



RUBÉN LÓPEZ CANO  
*Escola Superior de Música de Catalunya*

# La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas\*

---

La reciente remodelación del espacio educativo europeo ha generado nuevas bases para la educación artística superior y su normalización en todos los niveles. Una novedad es la normalización de los trabajos de investigación que se desarrollan en los conservatorios. Si bien una parte importante de los proyectos de investigación se desarrollan en las áreas de musicología y pedagogía, hay un creciente interés en estimular la investigación para, por y a través de la creación artística. Esto está produciendo discusiones en cuanto a la metodología, modos de evaluación y validación de la investigación artística así como la noción misma de lo que significa investigar. En este trabajo se resumen algunas de las principales discusiones, problemas y modelos de la investigación artística en música en los conservatorios del espacio educativo europeo.

Palabras clave: investigación artística, nuevos paradigmas, enseñanza artística superior, investigación-creación, metodología de la investigación musical.

*The recent reorganization of the European Educational Space has generated new bases for the model of the artistic education at higher levels. One novelty is the standardization of research work in conservatories of music. While an important number of the research projects undertaken in European conservatoires are in areas such as musicology or pedagogy, there is an increasing interest in encouraging research by and through artistic creation. Several problems arise from this new field of artistic research that is stimulating debate concerning the accepted methodologies or criteria for the evaluation and validation of the projects and its products, and even the very notion of the meaning of research. This paper summarizes some of the main current discussions, problems and models of artistic research in music conservatories in the European Educational Space.*

*Keywords: arts research, new paradigms, higher education arts, research-creativity, methodology of music research.*

---

## Introducción

Una de las mayores diferencias en la organización de la educación musical superior entre Europa y América es que, en la primera, existe una tradición secular que separa taxativamente la formación práctica de la

---

\* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el congreso "Nuevos paradigmas en las Artes, la Ciencia y el Conocimiento" (27-29 de octubre de 2011) en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Una ampliación fue expuesta en las comisiones de investigación en la ESMuC de Barcelona (mayo de 2012) y se publicó en versión mínima en *L'ESMUC digital*, 9, junio de 2012 <http://www.esmuc.cat/Esmuc-digital/Revistes/Numero-9-juny-2012> (consulta 8 de diciembre de 2013).

académica. La enseñanza en composición, dirección e interpretación en la Europa continental se ofrece preferentemente en conservatorios, mientras que la musicología o el estudio académico para la investigación musical es prerrogativa de la universidad. Conservatorios y universidades dependen de políticas educativas, administraciones y departamentos ministeriales diferentes. Aunque en Reino Unido, Escandinavia o Alemania, algunos conservatorios tienen diversos grados de integración en la universidad, en la mayor parte de Europa la música práctica se enseña en conservatorios ajenos a los programas, requerimientos y exigencias académicas universitarias. En cambio, en Estados Unidos, Canadá y muchos sitios de Latinoamérica, es común que las universidades alberguen carreras de música práctica e intenten conciliar, a veces de manera tortuosa, dos tradiciones educativas bastante heterogéneas.

Históricamente, el conservatorio fue concebido como un sitio de aprendizaje artesanal, donde especialistas más expertos transmiten su maestría en artes y oficios a los menos expertos a través de una pedagogía basada en la imitación, la oralidad, el ensayo y error y en el perfeccionamiento de los talentos naturales de los aprendices. Las cosas han cambiado mucho desde la fundación de estas instituciones a finales del siglo XVIII. Desde hace años los planes de estudio, bases pedagógicas y criterios de evaluación se han sofisticado y depurado. Las recientes reformas en la ordenación del Espacio Europeo de Educación Superior (conocidas popularmente como Plan Bolonia) han dado una vuelta de tuerca más en este proceso. Entre los elementos que ahora son de desarrollo prioritario en los conservatorios se encuentra la investigación.

Europa lo exige: los conservatorios deben estimular la investigación. Preguntas como ¿qué tipo de investigación se debe realizar en ellos?, ¿qué formación debe tener el personal investigador?, ¿qué tipo de productos de investigación debe generar y cómo debe difundirlos? han sido abordadas por diferentes comisiones europeas de trabajo<sup>1</sup>. De entre las reflexiones de estos grupos destaca la necesidad de diferenciarse de la investigación universitaria y promover un tipo de pesquisas estrechamente vinculadas con la formación de artistas de alto nivel artístico para la praxis musical.

En este trabajo expondré algunas de las características que presenta la investigación que se realiza en los conservatorios europeos, atendiendo

---

<sup>1</sup> Véase Enric Guaus: "Reporte del *European Platform for Artistic research in Music* (Belgrado, 8-10 Abril 2011)", Barcelona, ESMuC, Documento interno, 2011. Enric Guaus: "Reporte del *Polifonia Annual Network Meeting* (La Haya, 27-29 de febrero de 2012)", Barcelona, ESMuC, documento interno, 2012. Harald Jørgensen: *Research into Higher Music Education*, Oslo, Novus Press, 2009. Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires. Enquiry, innovation and development of artistic practice in higher music education*, Bruselas, AEC Publications, 2010.

fundamentalmente un tipo de investigación emergente estrechamente vinculado con la creación y que se denomina genéricamente *investigación artística*. Su revisión y discusión puede ser relevante incluso para las universidades latinoamericanas que integran la enseñanza práctica de la música en sus facultades, particularmente en uno de sus puntos neurálgicos que rompe la cabeza de administradores universitarios y que se puede resumir en el siguiente dilema: ¿las actividades creativo-musicales como la composición o interpretación y sus productos (conciertos, Cd's y DVD's musicales), son homologables a las actividades y productos habituales de la investigación científica como artículos, conferencias, libros o tecnología? De ser así, prácticamente toda la actividad musical de los conservatorios podría considerarse investigación. La otra posibilidad es que los músicos asuman las metodologías, modos de producción, estándares de calidad y criterios de evaluación de la ciencias humanas y procedan a aplicar metodologías cuantitativas y cualitativas a la vez de producir artículos para revistas arbitradas con todos los protocolos que exige un texto académico. En suma, que practiquen un modo de pensar y comunicar la música habitualmente ajeno a la idiosincrasia artística. Las discusiones oscilan entre estos dos polos y las respuestas más viables, como se verá, se encuentran en medio de los extremos.

