es difícil entender, por tanto, que la música tiene su lugar propio en la oralidad, como *ars fluens*. Es lo que la distingue de las artes plásticas. Sin embargo hacemos caso omiso de ésta en el estudio de la música instalada ya en los escritos.”¹⁵³

3.3. Nuevas metodologías e interdisciplinariedad

La actuación musical como nuevo campo de estudio para la investigación requiere de nuevas metodologías y herramientas de estudio – por ejemplo el análisis de las grabaciones o el análisis para la interpretación – que posicionan a esta actividad como una subdisciplina de referencia:

¹⁵² MADRID, Alejandro L., *op. cit.*

¹⁵³ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *op. cit.*, p. 1409.

“the study of music as and in performance provides a context within which both the different branches of the 'new' musicology and the old and the new musicology can come together and talk about music once again.”¹⁵⁴

Como dice Bowen, los intereses de los diferentes puntos de vista de los estudios culturales, hermenéuticos, performativos, o teóricos tradicionales, se pueden entrecruzar en la actualidad en un terreno común que pueda abarcarlos en propuestas novedosas y desafiantes. En ocasiones podrá tratarse de propuestas provocadoras y en otras, más que extender el campo de investigación, la técnica a utilizar consistirá en recurrir a las nuevas herramientas para retomar elementos clásicos saturados por los antiguos paradigmas.

La performatividad nos conduce por tanto a una posible relación multidisciplinar para abordar el estudio de la música. Un ejemplo podría ser el formulado por la Musicología experimental, basado en la relación existente entre investigador e intérprete. Uno de sus principales representantes es Marcel Pérès,¹⁵⁵ y puede considerarse como una solución plausible a la investigación teórica tradicional:

“Esta musicología trata de crear las condiciones propias para la experimentación, donde las fuentes así de la teoría como de la práctica musical, se llenan de vida al acceder al sonido.”¹⁵⁶

Dentro de la Musicología, los trabajos que combinen esta riqueza de puntos de vista son ciertamente difíciles de clasificar dentro de un tipo concreto de estudio, pero al mismo tiempo representan un modelo de excelencia por su singularidad y estilo propios. Una muestra de este tipo de trabajo sería el presentado por Judit Frigyesi sobre Bar-

¹⁵⁴ “El estudio de la música *como* y *sobre* interpretación proporciona un contexto en el que tanto las diferentes ramas de la "nueva" musicología por un lado, como la vieja y la nueva musicología por otro, pueden reunirse y hablar de música una vez más.” (BOWEN, José A.: “Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works”, en COOK, Nicholas and EVERIST, Mark (eds.), *op. cit.*, p. 423).

¹⁵⁵ PERES, Marcel, LACAVALERIE, Xavier: *Le chant de la mémoire. Ensemble organum, 1982-2002*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

¹⁵⁶ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *op. cit.*, p. 1408.

tók: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*,¹⁵⁷ en el que su autora presenta la imbrincada red de conexiones existentes entre el contexto modernista húngaro de principios de siglo XX, con el estilo compositivo de ciertas obras concretas de Bartók y su significado emocional. Para ello, la autora combina elementos extraídos de la música, la literatura y la estética.

Otra propuesta es la que nos lanza la sociedad de etnomusicología SIBE, en el número 13 de la revista electrónica *Trans*, en la que hallamos una lista de trabajos como muestra de la reevaluación que hacen sus autores sobre la relación entre música e investigación al aplicar la lente performativa. Los ensayos que se presentan en ese dossier problematizan sobre el hacer musical y la *performance*, estudian la experiencia musical y su corporeización, o retoman debates filosóficos sobre el discurso musical. Todos estos enfoques dan una buena muestra de cómo los estudios de *performance* ayudan a ensanchar el horizonte de la investigación musical.¹⁵⁸

Como vemos, diversos factores en las últimas décadas han hecho cambiar el curso y estado actual de las cosas en lo concerniente a la investigación musical. Se perfilan nuevos horizontes donde el cariz multidisciplinar de las investigaciones va ganando terreno en la disciplina musicológica:

“Y es que el fenómeno de la interpretación abarca tanto los grandes «detalles» de la historiografía positivista (paleografía, teoría, análisis, organología, etc.), como las habilidades prácticas (improvisación, ornamentación, afinaciones, lectura, etc.) o las referencias históricas aplicadas al texto y al contexto (conocimiento de la liturgia, del espectáculo, de las prácticas históricas, la acústica, el vestuario, la crítica musical, etc.).”¹⁵⁹

¹⁵⁷ FRIGYESI, Judit: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley, University of California Press, 1998.

¹⁵⁸ Los ensayos se hallan reunidos en: *TRANS-Revista Transcultural de Música*, n° 13, Barcelona, SIBE, 2009, [documento en línea] <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/1/trans-13-2009> [consultado el 07-04-2014].

¹⁵⁹ VILLANUEVA, Carlos, *op. cit.*, p. 20.

Por otro lado, este último aspecto coincide con las aportaciones de Gabrielsson desde el ámbito de la psicología, cuando nos recuerda que conviene tener múltiples elementos en cuenta a la hora de investigar la interpretación musical. La conveniencia de poner en claro y profundizar sobre los intereses de los propios intérpretes y sus experiencias con el público que les escucha, tanto si nos centramos en el proceso como en el producto, nos conduce a tener bien en cuenta en todo momento que la interpretación es una actividad estética de difícil aprehensión, que requiere por consiguiente de todos nuestros esfuerzos para alcanzar tanto la comprensión generalizada como la específica.¹⁶⁰ La interpretación musical es una actividad artística humana extraordinariamente compleja, difícil de estudiar, y es precisamente esta complejidad lo que la hace fascinante y digna de ser investigada con pasión por todas las disciplinas que así lo deseen.

Para suavizar la tensión existente en la musicología entre lo general y lo concreto propuesto por Gabrielsson, Rink plantea también un acercamiento global que busque la complementariedad mutua:

“Understanding of, and respect for, the breadth and complexity of the performer’s musical conception is required, and also the realization that performance is not about absolute truth: performers may well wish to reflect the fruits of musicological investigations in their performances, but ideally not as a matter of overriding priority.”¹⁶¹

Estas palabras son un intento de aunar las a menudo tan distanciadas posiciones que ocupan musicólogos e intérpretes, entre la generalidad y lo concreto, entre lo nomotético y lo ideográfico. Los musicólogos

¹⁶⁰ Gabrielsson habla de: “nomothetic and idiographic approaches”, es decir, enfoques nomotéticos e ideográficos. (GABRIELSSON, Alf: “Music Performance Research at the Millennium”, en *Psychology of Music*, vol. 31, n° 3, Thousand Oaks, Sage, 2003, p. 258).

¹⁶¹ “Comprensión y respeto, por la amplitud y complejidad que es necesaria para la concepción musical que el intérprete lleva a cabo, y también la constatación de que la interpretación no posee la verdad absoluta: tal vez así los artistas deseen reflejar los frutos de la investigación musicológica en sus actuaciones, pero idealmente, no como una cuestión de máxima prioridad.” (RINK, John: “In respect of performance...”, p. 307).

que quieran acercarse a los intérpretes y su actividad tendrán que realizar el esfuerzo de comprender los diferentes agentes que concurren en la puesta en escena de una interpretación musical, y tal vez el objetivo a superar sea la tendencia a imponer sus resultados teóricos sobre la totalidad de la interpretación. Bajo este marco de respeto profundo por la tarea interpretativa del artista, la interpretación musical puede beneficiarse de los resultados que las diferentes disciplinas vayan aportando en su trabajo colaborativo con los intérpretes, así como convertirse ella misma en fuente de conocimiento para el resto de la comunidad académica.

Una de las novedades que hemos introducido dentro de las últimas tendencias que han caracterizado a la musicología durante el último cambio de siglo, ha sido la nueva relación del análisis con los aspectos más creativos y a priori escurridizos de la interpretación musical, de modo que junto a la recepción histórica, encontramos también, la retórica y la narrativa o la hermenéutica y la interpretación.

Lo más novedoso del cambio de perspectiva que han afrontado los nuevos enfoques en la musicología, es que lo que antes eran temas teóricos musicales relacionados con la contextualización, ahora son también temas pertinentes para el análisis, y tienen ahora su importancia gracias a las nuevas corrientes musicológicas que toman en cuenta los aspectos más intuitivos de la música.

Como concluíamos en el apartado anterior, el desafío habita en la unión de los elementos nomotéticos e ideográficos, immanencia y contenido general. Un buen análisis y comprensión de la obra puede alcanzarse, como demuestran algunos de los trabajos que hemos citado, cuando se unen los conocimientos estructurales de la obra con los contextuales.¹⁶²

¹⁶² Reproducimos casi literalmente las expresiones de James Webster: “an ideal or comprehensive musical understanding is possible only when one relates structure and context, immanent and generic content.” (WEBSTER, James: “Analysis and the Performer, Introduction”, en *Early Music*, vol. 20, n° 4, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 591).

Las contribuciones de Cook¹⁶³ o Martin Clayton,¹⁶⁴ presentan la problemática de la musicología y su relación con el texto, haciendo tambalear los pilares de dicha disciplina y del análisis tradicional basado en la creencia de que las obras maestras del repertorio son como objetos ideales, cuya esencia encriptada por el compositor en su interior, el intérprete debe encontrar y transmitir al público como si fuese un sacerdote.

Parte de la música evidentemente es texto, pero hay que distinguir y delimitar claramente dónde acaban las implicaciones y grados de actuación de este texto y dónde empieza su interpretación:

“In either case the score is a spatial representation of only some of the elements of the temporal phenomena we call music. Music is a sequence of sounds, each of which appears only in the present, and which, therefore, has no persistent physical existence.”¹⁶⁵

La etnomusicología no sólo ha jugado un rol importante en su visión de la interpretación musical como evento y proceso, sino que como vemos, también ha desarrollado una considerable influencia en la desmitificación de la partitura, reubicando su función como una hoja de ruta que marca el inicio de la actuación del intérprete.

Se trata de guardar el equilibrio entre no constreñir la interpretación con el texto, bajo el riesgo de presentar actuaciones públicas en las que las interpretaciones suenen acartonadas y carentes de vitalidad, pero tal vez tampoco sea conveniente según Donin, diluir o violentar el texto de manera extrema:

¹⁶³ COOK, Nicholas: “Music as Performance”, *op. cit.*

¹⁶⁴ CLAYTON, Martin: “Comparing Music, Comparing Musicology”, en CLAYTON Martin, HERBERT Trevor, MIDDLETON Richard (eds.), *op. cit.*, pp. 57-68.

¹⁶⁵ “En cualquier caso, la partitura es una representación espacial de sólo algunos de los elementos de los fenómenos temporales que llamamos música. La música es una secuencia de sonidos, cada uno de los cuales aparece sólo en el presente, y que, por tanto, no tiene existencia física persistente.” (BOWEN, José A.: “Finding the Music in Musicology...”, pp. 423-424).

“nada impide tratar la música como un texto, pero a condición de saber lo que incluye y excluye el texto, lo que pretende representar y a qué sirve en las situaciones que nos interesan. Por el contrario, si nos privamos de este trabajo de construcción y delimitación del objeto de análisis, pronto se amalgamarán los diferentes objetos en uno solo”.¹⁶⁶

Rink añade un comentario similar al respecto:

“lack of attention to context and synthesis run the risk of distortion or partiality in the performance conception and the execution thereof.”¹⁶⁷

No obstante, este respeto por la partitura no impide la posibilidad, como ya hemos adelantado, de combinar estudios culturales de tipo etnográficos junto a estudios historiográficos, pudiendo combinar toda clase de herramientas dependiendo de lo que se investiga, esto es, metodologías variadas según el objetivo a resolver e investigar. El estudio de la investigación musical ofrece un nuevo campo donde se concentran varias áreas de conocimiento interdisciplinariamente, análisis, hermenéutica o práctica musical a través de la interpretación, y en el que:

“Methodologies are as varied as the repertoires studied” [...] “Methodologies will also be partially determined by aims.”¹⁶⁸

Bowen concluye por tanto que:

¹⁶⁶ DONIN, Nicolas: “Analizar la música en acto y en situación”, en *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, nº 19-20, Madrid, GCG, 2007, p. 137).

¹⁶⁷ “La falta de atención al contexto y a la síntesis corre el riesgo de distorsionar o fragmentar la concepción de la interpretación y la ejecución de la misma.” (RINK, John: “In respect of performance...”, p. 304). Sobre los peligros de deconstruir el objeto artístico al no tener en cuenta las aportaciones de los acercamientos historiográficos véase por ejemplo: TREITLER, Leo: “The Historiography of Music: Issues of Past and Present”, en COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (eds.), *op. cit.*, pp. 356-377.

¹⁶⁸ “Las metodologías son tan variadas como los repertorios estudiados” [...] “Las metodologías también estarán determinadas en parte por los objetivos.” (BOWEN, José A.: “Finding the Music in Musicology...”, pp. 450-51).

“the study of music in performance is not simply another new, alternative approach; rather, it offers a common ground where analysis, cultural studies, hermeneutics, and, performance practice meet.”¹⁶⁹

Considerando lo anterior podemos afirmar que ha de enlazarse el nuevo paradigma performativo al análisis musical, de forma que la música y su puesta en escena formen parte del análisis. Este maridaje nos puede conducir hacia un análisis de la interpretación o un análisis para la interpretación como iremos viendo. Es el tipo de investigación musical que puede encontrarse en autores como William Kinderman,¹⁷⁰ José Bowen, Joel Lester o William Rothstein, entre otros. Estos autores dan un paso en la relación del análisis con la experiencia. Los nuevos enfoques “*problematizan*” su disciplina por utilizar la expresión de Cook, estableciendo los límites de hasta dónde se puede llegar con la investigación tradicional y a partir de ahí intentar seguir con nuevas propuestas.

