



Quodlibet

74

JULIO - DICIEMBRE 2020

LOUIS SPOHR VISTO COMO ESLABÓN PERDIDO ENTRE... David Santacecilia Oller

**MONOGRÁFICO INVESTIGACIÓN, CREACIÓN, ACCIÓN:
ACTUALIDAD Y PERSPECTIVAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA**

Luca Chiantore

Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal

Antonio Narejos

Rubén López-Cano

Tatiana Aráez Santiago y Juan Camilo Rojas Gutiérrez



Universidad
de Alcalá

AULA DE MÚSICA



DIRECTOR

Pablo Gastaminza (UAH, FGUA)

DIRECTORA ADJUNTA

Nieves Hernández-Romero (UAH)

CONSEJO EDITORIAL

Paloma Ortiz de Urbina (UAH),
Germán Labrador (UAM),

Jacobo Durán-Loriga (Compositor, Ex Director de QUODLIBET), Elena Torres (UCM), Juan Carlos Asensio (RCSMM, ESMUC), Luca Chiantore (ESMUC, UNIV. AVEIRO), María José Ruiz Mayordomo (ESQUIVEL, CSD MÁLAGA)

COMITÉ CIENTÍFICO ASESOR

José Luis Aróstegui (UGR), Llorenç Barber (RACBASJ), Chris Collins (Univ Bangor, Gales), Germán Gan (UAB), José Carlos Gosálvez (BNE), Cristóbal Halfiter (RABASF), Gonzalo Martínez (Univ. Talca, Chile), Yvan Nommick (Univ. Paul Valéry, Montpellier III), Luis de Pablo (RABASF), Ana Vega Toscano (UAM/RNE), Carlos Villar (UVA), Antonio Gallego (RABASF), Isabel Lozano (BNE), Tomás Marco (RABASF), Enrique Muñoz (UAM), María Nagore Ferrer (UCM)

COORDINACIÓN MONOGRÁFICO INVESTIGACIÓN, CREACIÓN, ACCIÓN: ACTUALIDAD Y PERSPECTIVAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA

Luca Chiantore y Elena Torres Clemente

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

David Santacecilia Oller, Luca Chiantore, Rubén López-Cano, Úrsula San Cristóbal, Antonio Narcejos, Tatiana Aráez Santiago, Juan Camilo Rojas Gutiérrez y Vicenta Gisbert

SECRETARÍA TÉCNICA

Carlos García Arbelo

REVISIÓN DE TEXTOS

Geza Gabriel Szokacs

MAQUETACIÓN

Ronda Vázquez Martí y Elisa Borsari (UAH)

DISEÑO

Concha Langle

RECEPCIÓN DE ORIGINALES Y CORRESPONDENCIA

Aula de Música de la Universidad de Alcalá
C/ Colegios, 10 - 28801 Alcalá de Henares (Madrid)
E-mail: quodlibet@uah.es
Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66

Los textos publicados en Quodlibet son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores.

Depósito Legal: M-5433-1995. ISSN: 2660-4582

DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74>

SUMARIO

■ EDITORIAL

■ QUODLIBET

7. LOUIS SPOHR VISTO COMO ESLABÓN PERDIDO ENTRE EL CLASICISMO VIENÉS Y EL ROMANTICISMO GERMÁNICO: EL LENGUAJE ARMÓNICO DE SPOHR Y SU RELACIÓN CON EL ACORDE DE TRISTÁN
David Santacecilia Oller

■ MONOGRÁFICO INVESTIGACIÓN, CREACIÓN, ACCIÓN: ACTUALIDAD Y PERSPECTIVAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA

55. RETOS Y OPORTUNIDADES EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA CLÁSICA
Luca Chiantore
87. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA: CUATRO ESCENAS Y UN MODELO PARA LA INVESTIGACIÓN FORMATIVA
Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal
117. LA MÚSICA EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA. PERSPECTIVA ESPAÑOLA ACTUAL
Antonio Narcejos
139. LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA EN LATINOAMÉRICA
Rubén López-Cano
168. LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA: UNA GUÍA DE ESTUDIOS DOCTORALES EN EUROPA
Tatiana Aráez Santiago y Juan Camilo Rojas Gutiérrez

■ DOCUMENTOS

223. CONCEPTOS CLAVES PARA MIEMBROS DE LA ASOCIACIÓN EUROPEA DE CONSERVATORIOS INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA. LIBRO BLANCO DEL CONSEJO DE LA AEC, 2015
230. LOS PRINCIPIOS DE FLORENCIA SOBRE EL DOCTORADO EN ARTES
240. DECLARACIÓN DE VIENA SOBRE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

■ LIBROS

244. *LAS NUEVE SINFONÍAS DE BEETHOVEN*
Vicenta Gisbert



■ EDITORIAL

■ QUODLIBET

7. LOUIS SPOHR AS A LOST LINK BETWEEN WIENER CLASSICISM AND GERMAN ROMANTICISM: THE HARMONIC LANGUAGE OF SPOHR AND ITS RELATIONSHIP WITH THE TRISTAN CHORD
David Santacecilia Oller

■ MONOGRAPHIC RESEARCH, CREATION, ACTION: PRESENT AND PROSPECTS ON ARTISTIC RESEARCH IN MUSIC

55. CHALLENGES AND OPPORTUNITIES IN THE ARTISTIC RESEARCH IN WESTERN ART MUSIC
Luca Chiantore
87. ARTISTIC RESEARCH IN MUSIC: FOUR SCENES AND ONE MODEL FOR THE FORMATIVE RESEARCH
Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal
117. MUSIC IN ARTISTIC RESEARCH. PRESENT SPANISH PERSPECTIVE
Antonio Narejos
139. ARTISTIC RESEARCH IN MUSIC IN LATIN AMERICA
Rubén López-Cano
168. ARTISTIC RESEARCH IN MUSIC: A GUIDE TO DOCTORAL STUDIES IN EUROPE
Tatiana Aráez Santiago y Juan Camilo Rojas Gutiérrez

■ DOCUMENTS

223. ARTISTIC RESEARCH: AN AEC COUNCIL 'WHITE PAPER'
230. THE 'FLORENCE PRINCIPLES' ON THE DOCTORATE IN ARTS
240. THE VIENNA DECLARATION ON ARTISTIC RESEARCH

■ BOOKS

244. *BEETHOVEN'S NINE SYMPHONIES*
Vicenta Gisbert

S
U
M
M
A
R
Y



EDITOR-IN-CHIEF

Pablo Gastaminza (UAH, FGUA)

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Nieves Hernández-Romero (UAH)

ASSISTANT EDITORS

Paloma Ortiz de Urbina (UAH),
Germán Labrador (UAM),
Jacobo Durán-Loriga (Compositor, Ex Director de QUODLIBET), Elena Torres (UCM), Juan Carlos Asensio (RCSMM, ESMUC), Luca Chiantore (ESMUC, UNIV. AVEIRO), María José Ruiz Mayordomo (ESQUIVEL, CSD MÁLAGA)

EDITORIAL BOARD

José Luis Aróstegui (UGR), Llorenç Barber (RACBASJ), Chris Collins (Univ. Bangor, Gales), Germán Gan (UAB), José Carlos Gosálvez (BNE), Cristóbal Halffiter (RABASF), Gonzalo Martínez (Univ. Talca, Chile), Yvan Nomnick (Univ. Paul Valéry, Montpellier III), Luis de Pablo (RABASF), Ana Vega Toscano (UAM/RNE), Carlos Villar (UVA), Antonio Gallego (RABASF), Isabel Lozano (BNE), Tomás Marco (RABASF), Enrique Muñoz (UAM), María Nagore Ferrer (UCM)

**MONOGRAPHIC COORDINATION
RESEARCH, CREATION, ACTION:
PRESENT AND PROSPECTS ON ARTISTIC
RESEARCH IN MUSIC**

Luca Chiantore y Elena Torres Clemente

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

David Santacecilia Oller, Luca Chiantore,
Rubén López-Cano, Úrsula San Cristóbal, Antonio Narejos,
Tatiana Aráez Santiago, Juan Camilo Rojas Gutiérrez
y Vicenta Gisbert

TECHNICAL SECRETARY

Carlos García Arbelo

TEXTS REVIEW

Geza Gabriel Szokacs

LAYOUT

Ronda Vázquez Martí and Elisa Borsari (UAH)

DESIGN

Concha Langle

MANUSCRIPT SUBMISSION

Aula de Música de la Universidad de Alcalá
C/ Colegios, 10 - 28801 Alcalá de Henares (Madrid)

E-mail: quodlibet@uah.es

Tel/f. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66



The texts published in Quodlibet are exclusive responsibility of its respective authors.

Legal Deposit: M-5433-1995. ISSN: 2660-4582

DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74>

Este número 74 de Quodlibet contiene el primer monográfico sobre investigación artística en música publicado en una revista editada en España. En un momento en que un creciente número de instituciones, artistas, estudiantes y profesionales de la investigación comienzan a dirigir sus miradas hacia la práctica musical como objeto de estudio, consideramos necesario ofrecer un volumen general que sirviera como marco de referencia al tema. En él se incluyen cinco artículos con los que se pretende precisar los límites y características de este campo de investigación, las herramientas metodológicas asociadas al mismo, y la información práctica que pudiera ser útil a todo aquel que desee desarrollar nuevas propuestas centradas en la investigación *en* las artes musicales.

El primer artículo presenta una reflexión epistemológica sobre la investigación artística aplicada al ámbito de la música clásica, atendiendo a su significado, especificidades y problemática implantación. Con esta finalidad, el autor reflexiona sobre diferentes aspectos, como los documentos marco surgidos para impulsar esta línea; su encaje en un panorama educativo sumamente heterogéneo; la problemática derivada de la separación entre teoría y práctica –entre universidades y conservatorios, al fin y al cabo–; las particularidades que debiera tener un proyecto de esta naturaleza; o las coordenadas de futuro que se vislumbran. La lista que se incluye como anexo, en la que se facilitan posibles temas para tesis doctorales en investigación artística, constituye un sugerente punto de partida, que a buen seguro activará la imaginación de quienes la lean.

Con un nivel de concreción mayor, Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal –autores de *Investigación artística en música* (2014), el texto en castellano más leído sobre la materia– presentan cuatro escenas en las que se desarrolla actualmente este tipo de investigación. Las singularidades de cada una de ellas –con diferentes protagonistas, objetivos, metodologías, resultados e incluso canales de difusión– revelan el carácter polifacético de esta actividad, y la dificultad de ofrecer una definición cerrada y estable de la misma. La segunda parte del artículo se centra en el espacio formativo, es decir, en los trabajos finales de titulación, tesinas o tesis realizadas por estudiantes del ámbito académico. Desde su dilatada experiencia en la tutorización y dirección de proyectos de esta naturaleza, López-Cano y San Cristóbal comparten claves metodológicas y ofrecen un modelo de trabajo concreto,

ejemplificado a través del estudio de caso de dos propuestas defendidas recientemente en sendas instituciones educativas.

El tercer artículo ha corrido a cargo de Antonio Narejos, que ha sido durante seis años miembro del consejo de la Association Européenne des Conservatoire y Embajador de España ante la OCDE en París. Su texto constituye una aproximación general a la investigación artística en España durante sus primeros quince años de desarrollo. Para ello, estudia su implantación en los centros de educación superior y revisa la literatura específica sobre el tema publicada en este espacio geográfico. La constante comparativa con la situación europea permite comprender las particularidades del contexto y vislumbrar los desafíos abiertos en el ámbito español.

Rubén López-Cano, por su parte, ha realizado una segunda contribución al monográfico, en la que –tras sus reiteradas estancias en prácticamente toda la geografía iberoamericana y su profundo conocimiento de aquella multiforme realidad– ofrece una mirada panorámica y crítica al desarrollo de esta actividad en Latinoamérica. Su artículo contempla los casos individuales de *artistas que investigan*, pero también las escenas más activas y las incipientes infraestructuras del subcontinente americano. Todo ello permite vislumbrar un horizonte «vigoroso y vibrante», que podría potenciarse con la creación de redes transnacionales que facilitarían la retroalimentación.

Como última contribución, Tatiana Aráez Santiago y Juan Camilo Rojas Gutiérrez aportan información eminentemente práctica para estudiantes, docentes o especialistas que deseen conocer los programas de doctorado que se imparten en Europa dentro de esta línea de investigación. La extensa tabla que figura como anexo –que recoge datos sobre requisitos de acceso, idiomas exigidos, presencialidad, precios o formatos de tesis requeridos– constituye una magnífica carta de navegación para orientarse ante la diversidad de títulos ofertados en universidades y conservatorios superiores de música europeos.

Además, en el monográfico se incluye la traducción completa al castellano de tres documentos clave mediante los que se pretende acotar y fundar las bases de este campo de investigación:

- El *Libro blanco* de la Asociación Europea de Conservatorios (2015), que incluye una definición consensuada de lo que debe entenderse por investigación artística.

- Los *Principios de Florencia* sobre el doctorado en artes (2016), un texto elaborado por la Liga Europea de Institutos de las Artes (ELIA), que aporta un completo marco teórico para la elaboración de un doctorado en investigación artística.

- La *Declaración de Viena* sobre la investigación artística (2020), consensuada por las asociaciones y organismos más representativos del conjunto de las enseñanzas artísticas en Europa –incluida la

Asociación Europea de Conservatorios y la Liga Europea de Institutos de las Artes–, que pretende actualizar y clarificar los límites y la repercusión de la investigación artística.

Con todo ello, esperamos contribuir a aportar elementos de reflexión y ejemplos prácticos para quienes quieran adentrarse en este campo fascinante, que está generando tanta legítima expectación y que ofrece un camino efectivo a las inquietudes del mundo artístico a la hora de integrarse en el marco universitario.■

LUCA CHIANTORE Y ELENA TORRES CLEMENTE

LOUIS SPOHR VISTO COMO ESLABÓN PERDIDO ENTRE EL CLASICISMO VIENÉS Y EL ROMANTICISMO GERMÁNICO: EL LENGUAJE ARMÓNICO DE SPOHR Y SU RELACIÓN CON EL ACORDE DE TRISTÁN

LOUIS SPOHR AS A LOST LINK BETWEEN WIENER CLASSICISM AND GERMAN ROMANTICISM: THE HARMONIC LANGUAGE OF SPOHR AND ITS RELATIONSHIP WITH THE TRISTAN CHORD

David Santacecilia Oller•

RESUMEN

En este artículo se pretende profundizar en la no suficientemente estudiada figura de Louis Spohr, enfocando su estudio desde el punto de vista de su papel fundamental y decisivo como depositario de parte de la herencia del siglo XVIII (proveniente de W. A. Mozart y J. Haydn) y su aportación a la música de autores tan dispares como F. Mendelssohn y J. Brahms por un lado y R. Wagner y F. Liszt por otro. Dentro de las múltiples facetas en las que Spohr podría considerarse un nexo de unión infravalorado hoy en día entre ambos extremos están diferentes aspectos como, por ejemplo, el origen del *leitmotiv*, la orquestación, la transmisión de la simbología de ciertas fórmulas retóricas, etc. De estos aspectos se profundizará en este artículo, principalmente en el desarrollo del lenguaje armónico.

Palabras clave: análisis; acorde; armonía; romanticismo; *Biedermeier*; violín; ópera; *leitmotiv*; sinfonía; siglo XIX.

• Titulado en Filosofía, Violín, Clave, Música de cámara, Composición, Violín barroco y Composición. Premiado en el Concurso de interpretación Jacinto Guerrero (2001), VII Concurso Nacional (Vinarós, 2005), Matrícula de Honor Composición (2014), etc. Ofrece recitales de música de cámara en escenarios como: Fundación Juan March, Auditorio Nacional de Música, Auditorio Manuel de Falla de Granada, así como en Lima, París o Colonia. Profesor del Conservatorio Amaniel y de pedagogía en diferentes cursos especializados. Codirector del curso Hagamos Música. Publica varios CD y realiza conciertos con *Exordium*, grupo especializado en interpretación históricamente informada.

Recepción del artículo: 16-09-2020. Aceptación del artículo: 15-11-2020.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to deepen the insufficiently studied figure of Louis Spohr. It focuses on the point of view of his fundamental and crucial role as a depositary of part of the 18th century heritage (from W.A. Mozart and J. Haydn) and his contribution to the music of authors as unlike as F. Mendelssohn and J. Brahms on the one hand and R. Wagner and F. Liszt on the other. Among the many facets in which Spohr could nowadays be considered an undervalued link between both extremes are different aspects such as, for example, the origin of the leitmotif, the orchestration, the transmission of the symbology of certain rhetorical formulas, etc. This article will delve into them, mainly in the development of harmonic language.

Key words: analysis; chord; harmony; romanticism; Biedermeier; violin; opera; leitmotiv; symphony; 19th century.

I. EN LA BÚSQUEDA DEL ESLABÓN PERDIDO EN LA EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA ENTRE LOS AÑOS 1825 Y 1845

Si persistimos en considerar las figuras ocultas posteriores a Beethoven como completamente olvidadas, nunca entenderemos por qué Brahms se desarrolló como lo hizo, mientras que Berlioz, Chopin y Liszt siguieron su propio camino.¹

En la formación de cualquier músico interesado en el repertorio del siglo XIX, y concretamente en el de la primera mitad, llama especialmente la atención la celeridad de los acontecimientos en cuanto a evolución musical que parecen darse en tan solo unos pocos años (entre 1825 y 1845), tras las últimas obras de Ludwig van Beethoven y Franz Schubert y la aparición en escena y consolidación de las que entendemos como grandes figuras del romanticismo musical: Frederik Chopin, Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Richard Wagner y otros autores. En efecto, a simple vista parece como si los grandes maestros centroeuropeos del romanticismo musical, cuya creación se concebiría a partir de 1825 y que ha pasado a formar parte del repertorio habitual hasta nuestros días, hubieran partido principalmente del ejemplo de los dos compositores recientemente fallecidos (Beethoven y Schubert) y repentinamente hubiesen hecho saltar por los aires ciertos parámetros manejados hasta entonces, como la armonía, la orquestación, la escritura para piano, la estructura macroformal, la concepción de la ópera, etc.

¹ [I]f we persist in consigning the dim figures behind Beethoven to complete oblivion we shall never understand why Brahms developed as he did, while Berlioz, Chopin and Liszt went their own way.

Paul Henry Lang, «Editorial», en *Musical Quarterly*, vol. 39 (Oxford: Oxford University Press, 1953), 234.

Sirva como ejemplo la obertura de una ópera como *Tannhäuser* de Wagner, compuesta entre 1843 y 1845, menos de veinte años después de la muerte de Beethoven. En una obra de estas características podemos observar una orquestación radicalmente diferente a la de Beethoven empleada solo 20 años atrás en la *Novena sinfonía*, una diferencia que, por ejemplo, no fue tan radical entre los veinticinco años que separaron su primera y su última sinfonía. Algo similar podemos decir de la armonía cromática característica de Wagner en general y de la obertura de *Tannhäuser* en particular, pero también de la concepción de ésta como resumen de la ópera a la que precede, o de otra serie de parámetros que posteriormente enumeraremos. Como decíamos anteriormente, parece a simple vista como si Wagner en esta obra (o Chopin en sus baladas, así como Liszt en sus obras para piano...) hubiera hecho saltar repentinamente cualquier concepción pasada respecto a determinados parámetros. Sin embargo, es obvio que no es así.

Sabemos que gran parte de la música de Schubert permanecería desconocida durante muchos años hasta que fuera rescatada paulatinamente a mediados del siglo XIX, por lo que su influencia² en los compositores de la década de 1840 fue muy limitada. También sabemos que la influencia de Beethoven sería decisiva para la mayoría de los compositores inmediatamente posteriores debido tanto a su encumbramiento como figura icónica por parte de sus compatriotas, en una época marcada por un ferviente nacionalismo en los países germanos, como a su mitificación por los románticos del resto de países europeos debido, entre otras cosas, a lo atormentado de su existencia. Sin embargo, la evolución estética propuesta por Beethoven no es la única que reciben los autores inmediatamente posteriores, como trataremos de demostrar en este trabajo.

Por otro lado, es evidente que la influencia de compositores como C. M. von Weber o H. Marschner en los autores románticos que escribieron su música entre 1825 y 1845—como F. Mendelssohn, F. Chopin, y los jóvenes R. Wagner, F. Liszt y R. Schumann— se vería limitada principalmente al ámbito operístico, en el que Marschner y Weber triunfaron especialmente, y más concretamente a la obra de Wagner. Por ello, la influencia de estos autores en el resto de los románticos es casi testimonial. Incluso, dentro de la evidente relación entre la música de Weber y Marschner por un lado y la creación operística de Wagner, la influencia está más relacionada con el tipo de temáticas utilizadas y con la concepción estética del drama que propiamente con el tipo de lenguaje armónico empleado.

Entonces, si pensamos que el origen del estilo romántico que cultivaron los grandes genios del romanticismo no proviene únicamente de la influencia de Beethoven, Schubert o Weber, ¿de dónde provendría entonces?

² El concepto de «influencia» se trata en el presente artículo desde un punto de vista neutro, sin aludir a aspectos positivos o negativos. Por tanto, el autor del texto entiende la influencia de la obra un compositor en la creación de otros autores posteriores como un mero hecho que los relaciona dentro de una misma tradición compositiva.

Para responder a esa pregunta tendríamos que retrotraernos a finales del siglo XVIII. Es evidente el grado de avance que había logrado la música de algunos autores germánicos a finales del siglo XVIII en términos de desarrollo motivico, orquestación y evolución del lenguaje armónico hacia un cromatismo notable. Sirvan como ejemplo la compleja música de cámara compuesta por Mozart a partir de la década de 1780, con los célebres cuartetos dedicados a Haydn, o de los avances de este último en lo que a desarrollo motivico e innovaciones formales se refiere en sus sinfonías y cuartetos del periodo *Sturm und Drang*³, alrededor de 1770. Pero quizás el ejemplo más notable del grado de desarrollo técnico de la tradición clásica se pueda apreciar en la monumental introducción al oratorio *Die Schöpfung* de Haydn, compuesto en 1797-8 y estrenado en 1799. Este es un ejemplo de armonía cromática más cercana al Wagner de 1850 que al Beethoven de los siguientes 25 años, y cuya composición no caería en saco roto de cara a su, a menudo, infravalorada influencia en los autores románticos.

Por ello, de acuerdo con la limitada influencia de la obra de Beethoven y Schubert en los autores inmediatamente posteriores y con el grado de avance al que había llegado la música a finales del siglo XVIII, es evidente que debe existir en la historia de la música del siglo XIX (por lo menos en la que nos han contado hasta ahora algunos de los musicólogos estudiosos de este siglo) al menos un eslabón perdido en la cadena de transmisión que justifique el salto estilístico entre las últimas obras de Beethoven y las primeras de los jóvenes autores románticos.

Efectivamente, la música de Beethoven no fue la única influencia que experimentarían los autores del romanticismo alemán, ni siquiera la más importante desde el punto de vista meramente técnico. Este artículo parte de la base de que es imposible entender completamente la forma de escribir para piano de Chopin y Liszt sin el avance previo que supusieron J. L. Dussek, J. N. Hummel, G. Onslow o J. Field. Del mismo modo, tampoco es factible entender la orquestación de Wagner sin la orquestación de G. Spontini, heredada a través de la música orquestal de su seguidor H. Berlioz. Tampoco es comprensible la concepción wagneriana de la ópera sin los éxitos de K. M. von Weber, H. Marschner y L. Spohr. Y, ¿qué decir de la música de cámara de J. Brahms, R. Schumann y F. Mendelssohn sin el ejemplo de la escritura camerística de G. Onslow o L. Spohr? Ni por supuesto es comprensible la armonía cromática y la derivación motivica de los materiales temáticos en Liszt, Chopin y Wagner sin los avances previos del omnipresente L. Spohr.

³ Así se ha denominado al movimiento literario, pero también musical, que acontecería en Europa como consecuencia del final de la Guerra de los Siete Años (1756-1763) y que sería caracterizado por su concepción atormentada, pesimista y que anticiparía el romanticismo. Goethe sería uno de los grandes exponentes de este movimiento con su célebre *Werther*. En música, los ejemplos más notables probablemente se encuentren en la obra de J. Haydn compuesta en torno a los años 1766-1773. De las diecinueve sinfonías compuestas en estos años, casi un tercio de ellas (concretamente seis) están escritas en tonalidad menor, lo cual es muy significativo, debido a que era muy infrecuente en los años anteriores y posteriores a este periodo escribir música orquestal en modo menor.

Por tanto, el hecho de que aún no hayan sido suficientemente estudiados algunos de estos autores no invalida la posibilidad de que los compositores de la generación de Spohr, entre los que podríamos incluir principalmente a J. N. Hummel, G. Onslow, J. Field y G. Spontini, sean miembros fundamentales en la transmisión de la tradición de determinados avances propios del clasicismo vienesés en la música romántica. Por todo ello, parece obvio que para comprender mejor la revolución musical acaecida en estos pocos años (entre 1825 y 1845) es necesario conocer y comprender, para así juzgar en su justa medida el papel desempeñado por estas figuras intermedias y relativamente ocultas entre Beethoven y la generación de los grandes autores reconocidos del romanticismo.

Todas las figuras de esta generación tienen en común varios aspectos: nacieron entre 1774 y 1784, siendo por tanto más jóvenes que Beethoven, pero bastante más mayores que Schubert (nacido en 1797), Berlioz (1803), Schumann (1810), Mendelssohn (1809) y el resto de compositores románticos. Por ello son autores intermedios entre Beethoven y los primeros románticos, pero no necesariamente de transición. Probablemente debido a que se les considerara posteriormente a su muerte como meros elementos de transición, sus respectivas reputaciones sufrieron el efecto de ensombrecimiento del que la historia hace uso para ensalzar y encumbrar una figura como fue la que desempeñaron Beethoven o Wagner entre los románticos, es decir, la de mitos aglutinadores del arte alemán y figuras icónicas por sus circunstancias vitales. Es por tanto necesario para encumbrar a un autor el omitir los éxitos de gran parte de sus contemporáneos. Sin embargo, es evidente que las figuras intermedias entre Beethoven y los jóvenes autores románticos suponen un eslabón fundamental en la transmisión de la tradición heredada de los maestros del clasicismo como Haydn y Mozart.

Además, todos los autores de la generación de Spohr tuvieron una vida larga, exitosa y cosmopolita (como atestigua el hecho de que viajaran por todo el continente europeo y hablaran varios idiomas). Estos rasgos diferían en general del típico genio romántico como Beethoven, Schubert, Schumann o Chopin, que tendrían vidas más cortas en general (Beethoven es una excepción en este aspecto ya que llegaría a los cincuenta y siete años), marcadas por una o varias adversidades (normalmente de salud física o mental, o de tipo político) y más centradas en un único país para así satisfacer las ansias nacionalistas de la época (dos países en el caso de Chopin).

En general, en una época como sería el periodo en el que se formaría el repertorio canónico de conciertos como fue la década de 1830, marcada tanto por el romanticismo atormentado que alaba la figura casi divina del genio, como por el creciente auge de los nacionalismos, es lógico pensar que interesaba el encumbramiento de figuras representativas de los principios de su tiempo como Beethoven y Schubert. Sin embargo, ello no resta importancia histórica a la transmisión que portarían los autores de la generación de Spohr.

En este trabajo nos centraremos casi exclusivamente en la interesante figura del violinista, director, compositor y pedagogo Louis Spohr, que a lo largo de su dilatada vida tendría ocasión de

entablar estrecha relación con otros grandes maestros (como Beethoven, Wagner o Mendelssohn), de conocer el éxito y la admiración de sus colegas (especialmente por parte de R. Schumann, F. Mendelssohn o el propio Wagner) y de transmitir sus enseñanzas e influencia a una gran cantidad de violinistas y compositores. De hecho, en primer lugar analizaremos los aspectos técnicos en los que la figura de Spohr ejerce una poderosa influencia sobre sus sucesores para, a modo de conclusión, vincular estos aspectos con la impresión que de su música tenían las nuevas generaciones de compositores tanto en vida como después de haber muerto.

Además es curioso el detalle de que la gran mayoría de los maestros del romanticismo sean pianistas, mientras que Spohr –compositor de gran cantidad de sinfonías, cuartetos, óperas y oratorios– fue un consumado violinista que rivalizaba en virtuosismo con el enigmático italiano N. Paganini. Esto no hace sino incrementar el interés que despierta una figura como la de Spohr, que habiendo conocido a Paganini en 1816 y dominando gran parte de sus técnicas violinísticas seguramente hubiera tenido un reconocimiento y un éxito más fácil y duradero optando por desarrollar más intensamente su faceta virtuosística.

El hecho de que se haya elegido la figura de Spohr como punto central de este trabajo no debería interpretarse como una muestra de desinterés por parte del autor de este artículo por las figuras históricas que representan sus coetáneos, los compositores anteriormente mencionados (J. Field, G. Spontini, G. Onslow o J. N. Hummel).

Simplemente, como se podrá apreciar a lo largo del artículo, se considera a Spohr globalmente como un autor que reúne dos cualidades fundamentales para su estudio: ser un ejemplo del más alto nivel musical de su época⁴ y, al mismo tiempo, ser el autor más influyente en la generación posterior de entre todas las figuras de transición hacia el nuevo movimiento del romanticismo musical.⁵

Es evidente que un autor tan colosal como Wagner se nutre de muy diversas fuentes para la creación de un estilo tan novedoso y personal, entre las que evidentemente se hallan la música de Beethoven, ciertos aspectos de la orquestación de Berlioz y el melodismo de autores italianos como Donizetti, pero tampoco podemos olvidar la concepción operística unitaria (basada en la evolución del *leitmotiv*) y el cromatismo dramático aparecido en obras de Spohr.

Se ha escrito bastante, pero al mismo tiempo no lo suficiente, sobre la influencia de Spohr en el joven Wagner. Sirva como ejemplo el que años después de la muerte de Wagner, en 1912, Hans Glenewinkel en su artículo «Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente» (Múnich, 1912) hiciera una enumeración de obras de la música de cámara de Spohr que anticipan motivos o procedimientos

⁴ Clive Brown afirma que «Spohr es indudablemente una de los más significativos autores desconocidos de su época». Clive Brown, *Louis Spohr: A Critical Biography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 344.

⁵ La cita de P. H. Lang que aparece en el encabezado de esta sección es de 1953, y surge a propósito de una grabación del Noneto Op. 31 de Spohr, Lang, «Editorial»..., 234.

que asociamos tradicionalmente al estilo wagneriano. Sin embargo, el propósito del presente artículo no es hacer una enumeración meramente de los incontables aspectos en los que la música de Wagner pudo estar precedida por la de Spohr, sino, más bien, comprender en qué medida Spohr actúa como intermediario de una tradición que se remonta a los años centrales del siglo XVIII y que desemboca en la música de Wagner, entre otros.

Un estudio como el de Clive Brown (*A Critical Biography*, 1984) trata algunos de estos elementos pero tangencialmente, ya que no es el objeto principal de su trabajo. Otro trabajo como el de Joshua Berrett (*Characteristic conventions of style in selected instrumental works of Louis Spohr*, 1974) aborda más profundamente algunos aspectos que serán también tratados en este artículo, como por ejemplo el uso de determinados saltos melódicos.

Se ha escrito aún menos sobre la influencia de Spohr en el resto de músicos de la corriente contraria al wagnerianismo, como Mendelssohn o Brahms, aunque C. Brown alude a ello en su biografía crítica sobre Spohr (1984). Y es que la influencia de Spohr sobre sus coetáneos es evidente, pero quizás es susceptible de ser contextualizada en el marco de una tradición que se remonta al menos a la música de Haydn y Mozart de los últimos años del siglo XVIII.

Los aspectos en los que podemos entender que Spohr ejerce como trasmisor de la tradición clásica vienesa son múltiples, muy variados, y comprenden entre otros los siguientes:

1. El uso y evolución constante del lenguaje armónico-melódico, y en especial de la armonía surgida de los cromatismos. Este será el aspecto que será ampliamente trabajado en este artículo.
2. La descriptividad musical procedente de los oratorios de Haydn y que se vería desarrollada y acentuada en obras de Spohr (anteriores a las grandes obras programáticas del siglo XIX de Berlioz o Listz) como el oratorio *Die Letzten Dinge* (1826) y la cuarta sinfonía *Die Weibe der Töne* (1832).
3. La interconexión motivica y la permeabilidad de material temático entre movimientos, así como el uso y derivación de unos temas respecto a otros, que, proviniendo del desarrollo de las formas de sonata monotemática de Haydn, tendría en obras de Spohr como la ópera *Faust* (1813), el Noneto (1814) o especialmente el oratorio *Die Letzten Dinge* (1826), el precedente directo del *leitmotiv* wagneriano o de la *idée fixe* de Berlioz.
4. La orquestación, basada en grandes secciones no compactas sino divisibles, el uso de los instrumentos en determinados registros poco habituales para potenciar un determinado efecto o la idea policoral de los conjuntos instrumentales. El interés por explorar los registros poco habituales de algunos instrumentos se manifiesta en algunas de las últimas sinfonías

de J. Haydn y sus últimos dos oratorios y no sería desarrollado suficientemente en la música orquestal de Beethoven como para justificar la motivación por este aspecto en los autores de la generación de Berlioz y Wagner. Por otro lado, la concepción poliorquestal explorada en los dobles cuartetos de Spohr, así como en su séptima sinfonía (para dos orquestas), tendría implicaciones tanto en la ópera wagneriana como en el célebre octeto de Mendelssohn.⁶

5. El concepto de consumo doméstico de la música de cámara destinada a un público eminentemente culto de la clase media centroeuropea y que sería una tradición proveniente de mediados del siglo XVIII que culminaría en la música de cámara de J. Brahms y E. von Dohnanyi.⁷
6. El significado retórico de determinadas fórmulas melódicas y/o armónicas en determinados contextos para aludir a cuestiones descriptivas. Entre estas cuestiones cargadas de significado en la música de Spohr también estaría el uso de ciertas tonalidades para aludir a aspectos derivados de la narratividad del discurso dramático.⁸

Debido a que en un artículo de estas dimensiones sería inabarcable el hacer un estudio pormenorizado de todos estos aspectos en los que Spohr podría considerarse como transmisor de la tradición clásica en los románticos, se ha escogido en esta ocasión el estudio de los elementos de tipo armónico que son un ejemplo claro de su papel como nexo de unión infravalorado (eslabón perdido) entre dos generaciones: el desarrollo de la armonía cromática en general a lo largo de la vida de Spohr y la evolución hasta llegar al lenguaje armónico propio de la célebre célula inicial del acorde de Tristán (incluyendo tanto el acorde como el giro cromático melódico). Los restantes cinco aspectos podrían ser ampliamente desarrollados en sucesivos trabajos.

El lenguaje armónico propio de algunas de las óperas de Wagner al que aludimos en este trabajo surge como consecuencia del paulatino cambio en el paradigma armónico y que se aprecia ya en multitud de obras de Spohr, mucho más que en las de Marschner o Weber. Este cambio de paradigma consiste en que la armonía cromática, que hasta un determinado momento surgía como fruto de las normas del contrapunto, se va desprendiendo gradualmente de estas normas hasta acabar teniendo una entidad propia que, en la gran mayoría de los casos, tiene un claro objetivo de énfasis dramático. A lo largo del trabajo veremos hasta qué momento podemos entender esta armonía cromática como propia del viejo o del nuevo paradigma.

⁶ Para más información al respecto consultar: Marc Oliu Nieto, *Los dobles cuartetos de cuerda de Louis Spohr: Origen de un género* (Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2020).

⁷ Para más información al respecto consultar: Marie Sumner Lott, *The social worlds of 19th century* (Chicago: University of Illinois Press, 2015), 79

⁸ Para más información al respecto consultar el estudio Brown, *Louis Spohr...*; o el trabajo académico Joshua Berrett, *Characteristic conventions of style in selected instrumental works of Louis Spohr* (Ann Arbor: University of Michigan, 1974).

Para terminar de justificar la elección de Spohr como epicentro de este trabajo debemos señalar que, al contrario que lo que podía pasar con otros muchos compositores contemporáneos suyos cuya música no tuvo suficiente difusión a nivel europeo ni repercusión en los jóvenes compositores en su época (entre estos autores poco difundidos están por ejemplo Johann Wilhelm Wilms, Franz Lachner, Franz Danzi, Franz Berwald, Jan Václav Vorisek y una interminable cantidad de grandes músicos poco conocidos hoy en día), la música de Spohr (especialmente la de sus etapas segunda y tercera) sí que tuvo una amplia difusión por toda Europa. Esto le llevaría a realizar viajes lejanos y recibir ofertas para dirigir conservatorios⁹ y teatros de ópera, despertando un notable interés en las generaciones más jóvenes de la época. Sirva como ejemplo que tras la composición de su Quinteto en do menor Op. 52 (1820), muchos jóvenes pianistas tan conocidos posteriormente como eran F. Chopin, I. Moscheles, F. Mendelssohn o F. Liszt lo estudiaran y lo difundieran, ejecutándolo en conciertos.¹⁰

Por ello, no es de extrañar la estrecha relación y, en algunos casos, mutua admiración que mantendría Spohr con algunos de los jóvenes compositores. Este es el caso de F. Mendelssohn, al que conoció siendo éste un niño en Kassel en 1822, y que llevaría después a una intensa relación epistolar que quedaría de manifiesto en una serie de dedicatorias cruzadas que F. Mendelssohn y L. Spohr intercambiaron en la última década de vida del compositor hamburgués. Si Spohr dedicaba al joven pianista su única Sonata para piano Op. 125 (compuesta en 1842-3), el joven compositor hamburgués devolvía el cumplido dedicando al violinista su Trío con piano en do menor Op. 66 (compuesto en 1845).

Un caso similar de admiración mutua es el que igualmente marcó la relación de Spohr con un joven Richard Wagner, lo cual motivaría una última incursión operística de Spohr con su tardía *Die Kreuzfabrer* (1844), en la que C. Brown ha apreciado la influencia del joven Wagner en el ya reputado maestro.

Otros muchos compositores jóvenes de la época, como Niels Gade, Moritz Hauptmann o Ferdinand Ries, dedicarían obras al reconocido compositor y violinista, y otros jóvenes y no tan jóvenes como L. van Beethoven¹¹, R. Schumann¹² o R. Wagner¹³ le enviaron efusivas misivas, casi siempre con la intención de obtener de él una recomendación (como en el caso de Beethoven) o un patrocinio para la producción de una obra propia en el teatro de Kassel (como en el caso de Wagner).

⁹ Como el Conservatorio de Nápoles en 1817, o el de Praga en 1843, mencionado en Henry Pleasants, *The musical Journeys of Louis Spohr* (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1961); y en Brown, *Louis Spohr...*, 180 y 274 respectivamente.

¹⁰ Brown, *Louis Spohr...*, 143

¹¹ Ludwig van Beethoven a Louis Spohr, 17 de septiembre de 1823, 1823091743, acceso el 5 de agosto de 2020, <http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1823091743&suchbegriff=>.

¹² Robert Schumann a Louis Spohr, 21 de noviembre de 1837, 1837112142, acceso el 5 de agosto de 2020, <http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1837112142&suchbegriff=>.

¹³ Richard Wagner a Louis Spohr, 22 de abril de 1843, 1843042243, acceso el 5 de agosto de 2020, <http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1843042243&suchbegriff=>.

En cuanto a la admiración profesada por estos jóvenes compositores, basta con referirnos a la conocida anécdota de la pregunta que R. Schumann formuló a F. Mendelssohn respecto a quién era el compositor vivo que mejores fugas escribía, y la respuesta tajante y decidida de este: «¡Spohr!»¹⁴.

Como muestra de la reputación de Spohr entre los grandes maestros de su época sirva decir que también sería el dedicatario de un canon a 3 voces compuesto por Beethoven en marzo de 1815, con motivo de su partida de Viena, aunque ciertamente la relación entre ambos seguramente nunca fuera totalmente sincera. Si bien Spohr no dudaba de la genialidad de Beethoven, sí que consideraba algunas obras icónicas como la Novena sinfonía como inferiores a las ocho anteriores e incluso triviales.¹⁵ Por otro lado, como veremos en este artículo, la música de Beethoven era para Spohr demasiado simple para sus intereses musicales eruditos mientras que, por su parte, la música de Spohr debió resultar para Beethoven demasiado enrevesada, como atestigua la cita atribuida a Beethoven de la que se hace eco Charles Rosen: «[la música de Spohr] está demasiado llena de disonancias; el placer que su música pudiera proporcionar lo echa a perder el cromatismo de su melodía»¹⁶. No sabemos a ciencia cierta a qué obras se podría referir concretamente, aunque es factible que Beethoven aludiera al Doble cuarteto Op. 65 de Spohr, cuya partitura recibió en 1823,¹⁷ o a cualquier otra obra que en 1815 pudiera haber escuchado en Viena, como el Noneto Op. 31 o el Octeto Op. 32.

Como hace suponer la cita atribuida a Beethoven, parece como si éste rechazara el nuevo estilo romántico tan sumamente cromático encarnado por algunos compositores más jóvenes que él, como G. Onslow, J. N. Hummel o, sobre todo, Spohr, cuya música conocía. En este trabajo veremos en qué medida es atribuible a estos compositores, pero especialmente a Spohr, la transmisión posterior a autores como Wagner del legado de los autores clásicos como Haydn y Mozart respecto a ciertos avances en el lenguaje armónico que el propio Beethoven rechazaría.

Para poder comprender mejor la personalidad musical de Spohr y sus influencias musicales en su contexto se hace necesario resumir brevemente su vida, proponiendo una división en cinco etapas con su correspondiente justificación.

¹⁴ Robert Schumann, *Erinnerung an Felix Mendelssohn Bartholdy* (Zwickau: Eismann, 1947), citado en Brown, *Louis Spohr...*, 215.

¹⁵ Oscar G. Sonneck, ed., *Beethoven contado a través de sus contemporáneos*, trad. por Ana Pérez Galván (Madrid: Alianza Música, 2020), 130.

¹⁶ Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, vol. 2 (Princeton University Press, 1992), 956, citado en Charles Rosen, *El estilo clásico: Haydn Mozart, Beethoven*, trad. por Elena Giménez Moreno (Madrid: Alianza Música, 1986), 444.

¹⁷ Ludwig van Beethoven a Louis Spohr, 17 de septiembre de 1823, 1823091743, acceso el 5 de agosto de 2020, <http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1823091743&suchbegriff=>.

II. RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR Y DIVISIÓN EN ETAPAS CREATIVAS

La vida de Louis Spohr (1784-1859) –bautizado como *Ludewig*, pero llamado familiarmente *Louis*– se extiende cronológicamente desde la época de la composición de *Le nozze di Figaro* de W. A. Mozart en la Viena de José II hasta la época de la composición de *Tristan und Isolde* de R. Wagner. Por lo tanto, es una vida sumamente amplia que comprende una gran cantidad de cambios profundos tanto en la sociedad como en la cultura europea. Spohr sería testigo de ellos, y su figura tanto personal como musical mostraría los efectos de esta evolución.

