

# Entre “musicología encubierta” y “mi obra es mi investigación”: mapeando el espacio de la investigación artística en música

Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo

2014-06-16

## 1. El dilema de la investigación artística



Hace veinte años que se debate sobre la investigación artística en el entorno europeo, pero parece que no hay manera de responder a la pregunta ¿qué es la investigación artística?: “nadie parece saber la respuesta a esta pregunta” (Steyerl, 2010). Pese a “prodigiosos esfuerzos gastados al servicio de su clarificación, el término “investigación artística” sigue siendo vago” (Baers, 2011). Si bien esta actividad se nos presenta como un “nuevo paradigma” (Haseman, 2006), todavía no se puede hablar de obras modélicas que sirvan de referencia, de investigadores cuyo trabajo haya que seguir minuciosamente, ni de metodologías normalizadas: no existe aún un Einstein o unas *Demoiselles d'Avignon*; lo que en todo caso ha cambiado es el incremento de presentaciones y performances en formato académico y muchas publicaciones, simposios y congresos (Solleveld, 2012:79). Es una especie de “socavón ideológico”, cuya definición se transforma una y otra vez dependiendo de intereses puntuales (Baers, 2011). La investigación artística parece estar condenada a ser “una de esas múltiples prácticas que se definen por su indefinición” y que yacen en un “estado de fluctuación permanente, carentes de coherencia e identidad” (Steyerl, 2010).

Otra irritante realidad de la investigación artística, es que pese a la gran cantidad de bibliografía que se ha generado sobre ella, la mayoría de publicaciones no parece interesarse en proponer estrategias claras y prácticas para su desarrollo. Como han señalado Wilson & Ruiten (2013:8), un tipo de publicaciones se concentra en temas de orden *epistemológico-abstracto* y se ocupa de responder a preguntas como ¿Qué significa el conocimiento en el arte? Otro tipo se ocupa de cuestiones *ontológicas* y se pregunta ¿Qué es el conocimiento? ¿Qué es el Arte? Estos trabajos se caracterizan por un discurso sumamente abstracto y complejo, anclado en consideraciones generales de naturaleza filosófica bastante inaccesibles (Borgdorff, 2012; Hannula, Suoranta, & Vadén, 2005; Le Coguiec & Gosselin, 2006; Nelson, 2009; Smith & Dean, 2009). Por otro lado, cuando los trabajos abordan estudios puntuales de investigaciones, se suelen limitar a una enumeración llena de casos específicos sin reflexionar o extraer principios generalizables que puedan aplicarse a otras investigaciones (ArtesnetEurope, 2010; Polifonia Research Working Group, 2010; Wilson & Ruiten, 2013). Otro tipo de textos, aborda las disposiciones legales que impulsan el establecimiento de la investigación artística en un contexto determinado (Zaldívar, 2005, 2006, 2008) o lanza prospecciones sobre cómo debería ser su implementación (Muntané, Hernández, & López, 2006).

Dado este panorama, y porque creemos que es posible aportar reflexiones prácticas que colaboren al desarrollo de la investigación artística en música en nuestro entorno, hemos decidido elaborar un libro que, basado en proyectos de Europa e Iberoamérica, señale algunas de las tendencias actuales, exponga de manera organizada estrategias metodológicas aplicables a proyectos específicos y aporte modelos posibles con sus diversos grados de formalización. No pretendemos resolver el dilema de la investigación artística, sino ofrecer un modo posible de trabajar en ella (López-Cano & San Cristóbal, 2014). Este libro se inscribe dentro de un proyecto cofinanciado por la Escola Superior de Música de Catalunya (Esmuc) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. ');' onmouseout='tooltip.hide();>1\_

## 2. Qué es la investigación artística en música

En un conservatorio se “investiga” todo el tiempo: los profesores investigan cuando preparan clase, los estudiantes investigan cuando eligen y estudian determinados repertorios o realizan trabajos escolares, los directivos investigan antecedentes internos o externos al centro para tomar decisiones, los administrativos investigan, etc. Pero de lo que hablamos aquí no es de la noción general de “investigación”, sino de un concepto técnico de *investigación* entendida como una *actividad académica específica, formalizada, con objetivos propios* y distintos a los de la docencia, la creación o la gestión. 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 limitan al tradicional *método científico* (Joint Quality Initiative, 2004:3). 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, metodología, obtención y comunicación de resultados; es elaborado *conscientemente* y desde una perspectiva *crítica*.