El lenguaje intuitivo-narrativo con carga emocional empieza a acompañar a la investigación más rigurosa después de su destierro, y vive su reentrada y posterior recuperación gracias a Kerman y su defensa de la aportación de la experiencia vital y personal de la música en el análisis musical. A partir del análisis crítico de Kerman, la musicología ha evolucionado hasta, como muy bien exponen algunas voces:

“abordar la acción del intérprete cuando el compositor es otro, y ver cuál es el ámbito de su soberanía.”¹⁷¹

Un tipo de análisis como éste que se propone tener en cuenta la actividad del intérprete, implica dirigir la mirada hacia los imponderables

¹⁶⁹ “El estudio de la música durante la interpretación, no es simplemente otro nuevo enfoque alternativo, sino que ofrece un terreno común en el que el análisis, los estudios culturales, la hermenéutica y la práctica interpretativa se encuentran.” (Ídem, p. 451).

¹⁷⁰ De William Kinderman véase por ejemplo: KINDERMAN, William: “Subjectivity and Objectivity in Mozart Performance”, en *Early Music*, vol. 19, n° 4, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 593-600; sobre el resto de autores volveremos más adelante.

¹⁷¹ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *op. cit.*, p. 1410.

de la interpretación, lo que significa que puede extenderse al campo de la hermenéutica y acoger elementos “*extra-textuales*” o “*para-textuales*”,¹⁷² y adherirlos a los elementos estructurales.

Como señala Ramos López:

“Al contrario de alguna de las metodologías clásicas del análisis musical que tratan de elaborar estructuras abstractas comunes a varias composiciones, los análisis de la interpretación muestran la singularidad, no ya de una obra, sino de una ejecución en concreto.”¹⁷³

Villanueva explica el mismo concepto cuando refiriéndose a la interpretación histórica de la música expresa que:

“se ha mejorado sustancialmente el conocimiento de la interpretación de la música antigua ¡qué duda cabe! Pero una cosa es el documento (las herramientas del musicólogo y el estudio del contexto) y otra la interpretación en sí misma.”¹⁷⁴

Todo esto nos conduce de nuevo a una de las aportaciones más interesantes que se pueden extraer de estos tipos de enfoque basados en el análisis de la interpretación y que ya hemos ido presentando; nos referimos a que al obtener una muestra, no ya de las singularidades de las obras musicales o sus compositores, sino de una interpretación concreta, nos metemos de lleno en la labor del intérprete y en el tipo de práctica que lo define y hace diferente del resto de actividades artísticas.

Cook nos ha recordado que la interpretación musical es un arte de actuación,¹⁷⁵ mientras que Rink nos dice que la interpretación ha de entenderse como un concepto holístico, en el que el resultado final es mayor que la suma de sus partes. Si la interpretación ha de reunir lo general y lo específico, necesitamos grandes dosis de flexibilidad para no caer en la intransigencia de posturas extremadamente ortodoxas

¹⁷² Ídem, p. 1411.

¹⁷³ RAMOS LÓPEZ, Pilar, *op. cit.*, p. 1395.

¹⁷⁴ VILLANUEVA, Carlos, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷⁵ COOK, Nicholas: “Music as Performance”.

por un lado, aunque tampoco una desproporcionada tendencia hacia el extremo contrario de la laxitud sería buena consejera:

“Performances need to convince us that they represent truth even if it is a contingent and incomplete truth at one and the same time. That truth of the moment may not be one the scholar can accept in his or her own work, but it is one we have to live with in respect of musical performance.”¹⁷⁶

Estamos de acuerdo en que la interpretación musical representa el momento de la verdad, el tiempo real en el que se cocinan todos los ingredientes de la receta musical y se ofrece el resultado, aunque evidentemente, en el preciso instante en el que se formaliza una elección, el resultado se manifiesta parcial y contingente, ya que se rechazan el resto de enfoques que se hubieran podido depositar sobre la obra en concreto.

La experiencia del movimiento de la interpretación histórica nos sirve para ilustrar algo aplicable a toda interpretación musical:

“Hoy nadie espera de una incursión en el pasado un imposible eco a través del túnel del tiempo, peso sin duda, de los argumentos que uno pueda aportar, de la reconstrucción del contexto histórico y de la calidad de las interpretaciones, uno reafirma su credibilidad.”¹⁷⁷

Tal vez nosotros matizaríamos estas palabras añadiendo que una postura integradora del intérprete puede, junto a su experiencia y visión propias portadoras de conocimiento, ampliar *su credibilidad* con actuaciones informadas, históricamente, sonoramente o contando con el auxilio de cualquier disciplina que enriquezca su tarea.

Probablemente entre las aportaciones más relevantes sobre el análisis musical y su relación con la investigación empírica de la interpreta-

¹⁷⁶ “La interpretación necesita convencernos de que representa la verdad, incluso si se trata de una verdad incompleta contingente e incompleta al mismo tiempo. Esa verdad del momento puede no ser aceptada por el erudito en su propio trabajo, pero es con la que tenemos que vivir con respecto a la interpretación musical.” (RINK, John: “In respect of performance...”, pp. 320-321).

¹⁷⁷ VILLANUEVA, Carlos, *op. cit.*, p. 41.

ción sea la de profesor John Rink, cuyo trabajo despliega en algunos casos, una muestra de análisis reductivo y motivico de gran utilidad para el intérprete, pudiéndolo clasificar incluso como un análisis para la interpretación,¹⁷⁸ una inestimable visión que desarrollaremos en un próximo libro.

3.4. Un análisis para la música en tiempo real

Los estudios de Sobrino¹⁷⁹ y Nagore,¹⁸⁰ nos ofrecen una estupenda exposición panorámica, resumiendo las distintas metodologías y corrientes que han protagonizado el análisis musical en las últimas décadas, a la vez que revisan críticamente gran parte de lo que se ha dicho y hecho durante este tiempo. La controversia del planteamiento del análisis musical como ciencia, o la búsqueda de la verdadera finalidad del mismo, son algunas de las cuestiones que estos autores ponen sobre el tapete como temas de preocupación entre algunos de sus practicantes, en una disciplina que ha ido buscando nuevos sistemas de análisis al plantearse la exploración de la música desde nuevas perspectivas.

Junto a ellos, autores como Blanes,¹⁸¹ Lull¹⁸² o Roca,¹⁸³ por lo que concierne al territorio nacional, o Musgrave,¹⁸⁴ Cook¹⁸⁵ y Rink¹⁸⁶ en lo

¹⁷⁸ Destacaríamos los siguientes textos de su obra RINK, John (ed.): *The Practice of Performance...*; RINK, John (ed.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Este último volumen se encuentra en español: RINK, John (ed.): *La interpretación musical*, Madrid, Alianza, 2006.

¹⁷⁹ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: “Análisis Musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías”, en *Revista de Musicología. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)*, vol. XXVIII, nº 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2005, pp. 667-696.

¹⁸⁰ NAGORE, María: “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, en *Músicas al Sur*, nº 1, 2004, [documento en línea] <<http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>> [consultado el 29-7-2014].

¹⁸¹ BLANES ARQUÉS, Luís: *Personalidad del padre Vicente Pérez-Jorge a través de su música y sus escritos*, vol. I, Valencia, Promolibro, 1999.

¹⁸² LULL NAYA, Trinidad, *op. cit.*

que respecta al panorama internacional, coinciden en sus exposiciones en dos ideas principales que encierran una curiosa paradoja: de una parte el notable auge y diversificación que la materia ha experimentado en las últimas décadas; por otro lado, la dificultad que tiene para encontrar un marco epistemológico que la ayude a definirse y que la proyecte de una vez por todas, fuera de esa sombra de duda que parece envolverla en una continua crisis de identidad.

Los comentarios de Blanes y Musgrave resumen muy bien este estado:

“El análisis musical es un trabajo de investigación muy joven y todavía existe bastante confusión tanto en sus principios como en sus métodos. Hasta llegar a la descripción objetiva del hecho musical, en Occidente se han tenido que franquear muchos escollos que manifiestan las dificultades que entraña el estudio de las obras musicales.”¹⁸⁷

Sin embargo:

“The increasing appearance of 'explanatory' books on aspects of music analysis, culminating in the major texts under review, must be a sure sign of a subject reaching acceptance: no longer

¹⁸³ ROCA ARENCIBIA, Daniel: “Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos”, en *Quodlibet*, n° 49, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2011, pp. 3-21.

¹⁸⁴ MUSGRAVE, Michael: “Review of *Analysis*, by Ian Bent; *A guide to Musical analysis* by Nicholas Cook; *Music Analysis in Theory and Practice* by Jonathan Dunsby, Arnold Whittall”, en *Music Analysis*, vol. 8, n° 1/2, Hoboken, Wiley, 1989, pp. 177-186.

¹⁸⁵ COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1994; COOK, Nicholas: “La forma musical y el oyente”, en *Quodlibet*, 25, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, pp. 3-13; COOK, Nicholas: “¿Qué nos dice el análisis musical?”, en *Quodlibet*, No. 13, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1999, pp. 54-70.

¹⁸⁶ RINK, John (ed.): *The Practice of Performance...*

¹⁸⁷ BLANES ARQUÉS, Luís: *Personalidad...*, p. 46.

needing justification to the few so much as explication to the many.”¹⁸⁸

Según Nagore, después de un estadio de preparación durante el siglo XIX en el que el formalismo fue la corriente predominante, el siglo XX se convirtió en el tiempo que vio emerger la materia con gran efervescencia, gracias a que el análisis adquirió el rango de disciplina autónoma y dejó de ser vista como una herramienta al servicio de la teoría o la composición.¹⁸⁹

A partir de la década de los cincuenta, el formalismo dio paso al estructuralismo con corrientes que a través de metodologías rigurosas, buscaron el científicismo en el análisis musical con la finalidad de hacerse un hueco justificado como investigación científica. Sin embargo, los ochenta traerían una crítica feroz al estructuralismo de la mano principalmente de Joseph Kerman¹⁹⁰ y la *New Musicology*, que intentaba acercarse a la música con una perspectiva más completa a través del “*criticism*”, que ya hemos comentado, y se abría a los elementos externos que rodean a la música, como son su significado, el contexto cultural o la interpretación, asunto este último que más llama nuestra atención.

Con el cambio de rumbo propiciado por la obra de Kerman, vinieron autores que revisando sus teorías fueron más allá en estos planteamientos hasta defender el análisis como un acto interpretativo en sí

¹⁸⁸ “La aparición cada vez mayor de libros ‘explicativos’ sobre aspectos del análisis de la música” [...] “debe ser un signo seguro de la aceptación del alcance del tema: ya no es tanto justificar a unos pocos como explicar para muchos.” (MUSGRAVE, Michael, *op. cit.*, p. 177).

¹⁸⁹ NAGORE, María, *op. cit.*

¹⁹⁰ El texto vio la luz en Estados Unidos como: KERMAN, Joseph: *Contemplating music: challenges to musicology*, Cambridge/Mass, Harvard University Press, 1985. En Gran Bretaña, que es el volumen que estamos tratando aquí, fue publicado como ya hemos expuesto: KERMAN, Joseph: *Musicology*, London, Fontana/Collins, 1985.

mismo. Kramer,¹⁹¹ Samson,¹⁹² Cook¹⁹³ o Ayrey¹⁹⁴ son algunos de los representantes más destacados.

El lazo que el análisis musical mantiene con la interpretación guarda como hemos dicho, una interesante relación digna de nuestra atención. Sin embargo, no ha sido hasta la aparición del concepto de performatividad en la música, que los estudiosos han empezado a cambiar la dirección de la relación entre ambas disciplinas, alterando su dirección y reconduciéndola desde la práctica al mundo teórico y no al revés como era lo habitual. Hemos ido comprobando hasta ahora, que interpretación y análisis mantienen un estrecho vínculo que enriquece a ambas materias, lo que significa que cuanto más fluido sea el diálogo entre las dos disciplinas, mayor beneficio podrán extraer ambas de su relación simbiótica.

No obstante, el nuevo reto al que se enfrenta el mundo académico es el del análisis desde la práctica artística o para la práctica, que en el caso concreto de nuestro estudio sería el análisis desde la interpretación o para la interpretación musical.

En este sentido compartimos la aportación de Lull Naya cuando dice que:

“Tan absurdo es un análisis puramente teórico, sin tener en cuenta la interpretación, como una interpretación guiada solamente por la intuición, sin ningún estudio profundo de la música. No debemos olvidar que, en última instancia, la música necesita de una parte física para materializarse y que en muchos

¹⁹¹ KRAMER, Lawrence: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995.

¹⁹² SAMSON, Jim: “Analysis in Context”, en COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (eds.), *op. cit.*, pp. 35-54.

¹⁹³ COOK, Nicholas: *Music, Imagination, and Culture*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

¹⁹⁴ AYREY, Craig, EVERIST, Mark: *Analytical strategies and musical interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

casos, la condiciona. Cualquier reflexión acerca de la música que no tenga en cuenta esta cuestión es pura abstracción mental.”¹⁹⁵

Por otro lado, Blanes afirma que el análisis comparte objetivos potenciales de ineludible interés para el intérprete:

“debería describir y aclarar el poder de la música sobre el hombre, y/o ayudar a la exploración de su naturaleza según los fines del analista, contribuir a mejorar, por ejemplo, la interpretación, la lectura ajustada a las intenciones del compositor, por medio de niveles de análisis que cada uno se proponga: morfológicos, sintácticos y semiológicos o semánticos”.¹⁹⁶

Resumiendo, el análisis no puede obviar la interpretación de la partitura, contribuyendo de este modo a su comprensión. Resulta indudable que reporta beneficios al intérprete, logrando por ejemplo una mayor solidez en la memorización, o una más ajustada valoración de las relaciones rítmicas y dinámicas a gran escala como nos comenta Cook.¹⁹⁷

Por consiguiente, si como dicen Lull y Blanes, queremos evitar el peligro de perdernos en el jardín de la abstracción mental infructuosa y por el contrario deseamos ayudar al intérprete a describir y aclarar el poder de la interpretación viva o ayudarle en tareas más prácticas como puede ser la memorización de una pieza que se va a interpretar, sea cual sea el caso, hemos de lograr nuevas asociaciones entre estos campos que respondan a estos requerimientos de manera fructífera.

Lograr por tanto esa simbiosis entre análisis e interpretación, requerirá un ejercicio de flexibilidad importante por parte de la teórica para permitirse a sí misma la justa libertad, intuición y creatividad necesarias para poder realizar esa asociación entre ambas materias con éxito. Encontrar el espacio que permita observar y estudiar, con las herramientas adecuadas, la práctica interpretativa del músico que actúa no es sencillo, razón de más para buscar precisamente esos espacios necesarios que permitan la evolución de ambas.