Por tanto, para comprender mejor la dilatada vida y la compleja evolución musical de Spohr vamos a proponer una división en cinco periodos de acuerdo con sus circunstancias vitales, intereses estéticos y avances técnicos:

1) Etapa de juventud, hasta 1805, marcada por una ligera evolución en cuanto a lenguaje compositivo respecto a sus modelos clásicos a imitar (Mozart, Cherubini y Rode), aunque estéticamente no se aprecia ningún cambio respecto al estilo clásico de sus predecesores. Se puede apreciar la herencia de Mozart y Cherubini (sus modelos a imitar en sus años de adolescencia), y caracterizado por un estilo violinístico elegante tomado de la decisiva influencia de Rode tras oírle en 1803.¹⁸ Estas características se pueden apreciar en las obras para su instrumento principal (el violín), como son los conciertos para violín (WoO 9, 10 y 12, así como los Op. 1 y 2), la Concertante para violín y violonchelo (WoO 11), o los dúos para dos violines correspondientes al Op. 3.

2) Etapa de primera madurez o etapa revolucionaria, desde 1805, año en que empieza a trabajar como *Konzertmeister* en Gotha, hasta 1815, cuando abandona Viena tras ejercer en el Theater an der Wien un puesto similar al anterior. Esta etapa está caracterizada por una concepción estética más romántica y trágica de su música que se puede apreciar también en una armonía más cromática, una concepción más dramática del discurso y una mayor permeabilidad de material temático entre movimientos. Por otro lado, son característicos de este periodo los primeros intentos de desarrollar movimientos a partir de un único motivo, y derivar unos de otros (poco a poco irá surgiendo la idea del *leitmotiv*). En esta época, Spohr empieza a trabajar en otros géneros diferentes de la música para violín escrita para lucimiento propio, como el oratorio, la ópera o la música orquestal. Algunos ejemplos significativos de esta etapa son su Obertura Op. 12 (como ensayo para una posterior sinfonía), su Sinfonía Op. 20, el célebre Dúo para violín y viola Op. 13, la ópera *Faust* (decisiva en la formación de Weber y Wagner), o los conocidos Noneto y Octeto (Op. 31 y 32 respectivamente).

3) Etapa de madurez experimental o etapa visionaria, desde 1815, año en que inicia una temporada como artista libre realizando exitosas giras por Europa (estableciéndose definitivamente

¹⁸ En palabras del propio Spohr: «Cuanto más le escuchaba tocar más cautivado quedaba por su interpretación» [*The more than I heard him play the more I was captivated by his playing*]. Citado en Brown, *Louis Spohr...*, 23.

en Kassel en 1822), hasta 1834 cuando muere su esposa Dorette. Esta época está marcada por una evolución constante de su lenguaje y la decisiva influencia que la música de esta etapa dejaría en los compositores inmediatamente posteriores en todos los ámbitos: en la música de cámara, la sinfonía, el oratorio, la ópera y los conciertos para instrumento solista, tanto desde el punto de vista formal, como armónico y de evolución de los respectivos géneros. Esto se puede apreciar en algunas de las obras de este periodo, como su todavía hoy conocido Concierto n.º 8 para violín Op. 47, su segunda Sinfonía Op. 49, los dos primeros dobles cuartetos, pero sobre todo en la ópera *Jessonda*, el oratorio *Die letzten Dinge* y las sinfonías 3 y 4.

4) Después de una serie de golpes personales y profesionales que culminarían con la muerte de su esposa Dorette en 1834, vendría la etapa de alejamiento de los gustos del momento, desde 1835 hasta 1849. En esta época, la constante evolución estilística de la música de Spohr le haría crear un lenguaje propio cada vez más individualizado y diferenciado de sus coetáneos, marcado por un gran uso de un lenguaje armónico notablemente cromático en un contexto de formas tradicionales, con una línea discursiva claramente mozartiana y una gran proliferación de imitaciones contrapuntísticas propias del estilo erudito del entonces recientemente redescubierto J. S. Bach. De esta época es gran parte de su obra camerística con piano (fruto de su segundo matrimonio con una pianista), como son los cinco tríos con piano, sus dúos para violín y piano, así como su sexta sinfonía *Historische* y el oratorio *Der Fall Babylons*.

5) Por último, tras la decepción que supuso quedarse relegado trabajando en la aislada ciudad de Kassel y viendo cómo otras figuras icónicas surgían como nuevos referentes musicales (algunos vivos como Wagner y otros ya muertos como Beethoven y Schubert), tendría lugar la etapa de aislamiento y decepción, desde 1849 hasta su muerte en 1859. En esta época Spohr prácticamente abandona la música de concierto para el gran público (que estaba empezando a surgir en Alemania) y se refugia en las veladas musicales domésticas en su hogar. Además, de esta época es la mayor cantidad de obras que no se publicaron en vida, algunas de ellas ni siquiera hasta el día de hoy, como por ejemplo su décima sinfonía (inédita hasta hace unos pocos años), los últimos seis cuartetos (de los cuales se negó a publicar los dos últimos, fruto de la depresión de sus últimos años de vida), o su *Requiem* (inacabado e inédito).

De entre todos estos periodos, como se puede apreciar e intuir por los nombres y las descripciones, el estilo de Spohr de sus épocas segunda y tercera ejercería mucha más influencia posterior que las obras de los últimos dos periodos (a partir de 1835). Por ello, este trabajo va a focalizarse en el estudio de las obras compuestas entre 1805 y 1835, ya que, a juicio del autor, constituyen la fuente principal de influencia en las generaciones consecutivas.

III. ASPECTOS PROPIOS DE LA MÚSICA DE LA ESCUELA VIENESA QUE SE DESARROLLAN EN LA MÚSICA DE SPOHR

El lenguaje armónico que hereda Spohr y que transmite a las generaciones consecutivas está directamente ligado con el uso y evolución que de este se da en la anterior música de la escuela de Viena de Haydn y Mozart hasta la música de Spohr de la década de 1830. Esto se puede apreciar en varios aspectos técnicos propios del lenguaje compositivo de este autor, de los cuales vamos a prestar especial atención a los siguientes cuatro:

- 1) El uso del acorde de sexta aumentada en general, y su evolución hacia la sexta aumentada francesa.
- 2) La armonía cromática representada por los saltos melódicos de cuarta disminuida o los acordes de quinta aumentada.
- 3) El giro cromático ascendente, más conocido por ser el motivo melódico principal de la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner.
- 4) Los pasajes de armonías errantes.

A continuación veremos detenidamente el uso previo a Spohr de cada uno de estos elementos y lo compararemos con el uso posterior a él para así hacernos una idea del papel de Spohr en la evolución y transmisión de estas fórmulas melódicas y armónicas, así como en general de este lenguaje armónico que se remonta a mediados del siglo XVIII.

III.1. La sexta aumentada francesa surgida del movimiento contrapuntístico

El acorde de sexta aumentada que conocemos en las obras de Haydn y Mozart sigue el uso habitual de su época, a finales del siglo XVIII. En esta concepción este acorde cumple una función de dominante secundaria (normalmente de la dominante) y suele quedar reservado a momentos de especial tensión como, en el caso de Mozart, los periodos finales de las secciones de introducción de una forma sonata (véase por ejemplo la introducción de la sinfonía 36 *Linz*), así como del final del desarrollo (sirvan como ejemplo los finales de los desarrollos de estas sinfonías, al igual que otras sonatas para piano como la KV 370).

Este acorde se compone, en esta época, de tres o cuatro sonidos, de los cuales dos son de resolución obligada:

- la sensible que resuelve por semitono ascendentemente
- el bajo que resuelve también por semitono, pero en este caso descendentemente.

Estos son los únicos requerimientos básicos que caracterizan el uso de dicho acorde a finales del siglo XVIII. De hecho, antes de la desaparición del bajo cifrado, la forma de completar el acorde podía ser muy dispar, dependiendo en última instancia de la realización del instrumentista que realizara el continuo en un instrumento polifónico como el clave. Este es el acorde que, por ejemplo, nos podemos encontrar en una ópera italiana del siglo XVIII a la hora de hablar de aspectos como la muerte o el dolor, como en el aria «Pallido il sole» de la ópera *Artaxerxes* de J. A. Hasse (1730).



Imagen 1. Típica escritura en la ópera italiana del acorde de sexta aumentada (en la segunda mitad de los compases 4 y 5) extraído de J. A. Hasse: *Artaxerxes*: «Pallido il sole». (Escrita en 1730)

Posteriormente, en la segunda parte de su tratado publicada en 1762, K. Ph. E. Bach habla del acorde de sexta aumentada completando la realización del continuo solo con la tercera (desde la nota del bajo), es decir, solo con tres sonidos:¹⁹



Imagen 2. Modelo de realización del acorde de sexta aumentada, extraído de *Versuch über die ware art das Clavier zu spielen* de Karl Ph. E. Bach

¹⁹ Carl Philipp Emanuel Bach, *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*, ed. por Eva Martínez Marín (Madrid: Dairea, 2017), 215.

Sin embargo, a la hora de la ejecución solo podemos tener constancia plena de la forma de completar el acorde en obras instrumentales de a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en las que el relleno armónico aparece explícitamente en las voces internas gracias a la paulatina desaparición del continuo. Dicho esto, el acorde más frecuente es el que se ha dado en denominar «sexta aumentada italiana», consistente en tres sonidos diferentes, al igual que los ejemplos que propone K. Ph. E. Bach:



Imagen 3. En el segundo pulso del primer compás tenemos un ejemplo de acorde de sexta aumentada italiana

En otros casos aparecen ejemplos de este mismo acorde con un cuarto sonido. En el caso de la añadidura de dicho cuarto sonido, el que aparece más frecuentemente en la música de Haydn y Mozart es la quinta justa sobre el sonido del bajo, dando así lugar a lo que se ha denominado como «sexta aumentada alemana». De esta forma, el acorde resultante (normalmente en función de dominante de la dominante) podría resolver de forma tradicional (dominante, normalmente con cuarta y sexta cadencial) dentro de la tonalidad, pero también, al ser enarmónicamente idéntico al acorde de séptima dominante del II grado napolitano, podría permitir modulaciones sorprendentes, tan usadas por Haydn y explotadas por Beethoven:



Imagen 4. Ejemplo de acorde de sexta aumentada alemana en el compás 14, extraído de J. Haydn: Sinfonía 48 en do mayor (1.ª mov. Compases 12 a 15). (Escrita probablemente en 1772)

Imagen 5. Acorde de sexta aumentada alemana (compás 49) extraído de W. A. Mozart: Sinfonía 31 en re mayor, KV. 297 (1.º mov. Compases 46 a 51). (Escrita en 1778)

Imagen 6. Sexta aumentada y modulación por enarmonía entre las notas sol bemol (compases 27 y 28) y fa sostenido (compás 29) para así modular a do mayor, extraído de L. van Beethoven: Sinfonía n.º 5 en do menor, Op. 67 (2.º mov., compases 25 a 31) (Escrita entre 1804 y 1808)

Sin embargo es ciertamente infrecuente encontrar ejemplos dentro de la música del siglo XVIII en los que la nota con la que se completa este acorde sea una cuarta aumentada respecto al bajo, un intervalo ciertamente tenso e inestable. A este acorde lo solemos llamar «sexta aumentada francesa» y es característico por su mayor tensión e inestabilidad respecto a los ejemplos anteriores. Podemos encontrar algunos ejemplos de este acorde en muy contadas ocasiones dentro de la música de los tres grandes autores clásicos:



Imagen 7. Utilización del acorde de sexta aumentada francesa (compás 78) como cierre de la sección de desarrollo, extraído de W. A. Mozart: Sonata para piano en la menor KV. 310 (1.º mov. Compases 77-80). (Escrita en 1778)



Imagen 8. Utilización del acorde de sexta aumentada francesa (segunda mitad del compás 8). Extraído de J. Haydn: *Die Schöpfung*, Introducción: *Die Vorstellung des Chaos* (Compases 5 al 9). (Compuesto en 1797-8)

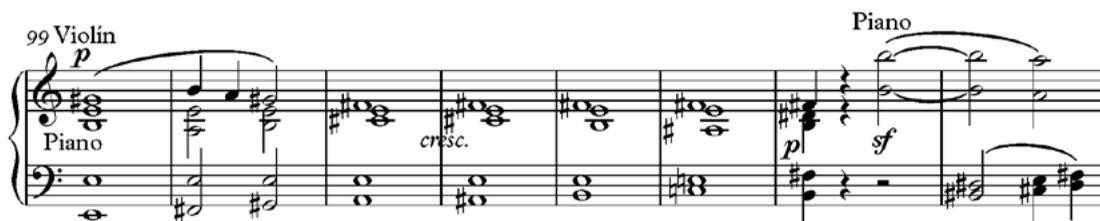


Imagen 9. Utilización del acorde de sexta aumentada francesa (compás 104), extraído de L. van Beethoven: Sonata para violín y piano Op. 47 *Kreutzer*, (1.º mov. Compases 99 a 106). (Compuesta en 1802)

Sin embargo, la motivación de la inclusión de un acorde de estas características en estos últimos tres ejemplos propuestos viene más por el color y la tensión del acorde en sí mismo (en obras escritas en una tonalidad menor) que por el movimiento contrapuntístico de las voces. Esto es algo que podremos apreciar en el cambio de paradigma de la música posterior de autores como Spohr hacia un uso de la armonía cromática cada vez menos vinculada al movimiento contrapuntístico de las voces para aparecer paulatinamente más ligada a un uso dramático del lenguaje armónico.

En algunos casos extraídos de finales del periodo clásico, la forma de completar el acorde obedece más al movimiento contrapuntístico de las voces que al mero color armónico del acorde, dando lugar en ciertos casos a un uso incipiente de la sexta aumentada francesa, entendida como consecuencia del movimiento contrapuntístico por notas de paso de las voces. Este será el punto de partida de la evolución de este acorde a la que sometería Spohr durante las siguientes décadas.

Imagen 10. Utilización de acorde de sexta aumentada francesa (señalado en el recuadro) surgido como consecuencia del movimiento de las voces. Los violines y bajos llegan al sol sostenido y al si bemol respectivamente por cromatismo, mientras que la línea de oboe primero pasa por el mi como nota de paso, dando lugar a este singular acorde. Extraído de W. A. Mozart: Concierto para piano n.º 20 en re menor KV. 466 (1.º mov. Compases 61 al 65). (Compuesto en 1785)

III.2. La sexta aumentada francesa como origen de la armonía de Tristán

El uso de este acorde es cada vez más habitual entre los autores de comienzos del siglo XIX. Podemos encontrarlo con relativa frecuencia en obras de los anteriormente mencionados. Por ejemplo, el uso que Franz Danzi da a este acorde en el comienzo de su 4.ª sinfonía obedece a la misma finalidad que el caso de Mozart, la de otorgar un movimiento contrapuntístico a las voces que, de otra forma, se vería mucho más limitado.



Imagen 11. Utilización similar del acorde de sexta aumentada a la del ejemplo anterior, como movimiento contrapuntístico de las voces intermedias. Extraído de F. Danzi, Sinfonía 4 en re Mayor Op. 20 (1.º mov. Introducción). (Compuesta probablemente en 1816)

Sin embargo, el uso de este acorde es tan marcado y característico en la música de Spohr que bien podría considerarse como uno de sus acordes fetiche, ya que parece emplearlo más frecuentemente que sus contemporáneos de los años que van desde 1810 hasta 1835. Tomemos como ejemplo algunas obras compuestas en los mismos años que las obras de madurez de Spohr. En una obra de una hora de duración como la Novena sinfonía de Beethoven (estrenada en 1824) aparecen un total de cinco acordes de sexta aumentada (siete, si contamos dos de ellos, que son mera repetición literal unos de otros),²⁰ de los cuales solo dos de ellos son propiamente la sexta aumentada francesa de la que hablamos (en los movimientos primero y cuarto). Por otro lado, solamente en la obertura (de menos de diez minutos) del colosal oratorio *Die Letzten Dinge* de Spohr (estrenado en 1825) aparece el acorde de sexta aumentada en 14 ocasiones, de las que 11 son en la forma de sexta aumentada francesa. Algo similar ocurre con la sinfonía 3 de Spohr (1828), en cuyo primer movimiento (de diez minutos de duración) aparece también 14 veces, de las cuales 4 son en forma de sexta aumentada francesa.

Ya en la década de 1810, y de mano de la música de determinados autores como Spohr, este acorde paulatinamente llegaría a tener entidad como acorde propio en sentido estricto, con un uso muy frecuente y sin necesidad de preparación ni de justificación por movimiento contrapuntístico. Este uso y evolución en la utilización de este acorde es análogo al que años atrás se le había dado a otro acorde: el de séptima dominante. Si bien en un primer momento el sonido disonante (la séptima) era parte del movimiento contrapuntístico de las voces (surgía como nota de paso), solo posteriormente pasaría

²⁰ *Ludwig van Beethoven Werke*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. Las afirmaciones aquí plasmadas son fruto del análisis de la citada partitura. A continuación se enumeran las ocasiones en las que aparece este acorde en la novena sinfonía de Beethoven: compases 216 (sexta aumentada francesa) y 489-490 (sexta aumentada italiana) del primer movimiento; compases 256-259 y su repetición literal en los compases 786-789 (sexta aumentada alemana) del segundo movimiento; compás 98 (sexta aumentada alemana) del tercer movimiento; compás 6 y su repetición literal en el compás 214 (sexta aumentada alemana) y 515-516 (sexta aumentada francesa) del cuarto movimiento.

a interpretarse como un sonido con entidad propia dentro del lenguaje de su época sin preparación alguna ni actuando la séptima del acorde como nota de paso. Por ello es especialmente conocido el famoso comienzo de la primera sinfonía de Beethoven, con un uso directo de un acorde de séptima dominante durante tres compases consecutivos.

Algo similar podemos observar con el acorde de sexta aumentada francesa en el caso de Spohr, que surge directamente sin obedecer a un movimiento contrapuntístico previo, sino más bien como resultado de la búsqueda de la sonoridad especial de este acorde en el preciso instante que Fausto clama que las luces se apagan.

The image shows a musical score extract from L. Spohr's *Faust*, measures 239 to 248. The score is written for piano and voice. The piano part features a prominent French augmented sixth chord (F#-A-C-E) in measures 242 and 244. The vocal line for Faust is also visible, with lyrics in German. The score is divided into two systems, with measures 239-241 in the first system and measures 242-248 in the second system. The piano part is marked with 'Cuerda' and 'Trompas'.

Imagen 12. Extracto de L. Spohr: *Faust*. n.º 6 *Recitativ und Ensemble* (compases 239 a 248), en el que se puede apreciar el uso del acorde de sexta aumentada francesa (compases 242 y 244) sin justificación alguna por parte de las voces intermedias. (Compuesto en 1813)

No parece infundado suponer que el acorde de sexta aumentada francesa que había aparecido en ejemplos puntuales en el clasicismo de los momentos de corte dramático más marcados de Mozart y Haydn pase a formar parte del lenguaje armónico y del estilo característico de un autor plenamente romántico como Spohr, y que éste lo transformaría más que otros autores (debido a la ingente cantidad de usos que le dio a lo largo de su obra) hasta asemejarlo notablemente a las versiones que de él conocemos en el repertorio de autores posteriores.

Además, el uso que hace Spohr de estos acordes en su discurso musical está muy emparentado con el uso que hace Mozart años atrás, empleándolo especialmente en los momentos estratégicos de final de secciones introductorias y final de desarrollo, previo a semicadencias de notable importancia estructural.

Un ejemplo típico y característico de este uso, previo a una semicadencia y empleado indistintamente en tonalidades mayores y menores, podríamos hallarlo en la introducción del concierto para violín n.º 11, en sol mayor Op. 70:



Imagen 13. Uso del acorde de sexta aumentada como fruto del complejo movimiento contrapuntístico entre las voces. Fragmento extraído de L. Spohr: Concierto para violín n.º 11 en sol mayor Op. 70 (1.º mov. Introducción. Compases 8 al 12). (Compuesto en 1825)

Por ello, podríamos deducir que Spohr, junto con otros autores menos difundidos en su época como Onslow o Hummel, es testigo y transmisor de la tradición del empleo del acorde de sexta aumentada en general, que hereda especialmente de Mozart en su uso en momentos específicos, y que, además, lo hace evolucionar hasta generalizar el uso del acorde de sexta aumentada francesa en particular a lo largo de la música de sus épocas más maduras (sobre todo a partir de 1820) mucho más de lo que otros autores como Beethoven o Schubert pudieran haberlo hecho.

Un ejemplo muy cercano al que posteriormente aparecerá en Wagner lo encontramos ya en Spohr, en la ópera *Der Alchymist* (1830), ambientada en la Granada medieval.

Alonzo
Das A lon- zo's Zü - ge trägt?

Imagen 14. Uso del acorde de sexta aumentada con giro melódico ascendente, cada vez más próximo al giro cromático de Tristán. Extraído de L. Spohr: *Der Alchymist*, aria «O welcher Reiz diez Holde bild», del I acto. (Compuesta en 1829-30)

Además debemos tener en cuenta que este acorde está en el origen del motivo principal de la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner, ya que es la función principal que tiene el acorde inicial en este contexto tras la resolución de la apoyatura ascendente, y que aparece sistemáticamente por la obra, otorgando al conjunto la unidad que se requiere.



Imagen 15. Aquí vemos una modificación del motivo del Tristán, en la que se puede ver el tratamiento ligeramente diferente que se da en el ejemplo anterior, de Spohr. Modificación sobre el original de R. Wagner: *Tristán e Isolda*, *Vorspiel* (compases 2 y 3). (Compuesta entre 1855-9)

Por otro lado, al margen de la influencia evidente en el origen de *Tristán e Isolda*, también se pueden observar similitudes con otra obra compuesta en la misma década, la ópera *Die Walküre*. En este caso, el origen de la influencia respecto a una fórmula cadencial muy especial se retrotrae a Mozart, siendo muy probablemente la música de Spohr la que aporta el testigo entre ambos extremos. En efecto, conociendo la decisiva influencia que Mozart tendría en Spohr sería extraño no encontrar en la música de este algún ejemplo similar y con la personalidad que tiene uno de los momentos cromáticos más célebres en la música de Mozart (y también una de las escenas más icónicas de toda la música de Wagner). Nos estamos refiriendo a la célebre semicadencia a la dominante (re) en la frase inicial de la Sinfonía en sol menor KV. 550 de W. A. Mozart (compuesta en 1788), con cromatismo del bajo y movimiento paralelo de séptima menor (enarmónica de la sexta aumentada) entre las voces interiores:



Imagen 16. Este es un caso célebre y muy significativo de la llegada al acorde de sexta aumentada por movimiento paralelo cromático entre violines y bajos, perteneciente a W. A. Mozart: Sinfonía 40 en sol menor, KV. 550 (1.º mov. Compases 11-16). Compuesta en 1788

Efectivamente, encontramos en un momento de la ópera *Jessonda* de Spohr (estrenada en 1823) un uso idéntico en lo que a tonalidad y movimiento de voces interiores se refiere, pero con una melodía que además incluye un acorde de sexta aumentada francesa (a diferencia del caso de Mozart):



Imagen 17. Uso idéntico al anterior del acorde de sexta aumentada por movimiento paralelo cromático entre violas y bajos, perteneciente a L. Spohr: *Jessonda*. N.º 11. *Recitativ.* (final). (Compuesto en 1822)

Pues en efecto, este tipo de cadencia tan infrecuente no puede dejar de recordarnos el célebre momento final del segundo acto (concretamente la cuarta escena) de *Die Walküre* (compuesta entre 1851 y 1854) en el que Brunhilda se aparece a Sigmund para anunciarle que en el siguiente amanecer se producirá su muerte:

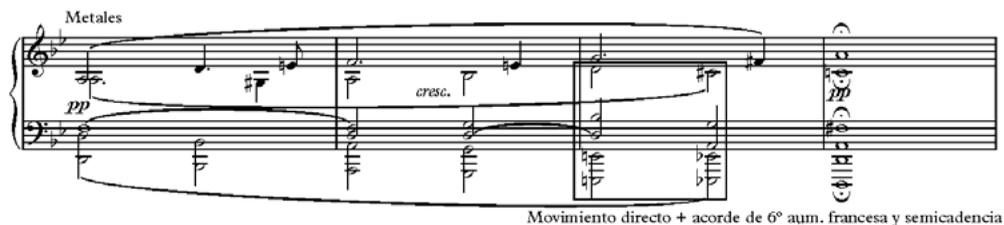


Imagen 18. Utilización similar a los ejemplos anteriores de un acorde de sexta aumentada por movimiento directo entre voces intermedias. Transportado a la misma tonalidad que los ejemplos anteriores. Extraído de R. Wagner: *Die Walküre*, II acto, 4.ª escena. (Compuesto entre 1851 y 1854)

Precisamente en un contexto similar (un anuncio de muerte al alba) se produce nuevamente en *Jessonda* una escena notablemente similar a la de Wagner, con un timbal percutiendo unos golpes de marcha fúnebre, mientras que la fórmula cadencial del final del recitativo deja entrever la interrogación del final tan característico de la frase de Wagner.

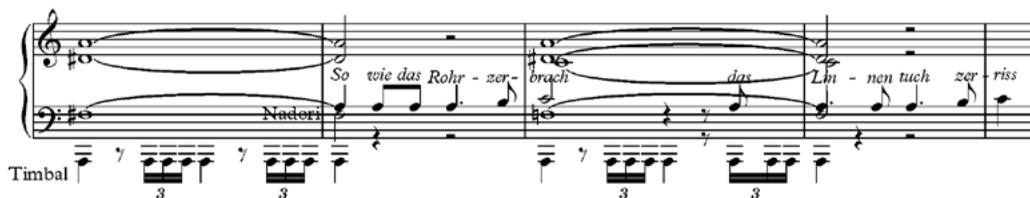


Imagen 19a. L. Spohr: *Jessonda*. Recitativ del final del I acto. Nadori anuncia la muerte de Jessonda. Similitud con la cuarta escena de *Die Walküre*. (Compuesto en 1821)



Imagen 19b. Obsérvese el movimiento cromático del bajo para dar lugar a un acorde de sexta aumentada con giro interrogativo previo a la semicadencia, al igual que en la frase de Wagner de la imagen 18. Extraído de L. Spohr: *Jessonda*. Recitativ del final del I acto. Jessonda acepta su muerte. (Compuesto en 1821)

III.3. La armonía cromática: movimientos melódicos de cuarta disminuida y acordes con quinta aumentada

A lo largo de los años correspondientes al periodo *Sturm und Drang* (aproximadamente entre 1765 y 1775) los compositores centroeuropeos mostrarían un importante interés por el desarrollo cromático de sus melodías, siendo especialmente Joseph Haydn uno de los mayores exponentes de este trabajo. En sus casi treinta años al servicio del príncipe Esterhazy, Haydn desarrollaría una genuina originalidad en su tratamiento de la armonía a través de la cromatización paulatina de sus melodías que sin duda generaría una importante influencia en muchos de sus compositores contemporáneos gracias a la amplia difusión que tuvo su música a partir de la década de 1770 por toda Europa.

Este desarrollo en el uso del cromatismo fue especialmente intenso en la época señalada e implicaba un gusto marcado por intervalos disminuidos y aumentados, tanto en los movimientos melódicos de las líneas horizontales como en la consecuente conjunción armónica y vertical de las

voces. Por otro lado, este tipo de trabajo contrastaba notablemente con el diatonismo propio de la simplicidad armónica de la música de estilo galante, anterior al *Sturm und Drang*. Podemos encontrar ejemplos del nuevo estilo cromático dentro del repertorio del músico de Rohrau en algunos de los movimientos lentos de las sinfonías de esta época (sinfonías 41 a 52 principalmente, aunque también otras). Sirvan como ejemplo las armonías de quinta aumentada que aparecen en la célebre Sinfonía 45 (llamada popularmente *Sinfonía de los adioses*) en fa sostenido menor:



Imagen 20. Acorde de quinta aumentada como consecuencia del retardo de la tercera menor. Extraído de J. Haydn: Sinfonía 45 en fa sostenido menor (2.º mov. Compases 174-180). (Compuesta en 1772)

Otro ejemplo podríamos verlo en las secciones con carácter temático que hacen uso de intervalos de cuarta disminuida o segundas aumentadas dando colorido a la línea melódica, que podemos apreciar por ejemplo en el inicio de la sinfonía 43, en mi bemol mayor.



Imagen 21. Uso de intervalos cromáticos en una melodía con carácter temático. J. Haydn: Sinfonía 43 (1.º mov. Compases 9-14). (Compuesta en 1771)

Este mismo concepto podemos apreciarlo en el segundo movimiento de esta sinfonía, en el que se alternan saltos que parten de la enarmonía del si natural con el do bemol, dando lugar a una alternancia entre saltos melódicos de cuarta disminuida (seguidos de resolución ascendente) y saltos de tercera mayor (seguidos de resolución descendente). De hecho, se puede apreciar que, como consecuencia de la aparición del do bemol, se produce verticalmente un acorde poco habitual en el contexto del siglo XVIII como es el de quinta aumentada.

Imagen 22. Utilización de la enarmonía (do bemol = si natural) para dar lugar alternativamente a saltos melódicos de cuarta disminuida y acordes de quinta aumentada. J. Haydn: Sinfonía 43 (2.º mov. Compases 24-28). (Compuesta en 1771)

Entre los compositores contemporáneos influidos por el estilo y por los avances armónicos del Haydn del periodo *Sturm und Drang* está, por supuesto, W. A. Mozart, cuya música mostraría este avance a partir de la década de 1780. Ello se pone de manifiesto en la colección de cuartetos que Mozart dedicaría a Haydn en los años centrales de esta década, compuestos muy probablemente a imitación de las colecciones de cuartetos publicados por Haydn como Opus 20 (en 1772) y Opus 33 (en 1781).²¹

Este avance en términos armónicos vendría de la mano de un trabajo cada vez más consecuente y desarrollado de la enarmonía, ya que permitiría escribir y tocar en tonalidades cada vez más remotas. Si bien este uso de la enarmonía no era novedoso en el caso de los instrumentos de teclado —que ya venían haciendo uso indistintamente de la misma tecla para notas similares como sol sostenido y la bemol— no era tan habitual a finales del siglo XVIII en el caso de la escritura para cuerdas o para los grupos orquestales del momento. Sirva como ejemplo de este avance en términos de escritura cromática y enarmónica el caso de las siguientes obras para orquesta escritas en algunas de las tonalidades más aventuradas para su época: las sinfonías 45 (en fa sostenido menor) o la 46 (en si mayor), ambas compuestas por Joseph Haydn en 1772. Además, también es de esta época (concretamente de 1771), el uso enarmónico de la nota do bemol que se da en el movimiento lento de la sinfonía 43 de Haydn anteriormente mencionada.

Este tipo de saltos de intervalos disminuidos pasarían a formar parte del estilo melódico de algunos de los compositores herederos de Mozart y Haydn, como serían J. N. Hummel por un lado y L. Spohr por otro. En el caso de Spohr es significativa la cantidad de obras que lo incorporan en sus movimientos melódicos, como por ejemplo el primer Concierto para clarinete o el Quinteto para vientos y piano Opus 52, entre otras. De hecho, constituye el intervalo principal del movimiento.

²¹ Para más información véase: Miguel Ángel Marín, *Joseph Haydn y el Cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Música, 2009), 165-168.



Imagen 23. Utilización del intervalo de cuarta disminuida como intervalo principal del movimiento. Quinteto para vientos y piano Op. 52 (inicio del 1.º mov.). (Compuesto en 1820)

De hecho es especialmente llamativo cómo Spohr lo adoptaría a partir de su estancia en Viena (entre 1812 y 1815), y lo incorporaría a algunas de sus obras del mismo modo en el que Bach había incorporado el giro si bemol-la-do-si (B-A-C-H, en escritura germánica) o, años después, D. Schostakovich, con su celeberrima firma re-mi bemol-do-si (D-S-C-H). La primera obra en la que se puede apreciar esta vinculación entre el salto de cuarta disminuida y la firma de Spohr es en el Cuarteto Op. 29 n.º 1 en mi bemol mayor, cuyo primer compás comprende todos los elementos de su apellido: S (de mi bemol), *po* (abreviatura arcaica del termino italiano *piano*), H (de si natural) y R (correspondiente al dibujo de un silencio de negra):

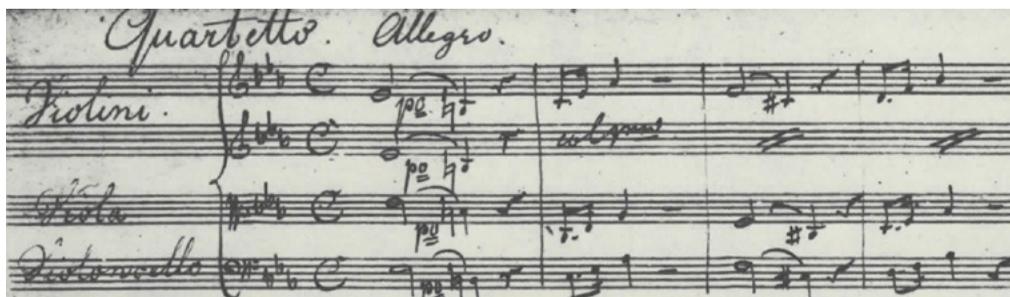


Imagen 24. L. Spohr: Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor Op. 29 n.º 1 (Compuesto en 1814)

Es curioso el hecho de que aparece una cantidad nada desdeñable de intervalos de cuarta disminuida en pasajes escritos en mi bemol mayor (o do menor), tanto en obras de Haydn²² como

²² Véase, por ejemplo, las siguientes obras de J. Haydn: Sinfonía 97 en do menor (primer movimiento), *Die Jahreszeiten*, (introducción al invierno), entre otras muchas.

de Mozart²³ y, por supuesto, de Spohr²⁴, lo cual hace sospechar de cierta vinculación (así como de un significado extramusical) entre esta armadura y algún tipo de experimentación armónica basada en los saltos melódicos poco habituales (como la cuarta disminuida) a lo largo del repertorio de estos tres autores. Pero eso sería asunto de estudio para otro trabajo más enfocado en los elementos retóricos que hereda Spohr del clasicismo y que trasmite a los compositores posteriores (especialmente a J. Brahms).

Por otro lado, el acorde de quinta aumentada del que hace uso L. Spohr es un elemento relativamente habitual en el lenguaje clásico de sus antecesores que surge como consecuencia de la cromatización de la quinta del acorde precedente, utilizando ésta como nota de paso hacia la tercera del acorde resolutivo. Esto es especialmente habitual en la música avanzada de Haydn y Mozart.

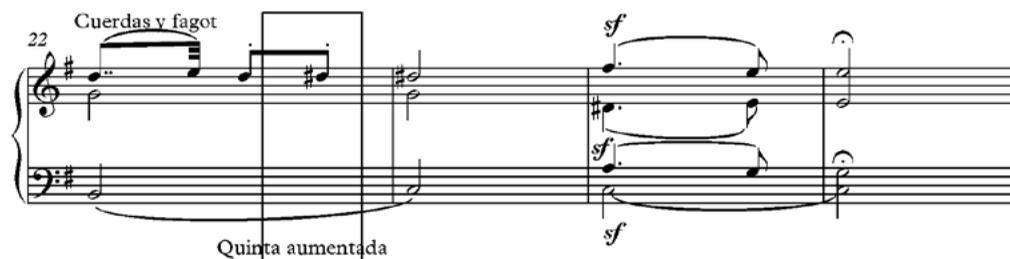


Imagen 25. Uso característico del acorde de quinta aumentada en el clasicismo. Extraído de J. Haydn Sinfonía 104 (2.º mov. Compases 22-25). (Compuesta en 1795)

Sin embargo, el uso de este acorde como fruto del movimiento cromático de una voz no impide que excepcionalmente pueda considerarse este acorde como un ente en sí mismo en determinados contextos, y siempre que las exigencias literarias lo requieran, como por ejemplo en el inicio de *Die Schöpfung* (1797) de J. Haydn, en el que se describe el caos previo a la creación divina mediante un conjunto de armonías cromáticas que están más cerca de las armonías wagnerianas que de las de su propia época. En esta introducción aparecen varios ejemplos de acordes con la quinta aumentada. Entre ellos se ha seleccionado el siguiente ejemplo, en el que se suceden dos usos diferentes de la quinta aumentada en compases consecutivos. En primer lugar tenemos un acorde de do mayor con séptima superpuesto a un la bemol en el bajo, lo que crea varias disonancias sobre la nota grave, entre ellas la quinta aumentada (este acorde complejo sería especialmente habitual en la música de Spohr, y

²³ Véase, por ejemplo, las siguientes obras de W. A. Mozart: Sinfonía 40 en sol menor KV. 550 (segundo movimiento, en mi bemol mayor), Concierto para piano 22 en mi bemol mayor KV. 482 (segundo movimiento), entre otras muchas.

²⁴ Véase, por ejemplo, las siguientes obras de L. Spohr: Obertura en do menor Op. 12 (inicio), Concierto para clarinete n.º 1 en do menor (segundo tema del primer movimiento) o su Cuarteto n.º 34 en mi bemol mayor Op. 152. (primer movimiento en general), entre otras muchas.

posteriormente en la de R. Schumann y P. I. Tchaikovsky entre otros). En el segundo caso tenemos un acorde puro de quinta aumentada que surge por el retardo del do bemol. En ambos casos la duración del acorde en un movimiento lento (*Largo*) hace que tengan importancia significativa:

Quinta aumentada por superposición de acorde de Do M7 sobre La b

Quinta aumentada por retardo del Do b

Imagen 26. Dos usos del acorde de quinta aumentada. Extraído de J. Haydn: *Die Schöpfung*, Introducción: *Die Vorstellung des Chaos*. (Compases 5-9). (Compuesto en 1797-8)

Sabemos que Spohr dirigió varias veces *Die Schöpfung* a lo largo de su vida, entre las cuales está aquella que se dio en el festival veraniego de Frankenhausen de 1810, en la que Spohr empuñó un rollo de papel a modo de batuta improvisada en una época en la que aun no existía tal cosa. Debido al alto grado de conocimiento que Spohr tenía de este repertorio es muy probable que incorporara elementos de una música tan original para su tiempo en su propia creación.²⁵

III.4. La armonía cromática en Spohr y sus sucesores: acordes de quinta aumentada

La evolución del uso del acorde de quinta aumentada en Spohr parte del lenguaje típico del clasicismo: por un lado la quinta aumentada aparece como nota de paso cromática en un acorde de dominante como puede verse en algunas obras de su segunda etapa como en el famoso Noneto Op. 31 (1814). La diferencia con un uso totalmente clásico de este acorde radica en que, si bien Haydn nunca lo hubiera incluido en un tema principal susceptible de ser repetido y desarrollado incansablemente, Spohr introduce este cromatismo en el tema principal, cuyo motivo lleva implícito en su desarrollo un uso continuado de este acorde:

²⁵ Para más información se recomienda leer el artículo: Keith Warsop, «Spohr and Haydn», *Spohr Journal* 40 (2013): 17-18; perteneciente a la Spohr Society of Great Britain. <http://www.spohr-society.org.uk/>.



Imagen 27. Dos tipos de uso del acorde de quinta aumentada extraídos de L. Spohr: Noneto Op. 31 (1.^{er} mov. Inicio). (Compuesto en 1814)

Un uso más exagerado en cuanto a duración e importancia le daría Spohr a este acorde en una obra tan influyente para los compositores posteriores (especialmente para Mendelssohn y Wagner) como el oratorio *Die Letzten Dinge* (1826). En el momento culminante de esta extensa obra, cuando las trompetas del apocalipsis anuncian la venida de Dios y el despertar de los muertos para el juicio final, la armonía se cromatiza de forma significativa para dar lugar a la tormenta apocalíptica perfecta. En ese instante pasamos de la paz de si bemol mayor a sol menor mediante el acorde de paso de quinta aumentada, dando así paso a un macabro coro de cadáveres entonando un tempestuoso número, incidiendo así en el carácter dramático del cromatismo generador del acorde disonante:



Imagen 28. Utilización del acorde de quinta aumentada como eje para modular de si bemol mayor a sol menor. Extraído de L. Spohr: Oratorio *Die Letzten Dinge* (N.º 15 Coro). (Compuesto en 1825-6)

Algo similar podemos encontrar en la Sinfonía 1 de Norbert Burgmüller que, por cierto, en la época del estreno de *Die Letzten Dinge* era alumno de Spohr (aun siendo de Düsseldorf, estudió en Kassel desde 1827 hasta 1830).²⁶ Este autor –nacido en 1810 y muerto prematuramente en Aachen

²⁶ Véase Alexandre Malibran, *Louis Spohr: Sien Leben und Wirken* (Fráncfort del Meno: Gauertänder's Verlag,

envuelto en trágicas circunstancias en 1836— fue muy influyente entre los compositores alemanes de mediados del siglo XIX. No es casual que F. Mendelssohn dirigiera varias veces su primera sinfonía o que R. Schumann orquestara el tercer movimiento de su inconclusa segunda sinfonía como muestra de admiración hacia su escasa pero valiosa música.²⁷ Posteriormente J. Brahms hablaría elogiosamente de su música en una carta desde Düsseldorf a Clara Schumann.²⁸

En el siguiente ejemplo podemos apreciar un uso similar del acorde de quinta aumentada al que hace Spohr en un movimiento de la primera sinfonía de Burgmüller (1833). A lo largo de toda esta sinfonía son enormes las similitudes con la tercera sinfonía en do menor de Spohr (1828), así como con la posterior primera sinfonía de Brahms, también en do menor (1876).

The image shows a musical score for two parts: Clarinetes y fagotes (Clarinets and bassoons) and Bajos (Basses). The Clarinetes y fagotes part is written in a treble clef and consists of sustained chords, primarily augmented fifths. The Bajos part is written in a bass clef and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often playing in unison with the woodwinds. The dynamic marking 'p' (piano) is present at the beginning of the bass part. The score is set in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Imagen 29. Uso similar a la imagen 28 del acorde de quinta aumentada. N. Burgmüller: Sinfonía 1 (1.º mov. Puente modulante). (Compuesta en 1833)

Sin embargo, en obras posteriores, este uso del acorde de quinta aumentada vendría dado en ocasiones sin ningún tipo de justificación melódica, surgiendo directamente, de la misma forma en la que Haydn entendía dicho acorde en el compás 7 del preludio de *Die Schöpfung* (Imagen 8):

1860). En el apéndice de este trabajo biográfico figura un listado con los nombres y procedencias de sus alumnos desde 1805 hasta 1856.

²⁷ Christopher Fifield, *The German Symphony between Beethoven and Brahms* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015), 45-48.

²⁸ Styra Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 60.