Toda pesquisa parte de una pregunta de investigación específica y clara. Para responderla hay que desarrollar una serie de tareas de investigación que se insertan en diferentes metodologías. Entre las metodologías más usadas en la investigación musical general están la investigación documental (detección, lectura y estudio de libros, revistas, diarios, cds, dvs, material multimedia, etc.); los métodos cualitativos como la observación, la entrevista, las historias de vida, los grupos focales, la autoetnografía etc.; o los métodos cuantitativos como la estadística o la experimentación.

Si bien resulta muy difícil dar una definición conclusiva de la investigación artística, si tuviéramos que hacer una descripción sucinta de lo que distingue la investigación artística en música de la investigación en ciencias y humanidades, podríamos decir que ésta se caracteriza, entre otras cosas, por el tipo de preguntas de investigación, el papel de la práctica artística dentro del proceso y las competencias y habilidades específicas requeridas para desarrollarla. Las preguntas de investigación van dirigidas a problemas de la práctica artística de compositores e intérpretes. Intentan responder a inquietudes vinculadas estrechamente a la creación que pueden ir desde consideraciones sobre la técnica instrumental, hasta las intenciones creativas del compositor o instrumentista, abarcando también aspectos como los modos de performance musical, las relaciones con el público, consideraciones estéticas, etc.

Una parte sustancial de las preguntas sólo puede ser respondida por medio de la práctica artística en sí misma, por lo que también se le suele llamar *investigación basada en el arte (art based research)* (Knowles & Cole, 2008; McNiff, 2008; Rolling, 2013), investigación dirigida a la práctica (*practice-led research*), o práctica dirigida a la investigación (*research-led practice*) (Green, s. f.; Nelson, 2009; Smith & Dean, 2009). El papel de la práctica artística dentro del desarrollo de la investigación es múltiple. Por un lado, los hábitos y prácticas habituales de estudio y creación en la interpretación o la composición son otra fuente de información como la bibliografía, las entrevistas o las encuestas. Por ello hay que desarrollar métodos de registro del trabajo artístico propio y fomentar la reflexión continua sobre ellos. En la bibliografía habitual, se conoce este tipo de trabajo como autoetnografía (Fortin, 2006). Sin embargo, existen profundas diferencias entre la autoetnografía practicada en la investigación artística y la que se aplica en ciencias sociales y humanísticas.'; onmouseout='tooltip.hide()';>2 Por otro lado, la práctica artística es también el espacio donde se prueban ideas y conceptos producidos en el proceso de reflexión. Dentro de este espacio es crucial la noción de *experimentación* (Schwab, 2013). Por último, para el músico práctico, una manera fundamental de pensar el mundo es desde su instrumento o su ejercicio compositivo. De este modo, *'no sólo las preguntas de investigación emergen de la práctica artística, sino que también se resuelven a través de ésta, el bucle de retroalimentación práctica/reflexión juega un importante rol en las diversas aproximaciones metodológicas'* (Polifonia Research Working Group, 2010:55).

Por otro lado, la investigación artística en música sólo puede ser desarrollada por un artista práctico ejerciendo sus competencias específicas y en un entorno de docencia y práctica artística como es un conservatorio. Si el proyecto o las preguntas pueden ser atendidos por un musicólogo o historiador del arte que no ejerzan como compositores o intérpretes prácticos, es muy probable que no se trate de investigación artística. Ahora bien, es muy importante tener en mente que en los conservatorios europeos no se realiza exclusivamente investigación artística y que no estamos obligados a limitarnos a ella. Existe una importante investigación pedagógica en teoría musical y (etno)musicología. Creemos sin embargo, que es importante distinguir entre diferentes áreas de investigación para detectar sus necesidades e impulsar su desarrollo.

### 3. Localizando la investigación artística en música

Hagamos un breve mapeo conceptual por las zonas de la investigación musical para localizar aquellas en las que orbitaría la investigación artística. Imaginemos una estudiante de violín de un conservatorio de nuestro entorno. Como requisito para terminar sus estudios de titulación o máster, se le exige que rinda un concierto, que realice un trabajo escrito relacionado con el mismo concierto y que haga una defensa oral del trabajo escrito. Estos son requerimientos habituales. Entre las piezas que tocará se encuentra la *Sonata 4 en do menor* BWV 1017 de Bach original para violín y clave y que interpretará con un violín moderno y con acompañamiento de piano.