¹⁹⁵ LULL NAYA, Trinidad, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁶ BLANES ARQUÉS, Luís: *Personalidad...*, p. 47.

¹⁹⁷ COOK, Nicholas: “¿Qué nos dice el análisis...?”, p. 70.

Desde nuestro punto de vista, el análisis teórico ha de intentar describir la realidad musical como una experiencia directa que se desarrolla en el tiempo real, lo que significa que un análisis con un método científico consumado puede ser muy interesante como análisis científico, pero puede tener poca o nula aplicabilidad en la práctica interpretativa, sin embargo otros tipos de análisis digámosles de superficie, no suelen tomarse en serio como análisis en toda regla, al no ser modelos formales reconocidos, convirtiéndolos en un análisis menor, limitado. Paradójicamente, un análisis morfológico-sintáctico clásico pensado y adaptado para la interpretación puede prácticamente manejar o dar los mismos resultados, al estar más directamente relacionado con la práctica.

Al hilo de esta cuestión, resulta curiosa la descripción que Cook hace sobre el análisis, porque es expuesto como una recreación íntima con la obra musical, que recuerda la propia relación que tiene el intérprete con la pieza que va a ejecutar en un recital, y es este tipo de aproximación la que nos parece apropiada para resolver los desafíos que estamos exponiendo entre análisis y práctica interpretativa, hasta convertirse en un punto de referencia inicial válido para el intérprete:

“It is about the practical process of examining pieces of music in order to discover, or decide, how they work. And this is because when you analyze a piece of music you are in effect recreating it for yourself; you end up with the same sense of possession that a composer feels for a piece he has written. Analyzing a Beethoven symphony means living with it for a day or two, much as a composer lives with a work in progress: rising with the music and sleeping with it, you develop a kind of intimacy with it that can hardly be achieved in any other way.”¹⁹⁸

¹⁹⁸ “Se trata del proceso práctico de examinar piezas de música con el fin de descubrir, o decidir cómo funcionan. Y esto se debe a que cuando se analiza una pieza de música te encuentras en efecto recreándola por ti mismo, terminando con el mismo sentido de posesión que un compositor siente por una pieza que ha escrito. Analizar una sinfonía de Beethoven significa vivir con ella por un día o dos, tanto como el compositor la vive con un trabajo en progreso: al crecer con la música y dormir con ella, desarrollas un tipo de intimidad, que apenas se puede lograr de otra manera.” (COOK, Nicholas: *A Guide...*, p. 1).

Cook introduce aquí muy acertadamente la idea sobre el análisis musical y su semejanza con la poesía y el análisis crítico. El autor asocia el análisis musical a la crítica literaria de un texto poético:

“Sería mejor establecer un paralelismo entre la forma musical y la unidad de un discurso, poema o novela, es decir, entre el análisis musical y la crítica literaria. Y afirmar esto es sugerir que el análisis musical, en el fondo, no es una labor científica ni mucho menos.”¹⁹⁹

Esto nos recuerda también a Blanes cuando añade en el mismo sentido que el análisis tanto de las obras musicales como de los textos poéticos, está más cerca del arte que de la ciencia, aunque evidentemente pueda aportar datos teóricos importantes.²⁰⁰

Ambos pensadores consideran que el análisis musical no es científico, o no al cien por cien al menos, ya que tanto el crítico como el analista crean significados nuevos que acompañan a la obra y que contribuyen a su explicación general a través de su visión particular, desde una participación activa, es decir, desde dentro y no intentando ver la obra asépticamente desde fuera. En otras palabras, el analista cumple un doble papel: el de explicar y el de participar simultáneamente en la creación de un nuevo significado, una actividad por cierto que resuena a la perfección con la del intérprete musical y sus actuaciones públicas en concierto.

Por tanto, un análisis útil para el intérprete puede ser ningún análisis concreto y serlos todos, lo importante es no olvidar que ha de estar pensado para ayudar al intérprete desde su práctica o para su práctica artística.

“no podemos ya prescindir de la noción de ‘obra musical’ como algo que se desarrolla en el tiempo, y por tanto cambia, que existe además en cuanto es percibida, ya que la música es un arte sonoro y temporal. No podemos olvidar, en suma, el aspecto

¹⁹⁹ COOK, Nicholas: “La forma musical...”, p. 12.

²⁰⁰ BLANES ARQUÉS, Luís: *Personalidad...*, p. 53.

perceptivo, la dimensión espacio-temporal o las cuestiones interpretativas.”²⁰¹

En cierto sentido, podemos afirmar que para respetar o hacer hincapié en el proceso diacrónico de la música, hemos de ser cautelosos en la elección del tipo de herramienta analítica:

“Structure exists in time and reveals processes which communicate successive meanings. But ultimately all discussion of how one may respond to music analytically is determined by one's understanding of the mode of existence of the method adopted. And it is unnerving, therefore, that critical considerations appear to play so much less a role than does practice.”²⁰²

Las *consideraciones críticas*, recalca Musgrave, que nos recuerda de nuevo el “*criticismo*” de Kerman y su defensa de aproximaciones analíticas como las desempeñadas por Tovey en la década de los sesenta o por Charles Rosen en estos últimos años, ambos representantes de una musicología que intentaba reunir erudición y experiencia, son una primera muestra de la combinación entre formalismo e interpretación, a tener en cuenta como una solución apta para este desafío. Al fin y al cabo, el intérprete se desenvuelve en un terreno de la música en el que entran en juego múltiples factores que ahora se desean averiguar, pero investiguémoslos adecuadamente, busquemos por tanto los utensilios metodológicos más adecuados para este objetivo.

Por ejemplo, la corriente analítica fenomenológica se basa en la experiencia de la música, en la percepción del oyente que aprecia la música como discurso en el tiempo, y este aspecto es importante porque incide en un aspecto que hasta ahora el análisis tradicional había descuidado al concentrarse en un tipo de análisis que intentaba salvaguardar la objetividad a través del formalismo. La corriente fenome-

²⁰¹ NAGORE, María, *op. cit.*

²⁰² “La estructura existe en el tiempo y revela procesos que comunican significados sucesivos. Pero en última instancia, toda la discusión de cómo se puede responder a la música analíticamente se determina mediante la comprensión del método elegido. Y es desconcertante, por lo tanto, que las consideraciones críticas parezcan desempeñar así un papel mucho menor de lo que lo hacen en la práctica.” (MUSGRAVE, Michael, *op. cit.*, p.184).

nológica²⁰³ al basarse en la experiencia puede plantear cuestiones interesantes, ofreciendo una alternativa al análisis centrado en exclusiva en la partitura y la notación, y hacerlo en la música como experiencia humana y portadora de significado para nosotros. En cierto modo, la fenomenología compensa el exceso focalizado sobre la notación, para dirigirse hacia la experiencia.

Una primera definición tradicional del análisis como la expuesta a continuación por Ian Bent es sin duda alguna, un buen punto de partida:

“The resolution of a musical structure into relatively simple constituent elements, and the investigation of the functions of those elements within that structure.” [...] “A more general definition of the term as implied in common parlance might be: the part of the study of music which takes as its starting-point the music itself, rather than external factors.”²⁰⁴

Sin embargo, la disciplina no ha dejado de evolucionar desde la definición de Bent, y si entendemos el análisis como:

“el examen detallado que se hace de una obra, un escrito o cualquier realidad susceptible de estudio intelectual, así como el resultado de ese examen”,²⁰⁵

puesto que podemos dirigir nuestra mirada analítica sobre “*cualquier realidad susceptible de estudio*”, la observación de la escucha analítica puede conducirnos a conocer una obra de forma similar a como lo haría una partitura.

²⁰³ Véase por ejemplo la obra de: CLIFTON, Thomas: *Music as Heard: a Study of Applied Phenomenology*, New Haven, Yale University Press, 1983.

²⁰⁴ “La resolución de una estructura musical en elementos constituyentes relativamente simples, y la investigación de las funciones de estos elementos dentro de esa estructura.” [...] “Una definición más general del término, obtenido en el lenguaje común podría ser: la parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música en sí, en lugar de los factores externos.” (BENT, Ian: “Analysis”, en SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, London, Macmillan, 1980, p. 340).

²⁰⁵ NAGORE, María, *op. cit.*

Sin ahondar en la literatura escrita alrededor de la fenomenología y su estudio, Howell nos habla sobre la importancia del análisis psicológico para la unión global del discurso musical, la unión de los detalles en una totalidad orgánica que discurre en el tiempo:

“Compositionally, a musical surface acquires its significance through the elaboration of underlying patterns, through function, in analytical terms. It is the passing of musical time that provides the context for surface events and forms the basis for what is often referred to as a psychological view analysis: revealing the meaning of the obvious by deriving it from what is hidden”.²⁰⁶

La definición de análisis psicológico de Howell está inspirada en el interesante planteamiento que hace Cook sobre el tema, tomando como punto de partida para su enfoque el análisis schenkeriano y que intentaremos exponer a continuación de forma muy sintética. El análisis tradicional armónico y estructural, no distinguía la percepción psicológica de la música, es decir un acorde de tónica (I), para este tipo de análisis es igual al inicio, a la mitad y al final de la pieza, cuando esto no es así desde el punto de vista psicológico. Así que los nuevos modelos analíticos, pensemos en Schenker y Meyer, aspiraron a analizar la música, demostrando en sus trabajos la relación entre la estructura y sus consecuencias psicológicas, para paliar esta carencia en los análisis más antiguos. Pero estos análisis de segunda generación, no responden adecuadamente al requerimiento auditivo de oyente, con lo cual desde este punto de vista son inútiles. Lo que el oyente capta de una obra es más bien una secuencia diacrónica a pequeña escala y en relación con la siguiente, más que su centro tonal general y sus movimientos a gran escala. Según este tipo de razonamiento, lo único que se validaría en estos análisis sería el circuito cerrado creado por el propio analista que con su lectura, una percep-

²⁰⁶ “Desde el punto de vista compositivo, en el nivel de superficie, la música adquiere su significado a través de la elaboración de patrones subyacentes, a través de la función, en términos analíticos. Es el paso del tiempo musical lo que proporciona el contexto para los eventos superficiales y constituye la base para lo que se refiere a menudo como un análisis desde el punto de vista psicológico: revelar el sentido de lo obvio derivándolo de lo que está oculto” (COOK, Nicholas: *A Guide...*, p. 67).

ción-filtro que descubre la obra de una manera concreta, revela una visión particular pero que no tiene la última palabra ni es el único procedimiento autorizado.²⁰⁷

Sin embargo, del ejemplo planteado sobre Schenker podemos extraer una lectura positiva, y es que el acercamiento psicológico puede llegar prácticamente a todos los sistemas analíticos, ya que como decíamos al principio, estos análisis intentaron presentar una visión estética de la obra asociada al análisis, una perspectiva muy interesante para el mundo de la interpretación musical que como muy bien nos recuerda Sobrino,²⁰⁸ se ajustaría al sexto tipo de relación que puede darse entre el objeto musical y los tipos de análisis aplicados según el modelo de tripartición de Molino²⁰⁹ y Nattiez.²¹⁰

Blanes también hace una división de los diferentes niveles que se dan en el análisis y en su particular división hace referencia a algo parecido, cuando expone su explicación de lo que él denomina, el nivel estilístico del análisis:

“captado por la intuición del observador, que consiste en una serie de puntualizaciones de ordinario muy ricas y acertadas en las que el grado de exactitud no puede estar garantizado por un procedimiento sistemático. Es decir, no hay una seguridad demostrativa de que las afirmaciones que se formulan son absolutamente ciertas. Hay que esforzarse, no obstante, por atender este nivel; de una parte como consecuencia de los resultados obtenidos en el análisis morfológico-sintáctico, y de otra parte por una relación bien dirigida hacia el conocimiento estético y un acercamiento tan satisfactorio como posible a los acontecimientos históricos.”²¹¹

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, *op. cit.*, p. 673.

²⁰⁹ NATTIEZ, Jean-Jacques : *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

²¹⁰ MOLINO, Jean: “L’analyse du poème, ou le sentiment des choses”, en *Introduction à l’analyse linguistique de la poésie*, vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

²¹¹ BLANES ARQUÉS, Luís: *Personalidad...*, p. 54.

Esta finalidad estética o estilística del análisis, es uno de los intereses compartidos entre analista e intérprete, y sólo es uno de tantos otros que baraja el intérprete en su quehacer diario como artista, en los que se entremezclan la contextualización histórica de la pieza o los aspectos psicológicos o técnicos de la interpretación.

Como nos recordaba Rink en el capítulo anterior, el intérprete incorpora todos los ingredientes de su trabajo en un momento concreto que transcurre en el tiempo, y partiendo de esta base, muestra una parte del análisis que forma parte de la globalidad de su tarea y de las múltiples actividades complementarias que le permiten desarrollar su labor.

El hecho de tomar el análisis como una herramienta más y no como un fin en sí mismo que puede trabajar en conjunción con el resto de las tareas que desarrolla el intérprete es defendido también por Lull del siguiente modo:

“El análisis es el medio del que nos servimos para llegar a la comprensión de la obra musical, nunca es un fin en sí mismo, es uno de los medios que permiten que la obra se revele.”²¹²

Y en términos similares se expresa la profesora Nagore cuando expone que:

“Quizá algunos de los mayores avances que se han dado en los últimos años en el ámbito del análisis musical deriven precisamente de ese carácter interdisciplinar, de no considerarlo un fin en sí mismo, sino una herramienta de acercamiento a la obra musical que acompaña a la historia, a la teoría, al acercamiento estético a la música o al trabajo creativo o interpretativo, aunque pueda configurarse como disciplina autónoma con sus reglas y métodos propios.”²¹³

Pero colaborar en este trabajo conjunto análisis-interpretación, significa que existen tantos métodos como analistas y obras a analizar, y que la intuición y el juicio personal juegan una importante baza en todo este asunto. Según Sobrino, no podemos contar con la existencia de un método único global que sirva para analizar cualquier obra,

²¹² LULL NAYA, Trinidad, *op. cit.*, p. 21.