Imagen 30. Utilización directa del acorde de quinta aumentada sin preparación ni justificación melódica, similar al primer caso del ejemplo 15 de J. Haydn. Extraído de L. Spohr: Sonata concertante para violín y piano en mi mayor Op. 112 (1.º mov. Compases 62-65). (Compuesta en 1837)

Por último, aparece una novedad en la música de Spohr de la década de 1820, y es la inclusión melódica de un acorde desplegado de quinta aumentada, dando así lugar a melodías más ambiguas tonalmente, como se puede apreciar en el comienzo del Concierto n.º 11 para violín Opus 70 (1825) en sol mayor:



Imagen 31. Utilización melódica del acorde de quinta aumentada. Extraído de L. Spohr: Concierto n.º 11 para violín en sol mayor Op. 70 (1.º mov. Inicio). (Compuesto en 1825)

Algo similar podemos encontrar al inicio de su Dúo para violines en re mayor, Op. 67 n.º 2 (1824), en el que, además, la sucesión descendente de arpeggios y el ritmo no pueden dejar de recordarnos al comienzo tonalmente tan ambiguo de *Eine Faust-Symphonie* de F. Liszt (1854). Precisamente sería a partir de la música Liszt posterior a su llegada a Weimar (después de 1850) cuando podríamos hablar ya de una emancipación total del acorde de quinta aumentada, entendiendo así todos sus sonidos, no

como elementos de tensión que buscan una resolución melódica, sino como parte integrante esencial de su peculiar sonoridad. Este es el caso del ejemplo extraído del inicio de la citada sinfonía de Liszt.²⁹

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Violines' and the bottom staff is labeled 'Violas y violonchelos'. Both staves show a chromatic descending rhythmic motif, with notes moving from a higher pitch to a lower pitch in a stepwise fashion, creating a sense of tension and movement. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating the similarity between the two compositions.

Imagen 32. Similitud en el comienzo de sendas obras de Spohr y Liszt: uso del acorde de quinta aumentada y semejanza del motivo rítmico descendente cromáticamente entre L. Spohr: Dúo para violines en re Mayor Op. 67 n.º 2 (Comienzo del 1.º mov) (Compuesto en 1824) y F. Liszt: *Sinfonía Fausto* (Comienzo del 1.º mov). (Compuesta en 1854)

III.5. El giro melódico cromático. La apoyatura ascendente

Teniendo en cuenta todos los avances armónicos anteriormente mencionados, propios de la investigación de un joven J. Haydn en la lejana corte de los Esterhazy, especialmente durante la década de 1770, y la notable difusión de la que su música gozaría a lo largo de finales del siglo XVIII por toda Europa, no es de extrañar el uso de la armonía cromática que algunos compositores más jóvenes como Mozart emplearían en su obra a partir de la influencia de Haydn.

Si bien la música de Mozart anterior a 1780 es en líneas generales notablemente diatónica, con secciones de desarrollo cortas y relativamente simples y con una gran cantidad de secciones temáticas yuxtapuestas, la música posterior a la influencia de Haydn se nos presenta mucho más cromática, con desarrollos más extensos y complejos y más elegante en lo que a cantidad de medios se refiere.

Este cambio podemos apreciarlo en el uso mozartiano a partir de 1780 de melodías de un corte mucho más cromático que las empleadas anteriormente.

²⁹ Esta similitud ya ha sido observada previamente en Berrett, *Characteristic conventions...*

En el siguiente caso podemos observar el comienzo del cuarteto en mi bemol mayor de Mozart KV. 428, compuesto en 1783, que resulta notablemente cromático para tratarse de un momento de establecimiento de la tonalidad como el inicio de la obra. Este uso del cromatismo hace que, al menos de forma embrionaria, aparezca sugerido el motivo de cuatro notas que es objeto de estudio en este apartado.



Imagen 33. Uso de melodía cromática que lleva a sugerir el motivo cromático ascendente. Extraído de W. A. Mozart: Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor KV. 428 (1.º mov. Inicio). (Compuesto en 1783)

A continuación, el segundo movimiento de este cuarteto de cuerda presenta el mismo giro melódico cromático ascendente.



Imagen 34. Uso explícito del motivo cromático ascendente en el segundo violín (compases 15 y 16 en clave de fá). Extraído de W. A. Mozart: Cuarteto en mi bemol mayor KV. 428 (2.º mov. Compases 14-18). (Compuesto en 1783)

Este tipo de movimientos melódicos cromáticos los podemos observar no solo en la colección de los cuartetos dedicados a Haydn, sino también en las cinco últimas sinfonías o en algunas sonatas para piano (como el segundo tema de la Sonata para piano en do menor KV 457). Este cromatismo no puede dejar de recordarnos inevitablemente al del preludio del Tristán de Wagner, compuesto más de sesenta años más tarde, cuando en realidad se trata de un giro melódico muy habitual en los años iniciales del siglo XIX a partir de los avances armónicos propios del *Sturm und Drang* anteriormente

señalados por parte de Haydn y seguidos consecuentemente por Mozart y Spohr y, en menor medida, Beethoven.

De hecho, como señala Benet Casablancas³⁰, se puede apreciar este mismo giro melódico en obras como *Die Jahreszeiten* (1801) o en su último cuarteto de cuerda, publicado como Opus 103 (1803).



Imagen 35. Utilización del giro melódico cromático. Extraído de J. Haydn: *Die Jahreszeiten* (IV. *Winter*. Introducción, compases 16-18). (Compuesto en 1800-01)

Este giro cromático de cuatro notas ascendentes no es un simple cromatismo horizontal vacío de contenido armónico como podría ser una escala cromática sobre un prolongación monofuncional de un acorde determinado, sino que en muchos de estos casos tiene importantes implicaciones armónicas desde el momento en que indefectiblemente la primera nota del giro es real, la segunda es nota de paso y la tercera nota es una apoyatura que resuelve ascendentemente en el quinto grado de un acorde de dominante.

Este ejemplo de giro melódico cromático con apoyatura ascendente comenzaría a formar parte de las fórmulas melódicas típicas del incipiente estilo romántico del primer tercio del siglo XIX, ya que lo encontramos en innumerables ejemplos, algunos muy conocidos, de diferentes autores. Sirva como muestra esta colección de ejemplos de diferentes autores de comienzos de siglo:

³⁰ Benet Casablancas, «Haydn el progresivo. Estancamientos, crecimiento formal y emoción. –notas para el análisis–», *Quodlibet* 34 (2006): 69.



Imagen 36. Motivo cromático ascendente. Extraído de L. van Beethoven: Sonata n.º 8 en do menor, Op. 13 *Patética*, 1.º mov. (Introducción, compases 7-9). (Compuesta 1798)



Imagen 37. Motivo cromático ascendente. Extraído de L. Spohr: Concierto para violín en la mayor, WoO12, (1.º mov. Compases 56-59). (Compuesto en 1804)



Imagen 38. Motivo cromático ascendente. Extraído de F. Danzi: Sinfonía en do mayor Op. 20 P. 221 (3.º mov. Inicio). (Compuesta probablemente en 1805)

Esta fórmula melódica sería usada abundantemente durante las siguientes décadas, especialmente por aquellos autores cuyo estilo armónico fuese más audaz, hasta convertirse en un

movimiento melódico perfectamente distinguible, característico de la estética *Biedermeier*³¹. Como muestra, presentamos otro ejemplo más avanzado en el tiempo de este uso, extraído de un autor contemporáneo a Spohr y defensor, al igual que éste, de una estética y un lenguaje herederos del estilo más avanzado armónicamente de las últimas obras de Haydn y Mozart. Nos estamos refiriendo al compositor y aristócrata anglo-francés Georges Onslow (1784-1853).



Imagen 39. Obsérvese la curiosa y retorcida forma de establecer la tonalidad al comienzo del movimiento rápido tras la introducción lenta. Se puede apreciar el motivo cromático ascendente en una voz intermedia (violines II) y su respuesta descendente (en violines I). Extraído de G. Onslow: Sinfonía 4 en sol mayor Op. 20, (1.º mov. Inicio del *Allegro Spirituoso*). (Compuesta en 1846)

III.6. El giro melódico cromático. La apoyatura ascendente

Quizás parezca superflua la relación entre los ejemplos mencionados en el apartado anterior y el giro de Tristán tal y como se presenta al comienzo de la ópera, debido a que en los ejemplos propios de los compositores de la estética *Biedermeier* se trata de un simple giro melódico de cuatro notas cromáticas. Además, hay que tener en cuenta que el juego de tensiones y distensiones en estos ejemplos difiere del caso del comienzo de Tristán: mientras que en los ejemplos anteriormente mencionados el único momento de tensión es la tercera nota, por ser una apoyatura (y, por tanto, disonante), en el caso de Wagner la mayor tensión se produce en la primera nota del giro, ya que también es una apoyatura que resuelve ascendentemente y surge como consecuencia del inicio de la frase que llevan a cabo los violonchelos.

³¹ Denominación que se le ha dado a un tipo de gusto artístico propio de los años comprendidos entre el Congreso de Viena de 1815 y las revoluciones liberales de 1848, característico inicialmente de las artes decorativas, pero ampliado el término posteriormente a cualquier manifestación artística de la época, incluyendo la música.



Imagen 40. Ejemplo del famoso comienzo de R. Wagner: *Tristan und Isolde* (*Vorspiel*, inicio).
(Compuesto entre 1857 y 1859)

Sin embargo, la evolución entre este giro cromático propio del final del clasicismo y de la época *Biedermeier* adoptaría en la música de Spohr de las décadas de 1820 y 1830 nuevas connotaciones que lo acercarían notablemente al origen del emblemático comienzo de la ópera *Tristán e Isolda*. Esto se puede apreciar en algunos ejemplos extraídos tanto de su celeberrima ópera *Jessonda*, estrenada en 1823, como de otras obras posteriores, como la ópera *Der Alchymist* (1830) (expuesto en la imagen 14) o el comienzo de la octava sinfonía (1847).

Aunque hoy en día la ópera *Jessonda* sea bastante desconocida por el oyente moderno, lo cierto es que esta ópera gozaría de un importante éxito durante al menos un siglo hasta la llegada de los nazis al poder en la década de 1930, cuando sería prohibida por su temática.³² De hecho sabemos que el propio Wagner dirigiría esta ópera en varias producciones llevadas a cabo en los años 1835 y 1837 en Dresde, así como en 1839 en Riga.³³

Son muchos los teóricos que se han percatado, entre ellos el gran estudioso de Spohr, C. Brown, de que la primera aparición de la protagonista en esta ópera viene precedida de un pasaje que recuerda enormemente al inicio del *Tristán*:

³² La ópera *Jessonda* trata sobre el amor entre un personaje histórico, el explorador portugués Tristán de Acuña, y Jessonda, la viuda del Rajá que debe ser sacrificada a la muerte de su esposo. Por tanto es una ópera que alude a una relación entre personas de razas distantes y cuya temática no era del agrado de la ideología supremacista de los nazis.

³³ Barry Millington, ed., *The Wagner Compendium* (Londres: Thames & Hundson, 1992), 69-70.



Imagen 41. L. Spohr: *Jessonda* (Acto I, n.º 6 *Recitativo*). (Compuesta en 1822)

Como podemos comprobar en este ejemplo las similitudes entre *Jessonda* y *Tristán* son obvias: la tonalidad, una línea previa sin armonización (en el caso de Spohr encomendada a una trompa solitaria), un acorde repentino y sin preparación en forma de séptima de sensible, un giro melódico casi idéntico y una resolución en un acorde de dominante de la, que refleja el anhelo propio de la acción dramática en ambos casos.

Como dijimos anteriormente, este giro melódico no solo es muy habitual dentro del registro de fórmulas típicas de Spohr, sino en general de muchos de los autores de comienzos del siglo XIX, aunque haya quedado hoy en día inevitablemente ligado en nuestras mentes al inicio de *Tristán e Isolda*. Quizás los ejemplos más notablemente parecidos al uso wagneriano de este giro melódico de entre todos los autores que lo emplean durante este período sean los que se dan en dos obras camerísticas de L. Spohr: el Cuarteto en sol mayor Op. 82 n.º 2, compuesto entre finales de 1828 y comienzos de 1829, y la Sonata concertante en mi mayor Op. 112, compuesta en 1837, por lo escueto de la aparición del motivo.³⁴



Imagen 42. Ejemplo de semicadencia similar a la de Wagner (imagen 40), extraído de L. Spohr: Cuarteto de cuerda n.º 24 en sol mayor Op. 82 n.º 2 (1.ª mov.; compases 93-97). (Compuesto entre 1828 y 29)

³⁴ Clive Brown ya hace mención a esta notable similitud en Brown, *Louis Spohr...*



Imagen 43. Utilización aislada del motivo cromático ascendente. Extraído de L. Spohr: Sonata concertante en mi mayor Op. 112 (1.ª mov. Compases 77-80). (Compuesta en 1837)

III.7. La armonía errante a finales del siglo XVIII

En primer lugar es necesario definir este concepto para no dar lugar a equívocos. Podemos entender como armonías errantes a un conjunto más o menos extenso de resoluciones excepcionales de acordes que niegan sistemáticamente al oyente confirmación de expectativa alguna respecto a una resolución tonal evidente y otorgan en cambio la posibilidad de entrever y esperar sucesivamente diferentes tónicas alternativas y momentáneas, aunque estas no se lleguen a concretar.

Este procedimiento puede ser llevado a cabo mediante varias formas como por ejemplo resolviendo acordes de dominante en grados diferentes de la tónica, o modificando la forma de la tónica mediante la añadidura de una séptima o cualquier otro sonido que convierta dicho acorde en una dominante de otra tonalidad.

Sin embargo, quizás la forma más elaborada de armonía errante sea la que se produce mediante un movimiento cromático del bajo que produce (ayudado por una serie de notas comunes y ciertos cromatismos en las voces superiores) una serie de resoluciones excepcionales por enarmonía. Este recurso podríamos simplificarlo con un ejemplo tan simple como eficaz y que podría no tener fin:



Imagen 44. Realización de una secuencia de acordes errantes. Obsérvese el movimiento cromático descendente del bajo, las notas mantenidas de las demás voces (incluyendo notas enarmónicas) y el movimiento cromático ascendente de las voces restantes de forma alternativa (señalado con corchetes).

Esta secuencia podría no tener fin ya que es cíclica

Teniendo esto en cuenta, quizás el ejemplo más antiguo y notable de este tipo de secuencias sea el extraído de la Sinfonía 65 en la mayor de J. Haydn, compuesta en plena etapa *Sturm und Drang*:



Imagen 45. Pasaje de armonías errantes en un desarrollo. Se sugieren las siguientes tonalidades: sol mayor, si menor, fa sostenido menor, la mayor, sol sostenido menor, fa sostenido menor. Extraído de J. Haydn: Sinfonía 65 en la mayor (1.º mov. Compases 70-77). (Compuesta probablemente en 1770)

Lo cierto es que este tipo de armonías aparecen muy infrecuentemente en la música de este periodo, salpicando muy esporádicamente la música de este y otros autores clásicos. Un ejemplo de ello

podría ser el que aparece en Beethoven, en su Cuarteto Op. 59 n.º 3 (1806) a lo largo de la inestable y misteriosa introducción al primer movimiento:

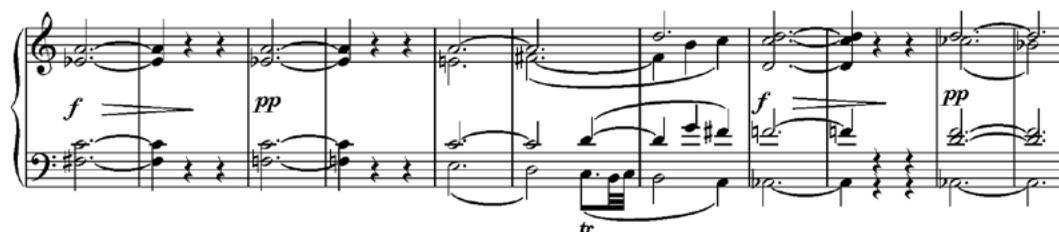


Imagen 46. Utilización de armonías errantes en el inicio de un cuarteto en do mayor. Se sugieren las siguientes tonalidades en los primeros once compases: sol menor, si bemol mayor, la menor, sol mayor, do menor, mi bemol menor. Extraído de L. van Beethoven: Cuarteto Op. 59 n.º 3 *Rasumovsky* (1.º mov. 11 compases iniciales). (Compuesto en 1805-06)

Este tipo de armonías aparecerán significativamente a partir de la década de 1820 en la música de Spohr, otorgando una inestabilidad al discurso acorde con la dramaturgia del texto. Por ejemplo es significativo el ejemplo que C. Brown propone respecto al oratorio *Die Letzten Dinge* (1826) en el que la sección solista «Siehe er kommt» del coro inicial, partiendo y acabando en fa mayor se pasa durante solo veintinueve compases por las siguientes tonalidades: do menor, si bemol menor, mi bemol mayor, mi bemol menor, si mayor, sol menor, si bemol mayor y re menor. En este contexto Spohr reserva la modulación más lejana y oscura (entre si mayor y sol menor) para el momento en que se pone música a la palabra «Tob» (muerto).

Asimismo, también es reseñable el siguiente ejemplo, extraído de la segunda parte del citado oratorio, en el que el tenor anuncia la llegada de la hora del juicio final.



Imagen 47. Utilización de armonías errantes que conlleva las siguientes tonalidades: sol menor, la menor y si bemol mayor. Extraído de L. Spohr: *Die Letzten Dinge*, n.º 14 *Recitativ*. (Compuesto en 1826)

III.8. La armonía errante que hereda Wagner

Como hemos visto anteriormente, la armonía errante era un recurso excepcional hasta que, en función del contexto, a partir de 1820 pasaría a formar parte del lenguaje armónico de la música de Spohr y otros autores, como por ejemplo Onslow. De hecho, es significativo el uso que de este tipo de resoluciones excepcionales se hace en el momento en el que, en la ópera *Jessonda*, Nadori explica a la protagonista que será quemada en una pira, de un modo similar al que Brunhilda anticipa a Sigmund la noticia de su muerte en la cuarta escena del acto II de *Die Walküre*, incluyendo el mismo gesto final a modo de interrogación (reflejado en la imagen 19b) tan característico de ambas escenas:

The image shows a musical score for strings and clarinet. The strings part is labeled 'Cuerdas' and starts with a piano (*pp*) dynamic. The clarinet part is labeled 'Clarinete' and enters later. The score illustrates a sequence of chords: D minor, F major, D minor, B minor, D minor, and B major. The clarinet plays a melodic line that begins with a trill (*tr*) and ends with a sforzando (*sf*) dynamic.

Imagen 48. Muestra del uso de armonías errantes. Desde el comienzo del pasaje hasta la entrada del clarinete se sugieren las siguientes tonalidades: re menor, fa mayor, mi menor, la menor, mi menor y si bemol mayor. Extraído de: L. Spohr: *Jessonda* (*Recitativ* del final del I acto). (Compuesto en 1821)

Sin embargo, la presencia de este tipo de armonías no se reduciría únicamente al ámbito de la música con trasfondo literario como la ópera o el oratorio, sino que también sería incluido en algunas obras de música pura, como el siguiente ejemplo:



Imagen 49. Armonías errantes extraídas de L. Spohr: Sonata concertante para violín y piano en mi mayor Op. 112 (1.ª mov. Compases 67-72). (Compuesta en 1837)

La aplicación wagneriana de este tipo de armonías aparece por primera vez en su temprana Sinfonía en do mayor (1832), compuesta en su época de formación, con solo diecinueve años de edad. En esta sinfonía se muestra tanto su admiración por el recientemente fallecido Beethoven, como, muy probablemente, por el lenguaje armónico de los nuevos románticos, como Onslow y Spohr, cuya música se interpretaba con frecuencia en los conciertos de la Gewandhaus de Leipzig a los que asistía el joven Wagner.³⁵

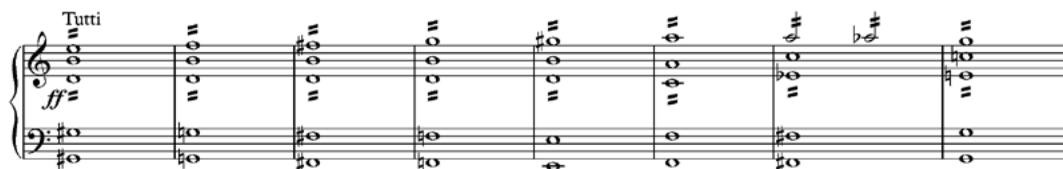


Imagen 50. El paradigma de las armonías errantes aparece en el punto culminante del desarrollo. Extraído de R. Wagner: Sinfonía en do mayor (1.ª mov. Final del desarrollo). (Compuesta en 1832)

³⁵ Dirigidos entonces por el antecesor de F. Mendelssohn al frente de la famosa orquesta de la Gewandhaus: C. A. Pohlenz (1790-1843). Para más información al respecto consultar Fifield, *The German Symphony...*, cap. 4.

La evolución que de este recurso se va a producir en la música de Wagner es tan amplia que sería motivo para muchas tesis,³⁶ por lo tanto señalaremos únicamente que será un recurso en constante evolución hasta que compositores posteriores a él (como Cesar Franck o Arnold Schönberg) recojan el testigo depositado por la evolución wagneriana de las armonías cromáticas de obras como el preludio del tercer acto de *Parsifal* (estrenado en 1882), recogidas a su vez de manos de las obras de Spohr en gran medida (como se ha tratado de demostrar en este trabajo).

Imagen 51. Armonías errantes en el Wagner avanzado. Extraído de: R. Wagner, *Parsifal* (III acto. Comienzo). (Estrenado en 1882)

IV. CONCLUSIÓN

La finalidad de este estudio es la de señalar una línea evolutiva en una tradición compositiva que buscaba la exploración de nuevos recursos de tipo armónico en la cual están presentes determinadas obras de Haydn y Mozart por un lado, y Wagner y muchos de sus sucesores por otro. Asimismo es una finalidad también mostrar el decisivo papel de Spohr como depositario de esta tradición compositiva anterior a él y como transmisor a compositores posteriores, a través de su decisiva influencia mucho más determinante en determinados parámetros que la de otros compositores tan estudiados como Beethoven o Schubert. Por tanto, este trabajo ha tratado de focalizar la atención sobre una serie de recursos técnicos de tipo armónico y melódico que, aun sin ser exclusivos de la música de Spohr (ni

³⁶ Sirva como ejemplo la metodología aportada por la *Neo-Riemannian Theory*

mucho menos), sí que están muy presentes en su música y definitivamente, mucho más que en la música de otros de sus contemporáneos como el propio Beethoven o Schubert.

Además, estos recursos, como creo que ha quedado demostrado, no son invención de Spohr, sino que son recogidos de la tradición del clasicismo vienés, encarnado especialmente en las figuras de J. Haydn y W. A. Mozart, cuya música Spohr conocía profundamente. Estos recursos sufren una evolución que es constante ya en manos de los autores de la generación de Spohr, siendo empleados además por los compositores más jóvenes del momento.

Como decíamos en la primera parte, en el caso de los recursos de tipo armónico analizados en este artículo, al estar vinculados con la evolución de la armonía cromática tan desarrollada en la música de Spohr, los compositores jóvenes en los que influiría especialmente serían los que a partir de la década de 1850 serían concebidos como Nueva Escuela Alemana (*Neudeutsche Schule*). Nos estamos refiriendo principalmente a R. Wagner, F. Liszt y H. Berlioz, pero también al entonces recientemente fallecido F. Chopin.

Por otro lado, otro tipo de recursos, como aquellos derivados del desarrollo motivico a partir de células minúsculas (tan explorado por J. Haydn años atrás) o la simbología retórica de tonalidades y melodías o, en definitiva, la inclusión de elementos propios del estilo erudito del siglo XVIII,³⁷ influirían no solo en los compositores recientemente mencionados, sino también en aquellos cuya música se concibió como la reacción a dicha Nueva Escuela Alemana a partir de 1850, como fueron R. Schumann, J. Brahms y N. Gade, o el entonces fallecido recientemente F. Mendelssohn, como se demostrará en futuros artículos.

Hay que señalar que la inclusión de elementos contrapuntísticos en la música de estos últimos autores se debe no solo al sometimiento a una tradición heredada del clasicismo vienés de corte más erudito, sino sobre todo al redescubrimiento a comienzos del siglo XIX de la figura que encarna más de un siglo antes los valores de este estilo por excelencia: Johann Sebastian Bach.

Quizás, el ensombrecimiento al que fue sometida la música de Spohr en los años sucesivos a su muerte se deba a varias causas, muchas de las cuales son analizadas en el último capítulo del libro de C. Brown. Pero, por todo lo anteriormente expuesto, podríamos añadir a esas razones al menos dos más. Por un lado, la complejidad del lenguaje utilizado por Spohr era solo accesible en los últimos años de su vida a su entorno cercano (un público erudito), en una época en la que paulatinamente se iba ampliando notablemente el público consumidor de un cada vez más estandarizado repertorio de concierto en grandes salas. Seguramente esto motivaría que el nivel de complejidad de la música de

³⁷ Término empleado en contraposición al estilo galante en John Rice, *La música en el siglo XVIII*, trad. por Juan González-Castelao Martínez (Madrid: Akal, 2019), cap. 2. A propósito de este término se menciona en este capítulo: «los compositores del estilo erudito compartieron con la cultura musical de su infancia un gusto por el contrapunto».

Spohr fuera en gran medida inaccesible para el gran público consumidor de la música de los conciertos públicos. Pero eso es asunto de investigación para otro trabajo.

Por otro lado, otro motivo para el olvido de Spohr tras su muerte pudiera ser que, tras la escisión entre la Nueva Escuela Alemana y los autores que reaccionaron ante ella (a partir de la década de 1850), ninguno de los dos frentes considerara como propia a la figura del ya anciano Spohr. Los autores como Brahms y Schumann lo considerarían seguramente demasiado cromático y complejo, mientras que los autores como Wagner y Liszt lo considerarían muy probablemente como un epígono de las formas clásicas del pasado por cultivar especialmente la música de cámara, la sinfonía y demás géneros vinculados con la «música pura». Por ello, la figura de Spohr pudo injustamente haber quedado sumida en la sima que se abrió cuando dos corrientes tan antagónicas se escindieron, mientras que Beethoven, ya lejano en el tiempo, fue reivindicado por ambos bandos y, sobre todo, por ciertos fanáticos nacionalistas y románticos que lo idealizaron.

En definitiva, cualquier estudioso que conozca en profundidad la música de J. Haydn y W. A. Mozart por un lado, y la de Wagner y Liszt por otro, podrá comprobar accediendo con cierta profundidad a la música de Spohr (así como también a la de otros compositores de su generación) cómo éste actúa como un eslabón perdido, tanto por el contenido evolutivo que aporta la palabra «eslabón», como por lo olvidado e infravalorado de su figura hoy en día, pero totalmente necesario en la cadena de transmisión de la tradición clásica en las generaciones siguientes.

V. REFERENCIAS

- Avins, Styra. *Johannes Brahms: Life and Letters*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*. Editado por Eva Martínez Marín. Madrid: Dairea, 2017.
- Berrett, Joshua. *Characteristic conventions of style in selected instrumental works of Louis Spohr*. Michigan: University of Michigan, 1974.
- Brown, Clive. *Louis Spohr: A Critical Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Casablancas, Benet. «Haydn el progresivo. Estancamientos, crecimiento formal y emoción. —notas para el análisis—». *Quodlibet* 34 (2006): 46-71.
- Fifield, Christopher. *The German Symphony between Beethoven and Brahms*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015.

- Göthel, Folker. *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spobr*. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1981.
- Lang, Paul Henry. «Editorial». En *Musical Quarterly*, vol. 39. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Malibran, Alexandre. *Louis Spobr: Sien Leben und Wirken*. Fráncfort del Meno: Gauertänder's Verlag, 1860.
- Marín, Miguel Ángel. *Joseph Haydn y el Cuarteto de cuerda*. Madrid: Alianza Música, 2009.
- Millington, Barry, ed. *The Wagner Compendium*. Londres: Thames & Hundson, 1992.
- Oliu Nieto, Marc. *Los dobles cuartetos de cuerda de Louis Spobr: Origen de un género*. Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2020.
- Pleasants, Henry. *The musical Journeys of Louis Spobr*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1961.
- Rice, John. *La música en el siglo XVIII*. Traducido por Juan González-Castelao Martínez. Madrid: Akal, 2019.
- Rosen, Charles. *El estilo clásico: Haydn Mozart, Beethoven*. Traducido por Elena Giménez Moreno. Madrid: Alianza Música, 1986.
- Sonneck, Oscar G., ed. *Beethoven contado a través de sus contemporáneos*. Traducido por Ana Pérez Galván. Madrid: Alianza Música, 2020.
- Sumner Lott, Marie. *The social worlds of 19th century*. Chicago: University of Illinois Press, 2015.
- Thayer, Alexander Wheelock. *The Life of Ludwig van Beethoven*, vol. 2. Princeton University Press, 1992.
- Warsop, Keith. «Spohr and Haydn». *Spobr Journal* 40 (2013): 17-18. ■

RETOS Y OPORTUNIDADES EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA CLÁSICA*

CHALLENGES AND OPPORTUNITIES IN THE ARTISTIC RESEARCH IN WESTERN ART MUSIC

Luca Chiantore••

RESUMEN

A lo largo de las últimas dos décadas la investigación artística ha tenido una presencia ineludible en el debate académico en torno a las artes y se ha convertido en un eje de la búsqueda de nuevas perspectivas para las enseñanzas artísticas. En el caso de la música, y de la música clásica en particular, los esfuerzos por consolidar un espacio propio para la investigación artística han chocado con el peso de la tradición musicológica y con una educación musical que seguía identificándose con el pensamiento gremial propio de los conservatorios. No es casual, de hecho, que la ventana de oportunidades representada por la investigación artística haya mostrado todo su potencial precisamente en Europa, donde su aparición ha coincidido con la obligada inserción de los estudios musicales en el Espacio Europeo de Educación Superior. En este artículo se aborda críticamente esta situación, observando, en particular, los vínculos entre la investigación artística y la realidad actual de la música clásica. Se quiere con ello evidenciar cómo el afán de novedad tan propio de la

• El primer borrador de este artículo –un borrador ya prácticamente completo, muy cercano a la versión final que aquí se presenta– fue escrito en un solo día, el 12 de abril de 2020. Recoge, sin embargo, apuntes y planteamientos teóricos que he compartido reiteradamente en estos últimos años en foros, seminarios, clases de doctorado y conversaciones sobre el tema en distintos países. Mi sentido agradecimiento a Susana Sardo, Jorge Correia Salgado, Rubén López-Cano, Núria Sempere, Áurea Domínguez, Cristina Cubells y a las tantas personas cuyas investigaciones doctorales he podido supervisar en estos últimos años. Jamás habría llegado a escribir este artículo sin la experiencia acumulada gracias a ellas en este terreno todavía en proceso de consolidación.

•• Luca Chiantore, músico y musicólogo italiano, es un referente internacional en el estudio de la historia de la interpretación musical. Sus libros, sus artículos y su actividad docente son conocidos en las principales universidades europeas y americanas y sus provocadores proyectos concertísticos –junto a David Ortola como Tropos Ensemble y sus In-Versions a piano solo– han sido aclamados en el Carnegie Hall (Nueva York), el Teatro Colón (Buenos Aires), el Museo de Arte (São Paulo) y el Palacio de Bellas Artes (Ciudad de México), entre otras salas de referencia.

Recepción del artículo: 20-11-2020. Aceptación del artículo: 22-12-2020.

investigación artística, unida a su estrecha articulación de teoría y práctica, producción artística y verbalización, puede convertirse en un revulsivo extraordinario para revitalizar el conjunto de la vida musical, proporcionando nuevas perspectivas de futuro a las próximas generaciones.

Palabras clave: investigación artística; música clásica; conocimiento; innovación; educación; enseñanzas artísticas; doctorado; salidas profesionales.

ABSTRACT

Over the past two decades, Artistic Research has been an inescapable presence in the academic debate on the arts and has become an axis of the search for new perspectives for artistic teaching. With regard to music, and classical music in particular, efforts to consolidate a specific space for artistic research have clashed, on the one hand, with the resistance of the musicological tradition and, on the other, with processes of teaching still inspired by the artisanal model of conservatories. It is no coincidence, in fact, that the window of opportunity represented by artistic research has shown its full potential precisely in Europe, where its appearance has coincided with the forced insertion of music studies within the European Higher Education Area. This article critically addresses this reality, highlighting the links between artistic research and the current scenario of classical-music. The aim is to show how the desire for novelty so characteristic of artistic research, combined with its close articulation of theory and practice, artistic output and verbalization, can become an extraordinary stimulus to revitalize musical life as a whole, offering new opportunities to future generations.

Keywords: artistic research; Western art music; knowledge; innovation; education; arts schools; doctorate; career opportunities.

I. INVESTIGACIÓN... ¿ARTÍSTICA?

En lo que llevamos de siglo XXI el concepto de *investigación artística* se ha abierto camino con fuerza creciente en la enseñanza y en la práctica musical en todo el planeta. Esto ha sucedido de un modo especialmente dinámico en Europa –rozando en ocasiones tonos de angustiante urgencia– porque aquí los estudios oficiales de música, tradicionalmente ligados al modelo del conservatorio, se encontraron en la obligación de adaptarse en pocos años al marco universitario plasmado en la Declaración de Bolonia de 1999. Pero una situación similar se ha vivido también allá donde estaban presentes otros modelos de tipo universitario, por lo general inspirados en la tradición anglosajona y en el modelo estadounidense de los estudios superiores en *musical arts*. El resultado es que, de un modo a veces poco coordinado y a menudo agotador pero con un esfuerzo humano admirable, se ha ido buscando la forma de adaptar a la música unos debates que en muchos países –y España es uno de ellos– ya habían empezado hacía años en las Bellas Artes.

La tarea ha sido y sigue siendo tan ardua también porque la música hereda una crónica separación entre teoría y práctica. Este distanciamiento condiciona profundamente tanto la producción artística como la investigación musicológica, así como la educación, la divulgación y otras muchas dimensiones de nuestra vida musical. La interacción con especialistas de disciplinas afines no es la regla, sino la excepción, y desde hace generaciones quienes se consideran como ejemplos a seguir son a menudo figuras que vivieron toda su vida persiguiendo la máxima especialización. Una especialización que no es fácil relacionar con el concepto de *conocimiento* que se maneja tradicionalmente en el ámbito universitario.

Todo habría resultado más sencillo si la interpretación musical se hubiera asomado al nuevo milenio hambrienta de un dinámico diálogo con las últimas tendencias de la investigación musicológica. Es cierto que la investigación artística y la investigación musicológica son dos cosas distintas, pero resultaría más llevadero situar la práctica musical en el marco universitario si se conocieran mejor las coordenadas de ese contexto. También habríamos salido ganando si la musicología, a lo largo del siglo XX, hubiera acogido con más entusiasmo los cambios de paradigma que han marcado el devenir de las humanidades y de las ciencias sociales, algo que sí ha sucedido en el ámbito de la etnomusicología y en cambio ha encontrado más reticencias en la que tradicionalmente se ha etiquetado como *musicología histórica*. Y eso no es poca cosa, considerando que la enseñanza musical reglada, especialmente en los niveles propios de las licenciaturas universitarias, sigue protagonizada mayoritariamente por prácticas que asociamos a la idea de una música *clásica*. El resultado es que la investigación artística está buscando su espacio en el marco universitario mientras un sector considerable de la propia musicología aún se muestra escéptico a la hora de incorporar esa perspectiva antropológica que parte de la investigación sobre música ha promovido desde hace medio siglo.

Para rematar la compleja situación, sólo esporádicamente se ha acudido al vasto legado de los estudios teatrales, que tanto aportan si los aplicamos a la música. La rica tradición estadounidense de los *Performance Studies*, en particular, incluye perspectivas directamente aplicables al actual panorama curricular universitario. Perspectivas que, de paso, permitirían ensanchar de forma saludable el uso limitante que se ha dado en ámbito musical a locuciones como *performance practice* o *interpretación históricamente informada* –tan frecuentes en los discursos asociados a la Música Antigua– y a la reciente inflación del uso del adjetivo *performativo* en los escritos en lengua española, raras veces acompañada de una adecuada reflexión sobre el significado específico que le atribuimos.

Las dificultades a la hora de armonizar el pensamiento artístico con la lógica de la universidad no son exclusivas de la música. Un excelente ejemplo de estos apuros lo ofrecen las sucesivas redacciones, revisiones y ampliaciones del llamado *Manual de Frascati* (The Frascati Manual), referencia internacional para la recopilación de los resultados de la actividad investigadora promovida por la Organización para la Coordinación y el Desarrollo Económicos (OCDE, más conocida internacionalmente por sus iniciales en inglés, OECD): un texto supuestamente pensado para abarcar cualquier tipo de

investigación, pero claramente redactado desde un lugar muy alejado del nuestro. No es casual, de hecho, que los posicionamientos recientes más contundentes y consensuados acerca de la investigación en artes hayan manifestado con vehemencia la necesidad de que la investigación artística ocupe un lugar propio en ese mismo marco, con explícitas menciones al propio *Manual de Frascati*¹.

Publicado por primera vez en 1963, este manual nació como un documento marco orientado a definir de forma general a qué actividades podía aplicarse el epígrafe «investigación y desarrollo» (*research and development*), la hoy célebre I+D. De manera pionera, aquella sucinta redacción inicial no sólo otorgaba a las humanidades y a las ciencias sociales una atención específica (haciendo incluso una fugaz mención a las artes)², sino que presentaba como un «asunto urgente» la necesidad de canalizar las experiencias realizadas en estos campos:

Si bien estas disciplinas ciertamente deberían incluirse en principio dentro del total de la investigación y el desarrollo, deberían medirse y registrarse por separado. De lo contrario, no sería posible establecer series cronológicas coherentes ni comparaciones con encuestas que ya se hayan realizado. [...] Existe el peligro de que las ciencias sociales y las humanidades se conviertan en una especie de Cenicienta y se pase por alto su importancia.³

Paradójicamente, esta profecía acabó por cumplirse en las siguientes ediciones del mismo manual. La preponderancia de producción científica y tecnológica acabó por engullirlo casi todo, mientras que a las humanidades y a las ciencias sociales se les dedicaba un espacio proporcionalmente cada vez más pequeño y en gran medida orientado a su utilidad para conocer mejor las exigencias del mercado. En medio de este proceso, tan emblemático de las prioridades que se imponían en la política internacional, las artes desaparecieron del todo en la edición de 1970, mientras que la edición de 1976 las mencionó únicamente para especificar que ellas *no* debían considerarse como parte de las humanidades, que en cambio sí incluirían la «crítica analítica de actividades creativas, literarias y artísticas (aunque excluyendo las actividades en sí)»⁴. En la edición de 1981 la situación se radicalizó: la

¹ ELIA, *The 'Florence Principles' on the Doctorate in Arts* (2016), 3 y 5, último acceso el 10 de noviembre de 2020, <https://cdn.ymaws.com/elia-artschools.org/resource/resmgr/newfolder/26-september-florence-princi.pdf>; y AEC, *The Vienna Declaration on Artistic Research* (2020), 1-2, último acceso el 10 de noviembre de 2020, <https://www.aec-music.eu/about-aec/news/vienna-declaration-on-artistic-research>. La traducción completa de ambos textos se incluye en este número de *Quodlibet*.

² OECD, *The Measurement of Scientific and Technical Activities: Proposed Standard Practice for Surveys of Research and Development* (1963), 45, último acceso el 10 de noviembre de 2020, <https://www.oecd.org/sti/inno/Frascati-1963.pdf>.

³ *Although these disciplines should certainly be included in principle within the total of R[esearch] and D[evelopment] they should be separately measured and recorded. Otherwise it would not be possible to make any consistent time series or comparisons with surveys which have already been carried out. [...] There is some danger that the social sciences and humanities will become a kind of Cinderella and their importance overlooked.* OECD, *The Measurement...* (1963), 20. Traducción propia.

⁴ [...] *analytical criticism of creative, literary and artistic activities (although excluding the activities themselves).* OECD, *The Measurement of Scientific and Technical Activities: Proposed Standard Practice for Surveys of Research and Development*, 3.^a ed. (París: OECD, 1976), 83. Traducción propia.

única mención a las artes (en un texto que ya rondaba las 250 páginas) seguía ciñéndose a una simple frase en la que se especificaba que investigación y desarrollo pueden darse en relación con las artes sólo cuando hablamos de «Historia de las artes y crítica de arte, excluida la “investigación” artística de cualquier tipo»⁵. Las dos siguientes ediciones, publicadas en 1993 y 2002 respectivamente, remataron la idea incluyéndola en el marco de una lista de «otras humanidades» (*otras* con respecto a dos campos evidentemente más dignos de ocupar un espacio propio: «Historia» y «Lenguajes y literatura») que daría para un ensayo aparte:

Filosofía (incluida la historia de la ciencia y de la tecnología), artes, historia del arte, crítica de arte, pintura, escultura, musicología, arte dramático excluyendo la «investigación» artística de cualquier tipo, religión, teología, otros campos y materias que pertenecen a las humanidades, así como otras actividades de tipo metodológico, histórico, científico y tecnológico relacionadas con los temas de esta lista⁶

Hemos tenido que esperar a la edición de 2015 para que el *Manual de Frascati* mencionara, ahora sí, la creación artística. Pero lo hizo para recordarnos que «las representaciones artísticas no cumplen el criterio de novedad de la I+D, ya que lo que buscan es una nueva forma de expresión, más que de conocimiento» y que en ellas, además, «el criterio de ser reproducible (cómo transferir el conocimiento potencialmente producido) tampoco se cumple»⁷. El título del breve apartado donde encontramos estas afirmaciones no deja espacio a dudas: *Artistic expression versus research*. Y este mismo espíritu impregna las esporádicas menciones a la música que, por primera vez, aparecen en esta última edición del manual⁸, con el objetivo de ofrecer ejemplos de cómo esta puede ser objeto tanto de *investigación*

⁵ [...] *history of the arts and art criticism, excluding artistic ‘research’ of any kind*. OECD, *The Measurement of Scientific and Technical Activities: Proposed Standard Practice for Surveys of Research and Development – Frascati Manual 1980* [sic], 4.ª ed. (París: OECD, 1981), 49. Traducción propia.

⁶ *Philosophy (including the history of science and technology), arts, history of art, art criticism, painting, sculpture, musicology, dramatic art excluding artistic ‘research’ of any kind, religion, theology, other fields and subjects pertaining to the humanities, methodological, historical and other S[cience] & T[echnology] activities relating to the subjects in this group*. OECD, *The Measurement of Scientific and Technical Activities: Standard Practice for Surveys of Research and Experimental Development - Frascati Manual 1993* [sic], 5.ª ed. (París: OECD Publishing, 1994), 43. Traducción propia. El mismo texto se encuentra también en OECD, *Frascati Manual 2002: Proposed Standard Practice for Surveys on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific and Technological Activities*, 6.ª ed. (París: OECD Publishing, 2002), 67.

⁷ *Artistic performances fail the novelty test of R&D as they are looking for a new expression, rather than for new knowledge’; ‘the reproducibility criterion (how to transfer the additional knowledge potentially produced) is not met*. OECD, *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development*, 7.ª ed. (París: OECD Publishing, 2015), 65. Traducción no especificada en FECYT, *Manual de Frascati 2015: Guía para la recopilación y presentación de información sobre la investigación y el desarrollo experimental* (Madrid: Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología, 2018), 70. La edición de 2015 del *Manual de Frascati* es la única que ha sido traducida íntegramente en español. Nótese el empleo de la palabra «representación» como traducción de «performance», término siempre delicado de trasladar a otros idiomas.

⁸ OECD, *Frascati Manual 2015...*, 57 y 64-65; y FECYT *Manual de Frascati 2015...*, 61 y 69.

básica (de tipo teórico o musicológico) como de *investigación aplicada* (en los campos de la organología, la edición o la tecnología musical, entre muchos otros), así como de propuestas de *desarrollo experimental* (en los campos de la educación y la divulgación, en este caso). Nada, literalmente nada, se dice acerca de la posibilidad de entender la propia actividad musical como un terreno de investigación.