### ¿Qué es investigar?

La Asociación Europea de Conservatorios (AEC) entiende por investigación una “amplia variedad de actividades” de cualquier ámbito de conocimiento, que se dirigen a un estudio o indagación *meticulosa, sistemática* y con *conciencia crítica*, que pretenden aportar un trabajo original e innovador y que no se limita al tradicional *método científico*<sup>2</sup>. Esta amplia definición es sumamente operativa para incluir las actividades artísticas. Subrayo los siguientes elementos de esta concepción de la investigación: se trata de un *estudio a profundidad, sistemático* en su preparación, desarrollo, obtención y comunicación de resultados, es elaborado *conscientemente* y desde una perspectiva *crítica*. Veremos más adelante que estos principios ayudarán a diferenciar la investigación de otras tareas artísticas, sin pretender que el músico se convierta de la noche a la mañana en un científico social homologable al universitario.

---

<sup>2</sup> Joint Quality Initiative: *Shared 'Dublin' Descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards*, Dublin, 2004, p. 3. [http://colab.cce.unipr.it/colab\\_lea/pluginfile.php/1028/mod\\_resource/content/1/CompletesetDublinDescriptors-1.pdf](http://colab.cce.unipr.it/colab_lea/pluginfile.php/1028/mod_resource/content/1/CompletesetDublinDescriptors-1.pdf) (consulta 9 de diciembre de 2013)

## La investigación en el conservatorio europeo

Una comisión realizó un reporte sobre el estado de la investigación en los 83 centros que pertenecen a la AEC<sup>3</sup>. Los datos resultantes son muy reveladores y merece la pena detenernos un momento en esta estadística. ¿Sobre qué investigan los conservatorios en Europa? El 87 % investigan en temas de pedagogía y educación musical. Sobre interpretación (*performance*) un 83%; composición 73%, teoría y análisis musical 72%, (etno)musicologías 67%, grabación y tecnología musical 50% y menos del cincuenta por ciento: improvisación, aspectos científicos de la música, filosofía y estética de la música, crítica y otros. Esta estadística revela que las áreas de investigación siguen orbitando en torno a temas académicos más que artísticos.

Ahora bien, en cuanto a las aspiraciones o áreas de investigación que les interesaría desarrollar a los conservatorios europeos, el resultado cambia considerablemente. La gran mayoría quisiera desarrollar (en orden decreciente) investigación en grabación y tecnología musical, improvisación, teoría y análisis musical, pedagogía y educación musical, interpretación (*performance*), aspectos científicos de la música, crítica, (etno)musicologías, composición, filosofía y estética de la música y otros. Es interesante observar que las áreas de investigación que se interesan en desarrollar son precisamente aquellas en las que actualmente hay poca producción investigadora e incluso escasa presencia académica en los diferentes centros. O los pocos profesores de tecnología o improvisación no investigan, o simplemente no hay personal especializado suficiente en estas áreas. Desde las comisiones se insiste mucho en la vinculación de la investigación con otras actividades docentes del centro. Sin embargo, la investigación no puede sustituir las áreas académicas ausentes o deficientes. Es muy probable que se deban revisar los planes de estudio y contratar personal adecuado para que la tecnología o improvisación tengan mayor presencia en las carreras musicales. Pero también es posible que a través de la investigación, se desarrollen didácticas adecuadas a estas áreas poco atendidas.

El personal docente que realiza investigación corresponde mayoritariamente a los profesores de asignaturas teóricas (82% de los conservatorios), profesores de instrumento e interpretación (70%), profesores composición (66%) y personal contratado exclusivo para la investigación (52%). En general, se desaconseja promover personal especializado en investigación independiente a otras labores docentes y, como se ha dicho, se insiste en que la investigación se relacione con la docencia cotidiana y con líneas de desarrollo general de cada centro.

---

<sup>3</sup> Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires...*, pp. 14-24.

Contrariamente a la universidad y las actividades académico-científicas, la investigación que se realiza en los conservatorios no se difunde por medio de publicaciones científicas como libros o artículos en revistas arbitradas o en comunicaciones y ponencias en congresos académicos<sup>4</sup>. La mayoría de las investigaciones se difunde por medio de conferencias, simposios y talleres; conciertos-conferencia; enseñanza práctica o clases magistrales de instrumento, música de cámara o composición o por medio de la enseñanza académica como historia, armonía, etc. Sólo un porcentaje mínimo recurre a libros, capítulos de libros, grabaciones, publicaciones comerciales, revistas científicas o sitios web. No existe registro de su difusión en comunicaciones o ponencias en congresos. En este punto, comenzamos a notar las peculiaridades de la investigación en los conservatorios. Es notoria la necesidad de organizar encuentros especializados para la difusión de este tipo de investigación, como congresos donde se publiquen los resultados.

### Modelos y políticas de investigación

En cuanto a modelos y métodos de investigación en los conservatorios europeos, es notoria una heterogeneidad absoluta: no hay políticas ni modelos unificados. Incluso, instituciones diferentes de un mismo país pueden seguir principios en extremo distintos. Las políticas y líneas de investigación se conforman habitualmente con la articulación de tres elementos: 1) directrices institucionales: aquello que la institución quiere hacer y lo que la sociedad quiere que la institución haga; 2) competencias del personal de la institución: ningún centro puede desarrollar líneas de docencia e investigación diferentes a la formación, práctica profesional o intereses personales de su cuerpo docente y 3) recursos: la experiencia de centros como la *Sibelius Academy of Music* de Helsinki es que no puede desarrollarse la investigación sin soporte institucional en lo monetario, infraestructural y académico.