Una primera opción de trabajo de investigación sería elaborar una especie de notas al programa. En ellas hablaría un poco de la biografía de Bach, del contexto histórico de la composición y quizá algunos apuntes críticos recogidos en otros comentarios a Cds, en la Web y en bibliografía general. En esta modalidad las preguntas de investigación se limitarían a una información básica suficiente para satisfacer la curiosidad de cualquier melómano y es poco probable que se produzca conocimiento nuevo. Para muchos centros este tipo de trabajo es válido y suficiente, pues lo importante es que el estudiante “toque bien” y no que “hable” sobre la música. En muchos casos, se argumenta enfáticamente que la actividad artística es en sí misma generadora de conocimiento por lo que debe ser reconocida

como un modo de investigación. A esta argumentación la llamamos *homologación*. Hemos de reconocer que una parte importante del discurso de la investigación artística defiende la homologación con un discurso epistemológico sofisticado en el que se menciona una gran cantidad de complejas teorías y autores contemporáneos, aunque no siempre desde una interpretación adecuada (Smith & Dean, 2009:5; Haseman, 2006:6). La homologación no prevé ninguna transformación o cambio de las prácticas habituales del músico práctico. Si bien algunos autores como Borgdorff & Schuijjer (2010:19) puntualizan que existe una diferencia entre creación e investigación artística, no ofrecen recursos metodológicos para transitar, en términos formales, del trabajo de creación a uno de investigación.

Puede darse también el caso opuesto, que a la misma estudiante se le exija un trabajo de investigación de formato académico. En este caso tendría que realizar una investigación bibliográfica exhaustiva para detectar, obtener y estudiar textos musicológicos sobre la Sonata. Su trabajo escrito incluiría, por ejemplo, detalles biográficos y contextuales sobre las circunstancias de composición de la obra, pero ya no al nivel de las notas al programa, sino mucho más especializado, donde gran parte de sus afirmaciones tendrán que respaldarse en fuentes musicológicas autorizadas. También se ocuparía de meticulosos análisis formales de la pieza, discusiones filosófico-estéticas o valoraciones críticas de la obra. Es posible que en su investigación bibliográfica se encuentre con artículos que señalan las similitudes del primer movimiento de la Sonata, *siciliano*, con el aria *Erbarme dich* de la *Pasión según San Mateo*, BWV 244, en la que Pedro se arrepiente de haber negado tres veces a Jesús e implora su perdón: “*Ten piedad de mí, Dios mío, advierte mi llanto/ Mira mi corazón y ojos que lloran amargamente ante Ti/ ¡Ten piedad de mí!*”. De este modo, su escrito podría contener secciones que hablen sobre las técnicas de parodia detectadas en la composición de *La Pasión*, con base en artículos como los de Brainard (1969). Podría también establecer relaciones intertextuales entre estas obras y pinturas de la época que abordan también este episodio bíblico.

Igualmente, se podría adentrar en algunos de los problemas culturales que aborda la musicología contemporánea y hacerse eco de los complejos temas de subjetividad en música citando y estudiando trabajos como los de Cumming, (1997, 2000) que inspeccionan los aspectos de subjetividad involucrados en el tema del llanto en la parte de violín de *Erbarme dich* e intentar aplicar estas reflexiones al primer movimiento de la Sonata. Siguiendo en esta línea, quizá realice algunas interpretaciones hermenéuticas basadas en las relaciones intertextuales entre las dos obras. Aquí las preguntas de investigación se harían más complejas y podrían ir desde ¿cuáles son las características formales de la Sonata BWV 1017 de Bach? hasta ¿cómo son los vínculos entre el primer movimiento de la Sonata BWV 1017 y el aria *Erbarme dich*? o además de las relaciones formales entre ambas, ¿es posible establecer alguna relación de significado entre ellas? Como es evidente, este tipo de trabajo responde a una investigación musicológica que puede realizar un teórico o historiador del arte sin necesidad de recurrir a los conocimientos o habilidades del músico práctico. Estamos ante un caso de *asimilación*.