Podemos aprovechar la ocasión para despotricar una vez más contra la crónica incapacidad de los marcos institucionales para comprender la especificidad del mundo artístico, y es especialmente fácil hacerlo en este caso, al tratarse de un texto en el que la perspectiva universitaria y los intereses del mercado van tan de la mano. Pero yo prefiero ver en el contenido de este y otros documentos un estímulo para la reflexión. En cierta medida, el *Manual de Frascati* tiene razón: no podemos esperar que se considere *investigación* el hecho mismo de ponernos a tocar, por muy complejo que sea hacerlo y por muy imaginativa que sea la forma en que lo hacemos. Hemos de dar un paso más. Lo que nos remite a un antiguo problema, especialmente acuciante en España pero común a otros muchos países: ¿pueden considerarse los estudios artísticos como estudios universitarios de pleno derecho?

La razón última de la universidad como institución es la creación de nuevo conocimiento. El término *conocimiento* debe entenderse de forma de forma muy amplia –tanto que el propio *Manual de Frascati* no lo define en ningún momento, al considerarlo implícitamente como un concepto aplicable a cualquier situación–, pero debe poderse determinar en cada caso en qué consiste ese conocimiento específico que generamos con nuestras investigaciones, nuestras teorías, nuestras reflexiones acerca de lo que se hizo con anterioridad o los descubrimientos que hayamos podido realizar. Y esta prioridad, esta necesidad de producir *nuevo conocimiento* tan propia de la dimensión universitaria, no es tan obvia en el caso de la música, y menos aún en el caso de la música clásica, donde predomina un modelo gremial marcado por la sumisión a la autoridad de la tradición. Lo dije en su día, cuando el debate acerca del posible estatus universitario de los conservatorios superiores estaba en su apogeo,⁹ y la misma posición la sigo defendiendo hoy: tenemos que aclararnos las ideas, armonizando mejor nuestros discursos y nuestras prácticas, antes de reclamar que se nos trate como quisiéramos.

Esto es lo que con mayor o menor acierto ha sucedido en Europa en estos últimos años, y mucho de lo debatido ha girado en torno al concepto de *artistic research*. Y al de *arts-based research*, y al de *practice-led research*, y al de *artistic-practice-as-research*, y al espinoso asunto de si debían considerarse como equivalentes o no.¹⁰ Y a cómo ubicar otras variantes con fuerte arraigo en determinados contextos,

⁹ Luca Chiantore, «Entre creación e imitación: La interpretación musical en una encrucijada» (conferencia ofrecida en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid el 2 de marzo de 2012 en el marco del Congreso de Educación e Investigación Musical CEIMUS II «Innovación, motivación y creatividad en la enseñanza musical»).

¹⁰ Véase, como buen reflejo de estos debates que se encontraban entonces en su momento de máxima intensidad, Mine Dogantan-Dack, *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice* (Farnham: Ashgate, 2015). Una interesante reflexión reciente sobre el argumento se encuentra en Gilvano Dalagna, Sara Carvalho y Graham F. Welch, *Desired Artistic Outcomes in Music Performance* (Nueva York: Routledge, 2020), 113-117.

como esa *creative practice* que arrasa en el Reino Unido y que se ha mostrado, como ninguna otra, flexible hasta el infinito (como queda patente en los textos más recientes sobre el argumento, en particular los de Pamela Burnard y Nicholas Cook)¹¹. Este baile de etiquetas y la correspondiente proliferación de definiciones a veces contradictorias no han ayudado a la rápida consolidación de una posición común pero sí son la demostración de cuán encendidos se han vuelto los debates al respecto, especialmente a partir de 2010.

Sería un grave error verlos únicamente como un esfuerzo por dar un nuevo nombre a las prácticas de siempre, ajustándolas a los requerimientos burocráticos de turno. Por supuesto esta tentación ha existido. Pero también ha existido la sincera voluntad de no desaprovechar la ocasión para que la práctica musical encontrara no sólo un mejor encaje administrativo, sino también nuevos estímulos y nuevas perspectivas.

II. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA... ¿¿EN MÚSICA??

Décadas de discusiones e intercambios de ideas no nos han hecho llegar a un consenso completo acerca de lo que podemos entender como *investigación artística*. Pero las líneas portantes sí están claras: hay ejes que se han asentado y conceptos razonablemente claros que permiten delimitar ese campo de estudio sin dogmatismos y con aceptable claridad. No es una impresión personal. Así lo demuestra la determinación de la Asociación Europea de Conservatorios (AEC) por alcanzar una definición compartida para el concepto de *artistic research* como la que aparece en su *Libro blanco (Artistic Research: An AEC Council 'White Paper')* de 2015. Una definición cuya prudencia es buena muestra de lo delicado que resulta encontrar acuerdos en un panorama educativo que sigue siendo sumamente heterogéneo, pero que no deja de ser un punto de referencia común: «La investigación artística puede definirse como una forma de investigación que posee una sólida base arraigada en la práctica artística y que genera nuevo conocimiento y/o ideas y perspectivas en el seno de las artes, contribuyendo a la excelencia y a la innovación»¹².

Al tratarse de un documento breve e inclusivo, pensado esencialmente con la vista puesta en el mundo de los conservatorios, es perfectamente comprensible que ese *Libro blanco* se centre en primer

¹¹ Véanse, en particular, Pamela Burnard, *Musical Creativities in Practice* (Oxford: Oxford University Press, 2012); Nicholas Cook, *Music as creative practice* (Nueva York: Oxford University Press, 2018); y Leon R. De Bruin, Pamela Burnard y Susan Davis, *Creativities in arts education, research and practice: International perspectives for the future of learning and teaching* (Leiden y Boston: Brill / Sense, 2018).

¹² *Artistic Research may be defined as a form of research that possesses a solid basis embedded in artistic practice and which creates new knowledge and/or insight and perspectives within the arts, contributing both to artistry and to innovation.* AEC, *Artistic Research: An AEC Council 'White Paper'* (2015), 2, último acceso el 10 de noviembre de 2020, <https://www.aec-music.eu/publications/white-paper-on-artistic-research-key-concepts-for-aec-members>. La traducción completa del texto se incluye en este monográfico de *Quodlibet*.

lugar en la reivindicación de los centros de educación musical como espacios por excelencia de la investigación artística, sin entrar en excesivos detalles acerca de cómo la práctica puede articularse con la reflexión ni de la necesidad de elegir marcos teóricos específicos y definir metodologías pertinentes. Pero al tratarse precisamente de *investigación*, era inevitable que estas perspectivas tradicionalmente universitarias entraran de lleno en la discusión, especialmente considerando que desde las primeras fases del Proceso de Bolonia, y la consecuente consolidación del Espacio Europeo de Educación Superior (European Higher Education Area), había quedado claro que el doctorado era el marco preferente para el desarrollo de la investigación (tal como lo sancionaron ya en 2005 los llamados *Salzburg Principles*)¹³. Y esto, en el caso de las artes, suponía un nuevo reto agravado por la ausencia de un marco institucional adecuado, visto que en Europa las enseñanzas artísticas estaban en su inmensa mayoría impartidas fuera del espacio universitario, que en cambio era el único que podía impartir estudios de doctorado.

Más allá de las dificultades prácticas que esto ha generado y de los peculiares acuerdos bilaterales que ha estimulado entre universidades y centros superiores de enseñanzas artísticas —a menudo sospechosamente parecidos a matrimonios de conveniencia de incierto futuro—, estas asimetrías vuelven a recordarnos cuán distintas son las tradiciones de las que procedemos, y cuán necesaria es una reflexión en profundidad acerca de qué queremos ser de mayores quienes nos asomamos al mundo de la investigación artística.

No hay duda de que haya voluntad de apuntar alto. Lo confirma el acuerdo alcanzado en torno a los llamados *Principios de Florencia (Florence Principles)* en torno a cómo abordar precisamente el espinoso problema de los estudios doctorales en artes, plasmados en un texto presentado en 2016 en el congreso bianual de la ELIA, la European League of Arts Schools, por su presidenta Andrea Braidt y que fue el producto de un grupo de trabajo respaldado por las principales entidades y asociaciones educativas europeas.¹⁴ Sería equivocado esperar de un documento marco de esta índole mucho más que unos principios generales, pero sí es clave que en él se afirme con rotundidad la necesidad de que una investigación doctoral en artes no se entienda ni como una acción artística desligada de la reflexión ni como una reflexión desligada de (o en torno a) la producción artística, sino como «una aportación

¹³ EUA, *Bologna Seminar on “Doctoral Programmes for the European Knowledge Society” (Salzburg, 3-5 February 2005): Conclusions and Recommendations*, último acceso el 10 de noviembre de 2020, <https://eua.eu/downloads/publications/salzburg%20recommendations%202005.pdf>. Estos «Principios de Salzburgo» fueron posteriormente ratificados en un documento de mayor alcance: EUA, *Salzburg II Recommendations: European Universities’ Achievements Since 2005 in Implementing the Salzburg Principles* (2010), último acceso el 10 de noviembre de 2020, <https://eua.eu/downloads/publications/salzburg%20ii%20recommendations%202010.pdf>.

¹⁴ ELIA, *The Florence Principles*... El encaje de la investigación artística en el marco educativo europeo había sido el centro de otro grupo de trabajo anterior, el proyecto SHARE (acrónimo de Step-Change for Higher Arts Research and Education), al que colaboraron 35 instituciones de 28 países y cuyos resultados se plasmaron en una publicación de grandes dimensiones coordinada por Mick Wilson y Schelte van Ruiten, *SHARE: Handbook for Artistic Research Education* (Amsterdam, Dublín y Gotenburgo: ELIA, 2013).

original que genera ideas y conocimientos nuevos en el ámbito artístico» y que debe incluir tanto «obras de arte originales» como «un componente discursivo en el que se reflexiona de forma crítica sobre el proyecto y se documenta el proceso de investigación»¹⁵. Y es esperanzador comprobar que los ejes de este esfuerzo compartido han sido ratificados más recientemente por la *Declaración de Viena (The Vienna Declaration on Artistic Research)*, un texto más escueto que fija las líneas básicas pensadas para ser un acuerdo de mínimos para el conjunto de la comunidad educativa europea (y, de paso, legitimar su inclusión en los planes de financiación de la investigación).

Tanto en un caso como en el otro, no se trata de textos pensados específicamente *desde y para* la música, sino de marcos para las enseñanzas artísticas en su conjunto. Pero eso es, de por sí, un punto de fuerza. No es casual que ambos textos mencionen en sus primeros párrafos la necesidad de encontrar un lugar propio para las artes en esos debates sobre innovación y conocimiento que suelen estar protagonizados por la ciencia y la tecnología y de los que el *Manual de Frascati* es la mejor muestra. Es cierto que a la hora de llevar a la práctica esas mismas recomendaciones aparecen inmediatamente realidades tangibles que no es fácil armonizar con esos planteamientos generales tan llenos de buenas intenciones. Pero la existencia misma de esos documentos es un gran paso adelante. Tanto es así que siempre me sorprende comprobar cuán a menudo se sigue queriendo dar importancia a las diferencias –a veces muy pequeñas, en otros casos más significativas– que existen entre las diversas definiciones, los posibles enfoques, los matices que cobran más peso en unos países y en otros, precisamente cuando los elementos de consenso son tan claros, y otros muchos problemas siguen sin resolverse.

Varios artículos recientes han intentado partir de esa base compartida para hacer un balance de estas dos décadas de discusión y trazar coordenadas para el futuro. Darla Crispin, en particular, ya coautora de un texto esencial como fue en su día *The artistic turn*¹⁶, ha sido muy eficaz a la hora de localizar cinco aspectos que en el marco de la investigación artística pueden verse como verdaderos *territorios* (rescatando para ello la definición de Gilles Deleuze, tan frecuentemente citado a lo largo de esos debates) y que ha convertido en los vértices de su *rhizomatic pentagon*: el problema de la definición, la ilusoria centralidad del individuo (que es un problema abierto en cualquier disciplina pero se agudiza en el caso de la investigación artística y alcanza su extremo en el empleo a menudo estéril de la autoetnografía), la gestión de las «fronteras» (disciplinarias, en primer lugar, pero no sólo), la gestión del lenguaje (empezando por los problemas terminológicos y culminando con su articulación con el proceso creativo), y finalmente la dimensión espacial y vivencial de la creación artística, inevitablemente transitoria y ligada a situaciones de convivencia humana contingentes y siempre cambiantes.¹⁷ Personalmente, no habría sabido delimitar mejor ese campo de juego que es

¹⁵ [...] *an original contribution to new insights and knowledge within the artistic field [...] original work(s) of art [...] a discursive component that critically reflects upon the project and documents the research process.* ELIA, *The 'Florence Principles'...*, 10.

¹⁶ Kathleen Coessens, Darla Crispin y Anne Douglas, *The Artistic turn: A manifesto* (Gante: Leuven University Press, 2009).

¹⁷ Darla Crispin, «The Deterritorialization and Reterritorialization of Artistic Research», *ÍMPAR Online journal*

actualmente la investigación artística, e invito a quien tenga interés en este tema a leer con atención este artículo que sintetiza tantas ideas al respecto.

El presente texto quiere partir precisamente de esos puntos en común. ¿Cuándo podemos hablar de «investigación artística»? ¿Y cómo se puede plasmar esta idea en la realidad de la música que hacemos, enseñamos y compartimos diariamente? No hay duda de que no basta con que haya *investigación* para que podamos hablar de *investigación artística*, del mismo modo que este epígrafe no se adecúa a cualquier manifestación que podamos considerar *artística*. Al mismo tiempo, evidentemente, la investigación artística debe ser, en primer lugar, eso: *investigación*. Y esto no es en absoluto tan obvio. Se investiga para alcanzar un nuevo conocimiento, del tipo que sea: se investiga para saber quién es el asesino, para disponer de una vacuna efectiva, para lanzar al mercado un producto más atractivo, para disminuir el impacto de la actividad humana sobre el planeta. ¿Cómo llevar esta perspectiva a las artes? ¿Cómo medir la *novedad* de nuestra actividad, cuando hablamos de creación musical?

El documento internacional que con más determinación ha querido definir el concepto de *innovación* y su relación con la idea de conocimiento es otro histórico escrito promovido por la OCDE: el llamado *Manual de Oslo*. Nacido en 1992 como marco para la medición de datos tecnológicos, este libro se ha convertido con el tiempo en un espacio de reflexión sobre qué puede ser considerado *innovación* en cualquier campo. Su última edición, publicada en 2018, ofrece de hecho —y por primera vez— una definición general de este concepto: una definición que pone el acento no tanto en la novedad que cualquier innovación supone para la sociedad en su conjunto sino en lo novedosa que esta debe ser con respecto a lo hecho anteriormente por quienes pretendan presentarla como tal.¹⁸

Esto es especialmente estimulante a la hora de aplicarlo a la música: la investigación debe llevarnos a tocar de un modo significativamente diferente de cómo lo hacíamos *antes* de empezar ese proceso. Y esa diferencia puede poderse presentar en términos de *innovación*: con respecto a nuestro propio pasado, en primer lugar, y con respecto al contexto en que nos movemos. Una perspectiva de la que se hacen eco los propios *Florence Principles* cuando afirman que los programas doctorales en investigación artística «permiten a los doctorandos progresar como artistas e investigadores, al

for artistic research 3, n.º 2 (2019): 49-58, último acceso el 10 de noviembre de 2020, <https://proa.ua.pt/index.php/impar/article/view/14146/9802>.

¹⁸ *An innovation is a new or improved product or process (or combination thereof) that differs significantly from the unit's previous products or processes and that has been made available to potential users (product) or brought into use by the unit (process)* [Se define como *innovación* un producto o un proceso nuevo o mejorado (o una combinación de ambos) que difiere significativamente de los productos o procesos anteriores de la misma unidad y que ha sido puesto a disposición de los usuarios potenciales (en el caso de un producto) o puesto en uso por la unidad (en el caso de un proceso)]. OECD, *Oslo Manual 2018: Guidelines for Collecting, Reporting and Using Data on Innovation*, 4.ª ed. (París: OECD Publishing / Luxemburgo: Eurostat, 2018), 20. Traducción propia. Como especifica a continuación el propio manual, por *unit* («unidad») debe entenderse cualquier actor de dicha innovación, ya sea una institución, una empresa o un individuo.

ampliar su competencia artística y su capacidad para crear y compartir nuevas ideas aplicando métodos artísticos innovadores»¹⁹.

Los problemas llegan a la hora de definir en palabras en qué consistiría, caso por caso, la novedad de esos *new insights* y de esos *innovative methods*. Mucho queda por hacer para que podamos valorar de forma consensuada la articulación de los productos de una investigación artística con los procesos que los generan, y no está nada claro el papel que deberíamos atribuir a las posibles reacciones de un público, visto que hablamos de una actividad tan ligada al escenario. Nos espera un largo camino por delante antes de que dispongamos de un marco común que permita medir el impacto de una investigación sobre la disciplina en su conjunto, a pesar de que los *Florence Principles* destacan la importancia de que quienes investigan «realizar una contribución original a su disciplina»²⁰ otorgando a esa idea un lugar de relieve en la mismísima primera frase de los *seven points of attentions* que constituyen el corazón de aquella propuesta.

El componente discursivo de cualquier investigación artística tiene aquí, por supuesto, uno de sus ejes: jamás se tratará de hablar de un repertorio o de una práctica como lo haría la musicología, desde fuera, sino de emplear las palabras para mostrar cómo nuestra propuesta artística y los procesos que la han plasmado se insertan en el debate académico en curso. Si usamos la lengua escrita, que sea para desentrañar la especificidad de lo que estamos proponiendo, evidenciando sus referentes y su novedad, describiendo la metodología empleada, detallando las fuentes, los procesos, las dificultades encontradas, los hallazgos inesperados, los cambios de rumbo motivados por lo que nos íbamos encontrando en el camino, y mil cosas más que podamos considerar relevantes. Y aun así...

Aun así, la investigación artística en música sigue siendo un terreno por explorar, y de ese terreno disponemos de mapas incompletos y a menudo poco fiables. Tanto que, en lugar de tomar una cualquiera de las diversas definiciones que se han propuesto, y a pesar de existir también en lengua española escritos sobre el tema tan esclarecedores como el de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal²¹, opto por glosar de un modo personal esos puntos en común que mencionaba hace unos párrafos y los convierto en cuatro condiciones que me parecen esenciales para que pueda hablarse de una investigación artística que tenga validez dentro del marco académico:

- La investigación artística es *artística* en la medida en que conlleva una producción de conocimiento a través de métodos y procesos propios de la práctica artística: no se trata de investigar *sobre* la práctica ni *para* la práctica, sino de generar experiencias artísticas que no habrían existido sin la investigación realizada.

¹⁹ [...] enable candidates to progress as both artists and researchers, extending artistic competence and the ability to create and share new insights by applying innovative artistic methods. ELIA, *The 'Florence Principles'*..., 10.

²⁰ [...] to make an original contribution to their discipline. ELIA, *The 'Florence Principles'*..., 10.

²¹ Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Ciudad de México y Barcelona: FONCA / ESMUC, 2014).

- La investigación artística es *investigación* en la medida en que genera un conocimiento que antes no existía: por ello debe articularse en torno a proyectos que identifiquen con claridad los elementos de novedad y la aportación al conocimiento colectivo.
- La presentación de los resultados debe combinar una producción artística y una documentación reflexiva en torno a los procesos, los referentes teóricos, los métodos de investigación empleados y cualquier otra información que se considere significativa para una mejor comprensión de las especificidades del proyecto.
- Aunque el conocimiento producido puede tener una aplicación directa en salas de conciertos, grabaciones y actividades de divulgación, su validación en el marco universitario es inseparable del debate entre iguales; por ello debe definirse, documentarse y transmitirse en los espacios propios del mundo académico: congresos, revistas especializadas con revisión por partes, foros especializados y sociedades científicas.

La práctica es, por tanto, indispensable para la *producción* y la *difusión* de ese conocimiento, y a la vez no podemos hablar de *conocimiento* si no somos capaces de describir con palabras cuál es la especificidad de ese *saber*. Lo que no debe hacernos caer en la ingenuidad de pensar que el conocimiento reside en el soporte discursivo. El conocimiento del que habla la acción artística es de otra índole, bien resumido en la expresión *material thinking* acuñada por Paul Carter²² y rescatada recientemente por Jorge Salgado Correia y Gilvano Dalagna en sus *Cahiers of Artistic Research*, el primero de los cuales se publicó en 2018²³. Es conocimiento que se manifiesta en la materialidad del propio producto artístico, por muy estrecho que sea su vínculo con cualquier posible soporte textual que hayamos producido en el transcurso de nuestra investigación.

III. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA... ¿¿¿ CLÁSICA???

La variable relación que puede existir entre producción artística y verbalización es un primer paso para delimitar la naturaleza de este tipo de investigación. Allá donde la producción artística sea indispensable para comprender la especificidad del conocimiento del que se hable por escrito, podremos hablar de investigación artística. Allá donde la producción artística (musical, en nuestro caso) representa, en cambio, un objeto de estudio y/o pueda considerarse una suerte de complemento,

²² Paul Carter, *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research* (Melbourne: Melbourne University Publishing, 2004).

²³ Jorge Salgado Correia et al., *When is research Artistic Research?* *Cahiers of Artistic Research* 1 (Aveiro: UA Editora, 2018), <https://ria.ua.pt/handle/10773/24282>; véase también Dalagna et al., *Desired Artistic Outcomes...* 65-66 y 240-245. Del tercero de los *Cahiers of Artistic Research* existe también una traducción española: Jorge Salgado Correia y Gilvano Dalagna, *Un modelo de investigación artística* (Aveiro: UA Editora, 2020), https://ria.ua.pt/bitstream/10773/28268/1/ESP_3er_Cahier_Un-modelo-de-investigacion-artistica.pdf.

una *ilustración* de lo que estamos exponiendo mediante un texto escrito –un complemento sonoro pertinente pero no indispensable para la comprensión de las ideas plasmadas en el texto– entonces *no* podremos hablar de investigación artística. En este caso se tratará, muy probablemente, de una investigación musicológica, o tal vez de otro tipo, pero no *artística*. Por mucho que en el marco de ese estudio se hayan realizado grabaciones, ediciones o actuaciones en público.

Este es un aspecto especialmente delicado porque la tradición académica, en lo que a música se refiere, ha sido monopolizada por la musicología y por el conocimiento de tipo verbal que ella ha promovido. Y el peso de la musicología explica por qué incluso los trabajos mejor intencionados son a menudo víctimas inconscientes de esa inercia que nos hace dependientes de la dicotomía composición-interpretación o nos hace ver con esperanzas el análisis de las partituras y en todo caso nos lleva a pensar que el único conocimiento real es el que se escribe.

Hablar de las especificidades propias de cada campo es, en nuestro caso, indispensable. Porque sí es verdad que el encuentro con otras áreas puede resultar estimulante, pero esto no debe hacernos olvidar que nos movemos dentro de contextos acotados, decisivos para validar nuestras actuaciones. Contextos que determinan no sólo las metodologías, sino la naturaleza misma de nuestras actuaciones y el sentido de conocimiento que puedan tener. Incluso existe el riesgo de que insistir demasiado en hablar de «investigación artística» a secas –sin recordar que aquí hablamos de investigación artística *en música*– esconda una implícita confianza en la idea romántica de una unión trascendente de las artes, la idea según la cual las artes serían esencialmente manifestaciones distintas de un mismo lenguaje del espíritu. Algo que, consciente o inconscientemente, percibo en algunas propuestas recientes, especialmente las más influidas por la cultura *New Age*. Que Schumann, Tieck y Friedrich creyeran esto en las primeras décadas del siglo XIX tiene todo el sabor de aquellos años; que hoy en día siga habiendo quien quiera mantener en vida esa misma idea me parece francamente preocupante, considerando lo ajena que resulta a la validación del conocimiento amparada por la tradición universitaria. A mí desde luego, que no me busquen ahí.

Parece necesario, por tanto, que nuestros planteamientos teóricos estén ajustados a la realidad específica en la que se mueve nuestra investigación, del mismo modo que otras ramas del saber buscan sus propios funcionamientos y sus formas de crear una comunicación recíproca. La propia interdisciplinaridad –tan a menudo mencionada e incluso, en ocasiones, presentada como camino preferente para la investigación artística– presenta en el caso de la música especificidades que no se dan en otros campos. Es cierto que tender puentes entre la música y la danza, el teatro, el audiovisual, la ingeniería de sonido e incluso la medicina o las neurociencias puede abrirnos caminos de otro modo inimaginables, y los proyectos compartidos que reúnen especialistas de disciplinas muy diversas son a menudo extremadamente fértiles. Pero en el caso de la música –y de la música clásica, en particular– no hace falta ir tan lejos: la propia interacción entre especialistas de la composición y de la interpretación, o entre figuras procedentes de tradiciones musicales diferentes, puede convertirse

en un ejemplo perfecto de una propuesta interdisciplinar. Al heredar un legado tan marcado por la especialización y el desconocimiento de lo ajeno, no necesitamos alejarnos de lo propiamente *musical* para encontrarnos con estímulos de otro modo inimaginables. Por no necesitar, ni siquiera necesitamos alejarnos geográfica o cronológicamente: las prácticas más diversas pueden tener lugar a pocos metros de nuestra aula de ensayo, tal vez del otro lado de la pared hacia la que estamos mirando.

La clave está en una adecuada reflexión acerca del mundo del que procedemos y en elegir cuidadosamente los caminos que pueden surgir de él. Buscar marcos construidos desde otras realidades no siempre nos ayuda: puede que nos muestre perspectivas inesperadas, pero también es posible que limite nuestro potencial. Un buen ejemplo de ello son las dificultades que encuentra, una y otra vez, la música a la hora de encontrar su espacio en la tripartición ya clásica que propuso Hans Borgdorff en 2005 buscando una diferenciación entre investigación «sobre», «para» y «en» las artes, reiteradamente empleada en el mundo de la investigación artística.²⁴ Derivada explícitamente del histórico artículo de Christopher Frayling (un texto de 1993 pensado desde y para la investigación en artes plásticas y diseño pero aún fascinante por la lucidez de su aproximación)²⁵, la tripartición de Borgdorff, recogida posteriormente en su clásico volumen de 2012, clasifica las posibles investigaciones que pueden realizarse en el ámbito artístico de una forma indudablemente eficaz, además de haber sido presentada en el marco de unos escritos de fácil lectura y amplia difusión. Está orientada a extender al conjunto de las artes la tripartición que Frayling había pensado en el marco de una disciplina específica (*research into art and design / research through art and design / research for art and design*), una tripartición que Hans Borgdorff adaptó modificando no sólo el orden sino también la orientación de sus elementos, buscando diferenciar el tipo de investigación donde la producción artística es un objeto de estudio (*research on the arts*) separándola de la investigación que está orientada a posibilitar o mejorar la práctica artística (*research for the arts*), y sobre todo a recordar que ni una ni otra son, propiamente, «investigación artística», un tipo de acción en la que el conocimiento se produce desde la práctica (*research in arts*).

¿Cómo cabe la música en este marco? ¿Y cómo cabe *nuestra* música (la música clásica occidental, en mi caso, pero podría ser el flamenco, la música electrónica, o cualquier otra práctica)? Porque no es lo mismo vivir en un mundo de partituras y tradiciones históricas que hacerlo en espacios de interacción digital y remix permanente, del mismo modo en que no es lo mismo investigar en el marco de la «alta cultura» que hacerlo viendo en la música una clave para comprender la sociedad y tal vez incidir en ella. No necesito esforzarme mucho para sentirme incómodo ante la tripartición de Borgdorff: sólo con pensar las investigaciones en música que he dirigido o espero dirigir algún

²⁴ Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden: Leiden University Press, 2012), 31-55.

²⁵ Christopher Frayling, «Research in art and design», *Royal College of Art Research Papers* 1, n.º 1 (1993-94): 1-5. Como reconoce el propio Frayling (*ibid.*, 4-5), su esquema debe mucho a las teorías de Herbert Read, el célebre historiador del arte, filósofo y poeta británico cuya reivindicación del papel del arte en la educación y en la transformación social fue muy comentada durante la segunda mitad del siglo xx.

día, ese marco me sirve, sí, pero no basta. Y creo que si mi realidad musical fuera otra, me volvería a pasar, sólo que probablemente en otra dirección. Así que no pretendo hablar en nombre de *la* música. Me basta hacerlo aquí en nombre de *mi* música, y esto es lo que haré en la próxima sección de este artículo. Si lo que diré puede servir a quienes se mueven en otros contextos, me alegraré. No pretendo hablar en su nombre, sin embargo. Sólo reivindico, para mí y para todo el mundo, el derecho a buscar espacios en los que podamos caber de forma confortable sin tenernos que ajustar a posicionamientos pretendidamente globales que resultan no serlo tanto.

Esta es una perspectiva especialmente importante para la música, y no es casual que haya sido subrayada enfáticamente en los documentos orientados a respaldar la dignidad y la especificidad de la investigación artística.²⁶ Y tiene implicaciones prácticas que podemos encontrarnos casi sin querer en nuestro camino. En junio de 2017, por ejemplo, fui invitado a presentar una conferencia plenaria en el Performa, el histórico congreso internacional de investigación artística que se celebraba ese año en São João de Rei, en el estado brasileño de Minas Gerais. Aproveché entonces para profundizar en una inquietud que poco después de convirtió en un eje de mi proyecto inVERSIONS: la posibilidad de que una interpretación no convencional pueda incentivar la reflexión en torno a las actuales categorías historiográficas y, más en general, que pueda promover nuevas perspectivas musicológicas. Si hemos aceptado siempre que la musicología podía influir sobre la interpretación, ¿por qué no puede suceder lo contrario, subvirtiendo esa jerarquía implícita? El texto de aquella conferencia se convirtió luego en un artículo que se publicó en *ÍMPAR*²⁷ y que es uno de mis escritos con los que me siento más identificado en este momento. Ahora bien: ¿dónde se ubicaría esa inquietud en la tripartición de Borgdorff? No se trata de una investigación *sobre* ni *para* ni (únicamente) *en* las artes. Se trata, indudablemente, de *otra* cosa.

Este es sólo un caso, pero nos habla de una interacción entre teoría y práctica que considero especialmente necesaria, en un mundo como el nuestro en el que la reflexión y la acción se han movido siempre en entornos académicos tan separados. Por ello, aunque parece tratarse de un cambio casi cosmético, creo que convertir la tripartición de Borgdorff en un marco en cuatro áreas es, en el caso de la música, plenamente justificado. Podríamos hablar entonces de:

- I. Investigación SOBRE las artes (*Research ON the arts*) y por tanto, en nuestro caso, *investigación SOBRE la música*, allá donde se genera conocimiento acerca de la práctica a partir de una separación entre quien genera el producto artístico y quien lo estudia. En lo que a música se refiere, la musicología es la que tradicionalmente se ha encargado de ese espacio, aunque otras áreas y diversas aproximaciones multidisciplinares pueden ser incluidas en este apartado. Los

²⁶ Wilson y van Ruiten, *SHARE: Handbook...*, 123-125, 216-217 y 264-266; AEC, *Artistic Research...*, 1 y 4; y ELIA, *The 'Florence Principles'...*, 10.

²⁷ Luca Chiantore, «Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism», *ÍMPAR Online journal for artistic research* 1, n.º 2 (2017), <https://proa.ua.pt/index.php/impar/article/view/775>.

resultados, aunque pueden estar acompañados de grabaciones ilustrativas u otros materiales en otros soportes, deben presentarse necesariamente en un formato discursivo, vinculado al formato tradicional de la disertación escrita.

- II. Investigación PARA las artes (*Research FOR the arts*) y por tanto, en nuestro caso, *investigación PARA la música*, allá donde se genera conocimiento desde otras áreas pero con estudios concebidos para ofrecer herramientas metodológicas y procedimentales, recursos tecnológicos y conocimientos transdisciplinares que incidan de forma significativa sobre la actividad musical. La casuística puede ser muy variada, aunque los casos quizás más claros sean las investigaciones en los campos de la medicina del arte, la innovación educativa, la construcción de instrumentos y la musicología cuando está orientada a facilitar a la comunidad artística conocimientos y recursos materiales que de otro modo no estarían a su alcance.
- III. Investigación A TRAVÉS DE las artes (*Research THROUGH the arts*), y por tanto, en nuestro caso, *investigación A TRAVÉS DE la música*, allá donde la práctica artística permite extraer conclusiones que trascienden la actividad musical, generando un conocimiento cuya transferibilidad se orienta principalmente hacia otro campo de estudio. Es este el caso, anteriormente citado, del estímulo que la práctica musical puede representar para generar nuevo conocimiento musicológico (releyendo con otros ojos las fuentes históricas, la propia notación, los procesos analíticos o las evidencias organológicas, por ejemplo), pero también entran aquí los estudios acerca del impacto de la música sobre el comportamiento humano, animal y vegetal, por ejemplo, y cualquier otro estudio interdisciplinar en el que la música sea decisiva para ampliar nuestro conocimiento sobre otra cosa.
- IV. Investigación EN las artes (*Research IN the arts*), y por tanto, en nuestro caso, *investigación EN música*, allá donde la investigación es la propia generadora del producto artístico, sin que haya, por tanto, separación alguna entre quien genera el producto artístico y quien lo estudia. El aspecto más importante es que la práctica se vuelve aquí necesariamente experimental (sin quitar que haya podido serlo también en los tres casos anteriores), ya que no tendría sentido que se tratara de una realidad definida de antemano: el propio producto artístico es el resultado de la investigación. La práctica musical está en este caso presente tanto en el proceso de investigación como en la presentación de los resultados, de modo que la necesaria presencia de un soporte discursivo sólo servirá de complemento y no puede ser suficiente para la transmisión del conocimiento generado.

Ahora bien: por muy fascinantes que puedan resultar las tres primeras modalidades de investigación, solo esta última –la investigación *en* música– puede considerarse de pleno derecho como *investigación artística*. Y ésta no es una conclusión mía: es lo que desde hace dos décadas se está

pregonando en los foros y las instituciones más prestigiosas, con matices a veces importantes pero que no suponen una enmienda a lo dicho hasta aquí. Las polémicas, donde las hay, empiezan después. Sólo que para la música clásica el problema –colosal– ya está ante nuestros ojos: si la investigación, para ser investigación *artística*, debe generar un producto artístico *nuevo*, generado por procesos que aporten algo que todavía no conocemos, ¿dónde queda la tradición gremial de los conservatorios? El maestro de quien aprender el dominio del oficio debería dejar espacio a otra clase de guía, capaz de actualizarse constantemente y estar abierta a lo inesperado, a lo innovador, a lo que no estaba en el guion.

Esto supone para la música clásica tal como la entendemos hoy un desafío histórico, que trasciende con creces el marco curricular de las instituciones de enseñanzas artísticas que hoy quieren ofrecer programas de máster y doctorado. Aquí chocamos con una losa en la que se han depositado, década tras década, la divinización decimonónica del genio compositor, la idea romántica de la obra musical como manifestación trascendente, la visión positivista de la forma musical como objeto estático identificado con la partitura y la austeridad con la que el siglo xx ha culpabilizado cualquier iniciativa que no estuviera avalada por una supuesta *autoridad* del texto, junto con los linajes didácticos y las escuelas nacionales que han validado la continuidad intergeneracional de prácticas y valores estéticos fuertemente conservadores gracias a la colaboración necesaria de las estructuras académicas.

Las actuales directivas europeas son, en este sentido, una ocasión impagable para cambiar las cosas, como también lo son otras realidades análogas en diversos países del mundo. Porque si bien es cierto que puede parecer misión imposible para cualquier estudiante de a pie proponer una interpretación realmente innovadora de su repertorio, también lo es que el marco curricular está dejando claro al mundo que es esa interpretación *novedosa, experimental*, capaz de ofrecer una *nueva* mirada sobre el repertorio la que debería garantizarle el máximo reconocimiento académico. Con el respeto de la tradición y siguiendo minuciosamente los consejos de un maestro se podrá llegar a una licenciatura y probablemente a un título de máster, pero el doctorado es, por definición, otra cosa. Un doctorado, por supuesto, entendido como Ph.D., tal como sucede en Europa y en otros lugares, porque el modelo estadounidense del D.M.A. es diferente, ni posee el mismo estatus ni está reconocido como título de doctorado por el Espacio Europeo de Educación Superior.

Esto, por lo menos, es lo que debería estar pasando. Que luego las cosas estén funcionando realmente así es algo que habría que discutir, como también es cierto que no siempre las tesis doctorales en musicología aportan ese conocimiento *nuevo* que sería de rigor. Pero el sistema deja claro que de un doctorado debemos esperarnos ese afán de novedad: hemos de proponer algo que nunca se ha hecho, y poder explicar en qué consiste esa novedad. El problema es que el desafío es de tal magnitud que parece inasequible, al menos si nos movemos dentro de las coordenadas de la interpretación clásica. Otras opciones suelen resultar más seductoras, más modernas y más propias de lo que hoy entendemos por *experimentación*. De ahí la popularidad, en los programas de doctorado, de propuestas escénicas que incluyen multimedia, colaboraciones interdisciplinarias y mucha tecnología en escena, especialmente

si suponen un desafío de los códigos tradicionales de la música clásica y/o coquetean con el universo pop. No es de extrañar, y es cierto que de ahí pueden surgir caminos cargados de futuro. Pero mi amor infinito por la música clásica me obliga a negarme a que ése sea el único horizonte posible. De hecho, creo que el espacio que me hace sentir más cómodo, y en el que personalmente creo poder ofrecer más, es precisamente el de una investigación artística que no trascienda el que hemos concebido ámbito de la música clásica, sino que lo expanda partiendo de repensar de un modo más creativo sus propias dinámicas internas.

No soy el único en pensarlo. Desde el Orpheus Instituut, diversas prestigiosas figuras de la investigación artística, con mucha mayor proyección que yo y más años de experiencia en el campo, están proponiendo movimientos de esta índole, que especialmente en el caso de Paulo de Assis alcanzan una solidez teórica impresionante, perfectamente plasmada en su *Logic of experimentation*²⁸, el texto quizás más articulado y valiente escrito hasta el momento desde la perspectiva de la tradición musical clásica y con la vista puesta en la investigación artística. También los escritos recientes de Daniel Leech-Wilkinson, Mine Dogantan-Dack, Darla Crispin y Pamela Burnard –todas ellas personas procedentes de una formación clásica– son ricos de estímulos orientados en la misma dirección. Y la experiencia que han acumulado en estos años otras instituciones volcadas en la investigación artística (entre las cuales la Universidade de Aveiro, con la que tengo el placer de colaborar desde 2012) ha acabado por tener inevitablemente la música clásica como uno de los ejes de sus investigaciones, también debido a la cantidad de candidaturas procedentes de estudios superiores cursados en conservatorio. Sólo que esta misma experiencia me permite conocer de primera mano también los problemas a los que se enfrentan, una y otra vez, quienes proceden de estudios musicales no universitarios. Tener la mente abierta y una excelente predisposición al desafío puede ser un magnífico punto de partida, pero ponerse a trabajar suele ser otra cosa. Y esa *otra cosa* resulta ser a menudo un camino plagado de obstáculos.

IV. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA CLÁSICA... ¿¿¿¿CÓMO???

Algunos de estos obstáculos, los más frecuentes, están especialmente ligados a la idiosincrasia de la música clásica y a las especificidades de su tradición. Sin ánimo de abarcar la totalidad de estas dificultades, algunos aspectos merecen unas líneas.

IV.1. Objetivos

La frecuencia con la que aparecen, en los proyectos de investigación de quienes proceden de la formación musical clásica, objetivos tales como «estudiar», «analizar», etc., es sintomática.

²⁸ Paulo de Assis, *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research* (Gante: Leuven University Press, 2018).

La arraigada costumbre de hacer las cosas por mero hecho de hacerlas (reduciendo las razones a respuestas primarias del tipo «porque está escrito» o «para saber cómo está hecha la obra») desemboca en la habitual tendencia a convertir en objetivo la realización de las que son simples tareas.

Los objetivos, es importante subrayarlo, deben ser realmente unos logros que queremos conseguir, no acciones que nos proponemos realizar. Aquí y siempre. Por ello, «analizar» no puede ser un fin en sí mismo, del mismo modo que no nos hacen un análisis de sangre por el hecho de hacerlo, sino para saber qué enfermedad sufrimos o si por nuestras venas circulan o no determinados anticuerpos. Analizamos algo para conseguir de una información que no tenemos y por ello, en música, cualquier cosa que podamos denominar *análisis* será siempre parte de la metodología. En otras disciplinas la situación es a veces diferente: en sociología, por ejemplo, el análisis de los datos relativos a una determinada comunidad de individuos es a menudo el corazón de un proyecto de investigación. En nuestro caso no se me ocurre ninguna situación en la que «estudiar» o «analizar» puedan ser considerados objetivos últimos, ni siquiera en el caso de la más tradicional de las aproximaciones musicológicas.

Por otra parte, es fácil que esos objetivos se redacten pensando equivocadamente en la sola perspectiva de quien realiza la investigación. Y ésta es otra tendencia relacionada con la inercia de la tradición clásica, en la que pensar demasiado en la audiencia parece algo indigno. Nos debemos al compositor, a la partitura, al maestro: ahí sí hemos de mostrar respeto y preocuparnos de su juicio. Incluso a esa entidad que es «la música», a quien deberíamos mostrar devoción sin que se sepa bien quién sea ni dónde viva. Pero... ¿no se supone que tocamos para el público? Resulta, en cambio, que pensar demasiado en el público y en gustar a quien nos escucha tiene un tinte de vulgaridad que parece impropio de quienes nos dedicamos a este noble arte. Consciente o inconscientemente, esta actitud se ve reflejada en la dificultad de pensar que mi investigación no me tendrá a mí como destinatario, ni al compositor, ni menos todavía a «la música», sino a otras personas. Ese conocimiento que yo produzco es para que el resto del mundo se beneficie de él. Dicho así suena un poco megalómano, pero a eso tenemos que mirar: lo que yo haga hoy debe poder estimular futuros caminos de conocimiento.

IV.2. Justificación

Con ello llegamos a un punto que amo especialmente: la justificación. ¿Quiénes queremos que se beneficien del hecho de realizar *esta* investigación de *esta* forma? ¿Qué futuras investigaciones pueden tomar la nuestra como necesario punto de referencia? ¿Somos capaces de imaginarnos una transferencia del conocimiento que hemos producido? Y si es así, ¿la imaginamos *dentro* o *fuera* de la academia?

El hecho de no tener la costumbre de pensar para quién hacemos lo que hacemos se une aquí a la poca familiaridad con el marco universitario, convirtiendo esta perspectiva en algo novedoso para

quien se asoma a la investigación artística desde la interpretación. La justificación nos obliga a pensar más allá de la tarea a realizar, más allá del proyecto de investigación que tenemos entre manos, más allá de los resultados que produciremos. Un «más allá» hecho de otras investigaciones artísticas, tal vez, pero también de estudios musicológicos, de grabaciones, de interpretaciones en vivo, de horas de escucha por parte de personas a quienes tal vez nunca conoceremos. Pero, de nuevo, no basta con que haya producto artístico para que esas escuchas y esos estudios conviertan lo que hacemos en una investigación artística. De hecho, la difusión del conocimiento, en el marco universitario, es en primer lugar la que acontece *dentro* de la propia academia: congresos, seminarios, publicaciones. Y aunque la investigación supone también un desafío para los marcos disciplinares, es en esa comunidad investigadora en la que hemos de pensar en primer lugar, y muy especialmente en el sector que se dedica activamente a la propia investigación artística.