Entre los centros que destacan por su actividad investigadora se cuentan la *Sibelius Academy of Music* de Finlandia, que posee estatus de universidad autónoma desde 1998; The Queensland Conservatorium de la Griffith University de Australia, que dedica una cantidad importante de recursos a proyectos de investigación con impacto social<sup>5</sup>; The Conservatorium

---

<sup>4</sup> Las revistas científicas poseen procedimientos editoriales rigurosos como el arbitraje anónimo: especialistas en determinado tema y ajenos a la revista, arbitran los artículos recomendando o desaconsejando su publicación o, en su caso, solicitando modificaciones. Estos arbitrajes son por pares anónimos: tanto evaluadores como evaluados son académicos de grado y jerarquía académica similar y uno no sabe quién es el otro.

<sup>5</sup> En las reuniones de la ACE es frecuente ver representantes australianos y canadienses. Sus modelos y experiencias en el ámbito de la educación musical superior es en extremo relevante.

van Amsterdam, cuya tarea investigadora, curiosamente, se concentra exclusivamente en las tesis y tesinas de máster; la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hannover y la Universität für Musik und darstellende Kunst de Graz, con programas de posgrado y líneas de investigación muy articulados y el Orpheus Institute de Gante, un centro de avanzada para la investigación artística creado en 2004 e impulsado por las universidades y conservatorios de Flandes<sup>6</sup>.

Habitualmente, la investigación en los conservatorios europeos se realiza en cuatro niveles: 1) proyectos y tesis de estudiantes de posgrado; 2) investigaciones postdoctorales, en las que se acogen ex estudiantes y profesores que acaban de obtener el grado de doctor dentro o fuera de la institución; 3) investigaciones institucionales realizada por profesores o por investigadores exclusivos y 4) proyectos de investigación en redes interinstitucionales.

### Tipos de investigación

Existen tres principales áreas de trabajo de investigación en los conservatorios europeos: 1) Investigación *sobre* la práctica artística; 2) *Para* la práctica artística y 3) *A través* de la práctica artística o *investigación artística*.

La investigación *sobre* la práctica artística es el ámbito más académico y tradicional. Es el trabajo habitual de las (etno)musicologías, pedagogía, la psicología y la cognición musical, etc. Es un trabajo que se realiza también en la universidad, pero en el conservatorio se concentra en áreas específicas y acoge el potencial que ofrecen los centros y las necesidades de los mismos. La investigación *para* la práctica artística produce *conocimiento* o *herramientas* para el desarrollo de la actividad musical en el más amplio sentido. En mi opinión, son recursos teóricos y tecnológicos para la creación, interpretación, escucha y estudio de la música, que producen herramientas *conceptuales*, *técnicas* e *Instrumentales*. Las *conceptuales* serían nociones teórico-prácticas para la creación, interpretación, análisis, escucha, terapia, enseñanza, etc. Por ejemplo: sistemas de composición o de análisis musical; práctica interpretativa histórica; desarrollos de musicoterapia, edición de partituras, conceptos pedagógicos para la didáctica, estrategias de estudio, enseñanza a todos niveles y destinatarios, etc. Los *técnicos* incluirían perfeccionamiento de técnicas instrumentales tradicionales y expandidas, estrategias de estudio del instrumento, higiene corporal, etc. Los *instrumentales* comprenderían instrumentos musicales, software para creación, interpretación,

---

<sup>6</sup> Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires...*, pp. 25-53

escucha y gestión musical de archivos y colecciones, etc., material de enseñanza como artículos divulgativos, libros didácticos (no de investigación básica que quedarían incluidos en la investigación *sobre* la práctica artística), recursos multimedia, etc.

La investigación *a través* de la práctica artística o *investigación artística* constituye un campo emergente de difícil definición. Es un “concepto sombrilla utilizado para referirse a actividades de investigación con un conocimiento de base y mirada artísticas y que se inserta en el conservatorio”<sup>7</sup>. En general, aborda preguntas y problemas que no pueden ser atendidas en contextos que no posean un nivel de práctica artística alto o sin la participación de profesionales artísticos. Son indagaciones sobre aspectos que atañen a la creación artística; que preocupan a la comunidad de creadores y que requieren de su particular experiencia y conocimiento para ser planteados y resueltos. Si bien son estudios emprendidos por los propios artistas, en muchos casos se trata de proyectos interdisciplinarios con personal artístico e investigador donde intervienen músicos, científicos, musicólogos, filósofos, ingenieros, psicólogos, sociólogos, etc.<sup>8</sup>. Por varias razones la AEC rehúsa definir de manera estricta y unívoca el concepto de investigación artística<sup>9</sup>. Por un lado, existe tal variedad de modelos de este tipo de trabajo que resulta en extremo complejo pretender subsumirlo a unos rasgos comunes. Por otro lado, se trata de un área en pleno estado de gestación con propuestas y casos sumamente cambiantes. Por último, es complejo pretender una definición cerrada también porque las políticas educativas en cada país son muy distintas de tal suerte que, independientemente de los deseos o prioridades de cada centro, instancias superiores de administración educativa como ministerios, son más o menos permeables a aceptar o rechazar la posibilidad de una investigación distinta a los protocolos académicos tradicionales<sup>10</sup>.

La investigación artística en general se desarrolla por y/o con músicos durante su propio proceso de creación. Si bien mucha creación presupone algún tipo de investigación, es preciso tener en cuenta que la investigación de la que hablamos es una actividad profesional específica que requiere competencias, intereses y procedimientos singulares, que la realiza solo una parte del profesorado de los conservatorios y supone un trabajo *sustancialmente* diferente al de componer o interpretar. Para entender mejor algunas características de la investigación artística lo mejor es dar algunos ejemplos.