²¹³ NAGORE, María, *op. cit.*

como si se tratara de unas reglas de lingüística general para toda la música, sobre todo si nos alejamos de la música tonal y nos adentramos en la música de siglo XX en el que partimos de la base de que cada compositor tiene su propio lenguaje, sino que más bien:

“será preciso buscar, en el análisis, la distinción entre lo significativo y lo que no lo es.”²¹⁴

O como dice Lull, discriminar entre los diferentes elementos presentados por el compositor en busca de revelaciones significativas:

“Hay que discriminar los elementos esenciales de los ornamentales o convencionales. Analizar no significa desmontar en pedazos una obra, para luego volverlos a unir, se trata de buscar lo esencial y a partir de ahí, ver el proceso de crecimiento por el cual se ha completado la obra.”²¹⁵

Al fin y al cabo como señala acertadamente Macherey:

“conocer una obra musical no debería significar desmontarla, desmitificarla, sino producir un saber nuevo, decir lo que dice sin decirlo”.²¹⁶

La interesante óptica de estos autores nos parece muy acertada en el sentido que un cierto tipo de análisis puede convertirse en un poderoso instrumento que acompañe a la labor interpretativa del artista, como uno más de los instrumentos de los que puede hacer uso para permitir que la obra se revele o al menos participe del trabajo creativo-interpretativo de su labor.

Así pues, podemos plantear el análisis musical desde una perspectiva performativa, en donde la creatividad e intuición ayudan a la exposición del mismo, al igual que hace el intérprete cuando ejecuta una obra. Un análisis mostrará mayor coherencia cuando la conexión en la interrelación de los detalles de la pieza y las conclusiones aportadas sean visibles y originales, y por tanto el analista capte la atención del lector sobre el planteamiento expuesto:

²¹⁴ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, *op. cit.*, p. 695.

²¹⁵ LULL NAYA, Trinidad, *op. cit.*, p. 22.

²¹⁶ BLANES ARQUÉS, Luís: *Personalidad...*, p. 60.

“En tales circunstancias, lo que hace bueno o malo a un análisis no son, obviamente, sus conclusiones como tales, sino el modo en que los detalles musicales sostienen estas conclusiones, y hasta qué punto estas conclusiones clarifican o arrojan luz sobre aquellos.”²¹⁷

Dada la situación, los problemas a los que nos enfrentamos en primer lugar son evitar los extremos. Si de un lado el academicismo teórico asfixia la práctica artística o simplemente la deja al margen de su objeto de estudio, por el otro nos encontramos con que la relación entre, pongamos por caso, el análisis de tipo hermenéutico y su relación con el formalismo, plantea la difícil cuestión de cómo relacionar convenientemente los contenidos morfológicos-sintácticos del análisis de la obra con las interpretaciones extra-musicales que extraemos sobre ésta, si no queremos descarrilar en el relativismo subjetivo. De manera que, si deseamos que nuestra exégesis de la obra no resulte banal o caprichosa, hemos de hacer frente al desafío que implica relacionar diseños musicales concretos con contenidos extra-musicales concretos y que esta relación se manifieste con coincidencias palpables y verificables, siempre y a cada ocasión que aparezcan en la obra musical.

En definitiva, el análisis aunque personal y subjetivo, no tiene por qué ser acientífico, pues no todo vale, y evidentemente hay realizaciones analíticas más correctas que otras:

“En una época dominada por el relativismo y el contexto, el tipo de aproximación hermenéutica de los estudios de la new musicology y el new criticism puede provocar la disolución del análisis musical en un ejercicio narrativo o interpretativo, como un nuevo tipo de performance. En contrapartida, la descentralización del conocimiento, la multiplicidad de perspectivas, tiene aspectos positivos que debemos aprovechar.”²¹⁸

Por un lado, un análisis sin referencias externas puede acabar convirtiéndose en una fría descripción sin interés, limitada por el propio análisis de la pieza musical. De igual modo, una interpretación caprichosa sin herramientas que permitan realizar un seguimiento de lo

²¹⁷ COOK, Nicholas: “¿Qué nos dice el análisis...”, p. 67.

²¹⁸ NAGORE, María, *op. cit.*

que está sucediendo, correrá la misma suerte al descarrilar en una interpretación vaga que diluye la obra, en vez de explicarla o ayudar en su recreación.

3.5. Análisis y performatividad

Uno de los más notables representantes de la *New Musicology*, Lawrence Kramer dejó escrito que:

“From a postmodernist perspective, music as musicology has conceived it simple does not exist.”²¹⁹

Esta sentencia lapidaria refleja en buena medida el rumbo que tomaba la Nueva Musicología, dando paso a las contribuciones subjetivas de los autores sin restricción alguna en sus análisis y cuestionando la funcionalidad misma del conocimiento en los trabajos.

Junto a esta corriente aparecen las obras de Cook²²⁰ y Ayrey²²¹ que dan un paso más en esta tendencia epistemológica e introducen el análisis como una práctica interpretativa más de nuestra cultura. Estas contribuciones suscitan un mayor protagonismo del contexto y la interpretación en los nuevos trabajos, convirtiéndose éstos en los agentes de estudio y factores que revelan la obra musical en sí misma.

Servirse del Análisis de la Interpretación como modelo representativo del paradigma de la performatividad para el resto de los análisis musicales en general, es el objetivo principal de la tesis de Cook.²²² Basándose en las teorías de Bohlman en las que se presenta la idea, que cualquier acercamiento analítico a la música “no sólo describe sino que prescribe a través de sus actos de interpretación,”²²³ Cook plantea este nuevo

²¹⁹ “Desde una perspectiva posmoderna, la música como la ha concebido la musicología simplemente no existe.” (KRAMER, Lawrence, *Classical Music...*, p. 17).

²²⁰ Véase COOK, Nicholas: *Music, Imagination...*

²²¹ AYREY, Craig, EVERIST, Mark: *Analytical strategies...*

²²² COOK, Nicholas: “Analysing performance...”, p. 252.

²²³ “Not only describes but prescribes through its acts of interpretation” (BOHLMAN, Philip: ‘Musicology as a Political Act’, en *Journal of Musicology*, vol. 11, n° 4, Berkeley, University of California Press Journals, 1993, p. 432).

concepto de la performatividad, como la realización del análisis *a través de* en vez de *hacia* la experiencia.

Es decir, en el momento elegimos un sistema de trabajo con el que acercarnos al estudio de la música, ésta se verá afectada y condicionada por nuestro instrumento de estudio. Cook²²⁴ lanza una crítica a las pretensiones de cientificismo de ciertas posturas, reflejadas por ejemplo en los trabajos de Narmour²²⁵ o Lerdhal.²²⁶

El rigorismo de los métodos conocidos no solucionaría en cualquier caso, el problema de afrontar los nuevos retos que se avecinaban. Musgraves puso sobre la mesa el conflicto y proponía la búsqueda de soluciones más integradoras, que en su caso pasaban por la propuesta de un planteamiento analítico basado en la escucha estructural:

“I doubt that 'rigour' is itself enough: imagination and a point of reference sensitive to the work and its world are indispensable to the unlocking of its secrets”²²⁷

²²⁴ En verdad el autor declara que la naturaleza intrínseca de todo análisis musical es opuesta a la posición científica, porque lejos de mantenerse fuera del objeto a observar su objetivo principal es todo lo contrario. El analista forma parte de la interpretación con su visión analítica y por tanto entramos en el campo de lo performativo: “Una condición previa para la experimentación científica fructífera es que ésta no perturbe el propio fenómeno investigado; si lo hace, los datos de la experimentación carecerán de valor. Pero esto no es en absoluto aplicable al análisis musical, una de cuyas características es que modifica la misma experiencia musical que se investiga.” (COOK, Nicholas: “¿Qué nos dice el análisis...”, p. 66).

²²⁵ NARMOUR, Eugene: “On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation”, en SOLIE, Ruth A., NARMOUR, Eugene (eds.): *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1988, pp. 317-340.

²²⁶ LERDAHL, Fred: “Cognitive Constraints on Compositional Systems”, en SLOBODA, John A. (ed.): *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, New York, Oxford University Press, 1988, pp. 231-259.

²²⁷ “Dudo que el ‘rigor’ sea en sí mismo suficiente: la imaginación y un punto de referencia sensible a la obra y su mundo son indispensables para el desbloqueo de sus secretos” (MUSGRAVE, Michael, *op. cit.*, p. 186).

Musgrave introducía al final de su artículo un novedoso enfoque en el que proponía que la obra tenía múltiples lecturas, preconizando en cierto modo el enfoque performativo propuesto por Cook.

El análisis se convierte, iluminado bajo este nuevo foco, en una cuestión interpretativa. Por eso hay que elaborar teorías analíticas que permitan tener en consideración este aspecto, si lo que se desea realmente es que el análisis musical se convierta en algo más que en un modo de describir la partitura sin aportaciones subjetivas substanciales por parte del analista-intérprete.

Cualquier análisis por sencillo que sea, plantea una postura y un posicionamiento, es decir, una interpretación, de ahí que un análisis efectivo para la interpretación no tiene por qué ser complicado, sino todo lo contrario, en ocasiones puede ser que esa sencillez permita extraer las consecuencias que se deseen mostrar posteriormente en la ejecución pública de una obra musical.

Al igual que Musgrave o Cook, Boulez también describió la importancia de la interpretación, como un rasgo vital del análisis musical:

“constituyentes indispensables de un método analítico activo: debe comenzar con la observación pormenorizada y lo más exacta posible de los hechos musicales que confrontemos; luego es cuestión de encontrar un plan, una ley de organización interna que tome en cuenta esos hechos con la máxima coherencia; finalmente viene la interpretación de las leyes compositivas deducidas de esta aplicación particular – todos estos estadios son necesarios; nuestros estudios serán de interés meramente teórico si no están continuados hasta el punto más álgido – la interpretación de la estructura; sólo en este estadio puede uno estar seguro de que la obra ha sido asimilada y comprendida”.²²⁸

El análisis por tanto, implica una interpretación, una contribución subjetiva aunque su objeto sea siempre el mismo, una obra musical concreta, puesto que siempre reflejará el acervo personal y profesional de quien lo realiza.

²²⁸ SOLARE, Juan María: “Analizando el análisis”, en *El análisis de la música: doce notas preliminares*, nº 19-20, Madrid, Gloria Collado Guevara, p. 41.

En cierta medida, se hace recomendable para la relación del análisis con la interpretación musical, la práctica de un tipo de análisis abierto según los términos del profesor Sadaï, ya que éste:

“Se inclina, más allá de lo formal, sobre lo que desde la óptica de una fenomenología experimental se denominaría lo espacial, lo energético, lo gestual, sin omitir lo estilístico, lo estésico, etc. Despojado de metodología apriorística, considera su objetivo suministrar datos significativos desde el punto de vista musical.”²²⁹

Lo importante de esta aportación es que el análisis tiene en cuenta la intuición del analista, el cual no necesita un método concreto a priori para su indagación sino que para canalizar su discurso puede construirlo partiendo de sus propias necesidades.

El planteamiento de Sadaï resuena con la epistemología performativa que hemos expuesto, ya que su idea sobre la intuición va dirigida a resolver un problema no con un modelo ya formulado, por ejemplo el análisis schenkeriano, sino construyendo uno propio según la necesidad que se plantee, por ejemplo la interpretación musical. Sin embargo, esto no significa hacer lo que uno desee, sino que por el contrario implica tener una comprensión profunda del objeto a estudiar, de las herramientas que se van a utilizar y del modo de relacionar el modelo con la obra para extraer el análisis y los resultados requeridos.

Según la propuesta de Sadaï, el análisis puede contribuir a la construcción de una disciplina que contemple esa subjetividad inherente a la práctica interpretativa que se define por la relación entre el objeto observado y su observador:

“Pues una verdadera ciencia de la música, que se distinga del cientifismo musical, debería responder a las exigencias de la sensibilidad musical, de una parte, y a las de la razón, de otra. En consecuencia, esta ciencia debería construirse en el seno de una relación estrecha e íntima entre el observador y lo observado, entre el oyente y lo dado a escuchar. En otros términos, no podría construirse más que a partir de una metodología que

²²⁹ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, *op. cit.*, p. 692.

considere su objeto como una entidad inseparable del sujeto que lo percibe.”²³⁰

Un análisis performativo encaja en esta perspectiva, ya que tiene en cuenta este proceso relacionado con la interpretación y el contexto. La obra existe en su interpretación pero también a lo largo de sus diversas interpretaciones, éstas conforman su historial, responsable a su vez de que el intérprete reaccione a las interpretaciones de otros. Así pues, la obra es un objeto cambiante que se completa con la *performance* de su intérprete y de sus intérpretes, no es tanto un texto como un proceso en continua evolución cuya recepción no se consuma hasta su interpretación:

“Roman Ingarden define la ‘obra musical’ como un objeto ‘puramente intencional’, cuya existencia depende del acto creativo del compositor y se basa en la partitura. En este sentido, no es ni un objeto real ni una entidad puramente subjetiva. La obra es actualizada por medio de la interpretación y sujeta, por lo tanto, a un proceso histórico en el que se convierte en un ‘correlato intencional de la opinión no de uno solo, sino de una comunidad de oyentes en un país determinado y en un tiempo determinado’.”²³¹

La relación sujeto-objeto que puede darse en la epistemología performativa puede encontrar también resonancias en la siguiente aportación estética que el profesor De la Calle expone según el análisis que realiza de la estructura de la obra Mikel Dufrenne:

“La conclusión que enfatiza M. Dufrenne tras el análisis tripartito de la estructura de la obra, en la que se coordinan los tres planos señalados, es la siguiente:

‘1. El objeto estético es PARA-NOSOTROS, ya que es por la percepción por la que halla el modo de completarse y que es el camino por el que se revela la propia expresión, como forma más alta.

²³⁰ Ídem, *op. cit.*, p. 671.

²³¹ Citado en NAGORE, María, *op. cit.*

2. El objeto estético es también PARA-SI, dado que el poder que posee de expresar le confiere una especie de ‘cuasi-subjetividad’.

Dotado el objeto estético de una especie de interioridad, es capaz de expresión y tal expresión se despliega al confrontarse con el sujeto contemplador, con los requisitos de su actitud determinada y con el desarrollo de la correspondiente experiencia estética. Sólo para un sujeto que contempla la obra, tal obra se presenta como un ‘cuasi-sujeto’ inaugurándose entre ambos el ‘diálogo comunicativo’ de la expresividad estética.”²³²

Esta descripción tan elocuentemente descrita desde el campo de la estética, presenta junto con todo lo expuesto, un marco propicio para el desarrollo de una epistemología de la performatividad que abarque el análisis desde la propia práctica artística musical.