Por otra parte, si bien es cierto que la investigación artística se presenta, desde una perspectiva universitaria, por encima de todo como *investigación*, también es importante recordar que se trata de un formato específico de acción artística, cuyo resultado esencial es el producto artístico en sí mismo. Y esto tiene una implicación importante no siempre adecuadamente recordada a la hora de demarcar algunos de los aspectos clave de la investigación universitaria, en particular en lo referente a la definición de los objetivos y del marco teórico.

IV.3. Metodología

La didáctica de la interpretación musical clásica suele basarse en la intuición y en la imitación, a menudo respaldada por una verbalización que mira no tanto a la explicación pormenorizada de los fenómenos como a estimular la imaginación. Soy consciente de que lo que acabo de escribir es una generalización que no hace justicia a los esfuerzos de una parte considerable del profesorado por actualizar sus procesos de enseñanza y ajustarlos a las necesidades de cada estudiante. Pero la realidad es que incluso ante los problemas más habituales asistimos a la persistente costumbre de no dar nombres precisos a los procesos que nos permiten hacer lo que hacemos.

Un excelente ejemplo lo tenemos con la asimilación y el perfeccionamiento de la dimensión motora de la ejecución musical. Raro, rarísimo, es el caso de quien, para explorar un movimiento alternativo, acude al conocimiento anatómico, a la comprensión de las reacciones propias del sistema nervioso autónomo, o al estudio del distinto funcionamiento de la musculatura extrínseca e intrínseca de la mano. Y esto no sucede sólo con la realidad biomecánica de la interpretación, sino con cualquier otro aspecto. De ahí que no nos resulte tan inmediato relacionar cualquier nuevo resultado que queremos conseguir con un meditado planteamiento acerca de cómo podemos conseguirlo y cualquier otra alternativa viable.

Hablar de práctica artística en música supone acudir a un patrimonio de recursos cargados de historia. Un patrimonio que en el caso de la música clásica se nutre de un contacto permanente con la notación, una práctica diaria en instrumentos esencialmente acústicos, rutinas de análisis impregnadas de implicaciones cognitivas y sistemas de categorías inseparables de nuestros códigos estéticos. Todo ello puede y debe ser problematizado, sin negar ese patrimonio común sino desarrollándolo y adaptándolo a los procesos que decidamos implementar. Muchas veces lo más revolucionario consiste precisamente en movernos de forma no convencional dentro del mundo que mejor conocemos.

Es posible, por otra parte, que nuestra investigación necesite herramientas muy distintas de aquellas que han acompañado nuestra formación: herramientas computacionales, por ejemplo, y de lo más diverso. O que una meditada selección de entrevistas pueda aportar información determinante para perseguir nuestros objetivos. Asegurémonos, en cada caso, de saber manejar adecuadamente los métodos de investigación que elijamos: la propia realización de una entrevista –algo aparentemente sencillo, visto desde fuera– puede ser un universo capaz de proporcionarnos datos diametralmente distintos según cómo actuemos antes, durante y después del encuentro con cada informante, como bien saben quienes conocen a fondo las técnicas etnográficas.

Lo más importante es que los métodos empleados sean los adecuados para perseguir nuestros objetivos. Sin olvidar que la seducción que ejerce lo que desconocemos no siempre se corresponde con los resultados que esos mismos métodos de investigación nos pueden aportar. Esto sucede con frecuencia con la tecnología, pero aún más con ciertas técnicas que en el marco de la investigación artística han mostrado una inmejorable capacidad de convertirse en comodines válidos casi para cualquier cosa. Pienso en la *autoetnografía*, que hace unos años se convirtió en la palabra fetiche de la investigación artística en nombre de la cual empezaron a florecer textos de lo más diverso (como diversas han sido, de hecho, las propias definiciones del concepto y sus propuestas de aplicación al marco de la investigación artística)²⁹. Y también en ese curioso constructo mutante que es el *análisis performativo*, que según qué marco teórico elijamos puede significar una cosa u otra³⁰ y demasiadas veces se reduce a un simple paraguas para una descripción verbal de nuestras decisiones interpretativas.

Si siempre es importante aplicar con criterio cualquier método de investigación, esto es doblemente decisivo en el caso de técnicas tan escurridizas como éstas. Manejarlas adecuadamente y argumentar la oportunidad de su uso puede ser todo un reto: un reto urgente y necesario, si no queremos convertirlas en la mejor arma para descalificar la legitimidad de todo nuestro proceder.

²⁹ López-Cano y San Cristóbal Opazo, *Investigación artística...*, 135-168.

³⁰ A modo de simple ejemplo, el enfoque de un texto de notable alcance como el de Jeffrey Swinkin, *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance* (Rochester: Rochester University Press, 2016); nada tiene que ver con lo que mayoritariamente se entiende por análisis performativo en los centros de educación musical en España.

IV.4. Marco teórico

Si hay un aspecto que muestra en toda su magnitud el déficit de nuestra tradición a la hora de abordar la investigación artística en música, éste es sin duda el de los referentes teóricos. Porque si por un lado existe una producción reciente que puede servir como aval de gran alcance para prácticamente cualquier propuesta, los problemas estructurales a la hora de definir los pormenores de cualquier acción artística son evidentes. Toda nuestra formación teórica en el marco de la música clásica está construida en torno a la dicotomía composición/interpretación, y toda la reflexión cae siempre, irremediablemente, del lado de la composición. Por ello, tanto si nuestra apuesta pretende abordar de un modo no convencional el que tradicionalmente ha sido el terreno de la *interpretación* como si, por el contrario, pretendemos rediseñar la línea de demarcación que la separa de la *composición*, nos encontramos inmediatamente en un limbo extraño y francamente incómodo. Nos falta *teoría*, porque toda la teoría que nos han enseñado en conservatorio es una teoría de la composición. Nos faltan herramientas de *análisis*, porque todo el análisis que hemos realizado ha consistido en un estudio de obras a partir de la observación de partituras impresas. Y nos falta una perspectiva que nos ubique en el marco de una *historia* que contemple la interpretación como parte de nuestro legado musical, porque la historia de la música que hemos estudiado ha sido siempre, irremediablemente, una sucesión de compositores y estilos compositivos. Una historia teleológica, etnocéntrica, blanca y de género masculino, como se ha resaltado con razón en las últimas décadas, pero también un relato en el que nunca se ha sabido encontrar un espacio equivalente para la interpretación. ¿O tal vez sea precisamente porque la interpretación es en sí misma una grieta que haría tambalear todo el edificio?

Sea como sea, esa ausencia de referentes nos deja en una situación de desamparo a la hora de definir los pormenores de nuestra acción artística, un desamparo que desemboca en el crónico déficit terminológico que afecta a la interpretación de la música clásica. ¿A quién citaríamos para avalar el uso de términos en sí mismos ambiguos como «carácter», «musicalidad», «fraseo» y tanto otros? No se nos ocurre inmediatamente un debate, unos textos clásicos, unas propuestas alternativas, el artículo referencial que cualquier estudiante lee sin falta en primero de carrera, la polémica aquella que en los años 90 hizo caer en la cuenta del matiz colonial que implicaba el uso del tal término en según qué situación... Lo que es habitual en las humanidades, y por tanto también en la antropología, la musicología y la etnomusicología, no lo es en absoluto en el mundo de la interpretación musical. La investigación artística, en este sentido, pretende habitar un palacio que está todavía por amueblar. Lo que puede ser una ventaja, según para qué cosas. Pero nos deja colectivamente una tarea inmensa.

A esto se une un recelo de otra índole, que en mi opinión tiene más fácil solución. Si lo que hacemos es tocar, nuestro marco teórico bien puede incluir la forma en que otras personas han tocado. No necesariamente textos escritos, por tanto, sino también grabaciones audiovisuales o cualquier otro registro. Por supuesto es más sencillo hablar de este legado si, además, está acompañado de escritos de fuerte originalidad (como en el caso clásico de Glenn Gould), de encanto comunicativo

(Wilhelm Furtwängler) o de gran densidad intelectual (Ernest Ansermet). Pero, aunque estos textos no existan o no estén a la altura del interés de la propia actividad artística, ésta debe poder ser tenida en consideración como y más que cualquier documento escrito. El uso del vibrato propio de determinado violinista, la forma de utilizar la embocadura de tal clarinetista, esa articulación característica de ese tal trompetista... pueden ser perfectamente el punto de partida para una experiencia artística determinada, como pueden serlo una teoría analítica contemporánea o una costumbre notacional documentada por un tratado del siglo XVIII. El reto, si acaso, es el de siempre: encontrar la terminología adecuada para definir esa práctica y para detallar su aplicación a lo largo de nuestra investigación.

IV.5. Estado de la cuestión

Si la definición de un marco teórico puede ser un reto, aún más lo es elaborar nuestro «estado de la cuestión», el famoso *state of the art* que nunca como en este caso se presta a ser traducida como «estado del arte». Porque hablar del estado *actual* de un determinado problema y de un determinado campo de estudios presupone necesariamente una perspectiva histórica. Y esa consciencia histórica, ese sentirnos parte de un devenir dentro del cual lo que hacemos conforma la historia cultural del presente y podrá verse superado por lo que sucederá de aquí a unos pocos años, eso es algo con lo que, como estudiantes de música, no crecemos. Paradójicamente lo perciben quienes luego, en calidad de intérpretes profesionales, se miden al público a diario, y aun así es cierto que la retórica propia de la música clásica, hecha de referentes idealmente ubicados en mundos pasados, desconfia de todo aquello que parece en manos de la transitoriedad del presente.

Cuando hablamos de investigación artística no hay excusas: si nuestra propuesta debe ser *nueva*, entonces hay que conocer de dónde venimos, sí o sí. Y esa *novedad*, al igual que cualquier otro aspecto de la relación entre lo que proponemos y lo que se ha propuesto con anterioridad, no puede prescindir de un conocimiento explícito y en profundidad del contexto en el que nos movemos: la *historia* que nos precede, por tanto, y el *presente* que la recoge y en el que actúa la memoria de aquel pasado, filtrada y organizada según nuestras categorías actuales. Un ejemplo perfecto de ello, y muy querido por mí, es el rescate de prácticas interpretativas del pasado que, escuchadas hoy, resultan disruptivas. Porque un siglo largo de investigación sobre los tratados y los instrumentos históricos no ha impedido que sobre ciertas actitudes interpretativas siga habiendo un veto o no se hayan explorado sino en una mínima parte.

El siglo XIX, en particular, sigue siendo un pozo de sorpresas, tanto que algunas de estas prácticas presuponen una verdadera investigación motora y cognitiva para poder llevar a la práctica actitudes interpretativas que nos resultan tan ajenas. Pero lo mismo puede suceder incluso con el repertorio del siglo XX o con aspectos de la práctica de siglos más lejanos.

Y aquí más que nunca el reto consiste en la verbalización: en el *decir* las cosas. Encontrar los vocablos capaces de situar lo que hacemos, nota a nota, concepto a concepto, definiendo categorías y a la vez poniéndolas, a cada paso, en discusión. Categorías para las cuales no podemos esperar que nos ayuden quienes se mueven en otros espacios y otros contextos: sólo unas categorías construidas críticamente en torno a lo que queremos definir pueden resultar operativas. Y si tanto queda por hacer, pongámonos manos a la obra. El reto es grande y apasionante: consiste en construir un presente diferente. Nada menos.

V. EL MUNDO ALLÁ FUERA

En medio de tantos interrogantes, cabe preguntarse por qué deberíamos desear que ese presente fuera tan *diferente*. ¿No llevamos tocando de ese modo desde hace generaciones, llenando de belleza el mundo? ¿Por qué deberíamos tocar de un modo diferente de como nos han enseñado buscando otros caminos con respecto a los que ya están trazados? Una cosa es segura: no hay ninguna obligación de hacerlo. La investigación artística no es más que una opción entre muchas, del mismo modo en que en otras disciplinas no todo el mundo se dedica a la investigación. Sólo una mínima parte de quienes han acabado una carrera de biología pasa sus días en un laboratorio de genómica o buscando nuevas especies de microorganismos entre los hielos de la Antártida. Esos mismos estudios pueden llevarnos de un modo más directo (y económicamente mejor remunerado) al trabajar en una industria farmacéutica o agroalimentaria, del mismo modo que acabar la carrera de arqueología no significa necesariamente formar parte del equipo que se encarga de las excavaciones de Atapuerca.

Ahora bien, para quienes nos dedicamos a la música, ese afán de novedad no sólo es legítimo, sino que puede responder a motivaciones de lo más diverso. Desde la voluntad de expresar una individualidad que no tiene por qué reconocerse en la sensibilidad mayoritaria hasta la curiosidad de hurgar en la historia en busca de una mayor coherencia entre las formas de componer y las formas de interpretar un determinado repertorio, son muchas las razones que pueden empujarnos hacia delante, una vez que renunciamos a seguir sumisamente los dictámenes de la tradición. Pero una de ellas es especialmente apremiante: la que tiene que ver con las salidas profesionales.

Disponer de un proyecto propio, de una propuesta artística con características distintivas y además acompañada de un discurso convincente y argumentado, puede ser un paso esencial para abrirse camino en el mundo artístico profesional. Un paso que en el caso de la música clásica resulta especialmente delicado y a la vez necesario, visto que el mercado de esta música no se encuentra en su mejor momento y una de sus debilidades reside precisamente en la ambigua articulación de prácticas y discursos.³¹ La tradición sigue aferrada a códigos aparentemente inamovibles, que ofrecen como

³¹ A este tema está dedicada mi más reciente monografía: Luca Chiantore, *Malditas palabras* (Barcelona: Musikeon Books, 2021), de próxima publicación.

modelo para cualquier joven intérprete los mismos principios que predominaban hace más de medio siglo. La industria musical, al mismo tiempo, saluda con entusiasmo cualquier propuesta alternativa, especialmente si se acompaña de extravagancias en el vestuario o de desgarradoras historias de vida. Y en medio de todo ello la retórica de la música clásica sigue repitiendo como un mantra la idea de que una gran interpretación debe ser «personal», «única» y «extraordinaria», pero sin renunciar a esos angostos márgenes de movimiento que el gremio se ha ido autoimponiendo a partir del momento en que decidió someterse al tótem de la autoridad de la notación sobre la interpretación.

En este contexto, la investigación artística tiene un potencial enorme: el potencial de construir propuestas alternativas meditadas y consistentes, y a la vez los discursos capaces de avalarlas y promoverlas. Salas de concierto, discográficas, agencias de noticias, medios de comunicación e instituciones culturales están hambrientas de consignas y argumentos capaces de sintetizar la especificidad de un evento e impactar en la curiosidad del público. Un público que, a su vez, concibe la música clásica como un terreno sofisticado y serio, en que no vale «cualquier cosa». Difícilmente una propuesta que rompa radicalmente con las expectativas avaladas por la tradición encontrará el favor de ese público: se impone una negociación constante con las prácticas ya existentes. Esa negociación es precisamente la que subyace a cualquier proceso de investigación artística, donde la novedad siempre está en diálogo con lo que está aceptado en cada momento por el contexto académico y el mundo artístico.

Esto tiene fuertes implicaciones en el campo de la educación, y no sólo por la obvia razón de que los estudios reglados deben ofrecer una preparación adecuada al futuro desempeño profesional de quienes se forman en ellas. Como han destacado con determinación Gilvano Dalagna, Sara Carvalho y Graham Welch en su reciente *Desired Artistic Outcomes in Music Performance*³², la investigación artística –más allá de su natural encaje en los estudios de doctorado– puede fomentar un cambio de enfoque en el conjunto de la educación musical, replanteando la unidireccionalidad de la comunicación y la autoridad de los códigos formalistas todavía tan arraigados en la enseñanza de la música (clásica, principalmente, aunque la misma tendencia se ha extendido a otras tradiciones), donde el centro siguen ocupándolo las partituras y las categorías estilísticas derivadas de ellas.

Una vez más, la investigación artística no es sólo una opción más a la que encontrar un espacio en medio de nuestro panorama musical y educativo, sino una ocasión histórica para repensar nuestras categorías, nuestras jerarquías y nuestros valores éticos y estéticos. Acabamos de empezar y nos queda mucho camino por delante. Pero no tengo dudas: el viaje va a ser apasionante.

³² Dalagna, Carvalho y Welch, *Desired Artistic Outcomes...*, 118-133 y 270-280.

VI. APÉNDICE: UNA LISTA DE DESEOS

Como simple complemento a lo expuesto hasta aquí, y tras reiteradas peticiones al respecto de parte de integrantes de las tres diversas promociones de estudiantes de doctorado que he tenido en el programa intensivo bienal de la Universidade de Aveiro hasta el momento, me atrevo a presentar aquí un documento que suelo proponer a lo largo de aquellas sesiones. Se trata de una lista de posibles temas para tesis doctorales en investigación artística o afines que en algún momento soñé con dirigir o realizar yo mismo. Están organizadas en bloques temáticos y todas ellas están relacionadas con lo que solemos definir de un modo muy amplio como *música clásica*. Este listado no ha nacido como texto para publicación y es, de hecho, un *work in progress* que ha ido cambiando con el tiempo y seguirá haciéndolo. Refleja mis personales intereses en esta materia en este momento; otras personas harían un listado similar de un modo muy, muy diferente, con otras temáticas, otros repertorios y otros problemas por resolver. Lo presento aquí en su estado actual, hoy, 12 de abril de 2020, y no sólo porque puede resultar de interés para ofrecer ideas concretas acerca de posibles temas de investigación, sino también porque varias veces se me ha preguntado si hay margen para una investigación artística en música clásica, como si la investigación artística sólo pudiera tener lugar en otras áreas o tuviera que implicar necesariamente un trabajo interdisciplinar que nos llevara a cruzar las líneas rojas que delimitan nuestro ámbito. Un listado de este tipo es un claro ejemplo de que sí existen infinidad de opciones también *dentro* de nuestra propia tradición: éstas y muchas más. Y, de paso, me permite recordar que, a veces, los sueños se hacen realidad: además de las que yo mismo estoy realizando, algunas de las investigaciones que en su momento apunté en esta lista como deseos, se han convertido luego en investigaciones actualmente en curso. El privilegio que esto supone es indescriptible.

1. Relectura de un determinado repertorio en base a una actitud interpretativa no convencional basada en fuentes históricas, aplicando de forma creativa prácticas del pasado.
 - 1.1. Realización –improvisada o no– de cadencias, ornamentos y bajo continuo en obras que no asociamos a estas prácticas (p. ej. interpretando los conciertos de Beethoven para piano y orquesta con bajo continuo).
 - 1.2. Conversión de la acentuación en eje de la declamación musical (p. ej. interpretando las obras de Robert y Clara Schumann según las teorías acentuativas de Crelle, Moscheles, Hummel y G. Weber).
 - 1.3. Exploración de prácticas alternativas en torno al *rubato* (p. ej. interpretando los Nocturnos de Chopin limitando el *rubato* a la mano derecha sobre un acompañamiento rítmicamente estricto y/o según las propuestas de la *Klavierschule* de Czerny).

- 1.4. Exploración de actitudes interpretativas que replantean la relación clásico/popular (p. ej. interpretando las baladas de Chopin partiendo de los pedales originales y de la regularidad de las frases).
- 1.5. Improvisación de libres fantasías en el estilo de los años 1750-1800 (en uno o más estilos: CPE Bach; Mozart; Beethoven).
2. Relectura de un determinado repertorio explotando habilidades múltiples que replanteen la idea de «especialización».
 - 2.1. Interpretación de un mismo repertorio en dos o más instrumentos diferentes para que la experiencia de uno transforme la práctica en el otro (p. ej. tocando el repertorio del siglo XVI al teclado y al arpa y/o a la vihuela).
 - 2.2. Realización simultánea de acciones que corresponden a especialidades diferentes desarrollando las competencias necesarias para ello (p. ej. cantando *lieder* acompañándose al piano o dirigiendo y/o realizando una actuación teatral).
3. Relectura de un determinado repertorio aplicando de forma creativa visiones historiográficas o analíticas alternativas.
 - 3.1. Exploración de enfoques estilísticos no convencionales avalados por las fuentes históricas (p. ej. el elemento futurista en Ravel, o el expresionismo en Webern).
 - 3.2. Exploración de enfoques historiográficos no convencionales (p. ej. el Chaikovsky parnasiano, o el Brahms positivista).
 - 3.3. Exploración retrospectiva de enfoques estilísticos y procesos interpretativos propios de épocas posteriores (p. ej. una lectura «impresionista» de los *préludes non mesurés* de Louis Couperin).
 - 3.4. Aplicación de marcos conceptuales y analíticos alternativos (p. ej. trasladando al ritmo o a la melodía la actitud de negación que Glenn Gould tenía hacia la armonía).
 - 3.5. Realización de una propuesta concertística en la que el sonido refleje un imaginario biográfico (p. ej. la integral en orden cronológico de las mazurcas de Chopin interpretadas y sonorizadas para que la escucha evidencie el difuminarse de los elementos folklóricos y el alejamiento de su Polonia natal).
4. Experimentación a partir de los instrumentos.

- 4.1. Modificación de la tímbrica en los instrumentos habituales en la música clásica (p. ej. desarrollando macillos alternativos y/o registros y sordinas para el piano y construyendo una interpretación a partir de esos recursos).
 - 4.2. Modificación de la afinación en los instrumentos habituales en la música clásica (p. ej. interpretando en el piano moderno el repertorio del siglo XVIII con afinaciones no temperadas del tipo Kirnberger o anteriores).
 - 4.3. Rescate de instrumentos no convencionales que obliguen al desarrollo de técnicas y propuestas sonoras alternativas a las habituales (p. ej. interpretando con el arpeggione de obras no originales para este instrumento).
5. Modificación creativa de las partituras.
- 5.1. Transformación del texto impreso a partir de la recuperación de apuntes de trabajo y versiones alternativas de los mismos pasajes (p. ej. interpretando las obras de Charles Ives insertando material procedente de sus apuntes y la flexibilidad textual que muestran sus grabaciones).
 - 5.2. Reconstrucciones imaginarias de procesos creativos (p. ej. creando un programa de concierto entendido como escenificación del proceso creativo que condujo a alguna obra central de nuestro repertorio allá donde éste esté muy bien documentado, como en el caso de la *Appassionata* o de las *Variaciones Diabelli* de Beethoven).
 - 5.3. Adaptación de las partituras a instrumentos no convencionales que supongan actitudes interpretativas alternativas a las habituales (p. ej. interpretando el repertorio para teclado de principios del siglo XIX con el orphica transportando y simplificando las partituras en tiempo real).
 - 5.4. Replanteamiento de la dicotomía composición/interpretación mediante la elaboración de partituras abiertas (p. ej. realizando arreglos de obras clásicas que impliquen decisiones estructurales a la hora de la interpretación).
6. Experimentación a través de la electrónica y/o formatos de concierto alternativos.
- 6.1. Grabaciones no convencionales basadas en elementos analíticos (p. ej. creando grabaciones espacializadas a 360° de la música de Mozart que expliciten la teatralidad de su música instrumental).
 - 6.2. Sonorizaciones en directo donde el sonido quede alterado mediante filtros, efectos y amplificaciones (p. ej. tocando en directo obras del repertorio clásico con

modificaciones de la tímbrica en tiempo real manejadas mediante pedales y/o una mesa de mezcla).

6.3. Conciertos que ofrezcan una información en paralelo vinculada a la dimensión analítica (p. ej. modificando la iluminación en función de los diferentes elementos según una narrativa implícita no acompañada de elementos verbales).

6.4. Conciertos convertidos en performances con un trasfondo ideológico (p. ej. el *Winterreise* de Schubert interpretado desde un rincón trasero de una sala de concierto por un cantante vestido como un mendigo y acompañado por un piano vertical ligeramente desafinado, ante un público sentado de forma convencional que, por tanto, no puede ver con comodidad a quien canta).

7. Experimentación a partir de procesos de aprendizaje alternativos.

7.1. Elaboración de una interpretación a partir de procesos de aprendizaje aparentemente ilógicos (p. ej. aplicando sistemáticamente al piano un sistema de memorización inspirado más o menos directamente al de Jacques de Tiège, o estudiando únicamente por separado la mano derecha y la mano izquierda en un instrumento de cuerda hasta alcanzar un control absoluto de ambas).

7.2. Elaboración de una interpretación a partir de la experimentación de diferentes procesos de preparación física más o menos convencionales (p. ej. comparando los resultados de diferentes rutinas físicas ante problemas del sistema nervioso autónomo como manos frías y excesivas sudoración).

VII. REFERENCIAS

AEC. *Artistic Research: An AEC Council White Paper*. 2015. Acceso el 1 de diciembre de 2020. <https://www.aec-music.eu/publications/white-paper-on-artistic-research-key-concepts-for-aec-members>.

_____. *The Vienna Declaration on Artistic Research*. 2020. Acceso el 1 de diciembre de 2020. <https://www.aec-music.eu/about-aec/news/vienna-declaration-on-artistic-research>.

Assis, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Gante: Leuven University Press, 2018.

Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

- Burnard, Pamela. *Musical Creativities in Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Carter, Paul. *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Melbourne: Melbourne University Publishing, 2004.
- Chiantore, Luca. «Entre creación e imitación: La interpretación musical en una encrucijada». Conferencia ofrecida en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid el 2 de marzo de 2012 en el marco del Congreso de Educación e Investigación Musical CEIMUS II «Innovación, motivación y creatividad en la enseñanza musical». Texto completo descargable en <https://www.chiantore.com/words/>. Acceso el 1 de diciembre de 2020.
- _____. «Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism». *ÍMPAR Online journal for artistic research* 1, n.º 2 (2017): 3-21. Acceso el 1 de diciembre de 2020. <https://proa.ua.pt/index.php/impar/article/view/775>.
- _____. *Malditas palabras*. Barcelona: Musikeon Books, 2021 (en prensa).
- Coessens, Kathleen; Darla Crispin y Anne Douglas. *The Artistic turn: A manifesto*. Gante: Leuven University Press, 2009.
- Cook, Nicholas. *Music as creative practice*. Edición para Kindle. Nueva York: Oxford University Press, 2018.
- Correia, Jorge Salgado y Gilvano Dalagna. *Un modelo de investigación artística*. Cahiers of Artistic Research 3. Traducción española de Jorge Salgado Correia; revisión de Maira Aleja Gómez. Aveiro: UA Editora, 2020. Acceso el 1 de diciembre de 2020. https://ria.ua.pt/bitstream/10773/28268/1/ESP_3er_Cahier_Un-modelo-de-investigacion-artistica.pdf.
- Correia, Jorge Salgado, Gilvano Dalagna, Alfonso Benetti y Francisco Monteiro. *When is research Artistic Research?*, Cahiers of Artistic Research 1. Aveiro: UA Editora, 2018. Acceso el 1 de diciembre de 2020. <https://ria.ua.pt/handle/10773/24282>.
- Crispin, Darla. «The Deterritorialization and Reterritorialization of Artistic Research». *ÍMPAR Online journal for artistic research* 3, n.º 2 (2019): 45-59. Acceso el 1 de diciembre de 2020. <https://proa.ua.pt/index.php/impar/article/view/14146/9802>.
- Dalagna, Gilvano, Sara Carvalho y Graham F. Welch. *Desired Artistic Outcomes in Music Performance*. Nueva York: Routledge, 2020.
- De Bruin, Leon R., Pamela Burnard y Susan Davis. *Creativities in arts education, research and practice: International perspectives for the future of learning and teaching*. Leiden y Boston: Brill / Sense, 2018.

- Dogantan-Dack, Mine, coord. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Farnham: Ashgate, 2015.
- ELIA. *The 'Florence Principles' on the Doctorate in Arts*. 2016. Acceso el 1 de diciembre de 2020. <https://cdn.ymaws.com/elia-artschools.org/resource/resmgr/newfolder/26-september-florence-princi.pdf>.
- EUA. *Bologna Seminar on "Doctoral Programmes for the European Knowledge Society" (Salzburg, 3-5 February 2005): Conclusions and Recommendations*. Acceso el 1 de diciembre de 2020. <https://eua.eu/downloads/publications/salzburg%20recommendations%202005.pdf>.
- _____. *Salzburg II Recommendations: European Universities' Achievements Since 2005 in Implementing the Salzburg Principles*. 2010. Acceso el 1 de diciembre de 2020. <https://eua.eu/downloads/publications/salzburg%20ii%20recommendations%202010.pdf>.
- FECYT. *Manual de Frascati 2015: Guía para la recopilación y presentación de información sobre la investigación y el desarrollo experimental*. Traducción no especificada a cargo de la FECYT por acuerdo con la OECD. Madrid: Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología, 2018.
- Frayling, Christopher. «Research in art and design». *Royal College of Art Research Papers* 1, n.º 1 (1993-94): 1-5.
- López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Ciudad de México y Barcelona: FONCA / ESMUC, 2014.
- OECD. *The Measurement of Scientific and Technical Activities: Proposed Standard Practice for Surveys of Research and Development*. 1963. Acceso el 1 de diciembre de 2020. <https://www.oecd.org/sti/inno/Frascati-1963.pdf>.
- _____. *The Measurement of Scientific and Technical Activities: Proposed Standard Practice for Surveys of Research and Development*. 2.ª edición. París: OECD, 1970.
- _____. *The Measurement of Scientific and Technical Activities: Proposed Standard Practice for Surveys of Research and Development*. 3.ª edición. París: OECD, 1976.
- _____. *The Measurement of Scientific and Technical Activities: Proposed Standard Practice for Surveys of Research and Development – Frascati Manual 1980* [sic]. 4.ª edición. París: OECD, 1981.
- _____. *Proposed Guidelines for Collecting and Interpreting Technological Innovation Data – Oslo Manual*. París: OECD Publishing, 1992.

- _____. *The Measurement of Scientific and Technical Activities: Standard Practice for Surveys of Research and Experimental Development - Frascati Manual 1993* [sic], 5.ª edición. París: OECD Publishing, 1994.
- _____. *Frascati Manual 2002: Proposed Standard Practice for Surveys on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific and Technological Activities*, 6.ª edición. París: OECD Publishing, 2002.
- _____. *Oslo Manual: Guidelines for Collecting and Interpreting Innovation Data*. 3.ª edición. París: OECD Publishing, 2005.
- _____. *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development*, 7.ª edición. París: OECD Publishing, 2015.
- _____. *Oslo Manual 2018: Guidelines for Collecting, Reporting and Using Data on Innovation*. 4.ª edición. París: OECD Publishing / Luxemburgo: Eurostat, 2018.
- Swinkin, Jeffrey. *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. Rochester: Rochester University Press, 2016.
- Wilson, Mick y Schelte van Ruiten, coords. *SHARE: Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam, Dublín y Gotenburgo: ELIA, 2013. ■

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA: CUATRO ESCENAS Y UN MODELO PARA LA INVESTIGACIÓN FORMATIVA

ARTISTIC RESEARCH IN MUSIC: FOUR SCENES AND ONE MODEL FOR THE FORMATIVE RESEARCH

Rubén López-Cano•

Úrsula San Cristóbal•

RESUMEN

Existen demasiados discursos, actividades y especialistas que afirman que hacen investigación artística. Como se aprecia en la abundante bibliografía sobre el tema, no existe una única definición estable de la actividad. Por ello hemos optado por distinguir distintas escenas de trabajo que se autodenominan «investigación artística» y que se distinguen por sus metas, objetivos, modos de trabajo, producción y discursos. Dentro de muchas otras posibles, se estudian cuatro escenas fundamentales: *investigación artística profesional*, *artistas que investigan*, *artistas universitarios* e *investigación artística formativa*. La primera parte de este trabajo presenta las principales características de cada escena. Posteriormente, describiremos nuestro modelo de trabajo para la *investigación artística formativa*. Por último, expondremos dos casos que lo ejemplifican. Con ello queremos contribuir a concebir los trabajos finales, tesis o tesinas de los diferentes ciclos de formación musical superior, como procesos de producción de conocimientos conceptuales, procedimentales, teóricos, prácticos, verbalizables o embebidos en habilidades corporales o en decisiones artísticas, que el estudiantado recorre de manera autónoma, si bien tutorizada, a partir de un estudio meticuloso y en profundidad. Este último sigue uno o varios métodos explícitos provenientes tanto de diferentes tradiciones académicas consolidadas, como de las

• Rubén López-Cano investiga sobre retórica y semiótica musicales, filosofía de la cognición corporizada de la música, música popular urbana, reciclaje musical desde la edad media hasta la era mashup, memes y cultura musical digital, musicología audiovisual, diáspora, cuerpo y subjetividad musicales, investigación artística y epistemología de la investigación musical. Enseña en la Escola Superior de Música de Catalunya. www.lopezcano.net

• Úrsula San Cristóbal es videoartista e investigadora. Doctora en historia del arte y musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona, sus intereses de investigación se centran en el rol de lo sonoro en la performance y el video arte. Es profesora de comunicación, pensamiento musical y metodologías de la investigación en la Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics.

Recepción del artículo: 19-11-2020. Aceptación del artículo: 26-12-2020.

estrategias emergentes de la investigación artística que están en constante revisión crítica. Se caracteriza también por una conciencia crítica que exige conocer los antecedentes, discusiones y puntos de vista sobre el tema investigado y tiende a la construcción de una opinión propia informada y reflexionada, siempre con conciencia de las potencialidades y limitaciones de cada estudiante. Hay que resaltar que este proceso de producción autónomo de saberes tiene como función principal el desarrollo artístico de cada estudiante.

Palabras clave: investigación artística en música; investigación artística formativa; tesis y trabajos finales en música; escenas de investigación.

ABSTRACT

There are too many discourses, activities, and specialists who claim that they do artistic research. As it can be observed in the wide bibliography on the topic, there is not one stable definition on the activity. Because of that, we have chosen to distinguish different scenes that call themselves “artistic research” and that are characterized by their goals, objectives, working models, and discourses. Among many other possibilities, four fundamental scenes are studied: *professional artistic research*, *artists doing research*, *university artists*, and *formative artistic research*. The first part of this paper presents the main characteristics of each scene. Later, we will describe our working model for *formative artistic research*. Finally, we will offer two cases that illustrate it. In doing so, we propose to conceive the theses, dissertations or final research papers of the different higher musical education cycles, as a knowledge production process of many kinds: conceptual, procedural, theoretical, practical, verbalizable or embedded in bodily skills or in artistic decisions, that each student conducts autonomously, although under supervision, from a meticulous and in-depth study. The latter follows one or more explicit methods that originated both from different consolidated academic traditions, and from emerging strategies of artistic research that are in continuous critical review. It is also characterised by a critical awareness that requires knowing the antecedents, discussions, and points of view on the subject under investigation and tends to build up an informed and thoughtful personal opinion, always bearing in mind the potentialities and limitations of each student. It should be noted that the main goal of this autonomous process of knowledge production is the artistic development of each student.

Key words: artistic research in music; formative artistic research; thesis and final submissions in music; research scenes.

I. INTRODUCCIÓN

Cada vez, con más frecuencia, el rótulo *investigación artística* sale a nuestro encuentro en planes y programas de estudios artísticos a nivel superior; en encuentros, congresos, seminarios y debates artístico-académicos; en formularios de acreditación y validación de trabajo del personal docente de facultades de arte de diversas universidades o en publicaciones, muestras, presentaciones y productos

artísticos o académicos. En nuestra opinión, desde que publicamos hace seis años *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*¹, esta modalidad de pesquisa ha visto incrementar considerablemente su infraestructura (asociaciones profesionales, financiamiento, centros de investigación), recursos humanos, publicaciones y espacios de discusión y formación. Sin embargo, el diagnóstico que hicimos en aquel entonces sobre algunos aspectos básicos como definiciones precisas que nos permitan distinguir con claridad qué es la investigación artística, sus metodologías, discursos y formas de transmitir los conocimientos que produce, entre otras muchas cosas, siguen sin establecerse de manera satisfactoria. Cada vez que ofrecemos un taller, curso o seminario, el público asistente nos pide con denodada insistencia que aclaremos esta ambigüedad. Sin embargo, nosotros solo podemos dar cuenta detallada de nuestro propio proyecto en este campo y compartir nuestras limitadas apreciaciones sobre lo que alcanzamos a otear del desarrollo de esta actividad en otros lugares. Eso es precisamente lo que haremos en este artículo.

Comenzaremos por aproximarnos a esta actividad distinguiendo diversas escenas artístico-académicas que declaran específicamente que hacen investigación artística y que podemos distinguirlas por sus objetivos, intereses y discursos particulares. En la segunda sección compartiremos nuestro modelo de trabajo para la escena de investigación artística formativa. Finalmente, ofreceremos un par de casos de aplicación de este modelo.

II. LAS ESCENAS DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Ante la dificultad de proponer definiciones precisas, nos aproximaremos a la noción de investigación artística como una serie de prácticas y discursos; como un rótulo que caracteriza el trabajo de diferentes *escenas artístico-académicas* dentro del contexto de instituciones específicas de educación superior. La noción de escena se origina en los estudios de la música popular urbana. En este trabajo la concebimos como el espacio físico y simbólico en el que interactúan personas, infraestructuras, reglas explícitas e implícitas, producción artística y académica y compromisos artísticos y laborales. En este espacio negocian sus respectivas motivaciones, objetivos y producción diferentes agentes entre los que se cuentan artistas ya sean profesores, profesionales o estudiantes; instituciones de educación superior; sistemas de evaluación del trabajo académico; público; estudiosos e instancias de difusión de trabajos tanto artísticos como académicos como revistas, congresos, salas de conciertos, concursos, festivales, sellos discográficos, etc. La interacción entre los agentes que componen cada escena construye un espacio de trabajo específico con una agenda, problemas, discursos, objetivos y discusiones propias.² Revisemos cuatro de las múltiples escenas que practican lo que ellas mismas llaman *investigación artística*.

¹ Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal, *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos* (Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014).

² Will Straw, «Cultural scenes», *Loisir et société/Society and Leisure* 27, n.º 2 (2005): 411-422; y Roy Shuker, *Diccionario del Rock y la Música Popular* (Barcelona: Robinbook, 2005), 115.

Una primera escena que denominaremos *investigación artística profesional* está formada por artistas comprometidos con la consolidación y desarrollo de este ámbito como un campo profesional autónomo con identidad propia. Sus integrantes, además de producir obras artísticas como composiciones, interpretaciones u otro tipo de propuestas, dedican grandes esfuerzos a la construcción de metodologías, recursos teóricos y estrategias de trabajo que se enseñan sistemáticamente en cursos y seminarios dedicados a formar nuevos investigadores artísticos profesionales. Una parte fundamental de esta escena la conforma una infraestructura estable que asegura la producción y difusión de su trabajo y que se encarna en asociaciones y redes de trabajo, revistas académicas y eventos artístico-académicos regulares como congresos, encuentros, muestras, series de conciertos y cursos y programas de formación en instituciones de educación superior en cualquiera de los tres niveles. En efecto, además de producir obra artística, quienes participan de esta escena producen una ingente cantidad de escritos académicos que se distribuyen en espacios creados específicamente para esta escena como las revistas *The Journal for Artistic Research* (JAR) o *IMPAR: Online Journal for Artistic Research*, bases de datos como *Research Catalogue* (RC) o los congresos organizados por la *Society for Artistic Research* o la *European Platform for Artistic Research in Music* (EPARM). Uno de sus más notables esfuerzos teóricos consiste en construir un tipo de discurso propio que comprenda tanto una forma peculiar de escritura académica como la construcción de objetos de estudios también singulares y distintos de los de otros ámbitos de investigación musical. Suelen, además, afiliarse a asociaciones y grupos especializados que promueven esta actividad. Una característica de este espacio es que su valor simbólico y profesional se reparte a partes iguales entre la creación artística y el trabajo teórico: su identidad y aporte comprende ambos enclaves sin que les suponga ningún conflicto. Como todo campo profesional autónomo, este espacio tiene una agenda de trabajo, problemas, intereses y discursos propios que no siempre son de interés de las otras escenas de investigación artística. Entre los artistas investigadores en música que destacan en esta escena se pueden nombrar a Paulo De Assis, Stefan Östersjö, Darla Crispin, Jorge Salgado y Gilvano Dalagna.³

³ Véase Paulo De Assis, «Epistemic complexity and experimental systems in music performance», en *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*, ed. por Michael Schwab, Leuven University Press (Lovaina: Leuven University Press Leuven, 2013), 151-163; Paulo De Assis, *Experimental affinities in music* (Lovaina: Leuven University Press, 2016); Paulo De Assis y Paolo Giudic, *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research* (Lovaina: Leuven University Press, 2017); Paulo De Assis, *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research* (Leuven University Press, 2018); Paulo De Assis, ed., *Virtual Works—Actual Things: Essays in Music Ontology* (Lovaina: Leuven University Press, 2018). Stefan Östersjö y Nguyễn Thanh Thùy, «Traditions in transformation: the function of openness in the interaction between musicians», *(Re)Thinking Improvisation: Artistic Explorations and Conceptual Writing*, 2013, 184-201; Henrik Frisk y Stefan Östersjö, «Beyond Validity», *Swedish Journal of Music Research/Svensk Tidskrift För Musikforskning* 95 (2013); Nguyễn Thanh Thùy y Stefan Östersjö, «Performative Ethnographies of Migration and Intercultural Collaboration in Arrival Cities: Hanoi», *Journal of Embodied Research* 3, n.º 1 (2020); Stefan Östersjö, «Go to Hell: Some Reflections on the Role of Intuition and Analysis in Artistic Research», *Resonancias: Revista de investigación musical* 46 (junio de 2020): 157-166. Darla Crispin, «Artistic research and the musician's vulnerability», *Musical Opinion* 132, n.º 1472 (2009): 25-27; Darla Crispin y Bob Gilmore, eds., *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* (Lovaina: Leuven University Press, 2014); Darla Crispin, «Scaling Parnassus in Running Shoes?: From the Personal to the

Una segunda escena, que llamaremos *artistas que investigan*, está formada por personas creadoras que trabajan en el ámbito de la experimentación e innovación musicales y que para cada proyecto realizan un intenso trabajo de investigación de naturaleza predominantemente práctica. Al contrario de la escena anterior, su objetivo principal es producir nuevas formas de composición, creación e interpretación musicales. Eventualmente comparten algunas de sus experiencias creativas en entrevistas y trabajos escritos puntuales. Sin embargo, su agenda de trabajo no prioriza la elaboración de grandes construcciones teóricas; no se esmeran en producir discurso académico autónomo e independiente de las obras artísticas; ni se desvelan por la construcción de metodologías de investigación sistemáticas, conceptualizables y transmisibles en textos o cursos destinados a la formación de nuevos artistas-investigadores profesionales. Tampoco participan sistemáticamente en espacios de discusión e intercambio exclusivos como los señalados en la escena anterior. Su objetivo fundamental es la creación y, con frecuencia, cuando sus objetivos personales entran en conflicto con las exigencias de las universidades para las cuales trabajan, participan de la escena que veremos a continuación. Entre los muchos artistas que trabajan en esta escena se puede nombrar a Susan Campos Fonseca, Luca Chiantore, Daniel Quaranta o Isabel Nogueira.⁴

La tercera escena la integrarían los *artistas universitarios*: aquellos que trabajan como docentes en universidades y otros centros educativos de nivel superior y que se muestran inconformes con la exigencia institucional de generar una producción académica diferente a la creación artística. En efecto, para sus centros de trabajo no basta con los conciertos, las composiciones o fonogramas. Sus logros artísticos son poco o nada valorados como trabajo académico. Que uno de los ensembles más reconocidos estrene una de sus composiciones, o que algunas de las salas más exclusivas del mundo alberguen alguno de sus conciertos, carece de mérito dentro de los criterios cuantitativos de valoración del trabajo académico. Por el contrario, se les exige la producción de artefactos similares a los de otras facultades y áreas de conocimiento como artículos en publicaciones académicas indexadas,

Transpersonal via the Medium of Exposition in Artistic Research», en *The Exposition of Artistic Research Publishing Art in Academia*, 2014; Darla Crispin, «Artistic Research in/as Composition: Some Case Notes», en *Patterns of Intuition*, ed. por Gerhard Nierhaus (s. l.: Springer Netherlands, 2015), 317-327; Darla Crispin y Stefan Östersjö, «Musical expression from conception to reception», *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance* 1 (2017): 288. Jorge Salgado *et al.*, *When Research is Artistic Research*, Cahiers of Artistic Research 1 (Aveiro: Universidade de Aveiro, 2018); Jorge Salgado y Gilvano Dalagna, *Premises for artistic research*, Cahiers of Artistic Research 2 (Aveiro: Universidade de Aveiro, 2019); Jorge Salgado y Gilvano Dalagna, *A model for Artistic Research*, Cahiers of Artistic Research 3 (Aveiro: Universidade de Aveiro, 2020); Jorge Salgado y Gilvano Dalagna, *Un modelo de investigación artística*, Cahiers of Artistic Research 3 (Aveiro: Universidade de Aveiro, 2020).