<sup>7</sup> Polifonia Third Cycle Working Group: *Guide to Third Cycle Studies in Higher Music Education*, Bruselas, AEC Publications, 2007, p. 16.

<sup>8</sup> Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires...*, p. 10.

<sup>9</sup> Enric Guaus: “Reporte del *European Platform...*”.

<sup>10</sup> Comunicación personal de Joan Albert Serra, Coordinador de Relaciones Institucionales e Internacionales de la ESMuC.

## Casos de investigación artística

Para colaborar a conceptualizar mejor la investigación artística, agruparé los casos de estudio en los siguientes apartados; 1) investigación y experimentación con nuevos modelos de concierto y difusión de la música; 2) práctica interpretativa; 3) análisis para la interpretación; 4) *making of* y 5) de la poética a la teoría. Estos apartados no pretenden categorizar todas las posibilidades o tipos de investigación artística. Se trata simplemente de una estrategia didáctica discutible y reformulable.

### *Investigación y experimentación con nuevos modelos de concierto y difusión de la música*

Son trabajos que proponen, experimentan y evalúan nuevos formatos de recital y representación-difusión de la música. En “Open Artist & Dear Audience”<sup>11</sup>, Anu Vehviläinen establece un diálogo con el público al final de cada uno de recitales pianísticos donde con frecuencia toca con las luces de sala encendidas para observar sus reacciones. Con ello crea canales de comunicación para transformar el ritual habitual del recital y obtener del público un *feed-back* que luego integra a su propuesta artística<sup>12</sup>.

“The Listening Gallery: Integrating music with exhibitions and gallery displays, Medieval to Baroque” (2009) fue una propuesta de Aaron Williamson, Ashley Solomon y Giulia Nuti para el The Royal College of Music (RCM) y el Victoria and Albert Museum of Art and Design, financiada por el UK’s Arts and Humanities Research Council. Consistió en la musicalización de varias salas del museo y la realización de conciertos para exposiciones permanentes o temporales como Baroque 1620-1800 (abril-junio de 2009). Investigaron los vínculos históricos que relacionaban las obras artísticas del museo con manuscritos musicales de los archivos del RCM. Empleando grabaciones ya realizadas y otras hechas por ellos mismos usando instrumentos y manuscritos del RCM, sonorizaron las diferentes salas de la exposición y ofrecieron conciertos que resultaron en experiencias museísticas sumamente significativas, expandiendo de este modo el trabajo museográfico a áreas poco atendidas con profesionalidad. Al mismo tiempo construyeron puentes de diálogo interinstitucional donde la articulación de los recursos artísticos de cada una potenció la misión social de ambas<sup>13</sup>.

“The Virtual Haydn” fue un proyecto conducido por miembros del departamento de Música Antigua y el Centre for Interdisciplinary Research

<sup>11</sup> Investigación postdoctoral en curso, *Sibelius Academy*.

<sup>12</sup> Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires...* p. 30.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 68.



in Music Media and Technology (CIRMMT) de la Universidad McGill de Montreal entre 2006 y 2009. El excéntrico fortepianista Tom Beghin grabó la obra completa para teclado de Franz Joseph Haydn en siete instrumentos réplicas de los que usó o pudo haber usado el compositor<sup>14</sup>. Los ingenieros del CIRMMT desarrollaron un dispositivo sonorizador que reproduce la acústica de varias salas de palacios centroeuropeos donde pudo ser interpretada originalmente esta música. El producto de la investigación es una soberbia colección de *Blue-ray* donde se combina investigación sobre la práctica performativa histórica, investigación en acústica de recintos y el desarrollo tecnológico para el conocimiento y el entretenimiento. Los pormenores de la investigación histórica, acústica y tecnológica, se incluyen en el paquete a manera de documentales audiovisuales y cuadernos explicativos<sup>15</sup>.

La parte escrita de “Viajeros románticos en el flamenco” (proyecto final de grado, presentado en la ESMuC), de Isabelle Laudenbach, resume las peripecias históricas de los viajeros decimonónicos franceses que en busca de aventuras exóticas en el sur de España, fueron los primeros consumidores de esas músicas gitanas que sentaron las bases de lo que ahora llamamos flamenco. El concierto dramatizaba algunas memorias de estos viajeros y proponía arreglos de flamenco con sonoridades francesas, alegorías tanto de la experiencia histórica como de la propia identidad de la autora: francesa tañedora de guitarra flamenca<sup>16</sup>.

Otro caso es “Hoy. Cómo acercar la música contemporánea al público”. Se trata de un proyecto final de grado presentado en la ESMuC en 2008 por Ophélie Derieux. El trabajo escrito desarrolla una historia crítica del formato actual de concierto. A partir del análisis de sus funciones y contexto original, concluye que no es adecuado para la difusión de la música contemporánea. La percepción generalizada sobre el escaso público que tiene la música contemporánea la fundamentó por medio de encuestas realizadas por ella misma y otro tipo de trabajo de campo en el contexto de festivales y conciertos especializados. ¿Quién va a los conciertos de música contemporánea?, ¿Cuáles son sus motivaciones? A partir de estos datos argumentó a favor de una renovación radical del formato de concierto para la música académica de nuestros días. Su propuesta de concierto incluía

<sup>14</sup> Tom Beghin es uno de los especialistas de música antigua más interesantes del momento. Sus grabaciones de Beethoven, Mozart o Haydn denotan un trabajo de investigación muy profundo. Su arrojo y atrevimiento para experimentar con soluciones interpretativas inusitadas, estéticamente perturbadoras pero siempre con fundamento histórico, es poco frecuente dentro de la estandarización actual de la interpretación de la música antigua.