²³² DE LA CALLE, Román: *Lineamientos de Estética*, Valencia, NAU Llibres, 1985, p. 229.

A modo de epílogo

DESDE QUE ESPAÑA INGRESÓ en la Unión Europea en 1986, la carrera por acortar distancias y acercar posturas con el resto de países comunitarios en el ámbito educativo parece no haber cesado. Uno de los compromisos educativos propuestos más relevantes para la entrada en el siglo XXI, ha consistido en la construcción de un espacio común de convergencia de los sistemas educativos que en el caso de las enseñanzas superiores ha desembocado en el denominado Espacio Europeo de Educación Superior, conocido comúnmente como Plan Bolonia.

Impulsados por este marco y gracias a la Ley Orgánica de Educación de 2006, los conservatorios de música comenzaron a impartir enseñanzas superiores de segundo ciclo conducentes al título de Máster Artístico, y aunque este ciclo permite en algunos casos continuar con los estudios de doctorado en convenio con las universidades, lo cierto es que lo deseable sería que los propios conservatorios pudieran desarrollar en un futuro sus propios programas de doctorado, en el ámbito de las disciplinas que son propias de estas enseñanzas artísticas superiores. Previeniendo este ambicionado futurible, en las páginas ante-

riores hemos intentado conectar con este anhelo, planteándonos la construcción de un marco epistemológico que sirva de base para el desarrollo de una actividad investigadora en el ámbito de la interpretación musical y que permita en un posterior esfuerzo, elaborar nuevos modelos o herramientas metodológicas para el desarrollo y perfeccionamiento de la labor docente de los centros superiores artísticos.

La expansión de la actividad investigadora desde la disciplina teóricas a las enseñanzas de las especialidades instrumentales como la asignatura de Piano constituye el primer paso de este desarrollo y concurre en nuestra opinión, como uno de los desafíos evidentes y participaciones más substanciales de la última reforma educativa que se ha visto favorecida, como hemos ido estudiando en este trabajo, gracias a las contribuciones de la investigación artística, la investigación musicológica y los Estudios de *Performance* o *Performance Studies* (Fig. 2), una contribución en conjunto que nos permite en la actualidad abordar proyectos a través de la práctica artística.

La investigación artística que se realice en los conservatorios superiores se caracteriza por abordar un amplio abanico de temas, de tal modo que la investigación artística debe concebirse como un “*concepto paraguas*”, en el que la actividad investigadora, lejos de concentrarse en una única área tradicional de investigación científica, puede por el contrario hacer uso de cualquier herramienta metodológica de investigación, perteneciente a toda la gama de disciplinas que estudian la música.

Los trabajos de investigación y tesis que van apareciendo en el área artística musical, abordan una amplia diversidad de temáticas y enfoques empleando asimismo metodologías heterogéneas. Según los consultados aquí, especialmente interesantes y adecuados para nuestro objetivo nos parecen los enfoques que versan sobre aspectos relacionados con la práctica interpretativa y el análisis musical, bajo el prisma y tratamiento propios de la investigación artística, y la aplicación que puedan tener ambas perspectivas en la actividad docente.

Fig. 2

Así pues, los conservatorios han comenzado a abrir las puertas a los estudios de segundo y tercer ciclo, adentrándose en un ámbito de indagación que difiere en su naturaleza de la universitaria, en el sentido que aquella nacerá y se orientará principalmente, desde y hacia la práctica artística. Consiguientemente, la difusión de la investigación artística también adquirirá diversas conformaciones como son las interpretaciones públicas en directo a través de conferencias-concierto o grabaciones en formato audiovisual acompañadas de texto escrito. Sin embargo, en cualquiera de sus posibles elaboraciones los resultados de la investigación han de ser objetivos, comunicables e intercambiables tanto entre los colegas del mismo campo como con el resto de la comunidad educativa.

El intérprete-docente, está además siendo reclamado a convertirse en investigador, pero ¿no serán tres perfiles profesionales, demasiados contornos concentrados en un mismo sujeto? Esta es la razón que nos empuja a considerar como solución entre las posibles opciones existentes, la de equipar convenientemente a los intérpretes cualificados, enseñándolos a investigar y dotándolos de las herramientas científicas suficientes, para permitirles su entrada en los diversos campos y temas de investigación acordes con su labor docente e interpretativa. En cualquier caso, consideramos que esta última aportación al perfil profesional de los docentes de enseñanzas artísticas protagonizada por la actividad investigadora (Fig. 3), encarna una fabulosa actualización para este cuerpo de profesores de música.

Fig. 3

Por otra parte, cualquier área de conocimiento emergente, como es el caso de la investigación artística musical, necesita todas las energías necesarias para levantar el soporte estructural sobre el que progresivamente establecer su propio ámbito de estudio como disciplina. El esfuerzo de instituciones destacadas en esta materia que hemos repasado en la primera parte del libro, constituye con su presencia y dedicación, una evidencia palpable de esa red institucional y de estudiosos que componen el cuerpo de una materia de estudio.

A partir de estos antecedentes sobre la investigación, hemos continuado nuestra indagación, profundizando en algunas cuestiones más sobre este ámbito relacionado con la música, como son: intentar obtener una posible definición sobre qué es la investigación artística en música; conocer las aportaciones de este campo al área de la Interpretación musical; y finalmente descubrir el cambio de perspectiva que significa esta propuesta en comparación con la investigación tradicional en música.

Dada la amplitud y complejidad de la cuestión abierta alrededor de la investigación artística resulta aventurado proponer definiciones en estos tiempos que logren resumir adecuadamente su idiosincrasia, sin embargo, muy sintéticamente, la investigación artística puede ser entendida en una de sus posibles cristalizaciones, como aquella indaga-

ción que plantea retos y preguntas que sólo pueden ser generados y solucionados desde la propia praxis de las distintas expresiones del arte, mediante procesos que combinen conjuntamente las destrezas procedimentales con la autorreflexión crítica.

De lo expuesto se infiere que, un paso decisivo para la evolución del campo de la investigación artística musical como disciplina, consiste en que sus investigadores trabajen sobre aquellas cuestiones y temas propios de su práctica interpretativa, sin la obligación necesaria de adecuarse a otros programas alejados de sus objetivos artísticos o teóricos.

Según los resultados de nuestro estudio, la investigación artística en el ámbito musical podría emplearse:

1. como instrumento adicional complementario a la práctica artística, que ayude a generar interpretaciones más genuinas al fomentar el desarrollo de la personalidad artística e intelectual del intérprete;
2. para abrir nuevas vías de estudio y acercamiento sobre el repertorio tradicional;
3. para aportar impresiones y teorías originales sobre estrategias educativas para aplicar en el aula.

Estas tres aplicaciones se han visto claramente beneficiadas, gracias al cambio de paradigma que se ha perpetrado en las últimas décadas, desde el tipo de enfoque tradicional de la investigación musicológica hacia la exploración de nuevas tendencias.

Para abrazar los retos que propone la investigación artística, no son suficientes las expresiones comúnmente aceptadas hasta ahora por la investigación tradicional, y por tanto se han buscado nuevos lenguajes, canales y formatos que puedan comprender esta nueva extensión de la investigación musical. Contemplar la posibilidad de presentar la interpretación de un pieza musical en público, como una experiencia potencialmente generadora de conocimiento en sí misma, sin que haga falta llevarla al tapete de la investigación musicológica tradicional para ser normalizada o regularizada, sólo ha sido posible recientemente al plantear la cuestión desde nuevas perspectivas de estudio como

por ejemplo: como un experimento sobre el que diversos análisis, por ejemplo de tipo hermenéutico o exegetico, muestren la relación entre teoría y práctica; como parte de una narración autoetnográfica que dé cuenta del contexto en el que se desarrolla; o como un estudio de caso en el que el intérprete forma parte de la misma investigación, entre otros.

En la actualidad podemos distinguir la presencia de tres pautas dominantes frente al reto de la investigación musical (Fig. 4). De un lado asumiríamos la opción en la que las técnicas de la musicología tradicional no se mezclan con las disciplinas de la investigación artística, ya que cada una tiene un campo de actuación específica y diferenciada, y por tanto deben seguir caminos separados cada una de ellas con sus programas de doctorado y líneas de investigación separadas. En segundo lugar, tendríamos otro enfoque en el que la teoría puede ayudar con sus herramientas metodológicas a iluminar la práctica musical. Finalmente, una tercera vía, defiende la investigación que podríamos llamar “pura”, en la que la práctica artística genera conocimiento por sí sola y puede verse auxiliada por nuevas herramientas definidas por un marco conceptual y epistemológico acorde con la actividad interpretativa que se define como investigación performativa, artística o basada en la práctica, es decir, aquella en la que el investigador y su obra parecen formar parte simultáneamente de la investigación.

Fig. 4

Posiblemente, la diferencia más substancial con los trabajos musicológicos tradicionales centrados en disertaciones y estudios de corte crítico-documental sea que en la investigación artística, el protagonista

absoluto es la propia práctica artística y la autorreflexión sobre la misma, llevadas ambas a cabo por el artista-investigador.

La evolución de los tres posicionamientos descritos, muestra un cambio en la orientación de la investigación musicológica que se ha dirigido hacia nuevos campos de exploración. La necesidad de trascender los límites, ante la influencia de las nuevas y diferentes perspectivas aportadas por otras disciplinas como la etnomusicología o la psicología, han conducido a la musicología, a cambiar el centro de gravedad, desplazando su atención del compositor al intérprete, y de la partitura como texto a la plasmación del material sonoro.

Desde que el musicólogo Joseph Kerman expusiera su enfoque “*crítico*” de la disciplina, es decir, que los estudios musicológicos tuvieran consecuencias directas con la práctica musical, y propusiera entre otros aspectos la relación del análisis con la interpretación musical bajo este novedoso prisma, han pasado casi cuatro décadas hasta llegar a plantearnos en la actualidad, no el estudio de la partitura ni la música como texto, sino la observación del mismo momento de la interpretación. Se trata de un giro del enfoque de la investigación musicológica, que pasa de ir más allá de ver la música como un objeto de estudio basado en un texto, a percibirla como una exploración sobre la actuación.

Las teorías de Taruskin al hablar de “Actos” en vez de “Textos”, de Small quien se expresa en términos de “Musicalizar” en vez de “música” sin más, o la transición de la música como “producto” a entenderla como “proceso” según Cook, demuestran que a través de actividades como cantar, bailar, tocar o escuchar, la música emerge como un proceso que va más allá de la partitura. La interpretación de obras musicales bajo este punto de vista, propone el estudio de éstas como un conjunto de interacciones (Actos, Musicalizaciones, Procesos) que se desarrollan en tiempo real entre los distintos agentes implicados en la actuación.

Por otro lado, la introducción del concepto de performatividad suministra otra solución plausible a la tradicional brecha presente entre la investigación musicológica más académica, y el campo de la interpretación musical.

Un resultado del diálogo entre los estudios de *performance* (*performance studies*) y la música, es que la performatividad distingue claramente la autonomía de la interpretación, es decir, la idea que la música siempre es recreada de nuevo en sus interpretaciones, colaborando así en la desmitificación de la partitura, ya que si bien es cierto que podemos repetir decenas de veces la misma obra, nunca asistiremos dos veces a la misma interpretación en una actuación.

Desde el enfoque performativo propuesto por los estudios de interpretación, el objeto a estudiar es el de la actuación musical de los intérpretes y el modo en el que crean a través de ella, múltiples significados sociales entre los individuos implicados.

La noción de performatividad, hace referencia al mismo momento de la actuación, a la descripción de lo que pasa cuando se está *in situ*, en el corazón de la práctica musical, y esto implica investigar el proceso de la música, lo que significa una labor que en ningún caso puede ser reducida a un único producto concreto mediante un solo análisis o cualquier otra herramienta metodológica que se utilice.

En síntesis podemos concluir que la performatividad enlaza de forma substancial con el camino trazado por la investigación artística en música, al sostener ambas que se puede hacer investigación fidedigna *a través de*, en lugar de *hacia*, la experiencia musical. La extrapolación que se ha llevado a cabo de los enunciados realizativos (*performative sentences*) del filósofo John Langshaw Austin, sobre el terreno musical a través de los *performance studies* al inicio de nuestro siglo, es sin lugar a dudas una de las más vitales aportaciones que nos permite actualmente hablar de estudios o investigaciones en música de tipo performativos, e indicar que este tipo de investigación no se reduce simplemente a describir un hecho musical, sino que implica la expresión realizativa misma de ese hecho, como condición necesaria para que se materialice la investigación, y por consiguiente una valiosa cualidad como ya habíamos mencionado arriba, radica en que no comprende la separación entre el objeto a estudiar y el investigador, sino que se conciben ambas como parte del mismo proceso. En definitiva el término de investigación artística (Modelo B de la Fig. 5) adoptado para distinguirla de la investigación musicológica académica más tradicional (Modelo A), aglutina la unión íntima entre teoría y práctica, propo-

niendo nuevas vías metodológicas que se desmarcan de la investigación más ortodoxa cuyo discurso habla *sobre* o *para* la práctica musical.

Fig. 5

No obstante, esta reivindicación de la interpretación musical y el papel del intérprete en el ámbito de la investigación, ha sido crucial y posible entre otros factores, gracias al cambio de las tendencias en las posturas de las teorías a partir de la década de los ochenta en los foros más avanzados de la Musicología por un lado, y a la aportación del concepto de performatividad por parte de los *performances studies* por otro, impregnando a su vez ambos elementos al análisis musical.

Si no andamos desacertados al tomar en consideración a Frayling o Borgdorff y su clasificación de la investigación *a través del arte* como la tercera y más genuina vía de investigación artística, y establecemos seguidamente nexos de conexión con la concepción de performatividad de Austin actualizada entre otros autores por los trabajos de Schechner, y simultáneamente enlazamos todo esto con el profesor Cook y su visión de la noción de performatividad como una característica a tener en cuenta en los nuevos enfoques analíticos de la música, significaría que seríamos capaces de establecer un vínculo entre todos ellos que ligaría la investigación artística y el análisis musical, a través de los *performance studies* y el enfoque performativo. Esta posible concordancia entre análisis musical y performatividad parece ser examinada a través de los estudios sobre Análisis e Interpretación, una subdisciplina que nos deja una interesante puerta abierta en el futuro, para aproximarnos al estudio de la labor creativa del intérprete desde una perspectiva muy prometedora.