⁴ Véase Susan Campos-Fonseca, «Uncanny Valley Project, una intervención ciberfeminista en la X Bienal Centroamericana», *LíminaR* 15, n.º 2 (diciembre de 2017): 15-34; Luca Chiantore, *In-versions*, 2020, <https://www.in-versions.com/>; Laila Rosa e Isabel Nogueira, «O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologías feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música», *Revista Vórtex* 3, n.º 2 (31 de diciembre de 2015); Isabel Nogueira, «Movimentos e impermanências: reflexões para uma musicologia criativa, feminista e decolonial», en *Musicologia e Diversidade* (2016), 85-99.

conferencias, presentaciones en congresos y participación en eventos académicos. Sin embargo, para los integrantes de este espacio, este tipo de exigencia no hace sino distraerlos de su objetivo fundamental (producir obra artística) y los aleja de su ámbito principal de competencia profesional (la creación artística). Esta escena emplea la etiqueta investigación artística como parte de un elaborado argumentario que defiende que cada obra de arte produce conocimiento en sí misma por lo que la creación debe ser completamente homologable a la investigación. De este modo, afirman, debe haber un sistema de puntuación más justo que se adapte a las características de su trabajo artístico-intelectual. Suelen agruparse en asociaciones para dialogar con mayor peso con cada universidad o con los organismos oficiales de acreditación y evaluación del trabajo académico de cada país. En muchos lugares han realizado logros notables en el reconocimiento de su producción artística como méritos académicos.⁵

Por último, mencionemos una cuarta escena, la *investigación artística formativa*, la cual estaría integrada por los trabajos finales, titulación, grado, tesis o tesinas que todo estudiante de música de nivel superior debe realizar al finalizar sus estudios de primer, segundo o tercer ciclo.⁶ Se trata de un requerimiento académico indispensable para la obtención del título correspondiente. Tradicionalmente, estos trabajos cobraban la forma de investigaciones académicas formales cuyos objetivos, metodologías, conceptualizaciones y modos de transferencia parecen más próximos a otros perfiles profesionales como la musicología, la teoría musical o la historia del arte. En este contexto, la etiqueta investigación artística permite introducir discursos, metodologías, estrategias de comunicación de resultados y, sobre todo, objetos de estudio más cercanos a los intereses, ámbito profesional y campo de acción de quienes se dedican al arte musical desde la creación. Es muy importante notar que a diferencia de la primera escena, la de artistas investigadores profesionales, o la segunda escena, la de artistas que investigan, la investigación en este espacio es una actividad puntual y excepcional: no forma parte necesaria de sus *habitus* profesionales. Su tránsito por esta no pretende convertir al estudiantado en artistas-investigadores profesionales. Se trata simplemente de una asignatura o una actividad académica específica y requerida para completar su formación y cuyo impacto en su trayectoria profesional es desigual: para una parte sólo es un trámite más; para otra es una experiencia que

⁵ En Colombia casi la totalidad de facultades y escuelas universitarias de arte formaron una asociación que ha logrado avances significativos en los procesos homologación del trabajo artístico como productos académicos con Colciencias, el organismo coordinador y evaluador del trabajo académico de ese país. Véase Héctor Bonilla *et al.*, «Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, n.º 1 (2018); Héctor Bonilla *et al.*, «Investigación-creación en Colombia: la formulación del “nuevo” modelo de medición para la producción intelectual en artes, arquitectura y diseño», *Kepes* 16, n.º 20 (2019): 673-704. Huib Schippers, Vanessa Tomlinson y Paul Draper, «Two Decades of Artistic Research», en *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, ed. por Jonathan Impett (Lovaina: Leuven University Press, 2017), 163-171.

⁶ El primer ciclo son los estudios de grado, título superior de conservatorio o licenciatura. El segundo es el máster, maestría o magister. El tercero es el doctorado en sus dos modalidades fundamentales: el académico o de investigación, también conocido como PhD; o el artístico llamado también *doctorate* o DMA.

transforma profundamente su trayectoria artística; otra parte importante nunca vuelve a frecuentar procesos de investigación de este tipo durante su carrera mientras que otra se apropia de algunos métodos y los aplica cotidianamente en su vida profesional; por último, una parte pequeña decide dedicarse profesionalmente a este campo. Esta actividad tampoco tiene el propósito de introducir a los estudiantes en la cultura de homologación que defienden los artistas universitarios de la tercera escena. Entre las muchas personas que participan en el desarrollo de esta escena en nuestro entorno podemos mencionar a Álvaro Zaldívar, Jesús Okiñena, Ligia Aspirilla, Melissa Ballesteros o Marta Beltrán.⁷

La interacción entre estas cuatro escenas es compleja. Una misma persona puede participar en varias de ellas sin que sus propuestas desarrolladas dentro de alguna sean vinculantes o de relevancia para las otras. Los discursos de la primera escena no siempre son oportunos para atender las preguntas que se suelen hacer los estudiantes que participan en la cuarta, del mismo modo que los logros administrativos de la tercera no siempre afectan o colaboran a los intereses de las otras. Por último, un discurso, texto académico o propuesta artística puede ser pertinente en más de una escena pero su valoración, significado y peso en cada una de ellas puede ser muy diferente.⁸

Quienes firmamos este artículo trabajamos exclusivamente para la cuarta escena como directores y tutores de trabajos finales, tesis y tesinas. No nos asumimos en absoluto como artistas investigadores sino como colaboradores, facilitadores y animadores de las actividades de investigación artística dentro de estos espacios formativos. Si bien intentamos mantenernos informados de lo que ocurre en las otras escenas y puntualmente podemos colaborar con ellas, nuestro interés radica en estimular trabajos útiles para los que participan de la cuarta escena sin generar obligaciones ni vínculos de dependencia con las otras.

III. UN MODELO DE TRABAJO PARA LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA FORMATIVA

Existen diferentes maneras de entender los trabajos finales de estudios, tesis o tesinas. Resaltemos dos: a) el trabajo final como acreditación global; y b) como asignatura independiente. En el trabajo final como acreditación global se pretende que el estudiantado desarrolle una investigación

⁷ Véase Álvaro Zaldívar, «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, n.º 1 (2005): 95-122; Álvaro Zaldívar, «El reto de la investigación artística y performativa», *Eufonia* 38 (2006): 87-94; Álvaro Zaldívar, *Investigar desde el arte* (Santa Cruz de Tenerife, 17 de marzo de 2008); Ligia Ivette Aspirilla, *El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes* (Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle del Cauca, 2013); y Melissa Ballesteros y Elsa María Beltrán, *¿Investigar creando?: una guía para la investigación-creación en la academia* (Bogotá: Universidad del Bosque, 2018).

⁸ Pueden existir muchas más escenas. Nos podríamos preguntar, incluso, si quienes nos encargamos de teorizar y ofrecer instrumentos metodológicos para el desarrollo de esta actividad formamos una escena de investigación artística en sí misma o si simplemente nos sumamos puntualmente a alguna de las escenas ya mencionadas en trabajos puntuales.

que demuestre, de manera general, que ha adquirido los conocimientos, habilidades y competencias requeridas para ejercer determinado perfil profesional. Desde esta perspectiva, los trabajos finales de un o una pianista, por ejemplo, deberán mostrar que esta conoce el repertorio, los problemas técnicos del instrumento, las discusiones que ocupan a los profesionales en relación a las obras, las circunstancias de programación, los espacios de difusión, etc., en una profundidad acorde al nivel de estudios cursado (primer, segundo o tercer ciclo). Como es evidente, dentro de esta conceptualización, el trabajo final está estrechamente vinculado con la actividad artística principal ya sea interpretación, composición, dirección, etc. En efecto, sólo se puede demostrar que se ha alcanzado un perfil profesional solvente como pianista clásico, por ejemplo, cuando se «toca bien» determinado repertorio en ese instrumento. En este caso, una de las funciones principales de la investigación es evaluar hasta qué punto el estudiantado ha logrado adecuarse a ese perfil profesional *determinado de antemano*.

En el otro modelo, el trabajo final, tesis o tesina entendidos como asignatura independiente, no se pone énfasis en la acreditación de conocimientos y habilidades de un perfil profesional preestablecido. Lo que se prioriza es que el estudiantado aprenda, ejecute y demuestre habilidades para realizar una investigación de manera autónoma; es decir, que sea capaz de producir conocimiento con sus propios recursos. Aquí lo que interesa es evaluar su solvencia para producir una serie de saberes pertinentes, oportunos y eficaces para el desarrollo de su carrera artística. Desde esta perspectiva, el trabajo final es una asignatura independiente con metas y objetivos propios y cuyo desempeño no se vincula necesariamente con otras asignaturas incluyendo las que atienden la actividad artística principal del estudiantado. En efecto, su capacidad investigadora no está necesariamente vinculada con su desempeño en el instrumento, la composición o la dirección. Para quien se especializa en violonchelo, por ejemplo, obtener la nota máxima en este trabajo de investigación no implica necesariamente que domina su instrumento o que está habilitado para ser un chelista profesional: simplemente significa que sabe producir conocimiento de manera autónoma. Del mismo modo, un gran virtuoso del piano pudo obtener una nota muy mediocre en su trabajo de investigación, como en otras asignaturas como armonía o análisis musical y no por ello deja de ser un gran instrumentista. Se trata de competencias distintas. De hecho, un elemento distintivo de nuestra experiencia en la dirección de este tipo de trabajos es que muchas veces el estudiantado aprovecha el proceso de investigación para realizar una búsqueda artística personal en profundidad que con frecuencia desborda los límites de los perfiles profesionales predeterminados.

A continuación detallaremos las características de esta última noción de trabajo final desde la perspectiva del tipo de investigación artística que promovemos entre nuestros estudiantes.

III.1. Investigar en los procesos formativos superiores en música

Entendemos la investigación como un proceso de producción de conocimiento a partir de un estudio metódico y en profundidad. Quien participa de este proceso trabaja de manera autónoma, si bien tutorizada, siguiendo uno o varios métodos explícitos provenientes tanto de diferentes tradiciones

académicas consolidadas, como de las estrategias emergentes de la investigación artística que están en constante revisión crítica. Se caracteriza por una conciencia crítica que exige conocer los antecedentes, discusiones y puntos de vista sobre el tema investigado y tiende a la construcción de una opinión propia informada y reflexionada, siempre con conciencia de sus potencialidades y limitaciones.

En el primer ciclo de estudios superiores esta investigación no pretende que el estudiantado produzca conocimiento nuevo para la comunidad de especialistas. Sus trabajos de investigación, más bien, deben reflejar un conocimiento que no poseía previamente y de preferencia que sea de interés para sus pares (otros estudiantes del mismo ciclo). Lo que se espera en este nivel es que demuestre que posee las habilidades básicas para investigar. Estas son: capacidad para construir preguntas de investigación pertinentes y eficaces para el tema de su interés; solvencia en la propuesta de tareas y actividades de investigación adecuadas para responder a cada pregunta; eficacia en la localización de fuentes de información; conocimiento y habilidad para adaptar y aplicar diferentes métodos de investigación; conocimiento y habilidad para identificar y apropiarse de categorías y conceptos teóricos (conceptuales y procedimentales) para realizar su trabajo; pericia para construir un conocimiento sólido y eficacia para modelarlo en un discurso propio capaz de expresarse a través de diferentes recursos de transferencia de conocimientos como un trabajo escrito o de otra índole. En suma, se trata de un recurso de adquisición y evaluación de habilidades básicas de investigación.

En el segundo ciclo se espera que la investigación realizada, además de mostrar las habilidades anteriores, atienda problemáticas e inquietudes del campo profesional del estudiantado y que este sea capaz de aportar conocimientos y opiniones críticas que colaboren a comprenderlo o resolverlo. Sólo en el tercer ciclo se prescribe que la investigación debe producir conocimiento enteramente innovador.

Una de las principales características de la investigación artística que la distingue de otras tradiciones está en la naturaleza de sus objetos de estudio y de los saberes artísticos que se intentan producir. Por lo regular, parte de problemas vinculados estrechamente con la práctica artística, la creación, composición, dirección o interpretación. Se ocupa de interrogantes que van desde los elementos más técnicos hasta los más artísticos; tanto los aspectos más abstractos y conceptuales como los más prácticos o pedestres; desde la *héuresis* o *cimientos creativos* hasta los problemas vinculados con la gestión escénica, la difusión, distribución o promoción del arte.⁹ El conocimiento que se persigue no sólo es conceptual, discursivo o intelectual. Comprende también el saber procedimental, el *saber hacer* que se manifiesta, por ejemplo, en la técnica instrumental o

⁹ Para los diferentes objetos de estudio de la investigación artística véase Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties* (Leiden: Leiden University Press, 2012); Pablo E. Quiroga Branda, «El arte de la investigación. Consideraciones preliminares para la construcción del objeto de Estudio en la investigación artística», en *Investigar en arte*, ed. por Clara María Azaretto (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017), 75-86; y López-Cano y San Cristóbal, *Investigación artística en música...*

en la habilidad creativa: el saber distinguir, plantear y resolver problemas que surgen durante los procesos de creación.¹⁰ La investigación artística no se limita a describir los procesos creativos. Esa es una opción entre muchas otras. No hay que olvidar que la investigación artística no es un método de creación. Es una actividad diferente, extraña, excepcional, crítica y reflexiva que se inserta en momentos especiales de formación y definición artística. Aunque puede dotar de herramientas para el desarrollo creativo posterior, en nuestra concepción no se trata ni de legitimar académicamente los procesos habituales de creación, ni de transformar los hábitos artísticos de los estudiantes. En nuestro trabajo como tutores y directores de estos proyectos, intentamos promover experiencias de reflexión sobre el propio trabajo, trayectoria o inercias artísticas; e invitamos a que este proceso se transforme en una oportunidad para construir un proyecto artístico propio, ajustado a las limitaciones y potencialidades de cada estudiante.

En efecto, con mucha frecuencia, las experiencias de los investigadores que tutelamos cobran la forma de verdaderos laboratorios de autoconocimiento. En ellos, el estudiantado pone en crisis todas sus certezas y saberes adquiridos tras años de estudio académico dirigiendo preguntándose si el perfil profesional bajo el cual se ha formado durante muchos años es realmente el adecuado para sus necesidades de desarrollo artístico: ¿esta es la manera de componer, cantar, tocar o dirigir que realmente necesito? En este espacio se hace balance de aquellas limitaciones que durante años les han sido señaladas una y otra vez hasta hacerle creer que es un o una música imperfecta, defectuosa: el o la pianista incapaz de tocar cierto repertorio virtuoso, el cellista con problemas técnicos irresolubles, el guitarrista con sonido poco adecuado para el repertorio clásico, etc. Pero también es el lugar donde se ponen en valor aquellas habilidades y potencialidades personales desde las cuales se puede construir una propuesta artística personal, una poética propia que no siempre se ajusta a los perfiles profesionales predeterminados. En nuestro trabajo son comunes los tránsitos donde músicos provenientes de una tradición abrazan otros géneros, música o formas de performance; la experimentación con otros formatos de concierto, difusión y promoción distintas; la búsqueda de un *musica persona*¹¹ diferente y personalizado, construido a su medida. Pero no todas esas experiencias son así de drásticas. También hemos dirigido a muchos estudiantes que simplemente quieren *conocer* o *saber hacer* algo específico que les permita realizar mejor su trabajo.

¹⁰ Para una reflexión de los diferentes tipos de conocimientos producidos en la investigación artística véase Borgdorff, *The Conflict of the Faculties...*; Rubén López-Cano, «Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade», *ARJ-Art Research Journal* 2, n.º 1 (2015): 69-94; y Rubén López-Cano, «Educar para la investigación-creación: áreas de trabajo, tipos de conocimiento y problemas de implementación», *A contratiempo* 25 (2015).

¹¹ Philip Auslander, «Musical personae», *TDR/The Drama Review* 50, n.º 1 (2006): 100-119.

III.2. Elementos, partes y componentes habituales de una investigación artística

Recordemos brevemente que todo trabajo de investigación debe partir de una cartografía de los saberes ya en circulación sobre el tema que nos interesa que se suele llamar *estado del arte* o *estado de la cuestión*. Sobre la base de este conocimiento previo se construyen nuevas *preguntas de investigación* las cuales se van a responder a partir de la realización de diferentes *tareas de investigación* basadas en tres tipos de *metodologías* generales que se agrupan en tres categorías: *investigación documental*, *métodos cuantitativos* como la encuesta o experimentación y *métodos cualitativos* como la observación, la entrevista a profundidad y los grupos focales. Además, existen los métodos propios de la investigación basada en la práctica artística dentro de la cual destaca la *autoetnografía*.

A esto se le suma una batería de *fuentes de información* e *insumos teóricos*; es decir, conceptos y términos técnicos que van a colaborar a modelar la información recogida en las diferentes fases.¹² En la investigación artística las diferentes técnicas instrumentales o estrategias creativas también forman parte de este elenco de teorías y conceptos intelectuales, motores y prácticos. Del mismo modo, se han de aplicar diferentes *estrategias de procesamiento de información* para el estudio, análisis e interpretación de la información obtenida de las lecturas, observaciones o entrevistas, pero también de la propia práctica artística. Por último, hay una etapa de *construcción de conocimiento* que dará lugar a un *discurso propio* que se articulará en diferentes productos de investigación por medio de los cuales se transferirán los conocimientos producidos. Por lo regular, estos consisten en la propuesta artística más un *recurso de transferencia directa de conocimiento* fuera de la experiencia estética que puede constar de un trabajo escrito, algún artefacto audiovisual o diferentes recursos multimedia así como la comparecencia en una defensa oral ante un jurado o tribunal.

IV. ESTUDIOS DE CASO: INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN ACCIÓN

Analicemos ahora un par de proyectos que nos permitirán observar mejor cómo funciona nuestro modelo de trabajo.

IV.1. «Para desenvolver las manos. La improvisación de fantasías en la vihuela de mano»

El primer caso que revisaremos es una investigación de Carles Blanch (2018) quien aprovechó la experiencia del trabajo final de grado (tesina de primer ciclo en la Esmuc) para desarrollar una habilidad artística especialmente útil para su carrera artística y profesional y para la cual no existe aún

¹² A este apartado se le suele denominar *marco teórico*. Sin embargo, recientes modelos de estructura de investigaciones llaman marco teórico a toda una sección del trabajo que contrasta con otra sección que le llaman marco práctico.

pedagogía establecida ni programas de estudios en centros de educación musical. Si bien la improvisación es un aspecto sumamente importante dentro de la música antigua o interpretación históricamente informada, la interpretación de fantasías polifónicas en estilo de los vihuelistas españoles del siglo XVI es una práctica poco o nada conocida.

IV.1.1. *Principales conocimientos aportados*

Carles cumplió con los objetivos planteados en su trabajo y logró producir, apropiarse y comunicar los siguientes conocimientos: en primer lugar demostró capacidad técnica y artística para improvisar en la vihuela española del siglo XVI música polifónica en estilo de las fantasías idiomáticas y politemáticas de compositores como Mudarra, Narváez o Fuenllana. También organizó de manera didáctica algunas de las estrategias de aprendizaje de esta habilidad artística y generó un discurso crítico sobre la improvisación dentro del entorno profesional de la interpretación históricamente informada. Por último, articuló todo un proyecto artístico propio y personal en este terreno. El tipo de discurso que construyó fue didáctico-pedagógico, reflexivo-crítico y poético-artístico¹³.

IV.1.2. *Principales preguntas y tareas de investigación*

En estos proyectos es muy común que el estudiantado comience con planteamientos demasiado amplios y genéricos. Es imprescindible tomar en cuenta que las preguntas de investigación eficaces dilatan en formarse. Hay que partir de intuiciones básicas y generales del estudiantado para luego trabajarlas mucho y pulirlas antes de que estas se conviertan en verdaderas preguntas operativas. Esto no se logra sin un intenso trabajo previo tanto en lo intelectual como dentro de la misma práctica artística. Es responsabilidad de quien lo tutoriza darle herramientas para encontrar rutas de inicio productivas, modelar intuiciones y construir poco a poco preguntas eficaces. Enseguida mostraremos el proceso de construcción de las principales preguntas de investigación de este proyecto.

Pregunta 1. ¿Cómo improvisar polifónicamente en estilo de los vihuelistas del siglo XVI?

Como se puede apreciar, la pregunta de inicio fue demasiado vaga y con poca capacidad operativa. Antes de desecharla, hubo que buscar estrategias productivas para iniciar el proceso investigativo. Sabíamos que existen diversas obras y tratados dedicados al estudio de variantes melódicas de patrones cadenciales (cláusulas) en el siglo XVI. Carles decidió comenzar por aquí su estudio. Una vez más hemos de resaltar la importancia de que estos trabajos iniciales estén anclados en actividades prácticas sobre el instrumento pues eso permite la emergencia de más y mejores preguntas orientadas a construir problemas de investigación eminentemente prácticos.

¹³ Entendemos por poética el proyecto personal que artistas desarrollan en una o varias obras o en una etapa de su carrera.

Pregunta 2. ¿Cómo extender las cláusulas o patrones cadenciales y cómo variar sus desarrollos contrapuntísticos básicos?

Después de un tiempo estudiando estos patrones, comenzaron a surgir preguntas más operativas lo que permitió establecer una agenda de trabajo firme basada en la práctica artística. Carles realizó diversos análisis de patrones cadenciales y contrapuntísticos en el repertorio de piezas para vihuela del siglo XVI. Específicamente hizo un análisis reductivo de estructuras contrapuntísticas básicas y emprendió sus transformaciones con nuevos diseños polifónicos. Su trabajo incluyó la realización de variaciones contrapuntísticas por escrito para controlar la buena conducción vocal y la correcta aplicación de las reglas de contrapunto de la época. Pero también ejercitó estas variaciones sobre el instrumento para identificar y apropiarse de fórmulas, patrones de digitación y rutinas motoras vinculadas a estas cadencias. En otras palabras, encarnó las reglas de contrapunto en *gestos efectores* de sonido musical.¹⁴ Del mismo modo, diseñó sus propios ejercicios para la extensión de estos patrones tomando decisiones en el momento mismo de la interpretación. Al estudio de patrones cadenciales siguió el trabajo con la exposición de temas, imitación, procesos de conexión y diferentes estrategias contrapuntísticas desarrolladas sobre el instrumento.

Pregunta 3. ¿Cómo hacer que las improvisaciones suenen en estilo de los vihuelistas del siglo XVI?

En determinado momento surgió la necesidad de asegurarse de que sus realizaciones contrapuntísticas improvisadas no sólo cumplieran las reglas del contrapunto de la época sino que sonaran en el estilo del repertorio de referencia. Como todo músico especializado en la interpretación históricamente informada, Carles tenía ya experiencia en la lectura de tratados contrapuntísticos del siglo XVI y de trabajos recientes sobre contrapunto de ese período. Sin embargo, para comprender mejor el lenguaje específico de los vihuelistas del siglo XVI, decidió analizar varias fantasías específicas de autores como Luis de Narváez o Alonso Mudarra. De particular interés fue la detección y replicación de algunas de sus estrategias contrapuntísticas. Como era de esperar, Carles reparó en que los grandes compositores para vihuela no siempre siguen a pies juntillas las reglas prescritas en los tratados. La música real, como siempre, está repleta de excepciones y realizaciones particulares y era precisamente esta singularidad musical la que le interesaba conocer, estudiar y asimilar.

¹⁴ Para una definición de los gestos efectores y otro tipo de movimientos y gestos vinculados a la performance musical, véase Rubén López-Cano, «Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarrett en su Tokyo '84 Encore», en *La experiencia artística y la cognición musical. Actas de la VIII reunión anual de la SACCoM* (Buenos Aires: Saccom, 2009).

Pregunta 4. ¿Cómo hacer evidente que aquello que se interpreta es una improvisación y no una pieza compuesta en aquel tiempo?

Una vez que su sonido en la improvisación se asemejó al estilo de los vihuelistas seleccionados del siglo XVI, surgió la duda de cómo hacer evidente que aquello que interpretaba era una improvisación y no una pieza de la época. Para responder a esta inquietud realizó una serie de entrevistas a improvisadores de música antigua (hablaremos de estas más adelante). Así mismo, analizó varios momentos improvisados en algunos discos de especialistas como el arpista Andrew Lawrence King¹⁵. Entonces Carles se dio cuenta de que, en muchos casos, quien improvisa realiza giros inesperados que no suelen ocurrir en las piezas de ese estilo. También vio que un recurso común empleado para llamar la atención en la naturaleza improvisada de la música en este y otros estilos musicales, es el citar temas bien conocidos de ese género y transformarlos de maneras caprichosas. Con ello, el oyente habituado a esos repertorios reconoce algo familiar pero que se desenvuelve de una manera inusitada e imposible en el repertorio de referencia.¹⁶

Pregunta 5. ¿Qué estrategias seguir cuando no sé cómo continuar una improvisación?

Otro bloque de preguntas productivas surgió más adelante cuando Carles observó que en sus improvisaciones había momentos en que encallaba y entraba en un callejón sin salida. Entre otras tareas, Carles desarrolló una serie de procedimientos de patrones fijos para reaccionar cuando entraba en estas situaciones. Entre estos había recursos como repetir el fragmento anterior de manera literal; o después de ejecutar un fragmento por terceras paralelas, repetirlo en sextas paralelas; o después de tocar un fragmento con textura homofónica repetirlo separando las mismas notas de tal suerte que el mismo diseño se melodiza, etc. También aprendió pasajes de tránsito que le venían a auxiliar en momentos determinados. Por otro lado, compuso varias fantasías-tipo que respondían a los estilos del siglo XVI pero no eran iguales a ninguna del repertorio. Entonces, a la manera de las formas abiertas de la música contemporánea, Carles quitaba la información de ciertos pasajes para improvisar libremente a partir de ellos para luego continuar en otro punto de la pieza o regresar al punto de partida. Practicó mucho la *extemporización*: aquellos elementos que no forman parte de una partitura como ornamentos o variaciones que al ser ejecutados en público parecen ser improvisados pero que en realidad se han definido y ensayado previamente. También experimentó con la variación textural: repetir un acorde en ocasiones en arpeggio y otras en punteo o un fragmento contrapuntístico repetirlo en bloques de acordes, etc. Poco a poco, la caja de trucos, clichés y estrategias se fue engrosando.

¹⁵ Andrew Lawrence-King y The Harp Consort, *El Arte de Fantasía*. Harmonia Mundi, 2004, 907316, CD-ROM.

¹⁶ Véase esta improvisación de Carles Blanch: Carles Blanch Guzman, «Fantasia (quart mode) - Carles Blanch», vídeo de YouTube, 1:46, publicado el 26 de marzo de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=xKg8zFm6nyM>.

IV.1.3. *Estado de la cuestión*

Cumpliendo los requerimientos de todo trabajo de investigación, Carles tuvo que hacer una descripción de las investigaciones previas realizadas sobre su tema. Un buen estado de la cuestión en investigación artística debe incluir tanto los saberes y conocimientos públicos y publicados como aquellos que circulan de manera oral en el campo de profesionales de la materia. Hay casos en que los saberes previos están presentes exclusivamente en las propias prácticas artísticas pues carecen aún de discurso: ni se habla ni se discute públicamente sobre ellos. Hacer visibles y explícitos estos conocimientos, plagados de contradicciones y recovecos que analizar, es uno de los múltiples aportes de la investigación artística.

Como en muchos otros temas de esta modalidad de pesquisa, no existe bibliografía sobre cómo se realiza, discute y piensa en el medio profesional de la música antigua, la improvisación polifónica en estilo del siglo XVI. Ante tal carencia, Carles no tenía otra opción para aproximarse al fenómeno que entrevistar a profesionales que practican la improvisación en instrumentos históricos de cuerda pulsada como Xavier Díaz-Latorre, Hopkinson Smith, Rolf Lislevald, Bor Zuljan y Enrique Solinís. Este trabajo fue sumamente enriquecedor pues Carles identificó en los discursos de estos artistas diferentes concepciones, valores y poéticas de improvisación. Carles reparó no sólo en las coincidencias de las opiniones de sus entrevistados, sino que señaló sus contradicciones y puntos polémicos. Esto lo indujo a comparar los diferentes puntos de vista y a desarrollar su propia opinión respecto a esta práctica. A partir de este insumo, Carles postuló una poética propia en torno a la improvisación polifónica en la vihuela del siglo XVI: un ideario estético diferente al de sus profesores y que sólo fue posible atisbar a partir de esta experiencia investigadora.

IV.1.4. *Insumos teóricos: conceptos y términos técnicos*

Para modelar la diferente información que obtenía tanto del estudio intelectual como artístico de su tema, Carles recurrió a diferentes instrumentos teóricos que se encarnan en conceptos, términos y categorías explicativas de diferente procedencia. Mencionaremos sólo algunos de ellos. Para asegurarse de que sus improvisaciones cumplieran con los requisitos de estilos históricos específicos, profundizó en recientes estudios musicológicos sobre la música de vihuela. De los trabajos de John Griffiths¹⁷, por ejemplo, retomó la distinción entre *fantasías con textura idiomática* y *fantasías imitativas politemáticas*. Por otro lado, también profundizó en estrategias contrapuntísticas históricas de su instrumento y de la época como el *gymel* y la *cantilena* tal y como aparecen explicados en los trabajos de Murphy,

¹⁷ John Griffiths, «The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles» (tesis doctoral, Monash University, 1983); John Griffiths, «The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context», en *Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Performance and Modern Interpretation*, ed. por Victor Coelho y Cambridge Studies in Performance Practice (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 158-179.

Roig-Francolí, o Peter Schubert.¹⁸ Para comprender los diferentes conceptos, procesos y modalidades de improvisación recurrió a trabajos clásicos como el de Nettl, Russell y Zitman.¹⁹ Sin embargo, las distinciones fundamentales entre las nociones de *improvisación*, *extemporización* y el *principio audiotáctil* las retomó de los trabajos de Caporaletti, Macaluso y Chiantore.²⁰ Ahora bien, si hay una cultura musical que ha teorizado en profundidad sobre la improvisación, esta es sin lugar a dudas la del jazz. Por ello, de la teoría del jazz usó conceptos como *licks*²¹, *patrones de digitación* o *voicings*²². Esta modelización teórica le permitió, por ejemplo, detectar algunos de los *licks* más característicos del estilo de Narváez o Mudarra.²³ Este ejercicio de conceptualización desconcertó un poco a sus profesores de música antigua que, sin embargo, reconocieron su utilidad.

IV.1.5. Metodologías empleadas

Carles empleó diferentes metodologías las cuales resumiremos a continuación. En el ámbito de la *investigación documental* realizó y recuperó lecturas obligadas en su campo relacionadas con el contrapunto y la improvisación como los tratados históricos de Ortiz (1553), Bermudo (1555), Henestrosa (1557) y de Santa María (1565).²⁴ Como ya se mencionó, revisó trabajos actuales sobre vihuela como los de González y González, Griffiths, Morales y Minamino;²⁵ así como los ya

¹⁸ Richard Murphy, «Fantasia and ricercare in the sixteenth century» (tesis doctoral, Yale University, 1981); Miguel A. Roig-Francolí, «Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation», *Early Music* 3 (1995): 461-471; y Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style* (Nueva York: Oxford University Press, 2007).

¹⁹ Bruno Nettl y Melinda Russell, *En el transcurso de la interpretación: estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, trad. por Bárbara Zitman (Madrid: Akal, 2004).

²⁰ Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica: un approccio globale* (Luca: Libreria Musicale Italiana, 2005); Fabio Macaluso, «Le musiche audiotattili: entrevista a Vincenzo Caporaletti, grande musicologo», *Nellfuturo* (2016); y Luca Chiantore, *Beethoven al piano: improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos* (Barcelona: Nortésur, 2010).

²¹ Robert Witmer, «Lick», en *Oxford music online*, acceso 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49259>.

²² Steven Strunk, «Harmony (i)», en *Oxford music online*, acceso 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J990085>.

²³ Como se puede apreciar, en su estudio, Carles comenzó a alejarse del discurso habitual del ámbito de la música antigua: expandió los límites del perfil profesional preestablecido.

²⁴ Diego Ortiz, *Tratado de glosa* (Roma: Valerio Dorico & Luigi Dorico, 1553); Juan Bermudo, *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de León, 1555); Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1557); y Tomás de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía* (Valladolid: Francisco Fernandez de Cordoba, 1565).

²⁵ Luis Antonio González y José Luis Uriol González, «Práctica de tañedores, entre los siglos XVI y XXI», *Annuario Musical* 69 (2014): 295-322; Griffiths, «The Vihuela Fantasia...»; Griffiths, «The Vihuela...»; Esther Cañadas Morales, «Los Ricercare de laúd o vihuela», *Laboratorio de arte* 7 (1994): 25-40; Hiroyuki Minamino, «Valencian Vihuela de Mano Tablature», *Lute Society of America Quarterly* 33, n.º 3 (1998): 4-6.

mencionados trabajos recientes sobre el contrapunto de la época. También extrajo información de escritos recientes sobre improvisación polifónica como Janin, Bogdanović, Canguilhem y Dongois.²⁶ Sobre la improvisación en el jazz, además de los ya mencionados, revisó también los libros de Hodson, Levine, Monson y Seddon.²⁷ Por último, dentro de su trabajo de investigación documental destaca el análisis de fonogramas y partituras de vihuelistas como Narváez, Mudarra, Fuenllana o Milán.²⁸

Entre los *métodos cualitativos* que empleó destacan la observación participante que desarrolló durante su asistencia a algunos de los incipientes cursos y seminarios sobre improvisación contrapuntística vocal e instrumental (ninguno sobre el estilo e instrumento de su interés) que ofrecen algunos espacios formativos excepcionales durante festivales o cursos de verano. En este rubro se insertarían también las entrevistas a músicos profesionales de la improvisación en instrumentos históricos. Así mismo, empleó estrategias específicas de investigación artística basadas en su propia práctica artística las cuales observó a partir de diferentes ejercicios de autoetnografía. Para ello, el llevar un diario de trabajo tanto escrito como audiovisual fue de particular importancia en la tarea de generar preguntas de investigación y proceder a su resolución. En este trabajo no se aplicaron estrategias de investigación cuantitativa.

IV.1.6. *Productos de la investigación*

Los productos de este trabajo de investigación fueron de dos tipos: artísticos y académicos. Los primeros consistieron en una serie de improvisaciones-preludios desarrollados a manera de *fantasías* que se realizaron como introducción a piezas vocales de vihuelistas como Fuenllana y que interpretó en su concierto final de carrera. De este modo, en esta comparecencia, demostró en situación de concierto (experiencia artística) los saberes embebidos, corporeizados y prácticos que adquirió durante el proceso. Entre los conocimientos demostrados se encuentran los siguientes: la

²⁶ Barnabé Janin, *Chanter sur le livre: manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XVe et XVIe siècles)* (Lyon: Symétrie, 2014); Dušan Bogdanović, *Counterpoint for Guitar: With Improvisation in the Renaissance Style and Study in Motivic Metamorphosis* (Ancona: Bèrben, 1996); Philippe Canguilhem, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance* (París: Classiques Garnier, 2015); y William Dongois, *Apprendre à improviser avec la musique de la Renaissance méthodologie d'improvisation* (Gennevilliers: Color & Talea, 2008).

²⁷ Robert Hodson, *Interaction, improvisation, and interplay in jazz* (Nueva York y Londres: Routledge, 2007); Mark Levine, *The Jazz Theory Book* (Petaluma: Sher Music, 1995); Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009); y Frederick A Seddon, «Modes of Communication during Jazz Improvisation», *Brit. J. Music. Ed. British Journal of Music Education* 22, n.º 1 (2005): 47-61.

²⁸ La abundante bibliografía consultada por Carles Blanch puede hacernos creer que su perfil profesional es el de un ratón de biblioteca erudito con gran experiencia intelectual. No es el caso. Carles es un músico normal que como todo estudiante de la interpretación históricamente informada tiene la costumbre de revisar tratados y escritos antiguos. Gran parte de la bibliografía de su trabajo le fue sugerida por profesores especialistas de cada rama quienes le indicaron dónde y cómo buscar la información que requería. Este tipo de trabajo está al alcance de la gran mayoría del estudiantado de música.

habilidad para someter a diversos procedimientos de improvisación polifónica, distintos elementos de las piezas vocales preludiadas como patrones armónicos, temas y giros melódicos característicos; la capacidad para generar recursos contrapuntísticos *in situ* a partir de diversos materiales; la astucia para elaborar un discurso musical coherente dentro del estilo de la música preludiada pero con elementos que denotaban su naturaleza improvisada.

Los productos académicos del proyecto, por otro lado, se plasmaron en dos recursos de transferencia directa de conocimiento fuera del entramado estético. El primero fue un trabajo escrito de cincuenta páginas donde se exponen temas como los siguientes: definiciones sobre las fantasías del siglo XVI; discusión de diferentes concepciones sobre la improvisación donde el autor aporta categorías propias; un discurso crítico sobre su propia práctica profesional y su comunidad profesional y el esbozo de un proyecto artístico personal dentro de la improvisación en la interpretación históricamente informada. En el escrito también logró transmitir algunas de sus estrategias de auto-aprendizaje de la improvisación polifónica en el estilo de los vihuelistas del siglo XVI. Cabe señalar un problema recurrente en este tipo de trabajos donde el estudiantado desarrolla una competencia o saber artístico práctico: ¿cómo transferir el conocimiento embebido en la práctica? Por lo regular tenemos dos opciones. La primera consiste en redactar una *memoria* del camino recorrido en la que se exponen las estrategias y acciones desarrolladas para generar el conocimiento o habilidad aprendida. La segunda estrategia es evitar este recorrido muchas veces plagado de anécdotas y rodeos no siempre útiles para quien lee el trabajo y se interesa en adquirir también esos saberes. En este caso se opta por una sistematización didáctica de los saberes adquiridos: se reorganiza de manera sistemática las actividades más eficaces desechándose aquellas que se mostraron improductivas, se ordenan progresivamente de manera pedagógica y se complementan con otras que no se realizaron en su momento pero que serían muy útiles para seguir un programa ordenado de aprendizaje. Este fue el camino elegido por Carles. Este ejercicio también apunta al desarrollo de una metodología de la enseñanza/autoaprendizaje de la improvisación polifónica que también ofrece particulares posibilidades de impulso profesional pues permite al estudiantado diseñar y ofrecer cursos y seminarios e iniciar una tradición pedagógica que no existe.

Aunado al trabajo escrito, también presentó una defensa oral del mismo. Durante esta, además de exponer una síntesis del escrito y responder las preguntas y dudas del tribunal evaluador, Carles tuvo que realizar diferentes improvisaciones sobre el mismo material que demostrarían la adquisición de los saberes no verbalizables de su proyecto. Es decir, demostró que realmente es capaz de improvisar y no sólo de memorizar una composición fija previa.

IV.1.7. *Evaluación*

Además de la evaluación del tribunal o jurado, es muy importante la autoevaluación de quien realizó el trabajo. Eso demuestra la conciencia crítica puesta en él. Al terminar el proceso, Carles fue consciente de cuáles de las estrategias seguidas fueron eficaces y cuáles no y qué aspectos de sus

técnicas son mejorables. Como pasa en todos estos procesos, no fue posible alcanzar todas las metas, habilidades y recursos que se planteó al inicio. Esto es absolutamente normal. Carles pudo calcular en qué porcentaje cumplió con esas metas y el camino a seguir para alcanzar el resto de la manera más eficaz. Por su parte, el tribunal evaluador le puso una nota excelente.

Dos últimos aspectos a comentar sobre este proyecto. El trabajo escrito resultante no es el de un musicólogo o teórico. Es el de un instrumentista, uno muy bueno, que se expresa en sus propios términos sobre los problemas profesionales que le corresponde atender. El escrito resultante tiene limitaciones tanto de forma como de profundización teórica en relación a los estándares académicos habituales. Sin embargo, hay que tener en mente que el trabajo escrito no es en sí mismo la investigación: no puede atrapar en sí mismo todo el conocimiento producido en esta. Se trata sólo de una parte de la rendición de resultados y, recordemos, sólo es un medio de transferencia posible, dentro de varios otros, de ese conocimiento producido.

Por último, un comentario sobre el proceso de supervisión de este tipo de trabajos. El resultado siempre es óptimo cuando cada proyecto tiene un supervisor artístico y otro académico. En el caso de Carles, la supervisión de la parte artística corrió a cargo de su profesor de instrumento principal Xavier Díaz-Latorre en el contexto de su propia asignatura, mientras que la académica estuvo a cargo de Rubén López-Cano dentro de la asignatura específica del trabajo final. Durante el proceso, Carles pudo recibir consejos diferentes y hasta contradictorios de sus dos directores. Sin embargo, en todo momento el estudiante tuvo la última palabra para decidir qué hacer. La doble dirección, artística y académica, es la mejor opción mientras surgen y se propagan recursos humanos con este doble perfil de artistas investigadores en músicas específicas.

IV.2. «El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz. Análisis práctico e implementación pedagógica utilizando medios teórico-prácticos de guitarra eléctrica» (2018)

El segundo caso que revisaremos es el de Javier Martínez Pérez, cuyo trabajo final se realizó para la titulación en interpretación de jazz y música moderna de la Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics (primer ciclo). Martínez quería mejorar sus habilidades técnicas para improvisar en la guitarra acústica sobre la base del lenguaje de Paco de Lucía. Para lograrlo recurrió a estrategias de intérpretes de guitarra eléctrica que solo habían sido explicadas a través de videotutoriales, algo que invitaba a replantear la noción más tradicional de marco teórico.