<sup>15</sup> Consúltese el sitio web del CIRMMT: <http://www.cirmmt.mcgill.ca/>

<sup>16</sup> Isabelle Laudenbach: “Viajeros románticos en el flamenco”, Proyecto final de grado, Barcelona, ESMuC, 2007.

divertidas dramatizaciones de obras emblemáticas del siglo XX como la *Sequenza* para flauta de Luciano Berio. El público estaba formado por jóvenes ajenos a la música contemporánea que refrendaron un éxito rotundo<sup>17</sup>.

A estas dos últimas propuestas desarrolladas en la ESMuC y que tuve la oportunidad de dirigir, solo les faltó un registro adecuado de todo el proceso de montaje artístico con fines de control, así como un instrumento de evaluación de las experiencias. De haberlas diseñado, ambos proyectos serían excelentes ejemplos de *investigación artística*. En aquel momento ni las autoras ni su director sabíamos que estábamos incursionando en este terreno.

### *Práctica interpretativa*

Un área ya clásica en la investigación en interpretación musical es la práctica interpretativa histórica donde el estudio de fuentes, manuscritos, tratados, diarios, organología, testimonios, etc., se complementa con la puesta en práctica en el instrumento. La elección interpretativa final se decide basculando entre la historia documentada y la imaginada, las posibilidades acústicas del instrumento actual y sus posibilidades técnicas, la destreza técnica del intérprete, su propia estética y los requerimientos artístico-expresivos del contexto musical. Una variante de los estudios de interpretación histórica en contextos originarios, es su investigación en contextos de recepción.

“The Reception of 19th Century Opera and Implications for Today’s Performers” es un proyecto de Massimo Zicari (investigación en curso en el Conservatorio della Svizzera Italiana), donde, a través de críticas del siglo XIX que documentan la recepción de las primeras óperas de Verdi representadas en Londres, el autor logra una descripción de los cambios en la técnica y estilos vocales que se produjeron durante la década de 1850, así como las preferencias estéticas de audiencias en un contexto de recepción localizado distinto al de producción. Con todo ello ensaya diferentes soluciones de interpretación históricamente informada<sup>18</sup>.

¿Qué hay de las prácticas interpretativas de nuestro pasado inmediato? En la tesis doctoral desarrollada en el ORCIM<sup>19</sup> y titulada “Extended

<sup>17</sup> Ophélie Derieux: “Hoy. Cómo acercar la música contemporánea al público”, proyecto final de grado, Barcelona, ESMuC, 2008.

<sup>18</sup> Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires...*, p. 69. El área de investigación del Conservatorio della Svizzera Italiana se puede consultar en el sitio web <http://www.artisticresearch.ch/index.html>

<sup>19</sup> ORCIM es el área de investigación del Orpheus Institute, un centro codirigido por los departamentos de música y arte dramático de las universidades de Flandes, donde se desarrollan programas de posgrado en investigación artística. Véase <http://www.orpheusinstituut.be>

Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice”, Luk Vaes no solo indaga en los antecedentes del piano preparado en el siglo XVIII. Investigando sobre las técnicas de preparación para las célebres obras de John Cage, ha descubierto la influencia del modelo de piano en el modo de insertar los materiales para su preparación. Además, en las primeras piezas, los modos históricos y documentados de preparación del piano difieren de los que están explicitados en la partitura. De este modo propone soluciones alternativas cuando el modelo del piano no es compatible con los materiales y técnicas de preparación<sup>20</sup>.

La historia de la música clásica occidental está marcada por el divorcio entre composición e interpretación. Al ascenso de la figura del compositor que no toca y del intérprete que no compone, le sigue la historia de los modos de interacción entre ambas figuras profesionales independientes a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. El guitarrista Stefan Ostersjo, en su tesis doctoral “Shut Up 'N' Play!”, filmó las sesiones de trabajo con compositores con los que colaboró. Luego analizó y editó el material para armar un registro audiovisual de aspectos muy importantes sobre la creación, la relación entre compositor e intérprete y la transferencia de conocimiento compositivo, técnico y estético. Su pregunta de investigación de base era ¿cómo una práctica performativa emerge de la colaboración entre compositor e intérprete?<sup>21</sup>.

La concepción de una interpretación particular para una obra específica, implica un proceso creativo con varios elementos y fases. En “La imagen mental y verbal como recurso en el proceso de construcción conceptual de la interpretación musical”<sup>22</sup>, la saxofonista Alma Rodríguez investiga la construcción o reconstrucción de imágenes mentales y verbales que funcionan como apoyo para inventar, recrear, recordar o visualizar situaciones, emociones o historias, útiles para la interpretación musical. Estas imágenes tienen raíces culturales, simbólicas y cognitivas y se desarrollan por medio de varios formatos, particularmente visuales o verbales.

Otro tipo de trabajo de investigación recurrente es el relacionado con las estrategias para montar un programa de concierto o para una grabación. En la mayoría de los casos, los intérpretes van registrando de manera sistemática cómo distribuyen su tiempo de estudio, en qué momento abordan o abandonan el estudio de una obra y asumen la de otra, el tiempo dedicado a resolver problemas técnicos y musicales, cómo y cuándo ejercitan la

<sup>20</sup> Luk Vaes: “Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice”, tesis doctoral, Gante, ORCiM, 2009. Véase también Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires...*, p. 63

<sup>21</sup> Stefan Ostersjo: “Shut Up 'N' Play!”, tesis doctoral, Malmö, Malmö Academy of Music, 2008. Véase también Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires...*, p. 62.

<sup>22</sup> Tesis de maestría en curso, UNAM, México.

memorización, la alimentación que influye en la misma, etc. Del mismo modo, registran los resultados de estudio. Con toda esta información analizan el proceso y su relación con los resultados, la curva estadística de aprendizaje, etc., para modificar y perfeccionar los métodos personales de estudio.