Bibliografía

1. Bibliografía

ABATE, Carolyn: *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1989.

ADORNO, Theodor W.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.

AEC, ELIA: *Towards a European Space for Higher Arts Education. AEC-ELLA Position Paper*, 2003, [documento en línea] <[http://www.aec-music.eu/userfiles/File/aeceliapositionpaperenglish\(1\).pdf](http://www.aec-music.eu/userfiles/File/aeceliapositionpaperenglish(1).pdf) > [consultado el 16-1-2014].

AGAWU, Kofi: *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

ANDRÉS VIERGE, Marcos: “Algunas cuestiones sobre enseñanza de análisis en conservatorios a partir del modelo etnomusicológico de

Timothy Rice”, en *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Madrid, AIBR, 2005, [documento en línea]
<<http://www.aibr.org/antropologia/42jul/articulos/jul0505.pdf> >
[consultado el 18-07-2014].

ANDRÉS VIERGE, Marcos: “Perspectivas educativas en la relación del análisis con la práctica interpretativa. Caso práctico”, en *Quodlibet*, n° 38, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007, pp. 27-50.

ARTESNETEUROPE: *Peer Power! The Future of Higher Arts Education in Europe*, Amsterdam, ELIA, 2010. Disponible en el URL: < [www.elia-artschools.org/images/products/48/ArtesNetBook%20\(2\).pdf](http://www.elia-artschools.org/images/products/48/ArtesNetBook%20(2).pdf) >
[consultado el 14-07-2014].

AUSLANDER, Philip: “Musical Personae”, en *TDR: The Drama Review*, vol. 50, n° 1 (T 189), 2006, Cambridge/MA, MIT Press, pp. 100-119.

AUSTIN, John Langshaw: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1990.

AYREY, Craig, EVERIST, Mark: *Analytical strategies and musical interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

BAERS, Michel: “Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate”, en *e-flux*, 2011, [documento en línea]
<<http://www.e-flux.com/journal/inside-the-box-notes-from-within-the-european-artistic-research-debate/>> [consultado el 14-07-2014].

BARZ, Gregory F., COOLEY, Timothy J. (eds.): *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York, Oxford University Press, 2008.

BAUMAN, Richard: *Let Your Words Be Few: Symbolism and Silence among Seventeenth Century Quakers*, New York, Cambridge University Press, 1983.

BENT, Ian: “Analysis”, en: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, vol. 1, pp. 340-388.

BENT, Ian: *Analysis. The New Grove Handbooks in Music*, Londres, MacMillan Press, 1987.

BLANCO, Mercedes: “Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos”, en *Andamios. Revista de Investigación Social*, nº 9, 2012, [documento en línea]
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428004>> [consultado el 03-04-2014].

BLANES ARQUÉS, Luís: *Personalidad del padre Vicente Pérez-Jorge a través de su música y sus escritos*, 2 vols, Valencia, Promolibro, 1999.

BOHLMAN, Philip: ‘Musicology as a Political Act’, en *Journal of Musicology*, vol. 11, nº 4, Berkeley, University of California Press Journals, 1993, pp. 411-436.

BORGDORFF, Henk: “El debate sobre la investigación en las artes”, 2006, [documento en línea]
<http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc> [consultado el 23-7-2014].

BORGDORFF, Henk, SCHUIJER, Michiel: “Research in the conservatoire: Exploring the middle ground”, en *Dissonanz/Dissonance*, nº 110, 2010, pp. 14-19, [documento en línea]
<http://www.dissonance.ch/en/main_articles/1/> [consultado el 01-04-2014].

BORGDORFF, Henk: *The conflict of the faculties*, Leiden, Leiden University Press, 2012.

BOULEZ, Pierre: *Boulez on music today*, London, Faber and Faber, 1975.

BOWEN, José A.: “Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works”, en COOK, Nicholas and EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 424-451.

BUTLER, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

CALVO FERNÁNDEZ, Vicente, LABRADOR ARROYO, Félix (eds.): *In_des_ar. Investigar desde el arte*, Madrid, Dykinson, 2011.

CAMPBELL, Patrick (ed.): *Anahysing Performance*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

CARACI VELA, Maria: *La critica del testo musicale*, Lucca, Librería Musicale Italiana Editrice, 1995.

CARLSEN, James: “La necesidad de saber”, en *Enfonía. Didáctica de la Música*, nº 10, Barcelona, Graó, 1998, pp. 11-21.

CLARKE, Eric F., COOK, Nicholas (eds.): *Empirical Musicology Aims, Methods, Prospects*, New York, Oxford University Press, 2004.

CLARKE, Eric F.: “Empirical Methods in the Study of Performance”, en CLARKE, Eric, COOK, Nicholas (eds.): *Empirical Musicology Aims, Methods, Prospects*, New York, Oxford University Press, 2004.

CLARKE, Eric, F.: “Escuchar la interpretación”, en RINK, John (ed.): *La interpretación musical*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 217-229.

CLAYTON, Martin, HERBERT Trevor, MIDDLETON Richard (eds.): *The cultural study of music: a critical introduction*, Nueva York/Londres, Routledge, 2003.

CLAYTON, Martin: “Comparing Music, Comparing Musicology”, en CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor, MIDDLETON Richard (eds.): *The cultural study of music: a critical introduction*, New York/London, Routledge, 2003.

CLIFTON, Thomas: *Music as Heard: a Study of Applied Phenomenology*, New Haven, Yale University Press, 1983.

COMUNICADO DE BERGEN: *El Espacio Europeo de Educación Superior- Alcanzando las metas. Comunicado de la Conferencia de Ministros Europeos responsables de Educación Superior. Bergen, 19-20 de Mayo de 2005*, [documento en línea] <http://www.eees.es/pdf/Bergen_ES.pdf > [consultado el 16-03-2014].

COOK, Nicholas: *Music, Imagination, and Culture*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

COOK, Nicholas: “Music Minus One: Rock, Theory, and Performance”, en *New Formations*, London, Lawrence & Wishart, n° 27, 1995-1996, pp. 23-41.

COOK, Nicholas: “¿Qué nos dice el análisis musical?”, en *Quodlibet*, No. 13, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1999, pp. 54-70.

COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

COOK, Nicholas: “Analysing Performance and Performing Analysis”, en COOK, Nicholas, EVERIST, Mark, (eds.): *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 239-261.

COOK, Nicholas: *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza, 2001.

COOK, Nicholas: “La forma musical y el oyente”, en *Quodlibet*, 25, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, pp. 3-13.

COOK, Nicholas: “Music as Performance”, en CLAYTON Martin, HERBERT Trevor, MIDDLETON, Richard (eds.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York/London, Routledge, 2003, pp. 204-214.

COOK, Nicholas, PETTENGILL Richard (eds.): *Taking It to the Bridge: Music as Performance*, Michigan, University of Michigan Press, 2013.

COOK, Nicholas: *Beyond the Score: Music as Performance*, New York, Oxford University Press, 2013.

DAVIDSON, Jane W. (ed.): *The Music Practitioner. Research for the Music Performer, Teacher and Listener*, Farnham, Ashgate, 2004.

DEBELLIS, Mark: “Theoretically Informed listening”, en KRAUSZ, Michael (ed.): *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford, Claredon Press, 1993, pp. 271-281.

DE LA CALLE, Román: *Lineamientos de Estética*, Valencia, NAU Llibres, 1985.

DE LA CALLE, Román, MARTÍNEZ, María L. (eds.): *Investigar en los dominios de la música*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011.

DE LA CALLE, Román: *A propósito de la crítica de arte. Teoría y práctica. Cultura y política*, Valencia, Universitat de València, 2012.

DELIEGE, Célestine: *Les fondements de la Musique tonale*, Paris, Lattès, 1984.

DENZING, Norman K.: “Ethnographic poetics and narratives of the self”, en *Interpretive Ethnography: Ethnographic Practices for the 21st Century*, Thousand Oaks, Sage, 1997, pp. 199-228.

DEWEY, John: *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008.

DONIN, Nicolas: “Analizar la música en acto y en situación”, en *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, nº 19-20, Madrid, GCG, 2007, pp. 122-137.

DUFRENNE, Mikel: *Fenomenología de la Experiencia Estética. Volumen 1. El Objeto Estético*, Valencia, Fernando Torres, 1982.

EISNER, Elliot W.: *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*, Barcelona, Paidós, 1991.

EISNER, Elliot W.: “On the Differences between Scientific and Arlistic Approaches to Qualitative Research”, en *Visual Arts Research*, Champaign, University of Illinois Press, vol. 29, nº 57, 2003, pp. 5-11.

ELLIOTT, John: *Action Research for Educational Change*, Milton Keynes, Open University Press, 1991.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Nuevos caminos para la musicología en España”, en *Revista de Musicología. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología. (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)*, vol. XXVIII, nº 2, Madrid, Sociedad española de Musicología, 2005, pp. 1403-1412.

FERRARA, Lawrence: *Philosophy and the Analysis of Music: bridges to musical sound, form and reference*, New York, Excelsior Music, 1991.

FRIGYESI, Judit: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley, University of California Press, 1998.

FRITH, Simon: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1996.

GABRIELSSON, Alf: "The performance of music", en DEUTSCH, Diana (ed.): *The psychology of music (2nd ed.). Academic Press series in cognition and perception: A series of monographs and treatises*, San Diego, Academic Press, 1999, pp. 501-602.

GABRIELSSON, Alf: "Music Performance Research at the Millennium", en *Psychology of Music*, vol. 31, n° 3, Thousand Oaks, SAGE, 2003, pp. 221-272.

GIROUX, Henry: *Cultura, Política y Práctica Educativa*, Barcelona, Graó, 2001.

GOEHR, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

GOFFMAN, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books, 1959.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: "Campos, temas y metodologías de la investigación relacionada con las artes: algunas reflexiones sobre el caso de la musicología", en *Bases para un debate sobre investigación artística*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006, pp. 73-85.

GOSSELIN, Pierre et LE COGUEC, Éric: *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.

GREEN, Lelia: *Recognising practice-led research... at last!*, 2007, [documento en línea]
<http://www.pica.org.au/downloads/141/L_Green.pdf>
[consultado el 01-04-2014].

GUCK, Marion: "Rehabilitating the Incurable" en POPE, Anthony (ed.): *Theory Analysis and Meaning in Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 57-73.

HANNULA, Mika, SUORANTA, Juha, VADÉN, Tere: *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, Helsinki/Göteborg, Academy of Fine Arts/University of Göteborg, 2005.

HARRISON, Scott: “Examining the music doctorate: challenges, contradictions and confluence in assessing time-based work”, en: WEBB, Jen, LEE BRIEN Donna y BURR, Sandra (eds.): *TEXT. Examination of doctoral degrees in creative arts: process, practice and standards*, n° 22, 2013, [documento en línea]
<<http://www.textjournal.com.au/speciss/issue22/content.htm>>
[consultado el 01-04-2014].

HATTEN, Robert S.: “Style, motivation, and markedness”, en SEBEEK, Thomas A., UMIKER-SEBEEK, Jean (eds.): *The Semiotic web 1986*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1987, pp. 408-429.

HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie, GOMART, Emilie: *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, París, La Documentation Française, 2000.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando, PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio, GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *Bases para un debate sobre investigación artística*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006. Disponible en el URL:

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descargas.action?f_codigo=12147&f_ruta=/backup/documentos/mecdAdm/educacion/&codigoOpcion=3&tipo=G&cp=&idSecAleat=&codigo_area=E&f_titulo=Bases+para+un+debate+sobre+investigaci%C3%B3n+art%C3%ADstica&f_formato=1&method:descargarArchivo=Descargar+archivo.> [consultado el 15-07-2014].

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando: “Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes”, en *Bases para un debate sobre investigación artística*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006, pp. 9-49.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando.: “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, en *Educatio Siglo XXI*, n° 26, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 85-118. Disponible en el URL:

<<http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>> [consultado el 15-07-2014].

HUERTA, Ricard: “Investigación por estudios de caso en el aula de música”, en *Libro de Actas. I Congreso Internacional Investigación en Música*, Valencia, ISEACV, 2010, pp 18-26. Disponible en el URL: <<http://es.scribd.com/doc/114390243/Cim1-Actas-Isea-Congreso>> [consultado el 15-07-2014].

INGARDEN, Roman: *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?*, Paris, Christian Bourgeois, 1989.

JOINT QUALITY INITIATIVE: *Shared 'Dublin' descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards*, 2004, [documento en línea]
<http://www.jointquality.nl/content/ierland/Complete_set_Dublin_Descriptors_2004_1.31.doc> [consultado el 22-7-2014].

JØRGENSEN, Harald: *Research into Higher Music Education: An overview from a quality improvement perspectiv*, Oslo, Novus, 2009.

KENDALL, Walton: “Understanding Humor and Understanding Music” en KRAUSZ, Michael (ed.): *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford, Claredon Press, 1993, pp. 259-270.

KERMAN, Joseph: *Musicology*, London, Fontana Press/Collins, 1985.

KINDERMAN, William: “Subjectivity and Objectivity in Mozart Performance”, en *Early Music*, vol. 19, n° 4, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 593-600.

KISLIUK, Michelle: “(Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives”, en BARZ, Gregory F., COOLEY, Timothy J. (eds.): *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York, Oxford University Press, 2008, pp. 183-205.

KISLIUK, Michelle: *Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance*, New York, Oxford University Press, 1998.