La *asimilación* es la exigencia institucional que se le hace al músico práctico de realizar un trabajo con los principios, formatos y criterios propios de la investigación académica universitaria, pasando por alto sus peculiaridades formativas, profesionales e intereses. En muchos casos y por diversas razones, esta asimilación se presenta a manera de *musicología encubierta*: el discurso institucional afirma que se trata de investigación artística pero en realidad sus exigencias, por alguna razón, tienen que someterse a los modelos universitarios habituales. Podríamos decir que la homologación es *arte sin investigación*, mientras que la asimilación es *investigación sin arte*. Ninguna de las dos alternativas es negativa en sí misma. La posibilidad de aplicarlas depende de cada centro, pero ¿es que no hay otras vías para la investigación artística?

Pensemos ahora en otro escenario. En éste, la estudiante, más allá de aspectos biográficos, históricos o analíticos, decide dedicar su trabajo a analizar diferentes versiones de la Sonata BWV 1017 de Bach a través de diferentes grabaciones, tanto en instrumentos modernos, como en interpretaciones históricamente informadas con instrumentos de época. Usando software para la visualización de sonido y comparación de archivos sonoros como *sonic visualiser*, El programa gratuito y de código abierto se puede descargar de <http://www.sonicvisualiser.org/>);' onmouseout='tooltip.hide()';>3 compara fraseos, articulaciones, elección y gestión del tempo, diferentes estilos de gestionar el vibrato, cesuras entre frases, e incluso podrá describir los estilos interpretativos de cada violinista. Si analiza un corpus de grabaciones considerablemente grande, podría realizar un estudio comparativo de estilo cuantitativo como los realizados por Bowen (1996) y Leech-Wilkinson (2009, 2010), o las colaboraciones habituales del *International Symposium on Performance Science* (Williamon & da Costa Coimbra, 2007; Williamon, Edwards, & Bartel, 2011; Williamon, Pretty, & Buck, 2009; Williamon & Goebel, 2013). Aquí las preguntas de investigación se concentrarían en aspectos propios de la interpretación: ¿cómo ha cambiado la elección de tempo en la sonata a lo largo del Siglo XX? Además de las diferencias de estilo en la gestión del vibrato o articulación, ¿Existen algunas coincidencias entre el fraseo de las versiones con instrumentos modernos y las que usan instrumentos de época con criterios históricos? Evidentemente, un proyecto de esta naturaleza se aproxima mucho a las competencias exclusivas de un intérprete musical. Sin embargo, el hecho de que se haga de la performance musical el objeto de estudio principal, no implica que el proyecto en sí mismo contenga metas artísticas. Este trabajo bien podría realizarlo un musicólogo con un buen historial en la práctica instrumental no profesional y con la suficiente sensibilidad.

Algo que el musicólogo no podría hacer, sin embargo, es emplear un estudio comparativo de las diversas versiones como el anterior, para *informar* su propia interpretación de la Sonata. En este tipo de proyecto, la estudiante podría analizar diferentes interpretaciones de un determinado pasaje del primer movimiento de la Sonata en grabaciones de varios violinistas y discutir sobre su impacto en la expresividad general del *siciliano*. Si por ejemplo, su *intención artística* es establecer un nexo de significación entre el *siciliano* y el aria *Erbarme dich*, si desea expresar algunos afectos complejos como el arrepentimiento, la culpa o el dolor, quizá podría evaluar qué soluciones interpretativas son las más convincentes no ya desde el punto de vista de un musicólogo o académico reconocido, sino desde su propio gusto musical, su intuición y criterio artísticos que aplicará a su propia interpretación. En este caso, las preguntas de investigación se transforman sensiblemente: ¿Cómo expresar el arrepentimiento y la culpa en el primer movimiento de la Sonata BWV 1017 de Bach? ¿Qué aspectos del fraseo, articulación o tempo colaboran a esa expresividad? Aquí ya entramos de lleno en la investigación artística.