### *Análisis para la interpretación*

A medio camino entre la investigación para la práctica artística y la investigación artística, el análisis musical para la interpretación pone más énfasis en las elecciones interpretativas resultantes y el producto sonoro de la ejecución, que en la conceptualización y la modelización teórica. Su prioridad es la generación de ideas productivas para la ejecución que son por definición metafóricas, alegóricas, simbólicas 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.

“L’art vocal après Parsifal: perspectives et enjeux pour l’apprenti chanteur”, de Anthony Lo Papa, parte de la hipótesis que el estudio de la materialidad interna y aspectos fonéticos en las letras de las canciones de Mahler y Debussy, conducen al intérprete a la comprensión de los aspectos más profundos del estilo musical de los autores. La musicalización de una letra incluye elecciones subjetivas que el compositor realiza atendiendo varios elementos, incluyendo la propia sonoridad de la palabra. Partiendo de esta premisa, Lo Papa, desarrolla una especie de *solfeo fonológico* que permite al intérprete conocer y sentir la naturaleza musical de la fonología textual y comprender mejor su relación con la música. A partir de ahí, es posible visualizar mejor las interacciones entre texto y música a nivel de la significación general y se clarifica la toma de decisiones interpretativas sobre la articulación, el fraseo, la dinámica, las acentuaciones y los matices agógicos más adecuados para cada canción<sup>23</sup>.

“Interpretation Versus Experimentation: Exploring New Paths in Music Performance”, de Paulo De Assis<sup>24</sup>, desarrolla experiencias interpretativas y compositivas que luego reflexiona a la luz de la hermenéutica y la fenomenología tendiendo un interesante puente entre la exégesis y trabajo filosófico y la experimentación. Todo ello dirigido no a la generación de un trabajo académico, sino a la producción-interpretación de una obra musical<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Anthony Lo Papa: “L’art vocal après Parsifal: perspectives et enjeux pour l’apprenti chanteur”, investigación de máster, París, CNSM, 2009. Véase también Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires...*, p. 65.

<sup>24</sup> Investigación en curso 2010-2013 en el ORCiM.

<sup>25</sup> Véanse los programas de investigación de ORCiM 2010-2013 en <http://www.orpheusinstituut.be/en/research-centre-orcim/orcim-research-projects#interpretation>

Varias piezas instrumentales parten o tienen alguna relación con obras literarias. La exploración de ámbito semántico y poético del intertexto literario resulta muy productiva para generar ideas interpretativas. Existen varios ejemplos de ello como “‘Nocturnal’ by Benjamin Britten, an Hermeneutic Analysis”, donde el mexicano Santiago Lascurain explora los entresijos de la poesía isabelina asociada a esta obra de Britten<sup>26</sup>. María Camahort, en su “Poesía en guitarra”, abordó los *Preludios Epigramáticos* de Leo Brouwer basados en fragmentos de Miguel Hernández. Analiza las correspondencias métricas entre los versos del epígrafe de cada preludio y los motivos musicales generadores del mismo, descubriendo estrechos vínculos entre ellos. Todo ello dio lugar a ideas interpretativas eficaces<sup>27</sup>. En “Eduard Toldrà, Sis Sonets per a violí i piano”, Judit Bartolet analiza formalmente cada pieza relacionándola con la poesía en la que se basa, estableciendo parentescos intertextuales primero a nivel métrico-estructural, luego entonativos y posteriormente de significación. Entonces realiza una exégesis llena de metáforas, alegorías y simbología que abren rutas para su interpretación musical. La escritura misma propone una hermenéutica de la obra y sugiere elecciones interpretativas en el instrumento. Es un trabajo de mucha carga subjetiva, pero se basa siempre en la realidad formal de la música<sup>28</sup>.

Varios estudiantes de la ESMuC han encontrado en la retórica y semiótica musicales unas herramientas fructíferas para generar ideas expresivas para la interpretación. En “Retòrica mozartiana. Interpretació i llenguatge de les sonates per a violí i piano de W.A. Mozart”, Josep Martínez aplica la retórica y los principios de la intertextualidad para su proyecto de interpretación<sup>29</sup> y Joaquim Guerra intentó trasladar estos principios a la propia performance en su “La retorica en el llenguatge específic del Baixó”<sup>30</sup>. Daniel Buxeda buscaba fundamentar las bases históricas para una teoría del gesto expresivo en “La gestualitat a la música medieval”. Logró articular una extensa bibliografía y algunos principios históricamente fundamentados que requerirán desarrollarse más en el futuro<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> Santiago Lascurain: “‘Nocturnal’ by Benjamin Britten, An Hermeneutic Analysis”, investigación de máster, La Haya, Royal Conservatoire, 2009. Véase también Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires...*, p. 67.

<sup>27</sup> María Camahort: “Poesía en guitarra”, proyecto final de grado, Barcelona, ESMuC, 2006.

<sup>28</sup> Judit Bartolet: “Eduard Toldrà, Sis Sonets per a violí i piano”, proyecto final de grado, Barcelona, ESMuC, 2006.

<sup>29</sup> Josep Martínez: “Retòrica mozartiana. Interpretació i llenguatge de les sonates per a violí i piano de W. A. Mozart”, proyecto final de grado, Barcelona, ESMuC, 2008.

<sup>30</sup> Joaquim Guerra: “La retorica en el llenguatge específic del Baixó”, proyecto final de grado, Barcelona, ESMuC, 2007.

<sup>31</sup> Daniel Buxeda: “La gestualitat a la música medieval”, proyecto final de grado, Barcelona, ESMuC, 2008.