KIVY, Peter: *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

- KNOWLES, J. Gary, COLE, Ardra L. (eds.): *Handbook of the Arts in Qualitative Research Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, Thousand Oaks, SAGE, 2008.
- KOMITEE, Shana: *A Student Guide to Performance Studies*, Cambridge/MA, Harvard University Faculty of Arts & Sciences, 2011. Disponible en el URL:
<http://writingproject.fas.harvard.edu/files/hwp/files/peformance_studies.pdf> [consultado el 15-07-2014].
- KORSYN, Kevin: *Decentering Music. A Critique of contemporary Musical Research*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- KRAMER, Lawrence: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995.
- KRAMER, Lawrence: *Musical Meaning. Toward a Critical History*, California, University of California Press, 2001.
- KRAUSZ, Michael (ed.): *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford, Claredon Press, 1993.
- KUHN, Thomas S.: *¿Qué son las revoluciones científicas?*, Altaya, Barcelona, 1998.
- KUHN, Thomas S.: *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- KURKELA, Kari: “Score, Action, Vision,” en *Contemporary Music Review*, vol. 4, n° 1, Abingdon, Routledge-Taylor & Francis Group, 1989, pp. 417-419.
- KURKELA, Kari: “A Case Study of a Practical Research Enviroment : Sibelius Academy, Helsinki,” en DAVIDSON, Jane W. (ed.): *The Music Practitioner. Research for the Music Performer, Teacher and Listener*, Farnham, Ashgate, 2004, pp. 53-63.
- LE GUIN, Elisabeth : *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- LERDAHL, Fred: “Cognitive Constraints on Compositional Systems”, en SLOBODA, John A. (ed.): *Generative Processes in Music: The Psychology*

of Performance, Improvisation, and Composition, New York, Oxford University Press, 1988, pp. 231-259.

LERDAHL, Fred, JACKENDOFF, Ray: *Teoría generativa de la música tonal*, Akal, Madrid, 2003.

LESTER, Joel: *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005.

LEVINSON, Jerrold: “Performative vs. Critical Interpretation in Music”, en KRAUSZ, Michael (ed.): *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 33-60.

LEWIN, David: “Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception” en *Music Perception*, vol. 3, n° 4, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 327-392.

LÓPEZ CANO, Rubén: “La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 25-26, Madrid, Universidad Complutense, 2013, pp. 223-242.

LÓPEZ-CANO, Rubén: “Del proyecto final al trabajo final de grado. Tipos y estrategias básicas del trabajo escrito”, en *L’ESMuC digital*, n° 17, 2013, [documento en línea]
<http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-17-abril-2013/Article/Article> [consultado el 14-07-2014].

LÓPEZ CANO, Rubén: “Investigación artística. Grupo de trabajo de la red Polifonía”, en *L’ESMuC digital*, n° 17, 2013, [documento en línea]
<http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-17-abril-2013/Espai-de-recerca/Investigacion-artistica> [consultado el 14-07-2014].

LÓPEZ CANO, Rubén, SAN CRISTÓBAL, Úrsula: “Entre ‘musicología encubierta’ y ‘mi obra es mi investigación’: mapeando el espacio de la investigación artística en música”, 2014, [documento en línea]
<<http://rlopezcano.blogspot.com.es/2014/03/entre-musicologia-encubierta-y-mi-obra.html>> [consultado el 04-01-2014].

LÓPEZ CANO, Rubén, SAN CRISTÓBAL, Úrsula: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona, Fonca-Esmuc, 2014. Disponible en el URL:

<<http://invar artistic.blogspot.com.es/>> [consultado el 10-01-2015].

LULL NAYA, Trinidad: *Olivier Messiaen: Análisis de Poèmes Pour Mi, para canto y piano*, Tesis Doctoral (inédita), Universitat de València, 2006.

MADRID, Alejandro L.: “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, nº 13, Barcelona, SIBE, 2009, [documento en línea] <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>> [consultado el 22-07-2014].

MAGRANER MORENO, Carles: *Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto)etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres*, Tesis Doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

MAUS, Fred E.: “*Music as drama*”, *Music Theory Spectrum*, vol. 10, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 56-73.

MCCLARY, Susan: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

MCKENZIE, Jon: *Perform or Else: from discipline to Performance*, London, Routledge, 2001.

MCNIFF, Shaun: “Art-Based Research”, en KNOWLES, J. Gary, COLE Ardra L. (eds.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, Thousand Oaks, SAGE, 2008, pp. 29-40.

MICHEL, François (dir.), LESURE, François, FEDOROV, Vladimir (cols.): (Ouvrage publié sous la direction de François Michel en collaboration avec François Lesure et Vladimir Fédorov et un comité de rédaction): *Encyclopédie de la Musique*, 3 vols., Paris, Fasquelle, 1958.

MIDDLETON, Richard: “Introduction. Music Studies and the Idea of Culture”, en en CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor, MIDDLETON, Richard (eds.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York/London, Routledge, 2003, pp. 1-15.

MOLINO, Jean: “L'analyse du poème, ou le sentiment des choses”, en *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

MOLINO, Jean: “Experience et savoir”, en *Musurgia*, Paris, ESKA, vol. II, n° 4, 1995, pp. 112-118.

MOLTÓ DONCEL, Jorge L.: “La acción programadora en la especialidad de piano, a la luz de las contribuciones aportadas por la reglamentación musical”, en *ArtsEduca*, n° 7, Valencia, Ana M. Vernia Carrasco, 2014, pp. 18-43, [documento en línea] <<http://es.slideshare.net/artseduca/artseduca-7smallpdfcom>> [consultado el 18-01-2016].

MOLTÓ DONCEL, Jorge Luis: “La contribución de la Unión Europea al espacio de las enseñanzas superiores de música”, en *Libro de Actas del I Congreso Nacional de Conservatorios Superiores De Música*, Valencia, ISEACV, 2014, pp. 128-142. Disponible en el URL: <<http://es.slideshare.net/annavernia/lilibre-actespdf-i-congreso-conservatorios-superiores-de-msica-2014>> [consultado el 18-01-2016].

MOLTÓ DONCEL, Jorge Luis: *La enseñanza de piano en España. Etapas, hitos y modelos*, Tenerife, SLCS, 2015, CBA n° 44. Disponible en el URL: <<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba44/1>> [consultado el 18-01-2016].

MUSGRAVE, Michael: “Review of *Analysis*, by Ian Bent; *A guide to Musical analysis* by Nicholas Cook; *Music Analysis in Theory and Practice* by Jonathan Dunsby, Arnold Whittall”, en *Music Analysis*, Hoboken, Wiley, vol. 8, n° 1/2, 1989, pp. 177-186.

NAGORE FERRER, María: “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, en *Músicas al Sur*, n° 1, 2004, [documento en línea] <<http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>> [consultado el 29-7-2014].

NAGORE FERRER, María: “Tesis doctorales. La investigación musical en España: situación actual y perspectivas de futuro”, en *Revista de musicología. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)*, vol. XXVIII, nº 2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005, pp. 1451-1470.

NARMOUR, Eugene: “On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation”, en NARMOUR, Eugene, SOLIE, Ruth (eds.): *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Stuyvesant, Pendragon, 1988, pp. 317-340.

NATTIEZ, Jean-Jacques: *Musicologie Générale et Semiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

NETTL, Bruno: “The Institutionalization of Musicology”, en COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 287-310.

ORIOL DE ALARCÓN, Nicolás María: “La investigación musical en España: tesis doctorales y temática en la última década”, en *Eufonía: Didáctica de la música*, Barcelona, Graó, nº 45, 2009, pp. 59-87.

ORIOL DE ALARCÓN, Nicolás María: “Temática de tesis doctorales de Música en España (1978-2011)”, en *Música y educación*, nº 92, Madrid, Musicalis, 2012, pp.58-94.

ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*, Barcelona, Altaya, 1996.

PALACIOS QUIROZ, Rafael: *La pronuntiatio musicale: une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*, Tesis doctoral (inédita), Paris, Université Paris-Sorbonne, 2012.

PÉRÈS, Marcel, LACAVALERIE, Xavier: *Le chant de la mémoire. Ensemble organum, 1982-2002*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio: “Investigación y práctica musical: el horizonte del doctorado de música en Europa”, en *Bases para un debate sobre investigación artística*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006, pp. 51-72.

PÉREZ LÓPEZ, Héctor J.: “Método y Experimentalidad en una Tesis doctoral artística”, en *Libro de Actas. I Congreso Internacional Investigación en Música*, Valencia, ISEACV, 2010, pp 13-17. Disponible en la web: <<http://es.scribd.com/doc/114390243/Cim1-Actas-Isea-Congreso>> [consultado el 15-07-2014].

POLIFONIA THIRD CYCLE WORKING GROUP: *Guide to third cycle studies in higher music education*, Utrech, AEC, 2007. Disponible en el URL: <<http://www.aec-music.eu/userfiles/File/aec-handbook-guide-to-third-cycle-studies-in-higher-music-education-en.pdf>> [consultado el 23-7-2014].

POLIFONIA RESEARCH WORKING GROUP: *Researching conservatoires enquiry, innovation and the development of artistic practice in higher music education*, Utrech, AEC, 2010.

POLIFONIA WORKING GROUP ON ARTISTIC RESEARCH IN HIGER MUSIC EDUCATION: *Perspectives on 2nd cycle programmes in higher music education. Combining a research orientation with professional relevance*, Utrech, AEC, [documento en línea] <<http://www.aec-music.eu/userfiles/File/V150424%20Online%20EN%20WG2.pdf>> [consultado el 20-07-2015].

RAMOS LÓPEZ, Pilar: “Nuevas tendencias en la investigación musicológica”, en *Revista de Musicología. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología. (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)*, vol. XXVIII, nº 2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005, pp. 1381-1401.

RINK, John (ed.): *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

RINK, John: “In respect of performance: the view from musicology”, en *Psychology of Music*, vol. 31, nº 3, Thousand Oaks, SAGE, 2003, pp. 303-323.

RINK, John: “Análisis y (¿o?) interpretación”, en RINK, John (ed.): *La interpretación musical*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

RINK, John (ed.): *La interpretación musical*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

ROCA ARENCIBIA, Daniel: “Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos”, en *Quodlibet*, n° 49, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2011, pp. 3-21.

RUWET, Lewis: “Méthodes d’analyse en musicologie”, en *Revue Belge de Musicologie*, vol. 20, n° 1/4, Bruselas, Société belge de musicologie, 1966, pp. 65-90.

RUWET, Nicolas, EVERIST, Mark: “Methods of Analysis in Musicology”, en *Music Analysis*, vol. 6, n° 1/2, Hoboken, Wiley-Blackwell, 1987, pp. 3-36.

SADAÏ, Yizhak: “De l’analyse pour l’analyse et du sens de l’intuition (quelques réflexions sur le paradigme du sens de la musique)”, en *Musurgia*, vol. II, n° 4, Paris, ESKA, 1995, pp. 63-73.

SAMSON, Jim: “Analysis in Context”, en COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 35-54.

SCHECHNER, Richard, SCHUMAN, Mady (eds.): *Ritual, Play, and Performance*, New York, Seabury, 1976.

SCHECHNER, Richard: *Performance Studies. An Introduction*, London, Routledge, 2013.

SMALL, Christopher: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press-University Press of New England, 1998.

SMILDE, Rineke: *Musicians as lifelong learners. Discovery through biography*, Delft, Eburon, 2009.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: “Análisis Musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías”, en *Revista de Musicología. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)*, vol. XXVIII, n° 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005, pp. 667-696.

SOLARE, Juan María: “Analizando el análisis”, en *El análisis de la música: doce notas preliminares*, n° 19-20, Madrid, Gloria Collado Guevara, pp. 36-47.

SPRAY, Tami: “Performing autoethnography: an Embodied Methodological Praxis.”, en *Qualitative Inquiry*, vol. 7, n° 6, Thousand Oaks, SAGE journals, 2001, pp. 706-732.

STROHM, Reinhard: *The Rise of European Music 1380-1500*, Oxford, Claredon Press, 1993.

TARUSKIN, Richard: *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York, Oxford University Press, 1995.

TITON, Jeff Todd: “Knowing Fieldwork”, en BARZ, Gregory F., COOLEY, Timothy J. (eds.): *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York, Oxford University Press, 2008, pp. 25-41.

TOMASI, Ester, VANMAELE, Joost: *Doctoral studies in the field of music – current status and latest developments*, [documento en línea]
<<http://www.unideusto.org/tuningeu/tuning-3rd-cycle/music.html>> [consultado el 14-07-2014].

TREITLER, Leo: “The Historiography of Music: Issues of Past and Present”, en COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 356-377.

VAN MANEN, Max: *Investigación educativa y experiencia vivida*, Barcelona, Idea books, 2003.

VIDIELLA, Judit: *¿Posiciones desubicadas? ¿Espacios deslocalizados? Geografías de la performance*, Barcelona, Museu d'art contemporani (mimeo), 2005.

VILAR I TORRENS, Josep María: “Sobre la enseñanza del análisis musical en los conservatorios y sus implicaciones para la musicología”, en *Revista de Musicología*, vol. XXVI, n° 2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2003, pp. 629-652.

VILLANUEVA, Carlos: “Musicología e Interpretación”, en *Revista de Musicología. Actas del VI Congreso de la Sociedad de Musicología. (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)*, vol. XXVIII, n° 1, Madrid, Sociedad española de Musicología, 2005, pp. 19-64.

VV.AA.: “‘Seeing the Big Picture’: Piano Practice as Expert Problem Solving”, en *Music Perception*, vol. 20, n° 4, Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 465-490.

VV.AA.: *The European Platform for Artistic Research in Music Forum (EPARM)*, Stockholm, AEC, 2014, [documento en línea]
<<http://www.aec-music.eu/images/activiteiten/19/files/reader-stockholmm-2014-final-final.pdf>> [consultado el 15-03-2014].

WEBSTER, James: “Analysis and the Performer, Introduction”, en *Early Music*, vol. 20, n° 4, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 590-591.

WEBB, Jen, LEE BRIEN, Donna, BURR, Sandra (eds.): *TEXT. Examination of doctoral degrees in creative arts: process, practice and standards*, n° 22 especial, 2013, [documento en línea]
<<http://www.textjournal.com.au/speciss/issue22/content.htm>> [consultado el 01- 04-2014].

WILLIAMON, Aaron (ed.): *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

WILLIAMON, Aaron, DA COSTA COIMBRA, Daniela: *Theories, Methods, and Applications in Music: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007*, Utrecht, AEC, 2007.

WILLIAMON, Aaron, PRETTY, Sharman, BUCK, Ralph (eds.): *Performing Excellence: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009*, Utrecht, AEC, 2009.

WILLIAMON, Aaron, EDWARDS, Darryl, BARTEL, Lee. R. (eds.): *Models of Performance: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2011*, Utrecht, AEC, 2011.