Pero podemos ir más allá. A nuestra estudiante le puede interesar experimentar por ella misma diferentes posibilidades de expresión de la culpa o de cualquier otro afecto en esta Sonata. Entonces ha de *probar* en su propio instrumento, distintos modos de fraseo, articulación o agógica en el violín y elegir entre éstos el que considere más apto para la expresividad que quiere lograr. Metodológicamente tendría que elaborar un marco de experimentación en el que debería definir qué es exactamente lo que quiere probar; diseñar y definir cómo va a realizar las diferentes pruebas y cómo las va a registrar en audio y/o video. Luego tendrá que analizar cada prueba por ella misma, con la ayuda de otros observadores, o bien buscar la opinión de un grupo más amplio de individuos (especialistas o no) a través de encuestas y cuestionarios en los que, para cada una de sus propias interpretaciones de cierto pasaje, pregunte al encuestado cosas del tipo “elija qué tipo de afecto le sugiere cada una de estas interpretaciones: a) melancolía; b) culpa; c) serenidad; d) perturbación; e) tristeza, etc.”

Otra vía para un proyecto similar se daría si la estudiante está interesada en algunos aspectos de la interpretación históricamente informada y desea saber qué dicen tratados de la época y manuales recientes sobre la interpretación de un siciliano como el de esta Sonata. Supongamos que no le interesa tocar un instrumento histórico, sino adaptar algunos elementos de la interpretación históricamente informada a su instrumento y gusto musical. La estudiante deberá leer tratados históricos y manuales recientes de interpretación y resumir su contenido. En su escrito nos informará de cómo los aplicó en su interpretación y en el concierto escucharíamos la eficacia de su elección interpretativa y su correspondencia con lo prescrito en los manuales. Es muy probable que el trabajo escrito adquiera el formato de memoria: la estudiante *informa retroactivamente* sus elecciones artísticas durante el proceso de montaje de la obra. Véanse los modos de relación entre obra o performance artística y trabajo escrito en investigación artística en López-Cano (2013).);' onmouseout='tooltip.hide()';>4\_

Pero existe también la posibilidad de que la violinista no sólo lea tratados y manuales, sino que recurra a algunas grabaciones con intérpretes reconocidos de la música antigua y compare cómo han resuelto algunos pasajes, fraseos u ornamentaciones y coteje estas soluciones prácticas con lo que dicen los tratados. Intentaría responder a las preguntas ¿La práctica de la interpretación históricamente informada sigue consistentemente las prescripciones de los tratados y manuales de interpretación histórica? ¿Existen diferentes maneras de interpretar una misma instrucción? ¿Hay soluciones interpretativas de ejecutantes reconocidos de la música antigua que no se apeguen a ninguna prescripción histórica sino a su gusto o a alguna tradición moderna? En este caso empleará de nueva cuenta las grabaciones como fuente de información similar a la bibliografía.

Pero nuestra estudiante puede ir aun más lejos. Puede intentar un análisis interpretativo de las soluciones escuchadas y proponer algunas alternativas de apropiación de cada prescripción de interpretación encontrada en los manuales y tratados y experimentar con ellas hasta encontrar el modo que más se adecue a su gusto o intenciones expresivas. De este modo establecería un diálogo y un proceso de negociación estética que comprendería tratados y manuales (fuentes musicológicas); la realidad de las prácticas de interpretación (fuentes prácticas de interpretación musical) y su propia experiencia, gusto, subjetividad y proyecto artístico de interpretación (fuente autoetnográfica). Este último caso es un excelente ejemplo de cómo en la investigación artística, la práctica artística se convierte en fuente de información, espacio de reflexión y vehículo de comunicación de los resultados de la investigación. Estamos ante un proyecto que sólo puede realizar un músico práctico. Un muy buen modelo de investigación artística.

También puede darse el caso de que nuestra estudiante sea mucho más inquieta de lo que nos imaginamos. Quizá esté preocupada por aquellas estadísticas que dicen que el público de la música clásica se reduce al tiempo que se avejenta y decida aprovechar su trabajo final para brindar alternativas de performance, crear estrategias para llegar a nuevos públicos, construir nuevas audiencias y experimentar con soportes que, si bien son de uso común en otras tradiciones musicales, son poco explorados en la música clásica. Entonces su proyecto no se concentra solamente en los aspectos interpretativos de su instrumento sino que además se proponga, quizá, una performance con interacción de otros medios. Tal vez quiera leer antes de la interpretación de la Sonata algún poema o texto vinculado con lo que ella quiere expresar en su interpretación. Posiblemente durante su interpretación quiera proyectar imágenes estáticas o en movimiento vinculadas a los contenidos de la música como detalles de algunos cuadros que representan el pasaje