Un trabajo particularmente interesante en este rubro es la tesis doctoral “La pronuntatio musicale: une interpretation rhétorique au service de Händel, Montclair, CPE Bach et Telemann”, del oboísta Rafael Palacios<sup>32</sup>. El autor es un experimentado intérprete que lleva muchos años trabajando bajo la dirección de personalidades de la música antigua como Phillipe Herrewegue. La primera parte emplea términos extraídos de las teorías retóricas de la pronunciación elocuente para conceptualizar diversas realizaciones en la interpretación musical. Este ejercicio no lo hicieron los tratadistas de los siglos XVII y XVIII y constituye una continuación de su proyecto teórico. El resultado es un potente conjunto de categorías teóricas inéditas de gran utilidad para el análisis y valoración de una interpretación musical. En la segunda parte, aplica la retórica a varias obras para trazar el posible mapa de afectos contenido en cada una de ellas, valorar los requerimientos expresivos-elocuentes que demandan y finalmente, generar uno o varios programas de interpretación instrumental.

#### Making of

El registro y documentación de montajes de espectáculos u obras, trabajo con compositores, grabaciones, etc., también está cobrando importancia dentro de la investigación artística. El objetivo es capturar y transferir toda la experiencia y conocimiento que se genera durante el proceso creativo. Suele adoptar la forma de documental audiovisual, auto-entrevistas, relatos, bitácoras de creación, etc.

Un caso emblemático de este modelo lo constituye el DVD/DVD-ROM, *Around a Rondo* (2007), del proyecto *Behind The Music*. En él se documenta el trabajo que el pianista Stephen Emmerson realizó para interpretar el Rondó K 511 de Mozart. Se muestran manuscritos, cartas del autor, ensayos con diferentes elecciones interpretativas, se analiza el sonido de varios instrumentos históricos y modernos, etc.<sup>33</sup>.

#### De la poética a la teoría

La investigación que realiza un compositor no se agota en la producción la obra. La experiencia genera conocimiento recuperable para nuevas propuestas artísticas o teóricas. En su “Percepción de estructuras temporales”, Germán Romero<sup>34</sup> explora los principios de duración y gestión del tiempo en sus propias composiciones. Pero sus categorías sirven también para conceptualizar procesos temporales en músicas de otros autores y culturas. Su

<sup>32</sup> Rafael Palacios: “La pronuntatio musicale: une interpretation rhétorique au service de Händel, Montclair, CPE Bach et Telemann”, tesis doctoral, París, Université Paris Sorbonne, 2012.

<sup>33</sup> Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires...*, p. 33.

<sup>34</sup> Tesis doctoral en curso, UNAM, México

marco teórico no explica la experiencia del tiempo de los creadores de esas músicas, pero es muy útil para teorizar la temporalidad desde una perspectiva teórica particular.

“Sounded Gestures and Enacted Sounds”, de Bill Brooks y Catherine Laws (investigación invitada en curso en ORCiM), es un trabajo entre compositor, instrumentista (percusión) y especialistas en tecnología. Por medio del registro y análisis de las posibilidades gestuales del intérprete sobre el instrumento, el compositor elabora una obra que no se basa en estructuras abstractas ni planes formales predefinidos sino en los modos de interacción corporal entre músico e instrumento: composición musical corporizada con fundamento gestual.

“Improvisation–Interaction–Composition: Exploring Feedback–Systems as a Compositional Model”, de Peter Tornquist,<sup>35</sup> explora las relaciones entre composición e improvisación. El primer nivel busca modelos conceptuales de interacción entre improvisadores y compositores. El segundo nivel explora la relación del intérprete con borradores, partituras abiertas, etc. El tercer nivel se concentra en la interpretación musical situada: el concierto. El proyecto en su conjunto explora las relaciones entre producción y percepción del arte, los límites entre la creatividad y la interpretación y el papel de la improvisación y la (re)interpretación de la música en el proceso artístico.

Como se puede apreciar, algunos ejemplos de investigación artística se confunden con tareas y objetivos propios de la investigación *sobre* la práctica artística y aún con los de la investigación *para* la práctica artística. Las fronteras son difusas y no se trata de obsesionarse por encontrar sus respectivos límites. El rasgo que más caracteriza la investigación artística es que por lo regular se inserta dentro de una empresa creativa (composición o interpretación) y subsume en esta todos los demás elementos. Ahora bien, la investigación dentro de la actividad creativa, requiere de un trabajo especial y específico que garantice la transferencia de conocimiento y no solo propicie una experiencia estética. Hay que evitar la homologación del trabajo creativo habitual con la investigación y desarrollar una actividad particular a través de la articulación de competencias artísticas e investigadoras.

### Problemas de la investigación artística

Existen tres problemas generales para el desarrollo de la investigación artística: su formalización; los productos de investigación y la estandarización de sus métodos y evaluación.

---

<sup>35</sup> Peter Tornquist: “Improvisation–Interaction–Composition: Exploring Feedback–Systems as a Compositional Model”, tesis doctoral, Oslo, Norwegian Academy of Music, 2009. Polifonia Research Working Group: *Researching Conservatoires...*, p. 75.

### Formalización

La investigación académica tradicional requiere cumplir con estrictos protocolos. Su formalización demanda la especificación del título y subtítulo, objetivos, problemas y preguntas de investigación, hipótesis, metodología y tareas de investigación, justificación, producto de la investigación, introducción, índice hipotético, referencias y fuentes y un cronograma, etc. La investigación artística no debe renunciar a una formalización adecuada. Ahora bien, puede intentar una adaptación a los objetivos, idiosincrasias y características de la tarea artística. Sin embargo, de su formalización dependerá la distinción entre el trabajo creativo y la investigación a través de este.

En mi opinión hay tres elementos básicos ineludibles 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.