IV.2.1. Principales conocimientos aportados

Javier fue capaz de identificar las principales dificultades técnicas del repertorio y de proponer estrategias para abordarlas a través de la práctica diaria. La propuesta no solo le ayudó a mejorar sus

destrezas interpretativas sino que además le permitió transmitir ese conocimiento a otros músicos, desde jóvenes estudiantes hasta músicos profesionales que deseaban familiarizarse con la técnica necesaria para improvisar en el estilo de Paco de Lucía.

IV.2.2 Principales preguntas y tareas de investigación

Entre las principales preguntas de investigación que se formuló destacan las siguientes: ¿cuáles son las principales características armónicas, melódicas y rítmicas del lenguaje de la improvisación de Paco de Lucía en el flamenco-jazz?; ¿qué dificultades técnicas existen en las improvisaciones de Paco de Lucía para la guitarra tocada con púa?; y ¿qué estrategias pedagógicas puedo diseñar para afrontarlas? Las preguntas aportadas por Martínez apuntan, por una parte, a comprender los elementos musicales y técnicos del estilo improvisatorio de Paco de Lucía con el propósito de llevarlo a la práctica. Por otra parte, buscan identificar dificultades técnicas para luego generar estrategias pedagógicas que permitan solventarlas. De este modo, el trabajo de investigación aporta herramientas que contribuyen a mejorar el perfil de intérprete y el de docente, dos actividades que frecuentemente debe realizar toda persona egresada de las titulaciones superiores de música.

IV.2.3 Estado de la cuestión

Martínez tenía inquietudes teóricas y prácticas sobre Paco de Lucía y el flamenco jazz. Para abordarlas tuvo que considerar, por un lado, qué se había escrito sobre el tema y, por otro, tuvo que revisar qué se había hecho desde la práctica artística estudiando grabaciones. Esto se tradujo en un estado de la cuestión dividido en dos secciones. En la primera se refirió a la discografía de Paco de Lucía desde 1971 (recital de guitarra contiene el tema «Rumba improvisada») hasta 1990 (disco *Zyriab*), un período en el que se puede apreciar la formación de su lenguaje improvisatorio. Esta selección discográfica fue objeto de análisis en el segundo capítulo del trabajo donde pudo identificar las particularidades que diferencian el estilo de Paco de Lucía del de otros guitarristas. Contrastó el resultado de su análisis con algunos estudios académicos sobre el flamenco jazz.²⁹

En la segunda sección, revisó publicaciones sobre la guitarra flamenca enfocadas a la enseñanza de la técnica (consideró manuales como los de Leiva 2010; Mannola 2014; Barea 2017), textos sobre la

²⁹ Paco Sevilla, *Paco de Lucía: A New Tradition for the Flamenco Guitar* (San Diego, CA: Sevilla Press, 1995); José María García Martínez, *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España: 1919-1996* (Madrid: Alianza, 1996); Juan Zagalaz, «Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 – 1981», *Congreso Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012); y Juan Zagalaz, «Los orígenes de la relación jazz–flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956–1968)», *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»* 13 (2016).

armonía flamenca.³⁰ La información de estos textos le permitió formalizar su descripción del lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía.

IV.2.4. *Insumos teóricos: conceptos y términos técnicos*

En su marco teórico Martínez abordó conceptos relevantes para la reflexión y para la práctica del flamenco jazz. En primer lugar reflexionó sobre el concepto de hibridación aplicado a las diferentes experimentaciones llevadas a cabo en el flamenco, a partir de textos de Iglesias (2005); García Canclini (1992) y Steingress (2002). Esto le permitió definir el lenguaje de Paco de Lucía como una hibridación específica entre flamenco y jazz.

Al igual que en el caso de Blanch, Martínez observó que algunos de los saberes más relevantes para su práctica musical no se encontraban disponibles en el formato bibliográfico. En su caso particular, se trataba de conocimientos vinculados a la utilización de la púa en la interpretación de pasajes virtuosos practicada por guitarristas experimentados. Este conocimiento solo se transmitía oralmente o bien a través de video tutoriales, un aspecto que plantea un debate relevante. En la investigación en humanidades lo habitual es considerar que las fuentes con mayor grado de autoridad son las que se encuentran publicadas en textos académicos. Sin embargo, en la actualidad muchos artistas optan por transmitir sus conocimientos en video, formato que facilita la comunicación de ideas difíciles de exponer por escrito: cuestiones relacionadas con la técnica y con el funcionamiento físico de las manos se explican de manera más clara a través de la imagen. Si quien produce el video es una persona con experiencia en la materia, su discurso es un aporte relevante para otros músicos y por lo tanto puede ser considerado como una fuente válida para la investigación.

Martínez trabajó sobre el concepto de *alternate picking*, una técnica que ha sido estudiada sistemáticamente por el guitarrista Troy Grady, y que se define como «el proceso de tocar con la púa de forma alterna arriba abajo con la ausencia de ligados y pulsando cada nota de nuestra interpretación»³¹. Grady estudia la técnica a través de ejemplos de los guitarristas de los de la década de 1980 y 1990, y realiza sofisticados video tutoriales que le permiten explicar de manera detallada el grado de inclinación de la púa y la alternancia necesaria para ejecutar con solvencia pasajes rápidos.³²

³⁰ Peter Manuel, «Evolution and Structure in Flamenco Harmony», *Current Musicology* 42 (1986): 46-57; Manuel Granados, *Teoría musical de la guitarra flamenca*, vol. 1 y 2 (Barcelona: Casa Beethoven, 1998); y Guillermo McGill, *Flamenco Jazz: Real Book* (RGB Arte visual, 2006).

³¹ Javier Martínez, «El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz. Análisis práctico e implementación pedagógica utilizando medios teórico-prácticos de guitarra eléctrica» (trabajo Final de Grado, Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics, 2018), 15.

³² Véase la web «Cracking the Code», Cracking the Code, acceso 15 de diciembre de 2020 <https://troygrady.com/>.

IV.2.5. Metodologías empleadas

Además de realizar una investigación documental que incluyó la revisión de textos y documentales sobre el flamenco jazz, la técnica de la guitarra flamenca y sobre el lenguaje musical de Paco de Lucía, Martínez también realizó transcripciones y análisis de las piezas de Paco de Lucía que consideraba más relevantes para su estudio, con el propósito de identificar las principales dificultades técnicas que planteaban. A partir de ello, aplicó la técnica del *alternate picking* a la ejecución de los picados presentes en las improvisaciones de Paco de Lucía, un procedimiento que luego sistematizó a través de una serie de ejercicios enseñados por video³³.

IV.2.6. Productos de la investigación

Los productos de la investigación de Martínez se concretaron en la escritura de un trabajo de final y la realización de un concierto de titulación donde aplicaba lo aprendido. Sin embargo, los alcances del proyecto no se limitaron a cumplir los requisitos académicos. Los ejercicios técnicos realizados en video como parte del trabajo sirvieron como punto de partida para diseñar estrategias pedagógicas que ahora emplea regularmente en su actividad docente. Por otra parte, la técnica implementada le ha permitido desarrollar una propuesta de concierto tributo a Paco de Lucía que tuvo una gira de conciertos en España y otros países de Europa.

IV.2.7. Evaluación

Si bien el trabajo escrito es mejorable en cuanto a cuestiones formales de escritura y de profundización teórica, cumplió las metas principales delineadas por el estudiante en el ámbito artístico, ya que fue planteado como una primera exploración para perfeccionarse la interpretación. En este sentido, el trabajo de fin de titulación funciona como el primer paso de un proyecto artístico que se desarrolla a mediano/largo plazo en la vida profesional. En el caso de Martínez, se puede apreciar cómo fue perfeccionando su técnica gracias a los ejercicios diseñados por él mismo. De hecho, en la gira de conciertos llevada a cabo dos años más tarde en 2020, se puede apreciar el avance experimentado.³⁴

³³ Véanse los siguientes video ejemplos: javiernylon, «video1», vídeo de YouTube, 2:03, publicado el 14 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=H9mW8LMyKTU&feature=youtu.be>; javiernylon, «video2», vídeo de YouTube, 1:08, publicado el 14 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=1AYn0jEBS3M&feature=youtu.be>; javiernylon, «ej3», vídeo de YouTube, 0:58, publicado el 14 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Iixg5Sot5qU&feature=youtu.be>; javiernylon, «ej4», vídeo de YouTube, 0:59, publicado el 14 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=kHnSAURbEeo&feature=youtu.be>; y javiernylon, «ej5», vídeo de YouTube, 0:42, publicado el 14 de junio de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=clkDVJ-Z_4I&feature=youtu.be.

³⁴ Véase por ejemplo este concierto en la sala Jamboree de Barcelona: javiernylon, «Río Ancho by Javier Martínez (JavierNylon) Ismael de Barcelona», vídeo de YouTube, 4:10, publicado el 16 de febrero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=T7iXNiXsf74>. Véase también este videoclip junto a Georgi Olshanetsky donde se aprecia

V. CODA

En los casos presentados se aprecian algunos detalles del planteamiento, metodología y resultados de nuestro modelo de trabajo dentro de la escena de la investigación artística formativa. Como se puede observar, el propósito de este modelo no es el de generar recursos humanos que ejerzan la investigación artística de manera profesional. Tampoco es el de convertir de la noche a la mañana al estudiantado de música en musicólogos o teóricos. Más aún, nuestra concepción del trabajo dentro de esta escena no se preocupa ni se ocupa de los problemas, objetivos y discursos que dominan las otras escenas. En este sentido, los ocasionales intentos por intentar definir un espacio unificado de «investigación artística» con objetivos y metas similares que responda a una sola concepción de la actividad, pueden llegar a entorpecer nuestro principal cometido para esta escena: convertir la obligación de transitar por un proceso de producción de conocimiento de manera autónoma impuesta por el currículo de los estudios superiores de música, en un espacio para la autorreflexión crítica y el apuntalamiento de un proyecto artístico propio, adecuado a las limitaciones y potencialidades características de cada estudiante, que impulse una proyección artística sin preocuparse por ajustarse a perfiles profesionales establecidos de antemano. Es un soplo para atisbar y aprehender la libertad creativa propia.

VI. REFERENCIAS

- Asprilla, Ligia Ivette. *El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes*. Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle del Cauca, 2013.
- Auslander, Philip. «Musical personae». *TDR/The Drama Review* 50, n.º 1 (2006): 100-119. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>.
- Ballesteros, Melissa y Elsa María Beltrán. *¿Investigar creando?: una guía para la investigación-creación en la academia*. Bogotá: Universidad del Bosque, 2018.
- Barea, Miguel Ángel. «La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica». Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 2017.
- Bermudo, Juan. *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555.
- Blanch, Carles. «Para desenvolver las manos. La improvisación de fantasías en la vihuela de mano». Trabajo Final de Grado. Esmuc, 2018.

una evidente depuración de la técnica aprendida en su trabajo final: javiernylon, «Javier Martínez “JavierNylon” & Georgi Olshanetsky - Zyryab by Paco de Lucía», vídeo de YouTube, 2:25, publicado el 3 de febrero de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=uk_duT3eEjs.

- Bogdanović, Dušan. *Counterpoint for Guitar: With Improvisation in the Renaissance Style and Study in Motivic Metamorphosis*. Ancona: Bèrben, 1996.
- Bonilla, Héctor, Francisco Cabanzo, Tania Catalina Delgado, Oscar Andrés Hernández Salgar, Alexander Stward Niño Soto y Juan Salamanca. «Investigación-creación en Colombia: la formulación del “nuevo” modelo de medición para la producción intelectual en artes, arquitectura y diseño». *Kepes* 16, n.º 20 (2019): 673-704. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://orcid.org/0000-0002-8476-394X>.
- Bonilla, Héctor, Francisco Cabanzo, Tania Delgado, Oscar Hernández Salgar, Juan Salamanca y Alexander Niño Soto. «Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, n.º 1 (2018). Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.asda>.
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- Campos-Fonseca, Susan. «Uncanny Valley Project, una intervención ciberfeminista en la X Biental Centroamericana». *LiminaR* 15, n.º 2 (2017): 15-34. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.2536/liminar.v15i2.527>.
- Canguilhem, Philippe. *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*. París: Classiques Garnier, 2015.
- Caporaletti, Vincenzo. *I processi improvvisativi nella musica: un approccio globale*. Luca: Libreria Musicale Italiana, 2005.
- Carles Blanch Guzman. «Fantasia (quart mode) - Carles Blanch». Vídeo de YouTube, 1:46. Publicado el 26 de marzo de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=xKg8zFm6nyM>.
- Chiantore, Luca. *Beethoven al piano: improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*. Barcelona: Nortedur, 2010.
- _____. *In-versions*. 2020. Interpretación musical. <https://www.in-versions.com/>.
- Crispin, Darla. «Artistic research and the musician's vulnerability». *Musical Opinion* 132, n.º 1472 (2009): 25-27.
- _____. «Scaling Parnassus in Running Shoes?: From the Personal to the Transpersonal via the Medium of Exposition in Artistic Research». En *The Exposition of Artistic Research Publishing Art in Academia*, editado por Michael Schwab y Henk Borgdorff, 139-152. Lovaina: Leiden University Press, 2014.

- _____. «Artistic Research in/as Composition: Some Case Notes». En *Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, editado por Gerhard Nierhaus, 317-327. Springer Netherlands, 2015.
- Crispin, Darla y Bob Gilmore, eds. *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Lovaina: Leuven University Press, 2014.
- Crispin, Darla y Stefan Östersjö. «Musical expression from conception to reception». *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance* 1 (2017): 288. Acceso el 15 de diciembre de 2020, [10.1093/acprof:oso/9780199346677.003.0021](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199346677.003.0021).
- De Assis, Paulo. «Epistemic complexity and experimental systems in music performance». En *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*, editado por Michael Schwab y Leuven University Press, 151-163. Lovaina: Leuven University Press Leuven, 2013.
- _____. *Experimental affinities in music*. Lovaina: Leuven University Press, 2016.
- _____. *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*. Leuven University Press, 2018.
- _____, ed. *Virtual Works—Actual Things: Essays in Music Ontology*. Lovaina: Leuven University Press, 2018.
- De Assis, Paulo y Paolo Giudic. *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*. Lovaina: Leuven University Press, 2017.
- Dongois, William. *Apprendre à improviser avec la musique de la Renaissance méthodologie d'improvisation*. Gennevilliers: Color & Talea, 2008.
- Frisk, Henrik y Stefan Östersjö. «Beyond Validity». *Swedish Journal of Music Research/Svensk Tidskrift För Musikforskning* 95 (2013): 41-63.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. México: Editorial Sudamericana S.A., 1992.
- García Martínez, José María. *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España: 1919-1996*. Madrid: Alianza, 1996.
- González, Luis Antonio y José Luis Uriol González. «Práctica de tañedores, entre los siglos XVI y XXI». *Anuario Musical* 69 (2014): 295-322. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2014.69.174>.
- Granados, Manuel. *Teoría musical de la guitarra flamenca*, vol. 1 y 2. Barcelona: Casa Beethoven, 1998.

- Griffiths, John. «The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles». Tesis doctoral. Monash University, 1983.
- _____. «The “vihuela” Fantasia a Comparative Study of Forms and Styles». Tesis Doctoral. Monash University, 1984.
- _____. «The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context». En *Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Performance and Modern Interpretation*, editado por Victor Coelho, 158-179. Cambridge Studies in Performance Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Henestrosa, Luys Venegas de. *Libro de Cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1557.
- Hodson, Robert. *Interaction, improvisation, and interplay in jazz*. Nueva York y Londres: Routledge, 2007.
- Iglesias, Iván. «La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco». *Revista de Musicología* 28, n.º 1 (2005): 826-838. Acceso el 15 de diciembre de 2020 <https://doi.org/10.2307/20798104>.
- Janin, Barnabé. *Chanter sur le livre: manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XV^e et XVI^e siècles)*. Lyon: Symétrie, 2014.
- javiernylon. «video1». Vídeo de YouTube, 2:03. Publicado el 14 de junio de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=H9mW8LMYKTU&feature=youtu.be>.
- _____. «video2». Vídeo de YouTube, 1:08. Publicado el 14 de junio de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=lAYn0jEBS3M&feature=youtu.be>.
- _____. «ej3». Vídeo de YouTube, 0:58. Publicado el 14 de junio de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=Iixg5Sot5qU&feature=youtu.be>.
- _____. «ej4». Vídeo de YouTube, 0:59. Publicado el 14 de junio de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=kHnSAURbEeo&feature=youtu.be>.
- _____. «ej5». Vídeo de YouTube, 0:42. Publicado el 14 de junio de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=clkDVJ-Z_4I&feature=youtu.be
- Lawrence-King, Andrew y The Harp Consort. *El Arte de Fantasía*. Harmonia Mundi, 2004, 907316. CD-ROM.
- Leiva, David. *Guía de la guitarra flamenca*. Editorial Flamencolive.com, 2010.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music, 1995.

- López-Cano, Rubén. «Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarret en su Tokyo '84 Encore». En *La experiencia artística y la cognición musical. Actas de la VIII reunión anual de la SACCoM*. Buenos Aires: Saccom, 2009.
- _____. «Educar para la investigación-creación: áreas de trabajo, tipos de conocimiento y problemas de implementación». *A contratiempo* 25 (2015).
- _____. «Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade». *ARJ-Art Research Journal* 2, n.º 1 (2015): 69-94. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.36025/arj.v2i1.7127>.
- López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014.
- Macaluso, Fabio. «Le musiche audiotattili: intervista a Vincenzo Caporaletti, grande musicologo». *Nelfuturo*, 2016. <https://www.nelfuturo.com/musiche-audiotattili-intervista-a-vincenzo-caporaletti-grande-musicologo>.
- Mannola, Raúl. *El guitarrista flamenco creativo*. Madrid: Oscar Herrero Ediciones, 2014.
- Manuel, Peter. «Evolution and Structure in Flamenco Harmony». *Current Musicology* 42 (1986): 46-57.
- Martínez, Javier. «El lenguaje improvisatorio de Paco de Lucía en el flamenco-jazz. Análisis práctico e implementación pedagógica utilizando medios teórico-prácticos de guitarra eléctrica». Trabajo Final de Grado. Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics, 2018.
- McGill, Guillermo. *Flamenco Jazz Real Book*. RGB Arte visual, 2006.
- Minamino, Hiroyuki. «Valencian Vihuela de Mano Tablature». *Lute Society of America Quarterly* 33, n.º 3 (1998): 4-6.
- Monson, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Morales Cañadas, Esther. «Los Ricercare de laúd o vihuela». *Laboratorio de arte* 7 (1994): 25-40. Acceso 15 de diciembre de 2020, <http://hdl.handle.net/11441/51938>.
- Murphy, Richard. «Fantasia and ricercare in the sixteenth century». Tesis doctoral. Yale University, 1981.
- Nettl, Bruno y Melinda Russell. *En el transcurso de la interpretación: estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Traducido por Bárbara Zitman. Madrid: Akal, 2004.

- Nogueira, Isabel. «Movimentos e impermanências: reflexões para uma musicologia criativa, feminista e decolonial». En *Musicologia e Diversidade*, 85-99, 2016.
- Okiñena, Josu. «La experimentación del intérprete». *L'ESMuC digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya*, 2014. Acceso 15 de diciembre de 2020, [http://www.esmuc.cat/Esmuc-digital/Revistes/Numero-25-febrer-2014/Espai-de-recerca2/La-experimentacion-del-interprete/\(month\)/6/\(year\)/2014](http://www.esmuc.cat/Esmuc-digital/Revistes/Numero-25-febrer-2014/Espai-de-recerca2/La-experimentacion-del-interprete/(month)/6/(year)/2014).
- Ortiz, Diego. *Tratado de glosa*. Roma: Valerio Dorico & Luigi Dorico, 1553.
- Östersjö, Stefan. «Go to Hell: Some Reflections on the Role of Intuition and Analysis in Artistic Research». *Resonancias: Revista de investigación musical* 46 (junio de 2020): 157-166.
- Östersjö, Stefan y Nguyễn Thanh Thùy. «Traditions in transformation: the function of openness in the interaction between musicians». *(Re)Thinking Improvisation: Artistic Explorations and Conceptual Writing*, 184-201. Lund University, 2013.
- Quiroga Branda, Pablo E. «El arte de la investigación. Consideraciones preliminares para la construcción del objeto de Estudio en la investigación artística». En *Investigar en arte*, editado por Clara María Azaretto, 75-86. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017.
- Roig-Francolí, Miguel A. «Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation». *Early Music* 3 (1995): 461-471. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.1093/earlyj/XXIII.3.461>.
- Rosa, Laila e Isabel Nogueira. «O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música». *Revista Vórtex* 3, n.º 2 (2015): 25-56.
- Salgado, Jorge y Gilvano Dalagna. *Premises for artistic research*. Cahiers of Artistic Research 2. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2019.
- _____. *A model for Artistic Research*. Cahiers of Artistic Research 3. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2020.
- _____. *Un modelo de investigación artística*. Cahiers of Artistic Research 3. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2020.
- Salgado, Jorge, Gilvano Dalagna, Alfonso Benetti y Francisco Monteiro. *When Research is Artistic Research*. Cahiers of Artistic Research 1. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2018.

- Santa María, Tomás de. *Libro llamado arte de tañer fantasía*. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordoba, 1565.
- Schippers, Huib, Vanessa Tomlinson y Paul Draper. «Two Decades of Artistic Research». En *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, 163-171. Lovaina: Leuven University Press, 2017.
- Schubert, Peter. *Modal Counterpoint, Renaissance Style*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Seddon, Frederick A. «Modes of Communication during Jazz Improvisation». *Brit. J. Music. Ed. British Journal of Music Education* 22, n.º 1 (2005): 47-61. Acceso 15 de diciembre de 2020, <https://psycnet.apa.org/doi/10.1017/S0265051704005984>.
- Sevilla, Paco. *Paco de Lucía: A New Tradition for the Flamenco Guitar*. San Diego, CA: Sevilla Press, 1995.
- Shuker, Roy. *Diccionario del Rock y la Musica Popular*. Barcelona: Robinbook, 2005.
- Steingress, Gerhard. «Flamenco Fusion and New Flamenco as postmodern Phenomena An Essay on creative Ambiguity in Popular Music». En *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: a Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Münster: LIT Verlag Münster, 2002.
- Straw, Will. «Cultural scenes». *Loisir et société/ Society and Leisure* 27, n.º 2 (2005): 411-422.
- Strunk, Steven. «Harmony (i)». En *Oxford music online*. Acceso 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J990085>.
- Thùy, Nguyễn Thanh y Stefan Östersjö. «Performative Ethnographies of Migration and Intercultural Collaboration in Arrival Cities: Hanoi». *Journal of Embodied Research* 3, n.º 1 (2020). Acceso el 15 de diciembre de 2020, <http://doi.org/10.16995/jer.19>.
- Witmer, Robert. «Lick». En *Oxford music online*. Acceso 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49259>.
- Zagalaz, Juan. «Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 – 1981». Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.
- _____. «Los orígenes de la relación jazz–flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956–1968)». *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»* 13 (2016). Acceso 15 de diciembre de 2020, <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/263561>.

- Zaldívar, 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”». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 19, n.º 1 (2005): 95-122.
- _____. «El reto de la investigación artística y performativa». *Eufonía* 38 (2006): 87-94.
- _____. *Investigar desde el arte*. Santa Cruz de Tenerife, 17 de marzo de 2008. ■

LA MÚSICA EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA. PERSPECTIVA ESPAÑOLA ACTUAL

MUSIC IN ARTISTIC RESEARCH. PRESENT SPANISH PERSPECTIVE

Antonio Narejos•

RESUMEN

En este artículo se revisa la situación de la investigación artística en el ámbito musical español desde la perspectiva de sus primeros quince años. En una sección inicial se analiza su progresiva implantación en los centros de educación superior con un enfoque cuantitativo, así como el impacto de su difusión y los principales condicionantes de su desarrollo. A continuación, y desde una visión cualitativa, se señalan los principales puntos de discusión partiendo de la revisión de la literatura específica en España durante estos años. El análisis toma como referencia la evolución del concepto en Europa, a fin de comprender mejor el contexto y los desafíos abiertos.

Palabras clave: investigación artística; investigación musical; investigación científica; *Declaración de Viena*; conservatorios superiores de música.

ABSTRACT

This article reviews the situation of artistic research in the Spanish musical field from the perspective of its first fifteen years. In an initial section, its progressive implementation in higher education centers is analysed from a quantitative approach, as well as the impact of its dissemination and the main conditioning factors of its development. Next, and from a qualitative point of view, the main points of discussion are indicated based on the review of the specific literature in Spain during these years.

• Pianista, compositor, pedagogo e investigador musical. Doctor en Filosofía, realizó su tesis doctoral sobre la Estética Musical de Manuel de Falla. Es académico de número de la Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca de Murcia. Profesor de piano del Conservatorio Superior de Música de Murcia, en la actualidad es consejero técnico en el Ministerio de Educación en Madrid.

Recepción del artículo: 19-11-2020. Aceptación del artículo: 23-12-2020.

The analysis takes as reference the evolution of the concept in Europe, in order to better understand the context and the open challenges.

Key words: artistic research; musical research; scientific research; *Vienna Declaration*; conservatories of music.

I. INTRODUCCIÓN

El concepto de investigación artística se introduce en el entorno educativo musical español durante los primeros años del siglo XXI, asimilando la doble influencia procedente de las bellas artes, que ya contaban con cierto recorrido en su desarrollo, y de la *Asociación Europea de Conservatorios* (AEC), donde comenzaban a adoptarse las nuevas corrientes investigadoras desde la práctica artística. La aprobación de la LOE en 2006 hacía posible su desarrollo académico en los conservatorios de nuestro país, al equiparar las enseñanzas artísticas superiores a la educación superior, situándolas en el *Espacio Europeo de Educación Superior* (EEES), lo que abría el camino a los estudios de posgrado y el establecimiento de convenios con las universidades para los de doctorado. Pero, al mismo tiempo, la ley alentaba expresamente el desarrollo de la investigación en los conservatorios superiores,¹ cuando ya se había iniciado la reflexión en torno a las nuevas propuestas que en ese momento se presentaban como alternativa a la musicología, la etnomusicología o la pedagogía. Ese mismo año, el Ministerio de Educación y Ciencia publicó *Bases para un debate sobre investigación artística*², bajo la coordinación de Álvaro Zaldívar; se trata del primer documento que situó la cuestión en nuestro país, impulsando su desarrollo en el conjunto de las enseñanzas artísticas, y las musicales en particular. Desde entonces se ha sucedido un gran número de publicaciones, paralelas a la celebración de seminarios, jornadas y congresos, en las que la investigación artística ha ido desarrollando su propia identidad. Más recientemente se constata también un progresivo incremento en el ámbito de los trabajos académicos.

II. GRADO DE IMPLANTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA MUSICAL EN LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS ESPAÑOLAS

Cuando los conservatorios españoles comenzaron su integración en AEC, la investigación artística se percibía como un tema emergente en los encuentros de la asociación. En 2007 se había

¹ La LOPEG ya promovía la investigación en el ámbito de las enseñanzas artísticas superiores (Disposición adicional cuarta de la Ley Orgánica 9/1995, de la Participación, la evaluación y el gobierno de los centros docentes, BOE de 20 de noviembre). Sin embargo, solo ahora se daban las condiciones de posibilidad para una verdadera investigación académica en los conservatorios.

² María del Carmen Gómez Muntané, Fernando Hernández Hernández y Héctor Julio Pérez López, *Bases para un debate sobre investigación artística* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2006).

convertido en una de las cuestiones prioritarias de su agenda, lo que propició la creación del primer grupo de trabajo, el *Research Working Group*, en donde ya se contemplaba la investigación artística como una tendencia en los estudios de doctorado.³ Cuatro años más tarde, el concepto adquirió carta de naturaleza en la AEC con la puesta en marcha de la *European Platform for Artistic Research in Music* (EPARM) que, desde 2011, reúne anualmente a músicos investigadores de toda Europa, desde donde se difunden trabajos y propuestas, al mismo tiempo que se discute sobre los aspectos más candentes y su evolución.

Si bien, durante los primeros años, AEC prefirió mantener una postura de observación y mediación, desde 2014 asumió el reto de abordar activamente la reflexión sobre la investigación artística con la publicación de un *Libro Blanco*⁴, en donde se ensayaba una definición provisional, en sentido amplio, y se esbozaban los conceptos básicos. El documento fue revisado al año siguiente,⁵ con la clara voluntad de alcanzar consensos en el ámbito musical sobre una realidad que venía ofreciendo problemáticas y perspectivas diversas en cada uno de los países, e incluso entre las distintas instituciones de cada país.

Recientemente ha visto la luz la *Declaración de Viena* sobre la investigación artística (junio de 2020), acordada por las asociaciones y organismos europeos del conjunto de las enseñanzas artísticas de mayor espectro y representatividad, lo que ha supuesto el primer paso para empezar a hablar con una sola voz y definir aquello que nos une al conjunto de las enseñanzas artísticas en Europa. Entre los firmantes se encuentran las musicales AEC, verdadera impulsora del documento, EPARM y MusiQuE, junto a un total de nueve asociaciones que incluyen también las de artes escénicas, arquitectura, arte y medios digitales, bellas artes, cine, diseño y fotografía. La *Declaración de Viena* llega en un momento en el que la investigación artística en música ya es reconocida como investigación de pleno derecho en el ámbito universitario de algunos países, como Austria y Noruega.⁶ En otros, como en Reino Unido, Suecia y Suiza, también está ganando fiabilidad y prestigio entre la comunidad investigadora, aunque su expansión en el resto de Europa está siendo muy desigual.

³ Polifonia Third Cycle Working Group, *Guide to third cycle studies in higher music education: handbook* (Utrecht: Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen, AEC, 2007), 14-16. Agradezco a Stefan Gies, *Chief Executive* de la AEC, sus aportaciones para poder ofrecer una visión precisa de la situación europea en este artículo.

⁴ En el presente número, en el apartado de documentos, se recoge una traducción íntegra del texto de dicho *White Paper* o *Libro Blanco*.

⁵ AEC, *Artistic Research. An AEC Council 'White Paper'* (Utrecht: AEC, 2015). Me cabe el honor de haber sido miembro electo del Consejo de la AEC entre los años 2009 y 2015.

⁶ Los programas de doctorado en Europa tienen ya un importante recorrido en investigación artística, si bien en los países citados cuentan con el máximo reconocimiento de la comunidad académica. Para una visión más amplia ver en este mismo volumen el artículo de Tatiana Aráez Santiago y Juan Camilo Rojas Gutiérrez, «La investigación artística en música: una guía de estudios doctorales en Europa», en donde se hace una relación sistemática de los programas existentes.

En España, fueron las universidades las primeras en abrir paso a la investigación artística a través de estudios de máster, como el de *Creación e Interpretación Musical*, de la Universidad Rey Juan Carlos (2009), el de *Música* de la Politècnica de València (2010) y el de *Investigación Musical* de la Universidad de Murcia, en convenio con el Conservatorio Superior de Murcia (2010). Por parte de los conservatorios, hay que tener en cuenta que los nuevos títulos superiores derivados de la LOE no comenzaron a impartirse hasta el curso 2010-2011, con lo que no se estuvo en disposición de ofertar titulaciones de máster hasta cuatro años después.

La oferta global de másteres de música está aumentando considerablemente, especialmente en los conservatorios, hasta un total de 58 en el curso 2020-2021, de los que 33 son de enseñanzas artísticas y 25 universitarios. Si atendemos únicamente a los de investigación musical, encontramos 15 titulaciones de las que, por el momento, solo 5 pertenecen al ámbito de las enseñanzas artísticas (interpretación y/o creación).⁷ Se da la circunstancia de que, junto a los nuevos titulados superiores, un gran número de músicos profesionales están optando por realizar los estudios de máster, lo que a medio plazo favorecerá una mayor presencia de la investigación en los conservatorios, el espacio natural donde debería desarrollarse el grueso de la investigación artística.

Los primeros conservatorios en asumir el reto del posgrado en investigación fueron los del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEACV). Se trata del máster de *Interpretación e investigación musical* de los Conservatorios Superiores de Alicante, Castellón y Valencia, en este último dirigido expresamente a la investigación performativa, verificados por la ANECA en 2013. Más adelante fueron el de *Investigación musical* de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) en 2017, verificado por la CAT, y el de *Interpretación e Investigación Performativa de Música Española* del Real Conservatorio Superior de Madrid en 2018, verificado por la Fundación para el Conocimiento Madri+d.

En cuanto a los programas oficiales de doctorado de música, todavía cuentan con escasa representatividad y, de hecho, dos de ellos han quedado extinguidos –los de *Música* de las universidades de Murcia y Politècnica de València–. No obstante, las tesis doctorales defendidas hasta hoy en 63 universidades españolas lo hicieron desde departamentos muy diversos, especialmente los relacionados con la musicología, pedagogía, psicología, filosofía o bellas artes. En la actualidad, el RUCT recoge seis programas oficiales de doctorado musical, dos de *Musicología* (impartidos en conjunto, uno por las universidades Complutense de Madrid y la de Valladolid, y otro por estas mismas y la de La Rioja); tres de *Historia del arte y Musicología*, por la Autónoma de Barcelona, Salamanca y Oviedo; y uno de *Música y su Ciencia y Tecnología* por la Universidad Politécnica de Madrid (UPM). Este último es el único programa oficial de doctorado en música desligado de la musicología, con una línea de investigación específica de *Interpretación y creación artística*. Es resultado de un convenio de la UPM con el Real Conservatorio

⁷ Los datos proceden del RUCT, para los programas universitarios, y del Ministerio de Educación y Formación Profesional, para los de enseñanzas artísticas.

Superior de Madrid y ofrece un enfoque de la investigación en estas disciplinas desde la práctica. Otra iniciativa reciente es el *Programa DART de investigaciones artísticas* del Instituto Katarina Gurska (IKG), fruto del convenio firmado con la Universidad de Valladolid con el fin de fomentar la integración de los alumnos en sus programas de doctorado con tesis doctorales sobre el sonido, su creación y expresión multidisciplinar.

III. ACCESO A LA PRODUCCIÓN ESPAÑOLA DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA MUSICAL

La producción investigadora relacionada con la práctica artística musical en España se viene difundiendo a través de actas de congresos, artículos de revistas especializadas y monografías, así como en algunos repositorios académicos. Por el momento, solo una parte de ella está conectada con la investigación artística, a pesar del gran dinamismo en el debate intelectual de nuestro país.

Las dos primeras citas que sirvieron de plataforma a la investigación artística fueron el I Congreso Internacional Investigación en Música en 2010 y las I Jornadas sobre la investigación en los centros superiores de enseñanzas artísticas en 2015, organizados por el ISEACV en Valencia. Entre los congresos del ámbito educativo musical, hay que destacar los organizados por el Instituto de Educación Musical (IEM), especialmente el II Congreso CEIMUS de Educación e Investigación Musical, celebrado en Madrid en 2012, además de los congresos nacionales de conservatorios superiores de música (Consmu) organizados por la SEM-EE desde 2014, especialmente el V Consmu Innovación e Investigación en los ámbitos y contextos de la Educación y la Formación Musical, de 2018 que tuvo lugar en Navarra. En 2019, y casi simultáneamente, tuvieron lugar otras dos citas importantes, el II Seminario Internacional de Investigación en Educación Musical en Córdoba y el I Congreso Internacional de Creatividad en la Educación Artística en Madrid. El último evento del que he podido constatar su realización fue el Congreso Indisciplinas, organizado a finales de ese mismo año en Barcelona por el Campus de les Arts, un nuevo proyecto a propuesta del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA) que integra a la universidad de Barcelona y las 18 instituciones de enseñanzas artísticas superiores catalanas, incluidas las cuatro de música. La cancelación de actividades públicas programadas para 2020 con motivo de la pandemia ha obligado a aplazar algunos directamente relacionados con la investigación artística, como el congreso Intersección Arte, Sociedad y Tecnología en la Innovación Musical en el Campus María Zambrano de la Universidad de Valladolid en Segovia y el IKG. La publicación de las actas de estos congresos, junto a los artículos en revistas especializadas y diferentes monografías, constituyen una fuente esencial que abordaré en el apartado siguiente, con el fin de extraer una visión de conjunto de su contenido.

En cuanto a los trabajos académicos, su acceso es por el momento bastante desigual. Algunas universidades en donde se imparten másteres de música relacionados con la investigación

artística, como el de la politécnica de Valencia⁸, hace públicos los TFM a través de sus repositorios institucionales. Sin embargo, en la mayoría de los conservatorios permanecen inaccesibles. Algunos de ellos publican los Trabajos Fin de Estudios (TFE), como es el caso de Jaén⁹, el de Oviedo¹⁰ –dentro del Repositorio Institucional de Asturias (RIA)–, y la ESMUC –a través del Dipòsit de la Recerca de Catalunya (RECERCAT)¹¹–, en este caso con una especial orientación a la investigación artística. Estos ofrecen las publicaciones en formato digital y acceso abierto, mientras que Aragón¹², por ejemplo, lo restringe a los miembros del centro. Otros, como Castilla y León¹³, muestran información de sus trabajos, aunque por el momento no están disponibles en línea.

A pesar de que el número de tesis de música ha crecido de forma espectacular en los últimos veinte años, el volumen de las que pueden asimilarse a la investigación artística es todavía reducido. De las 2437 tesis computadas desde 1977, el 90% (2202) han sido defendidas desde 2000,¹⁴ lo que en buena medida responde a la incorporación de los músicos a la investigación, desde que en 1994 pudieron optar a los estudios de posgrado con sus titulaciones superiores de música. De todas ellas, 612 están relacionadas con la interpretación y la creación, de las que el 94% han sido defendidas en este siglo, frente a solo 37 tesis en el anterior. Sin embargo, la gran mayoría de estas no pueden considerarse propiamente de investigación artística, ya que no son trabajos realizados desde los procesos del intérprete o el creador. Entre las más claramente situadas en este ámbito cabe destacar las de Carles Magraner, Curro Piñana y Rocío Márquez, desde la performance, las de Sixto Herrero, Alberto Carretero y José María Sánchez Verdú en la creación, y la de José Luis Moltó en metodologías, por mencionar las más citadas.¹⁵

⁸ «RiuNet». Universitat Politècnica de València, acceso el 5 de octubre de 2020, <https://riunet.upv.es>.

⁹ «Repositorio de Trabajos de Fin de Estudios». Conservatorio Superior de Música de Jaén, acceso el 5 de octubre de 2020, <http://www.csmjaen.es/es/repositorio-de-trabajos-de-fin-de-estudios>.

¹⁰ «Repositorio». Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Asturias, acceso el 5 de octubre de 2020, <https://consmapa.com/repositorio>.

¹¹ «Escola Superior de Música de Catalunya». Dipòsit de la Recerca de Catalunya, acceso el 5 de octubre de 2020, <https://www.recercat.cat/handle/2072/179042>.

¹² «Trabajos Fin de Grado CSMA». Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Aragón, acceso el 8 de octubre de 2020, <https://bibliotecacsma.es/web/catalogo/trabajos-fin-de-grado-csma>.

¹³ «Trabajos Fin de Estudios». Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, acceso el 5 de octubre de 2020, http://biblioteca.coscyl.com/opac_css/index.php?lvl=section_see&location=1&id=32.

¹⁴ Este y el resto de los datos relacionados con las tesis doctorales en España se obtienen de «Tesis de Música en España». Antonio Narejos Bernabéu, acceso el 16 de octubre de 2020, www.tesisdemusica.es.

¹⁵ Ver detalles en *Referencias*.

IV. ALGUNOS CONDICIONANTES PARA EL DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN ESPAÑA

La problemática de la investigación artística en España es en buena medida la de la investigación musical en general, y está muy condicionada por su aplicabilidad en los centros educativos. Su adaptación a la estructura de los estudios en nuestro país, en mi opinión, también genera disfunciones, al contar con un grado de cuatro años y un máster de uno (frente al modelo 3+2 predominante en Europa) ya que, al reducirse los másteres a un único curso se condiciona mucho la elaboración del trabajo final, de orientación investigadora, que además debe iniciarse prácticamente cuando todavía se está recibiendo la formación necesaria. Tan corto periodo de tiempo tampoco ayuda a la realización de talleres o a la participación en proyectos externos, sobre todo si implican movilidad internacional, aspectos tan valiosos para el desarrollo de una investigación artística en nuestros centros.

Entre las dificultades para la expansión de la investigación artística, en las publicaciones españolas se cita con frecuencia su difícil adaptación a los programas de las universidades, especialmente en lo que se refiere a las comisiones que aceptan los proyectos de tesis y los tribunales que las valoran, que no están formados por artistas,¹⁶ junto a otros factores como «la negación por parte de la institución académica del uso de herramientas creativas en la investigación predoctoral (o posdoctoral) como fuente de información principal»¹⁷.

Pero existen dificultades propias de los conservatorios españoles que los atenazan e impiden desarrollar una actividad investigadora mínimamente aceptable, como el de las estructuras y el profesorado. A pesar de impartir enseñanzas superiores a todos los efectos, los conservatorios superiores permanecen insertados en el esquema de la educación secundaria, donde la investigación es algo extraño, en contraste con las recomendaciones legislativas de impulsarla. No se cuentan con medios adecuados ni presupuestos que mínimamente puedan sustentar una investigación de relevancia.

El no reconocimiento de la actividad investigadora del profesorado conlleva la ausencia de la figura del docente-investigador en nuestros centros. Esto los mantiene a salvo de la lucha por la acreditación de la ANECA, pero literalmente al margen de la realidad investigadora propia de verdaderos centros de educación superior. Algunas CC. AA. contemplan una reducción de horario docente para ocuparse de tareas relacionadas con la investigación, como el caso de Madrid y Valencia, excepciones que confirman la regla de lo alejados que estamos de un marco adecuado, como el universitario. A pesar de las dificultades, se han creado algunos grupos de investigación, como el de la ESMUC, *Investigación y Creación Musicales*, verificado por la AGAUR, y algunos profesores de diferentes centros están integrados en grupos de ámbito universitario, si bien a título individual.

¹⁶ Natalia Calderón García y Fernando Hernández y Hernández, *La investigación artística: un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad* (Barcelona: Octaedro, 2019), 13.

¹⁷ Javier Ramírez Serrano, «¡A las armas! Herramientas y rigor para la investigación en arte», en *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, ed. por Selina Blasco (Madrid: Ediciones Asimétricas, [2013]), 65.

Para apoyar la calidad de la investigación es necesario «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»¹⁸. Una de las razones de que este tipo de investigación no esté consiguiendo la aceptación que potencialmente podría tener es que el profesorado no ha tenido recorrido suficiente en la misma y, hasta el momento, todo se basa en el voluntarismo personal hacia la exploración de nuevos territorios por parte de algunos profesores. Todavía predomina una clara predilección por la investigación desde parámetros musicológicos o didácticos, conviviendo por un lado con un perfil de profesorado, cada vez más reducido, con una gran experiencia artística, pero sin las herramientas básicas para abordarla con garantías, y otro que, sencillamente, no está interesado en la investigación.