bíblico de las lágrimas de San Pedro, o imágenes actuales que representen su idea de la pérdida de la fe, la traición, la desconfianza o de otros contenidos. Podría también transmitir en directo imágenes tomadas en el momento mismo de su performance con algún tipo de transformación en tiempo real realizadas por algún videojockey colaborador. O acaso quiera seguir el ejemplo de algunos intérpretes de música clásica o antigua que están incursionando en el video clip y realizar una producción de este tipo (Cristóbal & López-Cano, 2013). En este caso, su trabajo escrito podría profundizar en aquello que pretende lograr estética o socialmente con este modelo de performance. Puede hacer un discurso donde aparezcan los criterios con los que se asocian las proyecciones con su performance, o una reflexión sobre la necesidad de atraer nuevos públicos a los repertorios de la música clásica, de renovar los formatos de concierto, de colonizar imaginarios colectivos de los que la música clásica parece marginarse, etc. Con este tipo de trabajo tiene la oportunidad de no limitar su escrito a una memoria retroactiva de lo que hizo, sino a expandir por medios verbales las inquietudes y reflexiones que son el motor de su proyecto artístico. Aquí sus preguntas de investigación podrían ser ¿Cómo atraer al público joven a los conciertos de música clásica? ¿Cómo la música de arte europea puede apropiarse de formatos de interpretación musical propios de otras tradiciones como el Pop? ¿De qué manera se pueden vincular imágenes en movimiento con una performance de Bach?, etc. Este tipo de emplazamiento puede tener una perspectiva académica en sus argumentaciones o desarrollos, o bien tener un aspecto experimental-evaluativo si por medio de entrevistas o cuestionarios como los descritos anteriormente, le interesa obtener reacciones y valoraciones de profesores, colegas o público en general. Pero a diferencia de la investigación académica tradicional, toda su argumentación y reflexión tendrán como eje la propuesta efectiva de una obra o instancia artística en la que la autora del proyecto va a poner en juego sus competencias y saberes artísticos.

Hay otra opción a considerar por nuestra estudiante. Si bien ésta no es común en la investigación artística en música, se puede encontrar frecuentemente en proyectos similares de otras artes. Imaginemos: la Sonata BWV 1017 de Bach posee una importancia personal muy importante para la violinista. Cuando era niña su padre la escuchaba constantemente. Ella la recuerda sonando en los altavoces del auto durante los viajes familiares desde la capital a su pequeño pueblo natal perdido en las provincias de Albacete, Badajoz o Gerona. La obra está en el centro de una parte importante de su historia familiar, cuando abandonaron el pueblo para trasladarse a la ciudad para que ella y su hermano pudieran seguir sus estudios musicales. La Sonata es a un tiempo el recuerdo de ese espacio natal y del interés de su familia de insertarse en un tejido social moderno. Entonces su proyecto de interpretación podría estar marcado, no sólo por sus preferencias y gusto estético, por las diferentes tradiciones interpretativas recogidas en varias grabaciones, o por los estudios musicológicos, sino por toda una memoria personal fundamental, que sustenta su identidad como músico y que ella se ha decidido a explorar creativamente. Supongamos que la versión que escuchaba de pequeña sea aquella nada convencional de Jaime Laredo (violín) y Glenn Gould (piano) (1974, Sony Music). Y uno de sus intereses interpretativos sea recuperar algunos de los gestos estilísticos de esa versión no para imitarlos, sino para incorporarlos en una poética personal y original, en su propia interpretación y explorar cómo éstos detonan un profundo significado personal y familiar.

Su trabajo escrito no sólo se concentraría en pormenores históricos, analíticos, interpretativos o estéticos de la música, sino en el significado particular de esa versión en su memoria familiar. Puede incluir entrevistas a profundidad con diferentes miembros de su familia realizadas antes o durante la audición de la obra; contrastar los efectos que causa en ellos la versión de Laredo y Gould y la suya propia y explorar coincidencias y divergencias en la construcción del relato de la historia familiar a través de la música. Si su performance incluye imagen o si desea hacer un videoclip a partir de su interpretación, puede incorporar viejas fotos familiares, de su pueblo, de acontecimientos sociales e históricos de esa época. Su propuesta artística no sólo sería una manera más de interpretar la hermosa obra de Bach, sino que tendría un alto interés antropológico. Este trabajo autoetnográfico (dentro del cual su interpretación musical forma parte), informaría cómo el viejo Bach colabora en la generación de tejido afectivo y memoria entre los miembros de una familia que, alejada de los centros hegemónicos del arte musical europeo y sus dinámicas particulares, construyó significados profundos para sus vidas.