WILLIAMON, Aaron y GOEBL, Werner (eds.): *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2013*, Brussels, AEC, 2013.
Disponible en el URL:
<http://iwk.mdw.ac.at/lit_db_iwk/auswahl_anzeigen_detail.php?id_string=18912&lan=eng&from=list> [consultado el 18-07-2014].

WILSON, Mick, RUITEN, Schelte van (eds.): *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*, Amsterdam/Dublín/Gottenburg, SHARE Network, 2013, [documento en línea] < <http://www.elia-artschools.org/images/products/120/share-handbook-for-artistic-research-education-high-definition.pdf> > [consultado el 23-7-2014].

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “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*”, en *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, nº 52 (19,1), Zaragoza, Asociación Universitaria de Formación del Profesorado, 2005, pp. 95-122, [documento en línea] <<http://www.aufop.com/aufop/revistas/indice/impresa/17>> [consultado el 23-07-2014].

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “El reto de la investigación creativa y «performativa»”, en *Eufonía: Didáctica de la música*, nº 38, Barcelona, Graó, 2006, pp. 87-94.

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “Adquirir, aplicar y producir conocimientos artísticos: propuestas de mejora a partir de las competencias de los distintos ciclos de los estudios superiores musicales conforme al proceso de Bolonia”, en *Actas del I Congreso de Educación e Investigación Musical*, Madrid, IEM - SEM/EE - Universidad Autónoma de Madrid, 2008, pp. 248-251. Disponible en el URL: <<http://es.scribd.com/doc/117954355/ACTAS-DEL-ENCUENTRO-DE-ENSEÑANZA-DE-LA-MUSICA>> [consultado el 15-07-2014].

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “Investigar desde el arte”, en *Anales*, año 1, nº 1, Santa Cruz de Tenerife, Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2008, pp. 57-64.

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: “Investigar desde la práctica artística”, en DE LA CALLE, Román, MARTÍNEZ, María L. (eds.): *Investigar en los dominios de la música*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, pp. 245-257. También en: *Libro de Actas del I CONGRÉS INTERNACIONAL ‘INVESTIGACIÓ EN MÚSICA’*, Valencia, ISEACV, 2010, pp. 124-129. Disponible en el

URL: <<http://es.scribd.com/doc/114390243/Cim1-Actas-Isea-Congreso>> [consultado el 15-07-2014].

2. Páginas web

2.1. Enlaces y direcciones de interés

Aquí se puede encontrar toda la información necesaria sobre la Asociación Europea de Conservatorios (AEC), sus actividades, miembros, los proyectos en los que la organización está involucrada, y descargar numerosas publicaciones en varios idiomas.

<http://www.aec-music.eu/home>

Página web con una interesante bibliografía de Investigación basada en las Artes (Arts Based Research).

<http://abrstudio.wordpress.com/arts-based-bibliography/>

Web oficial del proceso de Bolonia en el Espacio Europeo de Educación Superior.

<http://www.ehea.info/>

La Liga Europea de Institutos de las Artes (ELIA) es una organización independiente de la red de educación superior artística que cuenta con más de 300 miembros en 47 países, que representan a unos 300.000 estudiantes.

<http://www.elia-artschools.org/>

Website de la red Erasmus para la Música *Polifonia*.

<http://www.polifonia-tn.org/>

2. 2. Instituciones y publicaciones sobre investigación artística

La *Sibelius Academy* es una de las instituciones que cuenta con mayor tradición en el ámbito de la investigación y que posee una significativa infraestructura desarrollada para tal fin. Su programa doctoral DocMus contiene proyectos enfocados a la Interpretación Musical y la Investigación.

<http://www.siba.fi/en/studies/doctoral-degrees>

Página web del *Queensland Conservatorium* de la Universidad de Griffith en Australia. Esta entidad ha demostrado ejercer una vital influencia en el campo de la investigación artística musical.

<http://www.griffith.edu.au/music/queensland-conservatorium-research-centre/research/artistic-practice-as-research>

Web del *Conservatorium van Amsterdam* de los Países Bajos, que posee tres programas de Máster en música antigua, música clásica y Jazz. El programa de Música Clásica mantiene un equilibrio entre las capacidades de conocimiento por un lado y la práctica por otro, lo que permite desarrollarse a los estudiantes en su instrumento principal con reflexión crítica y originalidad artística.

[http://www.ahk.nl/en/conservatorium/study-programmes/search/?tx_solr\[q\]=&tx_solr\[filter\]\[0\]=level%3Amaster](http://www.ahk.nl/en/conservatorium/study-programmes/search/?tx_solr[q]=&tx_solr[filter][0]=level%3Amaster)

La *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* de Alemania, posee un perfil más conservador y aunque ofrece programas de Máster en Interpretación y cursos de posgraduado para Clase de Interpretación a Solo, los doctorados son sobre disciplinas tradicionales como Musicología, Educación Musical, Filosofía y Ciencias de la comunicación.

<http://www.hmtm-hannover.de/en/application/programmes-of-study/>

La *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz*, de Austria, posee un atractivo programa de investigación basado en las Artes, que cuenta con la apoyo de programas de doctorado diseñados expresamente para articular este campo, como por ejemplo el programa *Dr. Artium*.

<http://www.kug.ac.at/en/arts-science/arts-science/doctoral-programmes/artistic-doctorate.html>

Si existe un claro ejemplo de desarrollo institucional y apuesta firme por el avance de la investigación artística, ese es el *Instituto Orpheus* de Gante en Bélgica. Se trata de un centro de estudios avanzados e investigación en música, promoviendo actividades que están íntimamente relacionadas con el núcleo de la práctica musical y su relación con ámbitos ya establecidos o novedosos de la investigación. El impulso de sus propuestas culminó en 2007 con el lanzamiento del ORCiM (Orpheus Research Centre in Music), un espacio especialmente creado para que los artistas musicales puedan mostrar el fruto

de sus investigación individuales o en trabajo conjunto, sobre aspectos que son especial tema de interés para toda la comunidad implicada en la práctica artística musical.

<http://www.orpheusinstituut.be/en/research>

La *Norges musikkhøgskole-Norwegian Academy of Music* de Oslo, ofrece diferentes programas de formación de doctorados. Entre las instituciones europeas la *Norges musikkhøgskole*, ocupa un lugar destacado por su labor en el desarrollo de la educación musical y la investigación artística, con programas de doctorado (Ph.D.) en Educación Musical, Terapia Musical y Práctica Interpretativa.

http://nmh.no/en/research_and_artistic_development

En Reino Unido el *Centre for Performance Science* del *Royal College of Music*, ofrece entre su variada oferta los cursos de doctorado PhD y DMus, este último enfocado a intérpretes y compositores que quieran investigar sobre cuestiones que surgen directamente de su práctica artística. El trabajo incluye tanto trabajo práctico, como escrito, además de poder presentar Composiciones o un Performance Portfolio.

<http://www.rcm.ac.uk/cps/>

En Reino Unido existe una sólida infraestructura focalizada en la investigación musical. El AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), establecido en 2004 con la asociación de la Royal Holloway University y el King's College de Londres y la Universidad de Sheffield, centra su trabajo especialmente, en el estudio musicológico de grabaciones sobre el repertorio clásico musical occidental.

<http://www.charm.kcl.ac.uk/index.html>

Posteriormente, la AHRC lanzó en 2009 el AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP), un programa de investigación centrado en la interpretación musical en directo y la realización de la música de forma creativa. El centro está llevando a cabo cinco proyectos de investigación con talleres asociados, además de haber establecido una red de Estudios de Interpretación Internacional para permitir la investigación en colaboración entre académicos y artistas. El proyecto se desarrolla conjuntamente con la University of Cambridge, King's College of London, University of Oxford y la Royal Holloway University of London. Además existen proyectos de

investigación en la que participan la Guildhall School of Music & Drama y el Royal College of Music.

<http://www.cmpcp.ac.uk/index.html>

docARTES es un proyecto internacional interuniversitario basado en el desarrollo de un programa conjunto de doctorado sobre investigación fundamentada en la práctica y las artes musicales. Está especialmente dirigido a músicos-investigadores (intérpretes, compositores, etc.) y brinda un plan de estudios de doctorado de 4 años, que abarca investigación y formación. Entre las instituciones implicadas se encuentran: *Orpheus Institute*, Gante (BE), como institución coordinadora; *Leiden University, Academy for creative and performing arts*, Leiden (NL); *Conservatoire of Amsterdam*, Amsterdam (NL); *Royal Conservatoire The Hague*, The Hague (NL); *Katholieke Universiteit Leuven Association*, Leuven (BE); *University of Leuven and the Lemmens Institute*; *Antwerp University Association* (BE); y el *Royal Conservatoire Antwerp* (BE).

<http://www.docartes.be/en/welcome>

El *CIRMMT (Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology)* establecido en la *Schulich School of Music at McGill University*, en Montreal, se interesa en la investigación interdisciplinar que entrelaza la creación e interpretación de la música así como la grabación, transmisión y recepción de la música por el oyente.

<http://www.cirmmt.org/>

Un enfoque diferente sobre la música nos lo ofrece el *Research group Lifelong Learning in Music*, una iniciativa de la *Hanze University of Applied Sciences (Prince Claus Conservatoire)*, de Groningen en colaboración con la *University of the Arts, The Hague (Royal Conservatoire)*, en el que se exploran las implicaciones de la formación permanente para la educación superior de música.

<http://www.hanze.nl/home/International/Research/Research+Group+in+Lifelong+Learning+in+Music+and+the+Arts/Research+Group.htm>

Entre la redes que se dedican a la investigación artística pero alejándonos del ámbito musical nos topamos con la labor de *Grid Spinoza* un proyecto que desde 2010 estudia los procesos, metodologías y dinámicas de la investigación artística y científica. El proyecto se genera entorno a una plataforma en línea que contiene un registro accesible

de artículos y entrevistas audiovisuales con artistas y científicos; al mismo tiempo desarrolla un programa de experimentos, residencias y talleres vinculado con diferentes redes nacionales e internacionales.

<http://www.gridspinoza.net/>

SHARE es otra Red internacional que reúne a treinta y nueve asociados, cuya misión es trabajar conjuntamente en la mejora de los estudios de tercer ciclo de investigación y educación artística, a través de la construcción de un marco de intercambio a escala europea de experiencias muy heterogéneas, sobre las prácticas y las ideas que conforman el dominio de la investigación artística. *SHARE* es el acrónimo de Step-change for Higher Arts Research and Education, entendiéndose “*step-change*” como un salto hacia adelante decisivo que marca un momento clave, una antes y un después en el curso de los acontecimientos, en este caso del desarrollo de la investigación artística.

<http://www.sharenetwork.eu/about-share>

Journal for Artistic Research (JAR), publicación electrónica internacional online que permite la disseminación de la investigación artística y sus metodologías en todos los campos del arte.

<http://www.jar-online.net/>

Music + Practice Música, es una publicación dedicada a la investigación musical con artículos y escritos de académicos y profesionales de todo el mundo.

<http://musicandpractice.org/musicandpractice>

Music Performance Research MPR, se encarga de disseminar publicaciones sobre investigación y metodologías sobre las artes, así como sobre la práctica musical, aunando perspectivas teóricas y prácticas.

<http://mpr-online.net/>

JORGE LUÍS MOLTÓ DONCEL

Pianista. Profesor del CSMV

Discípulo de los pianistas Emmanuel Ferrer-Laloe, Perfecto García Chornet y Aquiles Delle-Vigne, ha realizado diversos conciertos en festivales internacionales y salas de España, Francia y Austria, tanto en calidad de solista como con orquesta.

En 2009 obtiene el Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad Politécnica de Valencia, doctorándose en 2015 en la Universidad Católica de Valencia “San Vicente Mártir” con la Tesis: *El análisis del intérprete: un modelo para la investigación artística en la enseñanza superior de piano*.

Su compromiso con la investigación le ha permitido crear con la pianista y doctora Trinidad Lull en 2005 el TYG PIANO DUO, <http://tygpianoduo.com/>, un innovador proyecto que presenta conjuntamente investigación artística e interpretación musical y suministra resultados en distintos formatos como conciertos, publicaciones o conferencias-concierto.

Ha impartido cursos organizados por la Dirección General de Educación y Calidad Educativa de la Consellería de Educación, Formación y Empleo de Valencia, dentro del Plan de Formación Permanente del Profesorado.

Recientemente ha publicado el artículo “La acción programadora en la especialidad de piano, a la luz de las contribuciones aportadas por la reglamentación musical”, en la revista *Arsteduca*, y su participación asidua en Jornadas y Congresos le ha permitido publicar la comunicación “La contribución de la Unión Europea al espacio de las enseñanzas superiores de música”. Además, en esta misma colección ha presentado su primer libro *La enseñanza de piano en España. Etapas, hitos y modelos*.

Actualmente es profesor de Repertorio con piano en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, compaginando dicha actividad con la investigación artística sobre el diseño de posibles modelos para proyectar las relaciones existentes entre el pensamiento reflexivo-analítico y la actividad creativa, características del intérprete.

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

- 46-** *Discursos de lo maravilloso. Esteban de Arteaga y los fundamentos de la ficción historicista romántica* – Antonio García Montalbán
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba46>
- 45-** *La música en el teatro de Shakespeare. Un estudio holístico del concepto en sus principales obras dramáticas* – Ignacio Calle Albert
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba45>
- 44-** *La enseñanza de piano en España. Etapas, hitos y modelos*
– Jorge Luis Moltó Doncel
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba44>
- 43-** *El paradigma arteaguiano de lo maravilloso* – Antonio García Montalbán
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba43>
- 42-** *La influencia de la cultura funeraria egipcia en el arte y la literatura de la antigua Grecia*–Adrián José Presentación Ortega
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba42>
- 41-** *Bernardo Adam Ferrero. La creatividad al servicio de las bandas de música* –Raquel Mínguez Barges
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba41>
- 40-** *José Serrano y la plenitud de la zarzuela* –José Salvador Blasco Magraner
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba40>
- 39-** *Látigos de escorpiones. Sobre el arte de la interpretación* –Javier Alcoriza
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba39>
- 38-** *La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia. Desde la Antigüedad hasta el Barroco* – Ignacio Calle Albert
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba38>