El problema o *pregunta* de investigación define lo que se pretende explorar, la inquietud o curiosidad precisa que motiva el estudio consciente, sistemático y crítico. El tema de la pesquisa debe ser claro, explícito y público. De preferencia, debe responder a una inquietud de la comunidad artística, a un problema que varios creadores se estén formulando. Todo ello sin perder de vista que en muchas ocasiones las inquietudes artísticas son sumamente personales y en gran parte la creación consiste precisamente en proponer problemas estéticos inusitados. Sin embargo, por más subjetivo o personal que sea, la comunidad debe notar la pertinencia, utilidad o importancia del problema planteado. Si no se parte de preguntas de investigación concretas no podremos establecer criterios de evaluación para la investigación artística. Cuando no existe una pregunta clara, se corre el riesgo de caer en lo que las comisiones llaman *especulación estética*: un deambular errático sobre inquietudes aun no formuladas explícitamente<sup>36</sup>. Este extravío es legítimo y hasta necesario en las primeras fases de la investigación, pero un proyecto no puede ser considerado como tal, si no se constituye a partir de que la pregunta de investigación quede clara, definida y explícita.

Otro aspecto fundamental en la formalización de la investigación artística es el registro sistemático, minucioso y continuado de las actividades y experiencias de investigación. El recuento y descripción de las mismas se puede hacer por medio de bitácoras, blogs, videos, audio, etc. Sólo con una documentación adecuada del proceso se pueden sustentar sus resultados, conclusiones y su comunicación y evaluación<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Enric Guaus: "Reporte del *European Platform*..."; Ídem: "Reporte del *Polifonia Annual Network Meeting*...

<sup>37</sup> Enric Guaus: "Reporte del *Polifonia Annual Network Meeting*...".



*Productos de investigación*

Un problema complejo lo constituyen los productos de la investigación artística. ¿Las obras, interpretaciones, grabaciones, instalaciones o performances resultantes de la experiencia creativa son en sí mismas el producto de investigación o son necesarios otros elementos complementarios o autosuficientes como trabajos escritos u orales? Se discute mucho sobre esto. En algunos centros, se considera producto aceptable exclusivamente el trabajo escrito u oral presentado en forma de libro, artículo, conferencia, debate o clase. En otros se combina la obra con el trabajo escrito u oral que habla, complementa o extiende teóricamente la obra. En mi opinión, a diferencia de la creación, toda investigación, incluyendo la artística, debe generar artefactos cuya principal función no sea la contemplación estética sino la transferencia eficaz del conocimiento descubierto o adquirido en el proceso de investigación-creación. Sin embargo, no debería cerrar sus posibilidades y aceptar como único producto posible un trabajo escrito u oral. Abrirse a los formatos audiovisuales y multimedia, agilizaría seguramente la dinámica investigadora a través de diferentes modalidades de discurso.

En este sentido, es útil recordar el eterno problema de las universidades que acogen la instrucción de música clásica y que he estado mencionando a lo largo de este artículo: homologar o no homologar el trabajo artístico de su profesorado como los conciertos, las grabaciones de CD's o DVD's, las composiciones, etc.; con los productos habituales de la investigación científica como los artículos evaluados por pares y publicados en revistas científicas, conferencias, libros, etc. Existen varias posturas al respecto. En muchas universidades norteamericanas se recurre a la homologación y se solicita que una parte de su profesorado, sobre todo los titulares con responsabilidades de investigación, produzcan o bien trabajos científicos o bien trabajos artísticos. Con ello se evitan irritantes problemas administrativos. Para estudiosos de la emergencia de nuevos paradigmas de conocimiento esta opción es además un reconocimiento necesario de las instituciones universitarias a nuevas formas de saberes. Otros, en cambio, consideran la homologación como un acto de condescendencia administrativa sin impacto epistémico, pues no toda creación artística investiga y aporta conocimiento sobre la propia praxis creativa.

En el ámbito del conservatorio esta homologación carecería completamente de sentido ya que prácticamente toda la actividad de profesores y alumnos podría considerarse investigación. Entonces no necesitaríamos impulsar este rubro y se vaciaría de contenido la pretendida transformación de las prácticas heredadas de la transmisión oral de la maestría en artes y oficios. Por otro lado, aun en el seno de la universidad, la homologación no ofrece en mi opinión una apertura cognoscitiva a profundidad como

sostienen sus defensores. No toda producción artística parte de un *estudio a profundidad, sistemático* en su preparación, desarrollo y obtención y comunicación de resultados, ni es elaborado *conscientemente* y desde una perspectiva *crítica*. Existe producción artística que no aporta mucho a transformar los modos habituales de creación, a ampliar los estándares estéticos ni incidir en el significado de la práctica creativa; virtudes que se le atribuyen a la investigación. Por otro lado, el arte, como muchos otros procesos y artefactos culturales, puede ser también un instrumento de afirmación, difusión y reproducción de valores sociales hegemónicos, de modelos de mercado estándares, de discursos de género, clase o modos de vida establecidos. La investigación artística debe en mi opinión ser consciente y crítica con estos aspectos y procurar su transformación.

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. La investigación a través del arte debe cuidarse mucho de constituirse como un ámbito de trabajo específico.

### *Métodos y evaluación*

El último de los temas conflictivos y no consensuados es el de la evaluación. ¿Cómo saber si una investigación artística está bien hecha? ¿Cómo valorar la metodología, premisas o resultados de la misma? En esta evaluación ¿qué proporción debe ocupar el resultado artístico en relación a la producción de conocimiento y su transmisión? Las comisiones no se han pronunciado por definir estos aspectos. Por el momento, la estrategia es difundir casos ejemplares que permitan ir detectando metodologías adecuadas, protocolos de investigación, estándares de calidad y criterios y métodos de evaluación adecuados. Se insiste mucho en la constitución de comunidades de pares con experiencia en el desarrollo y evaluación de proyectos artísticos a nivel europeo que permitan elaborar publicaciones y manuales y que intervengan en tribunales y comités de evaluación de diversos centros. Con este procedimiento se sentarán las bases de líneas de trabajo y evaluación más firmes y consensuadas.

Este es el estado de una discusión que no ha hecho sino empezar y que puede aportar mucho para el desarrollo de la música y el arte, entendidos no solo como una forma de ocio o práctica cultural, sino como una empresa de conocimiento transformadora de la sociedad.