En este caso, las preguntas de investigación podrían ser ¿Cuál es el papel de la Sonata BWV 1017 de Bach dentro de las relaciones afectivas de mi familia? ¿De qué modo detona o subvierte una memoria familiar particular? ¿Cómo unifica o disgrega esa memoria colectiva? ¿Qué relación existe entre esta música y mi historia como músico y persona? ¿Esos significados personales afectan a mi interpretación, los uso como motor de mi interpretación o son negados o disminuidos a favor de otros elementos con mayor importancia dentro de las idiosincrasias tradicionales de la música clásica? Para un trabajo similar veáse Suárez Quintero (2013).'; onmouseout='tooltip.hide()';>5\_

#### 4. Conclusiones

Esta cartografía localiza una amplia zona donde aparece la investigación artística en música. Ante las publicaciones habituales que se extravían en complejos devaneos epistemológicos o estériles enumeraciones de casos, nuestro reto es proponer estrategias prácticas simples pero eficaces para que nuestros alumnos generen preguntas e ideas de investigación adecuadas a la práctica artística, inserten sus prácticas de estudio dentro de lógicas de investigación no invasivas y que no atenten bruscamente contra su idiosincrasia. Estas propuestas han de convertirse en impulsos,

ayudas, provocaciones y no en nuevos moldes, fronteras y limitaciones. El objetivo es que nuestros estudiantes comiencen a generar sus propias preguntas, a proponer nuevos retos metodológicos y nuevos problemas que una vez más nos tocará a nosotros reflexionar y resolver. Habremos entonces que volver sobre nuestros pasos y, si es necesario, decretar la obsolescencia de algo de lo que hemos comentado en este artículo y pensar nuevas propuestas.

La ruta de la investigación artística es esta espiral de retroalimentación. Pero no hay que perder de vistas las consecuencias de este proceso. Es innegable que *'la investigación está generando diversidad por medio de la desestabilización de las jerarquías tradicionales en los conservatorios'* (Polifonia Research Working Group, 2010:54). Como toda implementación de proyectos I+D, la investigación artística es un instrumento de transformación de prácticas, valores y tradiciones, "es un vehículo para el cambio" (Polifonia Research Working Group, 2010:57). ¿Estarán los conservatorios del estado español dispuestos a abrirse a este proceso?

## Bibliografía

ArtesnetEurope. (2010). *Peer Power! The Future of Higher Arts Education in Europe*. Amsterdam: ELIA.

Baers, M. (2011). Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate. *e-flux*. Recuperado a partir de <http://www.e-flux.com/journal/inside-the-box-notes-from-within-the-european-artistic-research-debate/>

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties*. Leiden: Leiden University Press.

Borgdorff, H., & Schuijjer, M. (2010). Research in the conservatoire: Exploring the middle ground. *Dissonanz/Dissonance*, 110, 14–19.

Bowen, J. A. (1996). Tempo, duration, and flexibility: Techniques in the analysis of performance. *Journal of Musicological Research*, 16(2), 111–156.

Brainard, P. (1969). Bach's Parody Procedure and the St. Matthew Passion. *Journal of the American Musicological Society*, 22(2), 241-260.

Cristóbal, Ú. S., & López-Cano, R. (2013). The short music video in early and classical music. *L'ESMuC digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya*, 23. Recuperado a partir de [http://www.esmuc.cat/esmuc\\_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-23-desembre-2013/Espai-de-recerca](http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-23-desembre-2013/Espai-de-recerca)

Cumming, N. (1997). The Subjectivities of 'Erbarne Dich'. *Music Analysis*, 5–44.

Cumming, N. (2000). *The sonic self: Musical subjectivity and signification*. Bloomington: Indiana University Press.

Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. En E. Le Coguiec & P. Gosselin (Eds.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (pp. 97-109). Québec: Presses de l'Université du Québec.

Green, L. (s. f.). Recognising practice-led research ... at last! Recuperado a partir de [http://www.pica.org.au/downloads/141/L\\_Green.pdf](http://www.pica.org.au/downloads/141/L_Green.pdf)

Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2005). *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts.

Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, (118), 98-106.

Joint Quality Initiative. (2004). Shared 'Dublin' descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards.

Knowles, J. G., & Cole, A. L. (2008). *Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples, and issues*. Los Angeles: Sage Publications.

Le Coguiec, E., & Gosselin, P. (2006). *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Leech-Wilkinson, D. (2009). *The changing sound of music: approaches to studying recorded musical performances*. London: Charm. Recuperado a partir de <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>

- Leech-Wilkinson, D. (2010). Performance Style in Elena Gerhardt's Schubert Song Recordings. *Musicae Scientiae*, 14(2), 57-84. doi:10.1177/102986491001400203
- López-Cano, R. (2013). Del proyecto final al trabajo final de grado. Tipos y estrategias básicas del trabajo escrito. *L'ESMuC digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya*, 17. Recuperado a partir de [http://www.esmuc.cat/esmuc\\_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-17-abril-2013/Article/Article](http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-17-abril-2013/Article/Article)
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc.
- McNiff, S. (2008). Art-Based Research. En J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues* (pp. 29-40). Sage Publications.
- Muntané, M. C. G., Hernández, F. H., & López, H. J. P. (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Nelson, R. (2009). Modes of Practice-as-Research Knowledge and their Place in the Academy. En R. Nelson (Ed.), *Practice-as-research in performance and screen* (pp. 112-130). Palgrave Macmillan.
- Polifonia Research Working Group. (2010). *Researching Conservatoires. Enquiry, Innovation and the Development of Artistic Practice in Higher Music Education (Polifonia Research Working Group)*. Utrecht: AEC Publications.
- Rolling, J. H. (2013). *Arts-based research*. Nueva York: Peter Lang.
- Schwab, M. (2013). *Experimental systems: future knowledge in artistic research*. Leuven: Leuven University Press.
- Smith, H., & Dean, R. T. (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Solleveld, F. (2012). A Paradigm for What?. Review of: Henk Borgdorff (2012) *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy*, (2), 78-82.
- Steyerl, H. (2010). Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict. *European Institute for Progressive Cultural Policies*. Recuperado a partir de <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/en>
- Suárez Quintero, S. (2013). *De memorias, mujeres y retratos. La construcción de un repertorio fotográfico de un sistema familiar que se origina en Marquetalia, Caldas*. (Tesis de la Maestría en Estudios Artísticos.). Universidad Distrital Francisco José de Caldas., Bogotá.
- Williamon, A., & da Costa Coimbra, D. da C. (2007). *Theories, Methods, and Applications in Music: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007*. Utrecht: Association européenne des conservatoires, académies de musique et Musikhochschulen (AEC). Recuperado a partir de <http://www.performancescience.org/ISPS/ISPS2007/Proceedings>
- Williamon, A., Edwards, D., & Bartel, L. R. (Eds.). (2011). *Models of Performance: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2011*. Utrecht: AEC.
- Williamon, A., & Goebel, W. (Eds.). (2013). *Performing Together: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2013*. Brussels: AEC.
- Williamon, A., Pretty, S., & Buck, R. (Eds.). (2009). *Performing Excellence: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009*. Utrecht: AEC.
- Wilson, M., & Ruiten, S. van (Eds.). (2013). *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam, Dublin, Gottenburg: SHARE Network.
- Zaldívar, Á. (2005). Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y «performativa». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19(1), 95-122.
- Zaldívar, Á. (2006). El reto de la investigación artística y performativa. *Eufonia*, 38, 87-94.

Zaldívar, Á. (2008, marzo 17). *Investigar desde el arte*. Santa Cruz de Tenerife.

1. Este libro se inscribe dentro de un proyecto cofinanciado por la Escola Superior de Música de Catalunya (Esmuc) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.
2. En la bibliografía habitual, se conoce este tipo de trabajo como autoetnografía (Fortin, 2006). Sin embargo, existen profundas diferencias entre la autoetnografía practicada en la investigación artística y la que se aplica en ciencias sociales y humanísticas.
3. El programa gratuito y de código abierto se puede descargar de <http://www.sonicvisualiser.org/>
4. Véanse los modos de relación entre obra o performance artística y trabajo escrito en investigación artística en López-Cano (2013).
5. Para un trabajo similar veáse Suárez Quintero (2013).

---

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958