Los centros privados cuentan con un alto grado de autonomía que les permite seleccionar profesores especializados en la investigación artística, según su criterio, mientras que en los públicos se busca otro tipo de garantías mediante procesos selectivos en los que las competencias investigadoras todavía ocupan un lugar residual, tanto en las pruebas de selección como en los baremos de méritos. Entre los criterios de selección seguidos se exige acreditar la formación y capacidad de tutela en las investigaciones propias de las Enseñanzas Artísticas,¹⁹ lo que se traduce en una serie de alternativas: bien estar en posesión del título de doctor, el reconocimiento de la suficiencia investigadora, o bien un título oficial de máster. En algunos casos, se ofrecen alternativas aún menos exigentes, como haber dirigido como mínimo un trabajo final de título o trabajo final de máster y además acreditar un mínimo de 300 horas de formación.²⁰ Con frecuencia se plantea desde distintos sectores que una exigencia mayor, como la de contar con el doctorado, podría dificultar el acceso a los profesores de mayor valía musical, dando por hecho que aquellos que siguen la carrera académica son los menos cualificados para una enseñanza de calidad. Todavía se está lejos de poder contar con profesores que sean eminentemente investigadores, como sucede en el ámbito universitario, o solo artistas, como podría ser en el propio. Persisten algunas inercias que pueden aislar a los conservatorios superiores en su tradicional estatus de centros de enseñanza, donde cuestiones como la investigación, el desarrollo y la innovación permanecen al margen.

V. REVISIÓN DE LA LITERATURA SOBRE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN ESPAÑA

Lejos de ofrecer una visión común, las publicaciones españolas relacionadas con la investigación artística²¹ muestran divergencias y puntos de discusión que intentaré reseñar brevemente.

¹⁸ José Luis Moltó Doncel, *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música* (La Laguna: Latina, 2016), 82.

¹⁹ Artículo 58, de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE núm. 106 de 4 de mayo de 2006).

²⁰ Como está previsto en la Comunidad de Madrid (artículo 2.1.h, de la *Resolución de 27 de septiembre de 2018* [...], BOCM núm. 237 de 4 de octubre de 2018).

²¹ He manejado un total de 81 trabajos sobre investigación artística entre 2005 y 2020, de los que 42 abordan

V. 1. Definición

En el ámbito musical europeo, el primer intento de acordar una definición del concepto de investigación artística lo asumió el mencionado grupo de trabajo de la AEC que, en 2007, la consideraba como «un concepto global que cubre las actividades de investigación, basadas en conocimientos artísticos y desde una perspectiva artística, que están integradas en el conservatorio»²². Bajo un paraguas tan amplio cabía prácticamente cualquier tipo de investigación que fuera realizada en los conservatorios,²³ flexibilidad que respondía al incipiente estado de gestación, a propuestas y criterios muy diversos y a las diferentes políticas educativas de cada país.²⁴ Más adelante, las definiciones del Consejo de la propia AEC en 2014 y 2015 trataron de precisarla más, hasta que, en 2020, la *Declaración de Viena* (esta vez para el conjunto de las enseñanzas artísticas) recoge uno de los criterios que mayor unanimidad ha concitado en los últimos años, el que se trate de una investigación basada en la práctica y dirigida por la práctica:

La investigación artística es un campo de investigación en las artes basado en la práctica y regido por esta, que ha experimentado un rápido desarrollo en todo el mundo en los últimos veinte años y que conforma una base de conocimientos clave para la formación artística en instituciones de educación superior en arte (IEAS).²⁵

En España, desde las primeras publicaciones en el ámbito musical, se observa la convivencia de distintas denominaciones, como las de investigación «creativo-performativa»²⁶, «desde la práctica

la música como disciplina principal o la contemplan de manera significativa. La mayoría de ellos se corresponden con ponencias y comunicaciones publicadas de Actas, así como otro tipo de publicaciones colectivas, si bien en los últimos años se aprecia un incremento de monografías.

²² Polifonia Third Cycle Working Group, *Guide to Third Cycle...*, 16. Texto original: *Artistic Research is an umbrella concept by covering research activities with an artistic knowledge base and artistic outlook and by being embedded in the conservatoire*. Traducido por el autor de este artículo.

²³ La AEC engloba a todo tipo de instituciones de enseñanza superior musical en Europa, si bien utiliza el término «conservatorios» de una forma global e inclusiva para referirse a su conjunto, incluido el ámbito universitario.

²⁴ Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, ESMUC, ICM, 2014), 42.

²⁵ AEC et al., *Vienna Declaration* (s. l.: s. e., 2020). Texto original: *Artistic Research (AR) is practice-based, practice-led research in the arts which has developed rapidly in the last twenty years globally and is a key knowledge base for art education in Higher Arts Education Institutions (HAEIs)*.

²⁶ El término performativo se usa como un «anglicismo que, pese a su cacofonía, parece evitar confusiones académicas con la interpretación hermenéutica y otras “interpretaciones” que podríamos llamar “no artísticas”». Álvaro Zaldívar Gracia, «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* 52 (2005): 122. En la actualidad tres másteres españoles incluyen el término «investigación performativa», uno del Conservatorio Superior de Valencia, otro de la Universidad Alfonso X y otro del Real Conservatorio Superior de Madrid.

artística» o «desde los procesos artísticos» y, las más comunes, «investigación basada en la práctica», «investigación guiada por la práctica» y «práctica como investigación». Hoy se asume la expresión genérica «investigación artística» como un concepto compartido por el conjunto de las artes, el cual se postula como un campo de investigación propio en pos de constituirse como legítima alternativa a la investigación científica en el ámbito de las artes.²⁷

La investigación propiamente dicha se vincula también con la innovación y el desarrollo. Muchas son las referencias a su promoción desde los organismos internacionales, como la *Research Assessment Exercise* (RAE) en 2008, que destaca la relevancia directa para las necesidades del comercio y de la industria, el *Consejo de la Unión Europea* (2009), que propone «incrementar la creatividad y la innovación, incluido el espíritu empresarial, en todos los niveles de la educación y la formación»²⁸, o la UE cuando prescribe que «la educación superior debe basarse en todos sus niveles en una investigación y desarrollo de vanguardia, con el consiguiente fomento de la innovación y la creatividad»²⁹. Sin embargo, las conexiones con la empresa y el mercado también despiertan una significativa desconfianza en nuestras publicaciones, por cuanto pueda condicionar la independencia de la investigación artística. Así, se expresa la crítica a «los imperativos neoliberales de innovación y viabilidad»³⁰ y la «primacía del mercado»³¹ al plantear su vinculación con la investigación artística.

V. 2. Criterios

En las publicaciones españolas se hace una frecuente referencia a las bases que sustentan cualquier investigación, tratando de identificar aquellas que mejor se ajustan a la investigación artística. En su expresión más resumida, podríamos decir que la investigación artística debe implicar un conocimiento nuevo, probado y transferible, además de una constante revisión crítica de lo que se sabe, de donde se obtendrá una mejora de la práctica artística desde su propia práctica.³²

²⁷ Véase en este mismo volumen el artículo de Luca Chiantore, «Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica», donde reflexiona sobre el alcance actual del concepto de investigación artística.

²⁸ José Luis Moltó Doncel, «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), 130.

²⁹ Maravillas Díaz, «Investigación musical y práctica educativa: La unión hace la fuerza», en *Actas del Seminario Internacional de Investigación en Educación Musical* (Madrid: Universidad Complutense, 2010), 23.

³⁰ Bojana Cvejic, «Investigar la investigación de Xavier le Roy. Dos estudios de caso: “Self Unfinished” y “Untitled”», *Cairon. Revista de estudios de danza. Práctica e investigación* 13 (2010): 240.

³¹ Fernando Hernández-Hernández, «La perspectiva post-cualitativa en la investigación educativa: genealogía, movimientos, posibilidades y tensiones», *Educatio Siglo XXI* 37, n.º 2 (2019): 30.

³² Álvaro Zaldívar Gracia, «La investigación: base de la mejora de la práctica artística y llave del futuro progreso académico», en *Investigar en creación e interpretación musical en España*, ed. por Agustín Martínez (Madrid: Universidad Rey Juan Carlos – Ed. Dykinson, 2011), 21-22.

Se recogen también diversos criterios procedentes de marcos disciplinares más amplios. Uno de los más citados son los del *The Centre for Research in Art and Design* (CRiAD), según el cual una investigación en artes y diseño debe ser:

- 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».³³

Todavía más citados son los que el *Humanities and Arts Research Council* (AHRC) utiliza como criterio de elegibilidad para otorgar subvenciones a proyectos de investigación, según la cual un proceso de investigación debe:

- Definir una serie de cuestiones o problemáticas que se tratarán en el transcurso de la investigación [...].
- Especificar un contexto de investigación para las cuestiones o problemáticas que se examinarán [...].
- Especificar los métodos de estudio que se utilizarán para abordar y responder las cuestiones o problemáticas planteadas en la investigación.³⁴

Uno de los retos de la *Declaración de Viena* es la inclusión de la investigación artística en el *Frascati Manual* de la OCDE como un tipo diferenciado de investigación. En su última versión, el manual contempla la investigación para el arte, pero expone sus reservas sobre la expresión artística, al considerar que «las representaciones artísticas no cumplen el criterio de novedad de la I+D, ya que lo que buscan es una nueva forma de expresión, más que de conocimiento», y que «tampoco cumplen con el criterio de ser reproducible»³⁵. En tanto no se alcance un estatus propio para la investigación artística, la *Declaración de Viena* asume completamente los cinco criterios para la investigación y desarrollo del *Frascati Manual*:

- Orientada a nuevos descubrimientos (novedosa).
- Se basa en conceptos e hipótesis originales y que no resulten obvios (creativa).

³³ Cito la traducción española de Fernando Hernández –quien los atribuye al Humanities Research Board (AHRB)–, en Gómez Muntané *et. al.*, *Bases para un debate...*, 20. La web de referencia ya no existe, pero puede recuperarse en Internet Archive Wayback Machine: «Definition of ‘Research’». The Centre for Research in Art & Design, acceso 13 de octubre de 2020, <https://web.archive.org/web/20050306073423/http://www2.rgu.ac.uk/criad/r2.htm> (última versión guardada el 6 de marzo de 2005).

³⁴ Fragmentos de la cita recogida por María M. Delgado, «Investigación sobre teatro y artes escénicas en el Reino Unido», *Cáiron. Revista de estudios de danza...*, 154. El AHRC se creó en 2005 sucediendo al AHRB, que ya había definido estos mismos criterios, según puede apreciarse en la referencia web dada en la nota anterior.

³⁵ *Frascati Manual 2015. Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development* ([París]: OECD, 2015). Cito la versión española de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (Madrid: FECYT, 2018), 70.

- Existe incertidumbre con respecto al resultado final (incierto).
- Estar planeada y presupuestada (sistemática).
- Da lugar a resultados que podrían reproducirse (transferible y/o reproducible).³⁶

Este último criterio, el de unos resultados reproducibles propios de la investigación científica, es uno de los que más choca con el criterio mayoritario español, al estimarse que «la performance está dotada de un carácter único, irrepetible y no reproducible que desafía las aproximaciones «documentales archivistas y acumulativas del conocimiento»³⁷, o que «la generación de lo artístico (sea obra, imagen, proceso, situación o momento) escapa a la sistematización y a la generalización, por lo que la repetibilidad como criterio para definir lo científico en las artes es inviable»³⁸.

V. 3. Tipo de conocimiento

La pregunta sobre la naturaleza, origen y validez del conocimiento generado por el arte impulsa la reflexión sobre la epistemología de la práctica artística como investigación. La opinión mayoritaria es que «en la creación de la obra de arte se genera un tipo de conocimiento específico, capaz de alcanzar terrenos en los que el lenguaje hablado o escrito es incapaz de penetrar»³⁹. Se trataría de un conocimiento que involucra emociones y que responde a otros saberes, como el pensamiento corporal, el pensamiento lateral o pensamiento divergente, la creatividad o las llamadas inteligencias múltiples. Pero también se hacen propuestas de aplicación de los métodos científicos a la investigación artística, como el de plantear como criterio fundamental para un proyecto doctoral de investigación artística que «debe referirse a la existencia de un impacto de un conocimiento organizado y estructurado en una práctica artística»⁴⁰.

No obstante, en ocasiones, también se matiza esta postura, negando el conocimiento, o la noción de producción del conocimiento, como fin de la investigación artística, lo que se refleja en la opinión de Borgdorff, el autor extranjero más citado, al confirmar que «la mayoría de las investigaciones artísticas no se realizan con la finalidad de producir un conocimiento, sino con el fin de mejorar lo que podría llamarse el universo artístico»⁴¹, o en la de Elkins, cuando dice que «para la mayoría de los

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Fernando Hernández Hernández, «Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes», en *Bases para un debate...*, 31.

³⁸ José Antonio Sánchez y Victoria Pérez Royo, «La investigación en artes escénicas. Introducción», *Cairon. Revista de estudios de danza...*, 7.

³⁹ Rosa María Illanes Ortega, «Imágenes e investigación desde la práctica artística», *e-CO. Revista Digital de Educación y Formación del profesorado* (n.º Extraordinario: Jornadas de Investigación para las Enseñanzas Artísticas Superiores, CEP de Córdoba, 2019): 162.

⁴⁰ Héctor Julio Pérez López, «Investigación y práctica musical: el horizonte del doctorado de música en Europa», en *Bases para un debate...*, 54.

⁴¹ Helena Grande, «Exposición de la investigación artística. Una aproximación al *Journal for Artistic Research* y el *Research Catalogue*», en *Investigación artística y universidad...*, 92.

artistas, el conocimiento no es lo que produce el arte. Expresión, sí. Emoción, pasión, placer estético, sentido. Pero normalmente no es conocimiento»⁴².

Al hablar del conocimiento artístico, este se define con frecuencia por oposición al conocimiento científico, del que se pone en duda su posibilidad de progreso, concediendo mayor importancia a los «símbolos, a los mitos y al lenguaje metafórico»⁴³. Se cita especialmente a Feyerabend como uno de los autores contrarios al enfoque científico, aunque no se resuelve la interrogante sobre si el acceso al conocimiento a través de la experiencia artística podría estar en relación con otras vías a las que Feyerabend considera tan legítimas como la ciencia, tales como la magia o la brujería.⁴⁴

V. 4. Metodologías

Junto al problema del conocimiento, otro de los focos de mayor interés es el de los modos de acceso al mismo. Desde las posiciones más radicales se defienden, por un lado, los procedimientos de la investigación académica (aunque estos pudieran reducirse a marcos formales preconcebidos, rellenos con contenidos de bajo nivel, conducentes a resultados y conclusiones irrelevantes cuando no inexistentes) y, por otro, que los trabajos artísticos –una composición o una interpretación– ya son investigaciones en sí mismas y que, dado que exhiben su propio conocimiento, no necesitan de mayor explicación ni someterse a filtros conceptuales que los distorsionen: «presuponemos que los artistas ya han tenido sus propios medios de producción de conocimiento, que ya se han apropiado prácticas de investigación y que no deberían someterse necesariamente a las condiciones del sistema de conocimiento del académico dirigente»⁴⁵. Desde estos extremos se aprecia el tránsito de un supremacismo científico a otro artístico, con la investigación como rehén.

La postura más frecuente niega las dos opciones anteriores defendiendo la exploración de nuevas metodologías capaces de dar cuenta del conocimiento, en cualquiera de sus acepciones, y de los procesos implicados en la actividad artística, en un marco de investigación propio, equivalente al de la investigación científica. Se acepta que el conocimiento generado por la investigación artística proviene

⁴² Calderón García *et. al.*, *La investigación artística...*, 62. Texto original: *For the majority of artists, knowledge isn't what art produces. Expression, yes. Emotion, passion, aesthetic pleasure, meaning. But not usually knowledge.* Traducido por el autor de este artículo.

⁴³ Jaume Melendres, «Del “making of” a la creación experimental algunas consideraciones sobre la investigación en artes escénicas», *Cairon. Revista de estudios de danza...*, 88.

⁴⁴ Paul Feyerabend, *Against methods*, citado en Alan F. Chalmers, *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?: una valoración de la naturaleza y el estatuto de la ciencia y sus métodos* (México, D. F.: Siglo XXI, 1990), 195.

⁴⁵ Marijke Hoogenboom, «Si la investigación artística es la respuesta, ¿cuál es la pregunta? Algunas notas sobre una nueva tendencia en la educación artística», *Cairon. Revista de estudios de danza...*, 107.

de la experiencia, si bien podría decirse que «esa relación conocimiento-investigación-experiencia-creación artística es en gran medida reflexión»⁴⁶.

La investigación artística ha encontrado sus métodos más afines en los propios de la investigación social, y más concretamente en el ámbito de la investigación cualitativa, de donde extrae conceptos y métodos. Las referencias más frecuentes son las relacionadas con la *etnografía* y la *observación participante*. Pero en particular, y en cuanto afecta a las artes escénicas y la música, se habla más de *autoetnografía*, en donde el investigador es al mismo tiempo sujeto y objeto de la investigación:

En la tarea del artista hay muchos conocimientos que sólo él puede conocer siendo –consciente, críticamente– a la vez investigador e investigado, y de ese modo, como dice Carolyn Ellis, la autoetnografía se convierte en una investigación que es relato, historia y método, que conecta la autobiografía y lo personal con lo cultural y lo social.⁴⁷

Se destaca la posible desviación subjetiva en los enunciados observacionales, cuando el investigador mira hacia sí mismo, y el riesgo de que pueda ofrecer información distorsionada. De ahí que se insista con frecuencia en el rigor y la actitud crítica a la hora de realizar la auto-observación. Pero la observación no podría hacerse fuera de algún marco conceptual, o teoría, que dé sentido a lo que se observa. Piénsese que, por ejemplo, enunciados observacionales del tipo «en este momento siento la necesidad de interpretar el pasaje en un matiz más *forte*», no corren nunca el riesgo de equivocarse. No son verdaderos ni falsos, ni tienen por qué serlo en el contexto del arte, pero desde la perspectiva de una investigación, son sencillamente infalibles. De no ser interpretados e insertados en el contexto de una teoría, estos enunciados llevarían la autoobservación al terreno de lo oscuro e inefable del que pretenden escapar.

En muchos de los artículos se aprecia un uso del término *investigación* como equivalente a las tareas de buscar, explorar o indagar, lo que la reduce a «tratar de averiguar algo»⁴⁸. En el lenguaje común, el término se utiliza a menudo en enunciados como «voy a investigar las ofertas del mercado para adquirir una vivienda» o «estoy investigando cómo resolver un problema técnico en mi instrumento». Por supuesto, la persona que indaga alcanza nuevos conocimientos, válidos para su toma de decisiones o para su propia formación, sin importar mucho que estos mismos problemas hayan sido planteados

⁴⁶ María Isabel Moreno Montoro *et al.*, «La investigación para el conocimiento artístico. Una cuestión gnoseológica o metodológica», en *Reflexiones sobre investigación artística e investigación educativa basada en las artes*, coord. por María Isabel Moreno Montero y María Paz López-Peláez Casellas (Madrid: Síntesis, 2016), 29.

⁴⁷ Álvaro Zaldívar Gracia, «La práctica musical como tarea científica. Investigando etnográficamente los procesos artísticos», en *Actas del II Congreso de Educación e Investigación Musical CEIMUS* (Madrid: IEM, SEM-EE y Universidad Rey Juan Carlos, Enclave Creativa editores, 2012), 515.

⁴⁸ RAE. *Diccionario panhispánico de dudas 2005* (versión electrónica), s. v. «indagar», acceso el 29 septiembre 2020, <https://www.rae.es/dpd/indagar>.

por otras personas, o que se haya llegado a conclusiones parecidas. En ninguno de los dos casos se plantean problemáticas orientadas a la obtención de conocimiento nuevo transferible, lo que sí sería característico de la investigación. En este espacio se sitúa la *investigación basada en las artes* (IBA), que con frecuencia es tratada como sinónimo de la investigación artística. La IBA supone una investigación socioeducativa en la que el arte es un medio y podemos considerarla como una forma de aprendizaje, que propicia el aumento de la curiosidad y la participación de los estudiantes, así como también el disfrute personal.⁴⁹ Se trata más de una forma de aprendizaje y exploración a través de procedimientos artísticos, ya sean imágenes, música o poesía, por ejemplo, que de una investigación propiamente dicha.

Junto a los métodos, también se analizan las herramientas vinculadas a estos, como son la historia de vida, autobiografía, videolog, entrevistas estructuradas, diario o cuaderno de campo, y otros más concretos y personales, como el RPA⁵⁰, la *metodología difractiva* de la experiencia colectiva⁵¹ o la EPEF⁵². También adquieren gran importancia los recursos procedentes de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, ofreciendo en la música la posibilidad de manipular el sonido, movimiento, nuevos interfaces, computación física, sensores, dispositivos móviles, inteligencia artificial, etc., con especial atención a los campos interdisciplinares y transdisciplinares.

V. 5. Formatos

Otro de los temas recurrentes es el de los posibles formatos que deben adoptar los trabajos de investigación en el ámbito académico, en tanto que aspiran a diferenciarse de los estándares sustentados principalmente en la escritura (incluyendo también la escritura musical, mediante las grafías que convengan). La *Declaración de Viena* recoge bien esta inquietud, al plantear la apertura a aspectos y características que no se limiten a los textos, sino que incluyan «objetos, movimientos y sonidos», respondiendo a una variedad de plataformas de presentación. En las artes visuales es habitual hablar de artefactos, referidos a cualquier objeto –material o no– resultado de la actividad artística y potencial desencadenante de nuevo conocimiento, lo que en música se correspondería con una actuación, una partitura o una grabación digital. Entre las propuestas más citadas, están las tradicionales imágenes,

⁴⁹ Ver las definiciones de la investigación basada en las artes recopiladas en Fernando Hernández Hernández, «La investigación basada en las artes. Propuestas para pensar la investigación en educación», *Educatio Siglo XXI* 26 (2008): 92-84.

⁵⁰ Rafael Pérez Arroyo, *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2012), 69.

⁵¹ Andreu Belsunces, «Diffractive Interfaces: la difracción como metodología de investigación artística», *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología* 20 (2017): 85-100.

⁵² Antonio Palmer, «EPEF, ¿un nuevo paradigma?», en *In_des_ar. Investigar desde el Arte*, ed. por Vicente Calvo y Félix Labrador (Madrid: Editorial Dykinson, 2011), 181-205.

vídeos, audios y representaciones gráficas (como diagramas o esquemas⁵³, y espectrogramas sonoros⁵⁴). Pero también se habla de redes sociales, interactividad, hipertextos o bases de datos, por mencionar algunos ejemplos más novedosos. Si bien «es evidente que el modo (medios, formatos, soportes...) en que la investigación se formaliza para su difusión tiene efectos sobre la investigación artística en sí misma»⁵⁵, también lo es que los formatos deben responder a las necesidades de la investigación. Si lo que se quiere es desarrollar nuevos formatos, el incluir otros recursos junto al texto no podría limitarse a la mera ilustración del texto (aunque ingenuamente quiera pensarse que añadirle grabaciones de sonido o vídeo resulte algo novedoso), sino que debería responder a una necesidad derivada de nuevos discursos que los reclamen.

VI. SITUANDO LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN ESPAÑA

La investigación artística abarca un campo conceptual tan diverso que resulta complicado articularla con nitidez en el marco de la investigación musical. Los músicos españoles investigan en música desde múltiples perspectivas, aunque todavía no cuentan con una visión suficientemente definida como para abrazar la investigación artística como una opción plausible frente a otras, como la musicología, la pedagogía o el análisis musical.

La *Declaración de Viena* no es más que una referencia inicial sobre la que construir un concepto global de investigación artística en el que quepan todas las artes. Pero cada una de ellas tiene su propia idiosincrasia, y tendrá que desarrollar sus criterios y procedimientos diferenciados. En general encontramos artistas, entre los que los músicos son los menos, que comienzan llamando investigaciones a sus trabajos y luego terminan reclamando un título de doctor. Otros, los más entre los músicos, que miran la investigación artística con cierta desafección, al considerar que poner el foco sobre los propios procesos compromete seriamente su espontaneidad y creatividad. Se diría que prefieren investigar sobre los procesos artísticos de otros –vistos siempre desde los suyos propios–, que adentrarse por un laberinto del que solo serían capaces de salir a través de la performance y la creación como tales. Sienten que no es posible constreñir la incommensurable vivencia artística para que pase por el filtro de la palabra y que el tener que desdoblarse en dos, investigador e investigado, solo los lleva a sentirse como extraños ante sí mismos. Por eso prefieren espacios de investigación más definidos, buscando sistemas de garantías que no les dejen solos ante el abismo. Muy pocos todavía ven la investigación

⁵³ López-Cano y San Cristóbal, *Investigación artística...*, 149.

⁵⁴ Jorge Grundman, «Notación y Edición Musical como Herramientas Performativas», en *In_des_ar...*, 148.

⁵⁵ Rita Sixto Cesteros, «Los formatos de difusión de la investigación artística basada en la práctica: El ensayo visual en las revistas indexadas (el caso del Estado español)», en *Indisciplines: Actes del Congrés sobre la recerca en la pràctica de les arts*, ed. por Jeffrey Swartz (Barcelona: Universitat de Barcelona - Campus de les Arts, 2020), 168.

artística como la oportunidad que supone de expandir la investigación y contribuir tanto al desarrollo de la música, como de la sociedad y de sus individuos a través de ella.

Todavía faltan unos años para poder contemplar el escenario con optimismo. Junto a la falta de definición de la propia investigación artística (tanto ontológica, como epistemológica y metodológica) actualmente en España, son pocos los músicos en disposición de dirigir con garantías trabajos de esta naturaleza. Una prueba la tenemos en la escasez de investigaciones doctorales, las cuales han sido solo posibles desde el pundonor y el heroísmo personal de algunos artistas, y el de sus directores, del más alto nivel.

Corresponde a los centros superiores de educación musical abrir huecos para su implantación y expansión, y este es un terreno en el que hay mucho que hacer. Con frecuencia se alega la falta de preparación metodológica de los músicos para abordar investigaciones más allá de su disciplina, pero casi nunca se plantea que para investigar desde la práctica artística también es necesaria una formación específica que les permita abordar sus investigaciones con propiedad. No bastan la sinceridad y la transparencia, el rigor o la buena voluntad. Tampoco basta con ser un excelente artista.

De acuerdo a los *Descriptores de Dublín*, utilizados para definir los niveles en el Marco de Cualificaciones del Espacio Europeo de Educación Superior, el espacio propio de la investigación es el doctorado, en tanto creación de nuevo conocimiento y el dominio de las habilidades y métodos relacionados. Sin embargo, los niveles educativos anteriores están orientados a desarrollar las capacidades y habilidades que conducen a este nivel de excelencia. Los alumnos que finalizan un máster deben «poseer y comprender conocimientos que aporten una base u oportunidad de ser originales en el desarrollo y/o aplicación de ideas, a menudo en un contexto de investigación»⁵⁶, por lo que no se espera que un TFM sea un trabajo de investigación avanzado, y mucho menos un TFE, donde la pauta europea ni siquiera menciona la investigación entre las capacidades que deben mostrar estos estudiantes. Sin embargo, en el caso particular de España, el máster corto complica mucho la adquisición de los conocimientos y capacidades necesarias, razón por la cual el nivel de los estudios superiores, con una duración de cuatro cursos, se convierte en el espacio adecuado para iniciarse en ese contexto de investigación por anticipado. En la formación académica de cualquier especialidad instrumental, por ejemplo, se introduce la investigación a través de asignaturas orientadas a la realización del TFE.⁵⁷ No obstante, para poder desarrollar las capacidades propias de la investigación artística sería necesario contar además con una formación transversal, a través de contenidos específicos en diferentes asignaturas y la realización de talleres, por ejemplo.

⁵⁶ Antonio Narejos Bernabéu, «La integración de la investigación en los centros superiores de música. Panorámica actual en Europa», en *Actas del II Congreso de Educación...*, 526.

⁵⁷ Como es el caso de *Metodología del trabajo fin de estudios* en el Conservatorio Superior de Murcia, claramente orientada a la formación investigadora debido a que el TFE, en este caso, ha de ser un *trabajo de investigación* (punto 7.2 del Anexo II de la Resolución de 25 de julio de 2013 [...], BORM de 16 de agosto).

En mi opinión, de la investigación artística en España, por el momento, apenas tenemos un prototipo imperfecto y unas pocas investigaciones que apuntan en la buena dirección. Mientras tanto, la musicología española de los últimos años también viene destacando el potencial que ofrece la investigación de la práctica musical, desde campos como el análisis de la interpretación, la psicología de la atención, la corporización y la gestualidad expresiva, las interacciones intérprete-oyente, o las relaciones performance, mercados y tecnología, etc.⁵⁸ Junto a esta toma de posición, hacia la que podíamos llamar *investigación artísticamente informada*, existe un espacio reservado a la investigación artística en primera persona. Un espacio casi virgen que se nos presenta lleno de oportunidades y que, sin duda, constituye la verdadera investigación musical de vanguardia.

VII. REFERENCIAS

- AEC. *Artistic Research. An AEC Council 'White Paper'*. Utrecht: AEC, 2015.
- Belsunces, Andreu. «Diffractive Interfaces: la difracción como metodología de investigación artística». *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología* 20 (2017): 85-100.
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Aragón. «Trabajos Fin de Grado CSMA». Acceso el 8 de octubre de 2020, <https://bibliotecacsma.es/web/catalogo/trabajos-fin-de-grado-csma>.
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Asturias. «Repositorio». Acceso el 5 de octubre de 2020, <https://consmupa.com/repositorio>.
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León. «Trabajos Fin de Estudios». Acceso el 5 de octubre de 2020, http://biblioteca.coscyl.com/opac_css/index.php?lvl=section_see&location=1&id=32.
- Calderón García, Natalia y Fernando Hernández Hernández. *La investigación artística: un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Octaedro, 2019.
- Carretero Aguado, Alberto. «El proceso de composición musical a través de las técnicas bio-inspiradas de inteligencia artificial: investigación desde la creación musical». Tesis doctoral (dirigida por M. Martínez y V. Calvo). Universidad Rey Juan Carlos, 2013.
- Chalmers, Alan F. *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?: una valoración de la naturaleza y el estatuto de la ciencia y sus métodos*. México, D. F.: Siglo XXI, 1990.
- Conservatorio Superior de Música de Jaén. «Repositorio de Trabajos de Fin de Estudios». Acceso el 5 de octubre de 2020, <http://www.csmjaen.es/es/repositorio-de-trabajos-de-fin-de-estudios>.

⁵⁸ Javier Marín López, «Editorial: Investigar la performance». *Revista de Musicología* 39, n.º 1 (2016): 13.

- Cvejić, Bojana. «Investigar la investigación de Xavier le Roy. Dos estudios de caso: “Self Unfinished” y “Untitled”». *Cairon. Revista de estudios de danza. Práctica e investigación* 13 (2010): 239-251.
- Delgado, María M. «Investigación sobre teatro y artes escénicas en el Reino Unido». *Cairon. Revista de estudios de danza. Práctica e investigación* 13 (2010): 153-172.
- Díaz, Maravillas. «Investigación musical y práctica educativa: La unión hace la fuerza». En *Actas del Seminario Internacional de Investigación en Educación Musical*, editado por Gabriel Rusinek, María Elena Riaño y Nicolás Oriol, 20-29. Madrid: Universidad Complutense, 2010.
- Dipòsit de la Recerca de Catalunya. «Escola Superior de Música de Catalunya». Acceso el 5 de octubre de 2020, <https://www.recercat.cat/handle/2072/179042>.
- Gómez Muntané, M.^a Carmen, Fernando Hernández Hernández y Héctor Julio Pérez López. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2006.
- Grande, Helena. «Exposición de la investigación artística. Una aproximación al *Journal for Artistic Research* y el *Research Catalogue*». En *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, editado por Selina Blasco, 87-103. Madrid: Ediciones Asimétricas, [2013].
- Grundman, Jorge. «Notación y Edición Musical como Herramientas Performativas». En *In_des_ar. Investigar desde el Arte*, editado por Vicente Calvo y Félix Labrador, 145-179. Madrid: Ed. Dykinson. 2011.
- Hernández Hernández, Fernando. «Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes». En *Bases para un debate sobre investigación artística*, editado por Gómez Muntané et. al., 9-49. Madrid: MEC, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2006.
- _____. «La investigación basada en las artes. Propuestas para pensar la investigación en educación». *Educatio Siglo XXI* 26 (2008): 84-118. Acceso el 5 de octubre de 2020. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>.
- _____. «La perspectiva post-cualitativa en la investigación educativa: genealogía, movimientos, posibilidades y tensiones». *Educatio Siglo XXI* 37, n.º 2 (2019): 21-47. Acceso el 5 de octubre de 2020. <https://doi.org/10.6018/educatio.387001>.
- Herrero Marco, Sixto. «Ácuelo: del estudio del cante minero a la investigación basada en la práctica» Tesis doctoral (dirigida por Héctor Julio Pérez). Universitat Politècnica de València, 2008.

- Hoogenboom, Marijke. «Si la investigación artística es la respuesta, ¿cuál es la pregunta? Algunas notas sobre una nueva tendencia en la educación artística». *Cairon. Revista de estudios de danza. Práctica e investigación* 13 (2010): 103-113.
- Illanes Ortega, Rosa María. «Imágenes e investigación desde la práctica artística». *e-CO. Revista Digital de Educación y Formación del profesorado* (2019): 156-166.
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE núm. 106 de 4 de mayo de 2006).
- López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, ESMUC, ICM, 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 (dirigida por Héctor Julio Pérez y Álvaro Zaldívar). Universitat Politècnica de València, 2013.
- Marín López, Javier. «Editorial: Investigar la performance». *Revista de Musicología* 39, n.º 1 (2016): 11-16. <https://doi.org/10.2307/24878535>.
- Márquez, Rocío. «La técnica vocal en el flamenco: fisonomía y tipología». Tesis doctoral (dirigida por F. Escobar). Universidad de Sevilla, 2017.
- Melendres, Jaume. «Del “making of” a la creación experimental algunas consideraciones sobre la investigación en artes escénicas». *Cairon. Revista de estudios de danza. Práctica e investigación* 13 (2010): 87-93.
- Moltó Doncel, José Luis. «El análisis del intérprete: un modelo para la investigación artística en la enseñanza superior de piano». Tesis doctoral (dirigida por Román de la Calle y Carlos Bueno). Universidad Católica de Valencia, 2015.
- _____. «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*, (s. f.), 128-141. Valencia: ISEACV, 2014.
- _____. *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*. La Laguna: Latina, 2016.
- Moreno Montoro, María Isabel, María Guadalupe Valladares González y María Martínez Morales. «La investigación para el conocimiento artístico. Una cuestión gnoseológica o metodológica». En

Reflexiones sobre investigación artística e investigación educativa basada en las artes, coordinado por María Isabel Moreno Montero y María Paz López-Peláez Casellas, 27-42. Madrid: Síntesis, 2016.

Narejos Bernabéu, Antonio. «La integración de la investigación en los centros superiores de música. Panorámica actual en Europa», en *Actas del II Congreso de Educación e Investigación Musical CEIMUS*, 522-530. Madrid: IEM, SEM-EE y Universidad Rey Juan Carlos, Enclave Creativa editores, 2012.

_____. «Tesis de Música en España». Acceso el 16 de octubre de 2020, www.tesisdemusica.es.

OCDE. *Manual de Frascati 2015*. [Alcobendas]: Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología, 2018.

Palmer, Antonio. «EPEF, ¿un nuevo paradigma?». En *In_des_ar. Investigar desde el Arte*, editado por Vicente Calvo y Félix Labrador, 181-205. Madrid: Ed. Dykinson. 2011.

Pérez Arroyo, Rafael. *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Madrid: Alpuerto, 2012.

Pérez López, Héctor Julio. «Investigación y práctica musical: el horizonte del doctorado de música en Europa». En *Bases para un debate sobre investigación artística*, editado por Gómez Muntané et. al., 51-72, Madrid: MEC, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2006.

Piñana Conesa, Francisco Javier. «La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos». Tesis doctoral (dirigida por José Francisco Ortega y Álvaro Zaldívar). Universidad de Murcia, 2017.

Polifonia Third Cycle Working Group. *Guide to third cycle studies in higher music education: handbook*. Utrecht: Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen, AEC, 2007.

Ramírez Serrano, Javier. «¡A las armas! Herramientas y rigor para la investigación en arte». En *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, editado por Selina Blasco, 63-71. Madrid: Ediciones Asimétricas, [2013].

Resolución de 27 de septiembre de 2018, de la Dirección General de Recursos Humanos, por la que se convoca procedimiento de acceso al Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas (BOCM núm. 237 de 4 de octubre de 2018).

Resolución de 25 de julio de 2013, de la Dirección General de Formación Profesional y Educación de Personas Adultas, por la que se establece para la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el plan de estudios y la ordenación de los estudios superiores de Música, se completan

- los planes de estudios iniciados en los años académicos 2010-2011 y 2011-2012 y se regula la prueba específica de acceso (BORM de 16 de agosto de 2013).
- Sánchez Verdú, José María. «Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar». Tesis doctoral (dirigida por Enrique Muñoz Rubio). Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- Sánchez, José Antonio y Victoria Pérez Royo. «La investigación en artes escénicas. Introducción». *Cairon. Revista de estudios de danza. Práctica e investigación* 13, (2010): 5-13.
- Sixto Cesteros, Rita. «Los formatos de difusión de la investigación artística basada en la práctica: El ensayo visual en las revistas indexadas (el caso del Estado español)». En *Indisciplines: Actes del Congrés sobre la recerca en la pràctica de les arts*, editado por Jeffrey Swartz, 166-176. Barcelona: Universitat de Barcelona - Campus de les Arts, 2020.
- The Centre for Research in Art & Design. «Definition of 'Research'». Acceso 13 de octubre de 2020, <https://web.archive.org/web/20050306073423/http://www2.rgu.ac.uk/criad/r2.htm> (a través de Internet Archive Wayback Machine).
- Universitat Politècnica de València. «RiuNet». Acceso el 5 de octubre de 2020, <https://riunet.upv.es>.
- Zaldívar Gracia, Álvaro. «La investigación: base de la mejora de la práctica artística y llave del futuro progreso académico». En *Investigar en creación e interpretación musical en España*, editado por Agustín Martínez, 257-261. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, Ed. Dykinson, 2011.
- _____. «La práctica musical como tarea científica. Investigando etnográficamente los procesos artísticos». En *Actas del II Congreso de Educación e Investigación Musical CEIMUS*, 508-521. Madrid: IEM, SEM-EE y Universidad Rey Juan Carlos, Enclave Creativa editores, 2012.
- _____. «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* 52 (2005): 95-122. ■

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA EN LATINOAMÉRICA

ARTISTIC RESEARCH IN MUSIC IN LATIN AMERICA

Rubén López-Cano•

RESUMEN

La investigación artística o investigación-creación posee diversos grados de desarrollo en Latinoamérica. Si bien aún no existe una escena profesional y autónoma de esta actividad, es posible detectar una paulatina construcción de infraestructura estable para su desarrollo. Más frecuente es el caso de *artistas que investigan* de manera puntual pero que no están muy preocupados por construir metodologías, recursos teóricos e infraestructura de largo alcance. Las escenas más activas en la región son, por un lado, la de *artistas universitarios* que buscan la homologación institucional de su producción artística como investigación académica. Por otro lado, la *investigación artística formativa* recibe un prometedor impulso a través de diversos programas en los tres ciclos de educación superior. Este trabajo realiza una mirada panorámica y crítica al desarrollo de esta actividad en el subcontinente.

Palabras clave: investigación artística en música; Latinoamérica; homologación del trabajo académico; músicos en la universidad.

ABSTRACT

Artistic research or research-creation has different degrees of development in Latin America. Although there still is no professional and autonomous scene for this activity, it is possible to detect a gradual construction of stable infrastructure for its development. More frequent is the case of *artists who do specific research* but are not very concerned with building long-range methodologies, theoretical resources, and

• Rubén López-Cano investiga sobre retórica y semiótica musicales, filosofía de la cognición corporizada de la música, música popular urbana, reciclaje musical desde la edad media hasta la era mashup, memes y cultura musical digital, musicología audiovisual, diáspora, cuerpo y subjetividad musicales, investigación artística y epistemología de la investigación musical. Enseña en la Escola Superior de Música de Catalunya. www.lopezcano.net

Recepción del artículo: 19-11-2020. Aceptación del artículo: 26-12-2020.

infrastructure. The most active scenes in the region are, on the one hand, those of *university artists* who seek institutional homologation of their artistic production as academic research. On the other hand, *formative artistic research* receives a promising boost through various programs in the three cycles of higher education. This work takes a panoramic and critical look at the development of this activity in the subcontinent.

Key words: artistic research in music; Latin America; homologation of academic work; musicians in the university.

I. INTRODUCCIÓN

Como en el resto del mundo, en Latinoamérica la etiqueta «investigación artística» o «investigación creación» aparece en espacios muy variados por motivos distintos y con objetivos bastante diferentes. Por ello, describiré algunos aspectos de su estado actual en la región echando una mirada a algunas de sus diferentes *escenas artístico-académicas* de investigación artística¹. Recordemos que una escena es el espacio físico y simbólico en el que interactúan personas, infraestructuras, instituciones de educación superior, entidades de difusión de arte y trabajo académico, festivales, muestras, salas de conciertos, revistas, congresos, bienales, seminarios, programas de educación e investigación, sistemas de evaluación académica y de valoración artística, etc. Estas interacciones crean un ecosistema donde se negocian objetivos, motivaciones, discursos y producciones de todos los agentes que intervienen. Una misma persona, producto artístico o académico puede participar en más de una escena por motivos y con valores distintos. El siguiente panorama es inevitablemente incompleto y parcial,² pero refleja una buena parte de la realidad de esta actividad en el subcontinente.³

II. LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA PROFESIONAL EN LATINOAMÉRICA

Esta escena se caracteriza por que sus participantes, además de producir obra artística vinculada a textos académicos de forma continua, invierten gran cantidad de esfuerzos en el desarrollo de contenidos, metodologías, teorías e infraestructuras que tienen como meta consolidar este ámbito como *espacio profesional autónomo* distinto a la creación artística y la investigación académica habituales.

¹ Para una descripción de las diferentes escenas de investigación artística véase el artículo «Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa» en este mismo volumen.

² Las inevitables adendas, correcciones y reacciones a este artículo se irán actualizando en este sitio: <http://rlopezcano.blogspot.com/2020/11/la-investigacion-artistica-en.html>

³ Agradezco la información que para este artículo me ofrecieron, entre otros muchos colegas, Martín Liut, Carolina Santa María, Paula Mesa, Federico Buján, Juan Pablo Llobet Vallejos, Diego Castro, Juan Sebastián Ochoa, Berenice Corti, Ricardo López, Noel Allende-Goitía, Paulo Tiné, Manuel Bernal Martínez, Natalia Castellanos, Silvia Citro y Ricardo Álvarez. Mil perdones por las omisiones involuntarias de personas, proyectos y programas.

Entre este entramado estable se encuentran asociaciones especializadas y redes de trabajo; reuniones periódicas de encuentros e intercambio como congresos, seminarios, bienales y coloquios; medios de difusión como revistas académicas especializadas, programas de formación en instituciones en cualquiera de los tres ciclos de educación superior y sistemas de subvenciones y ayudas específicas.⁴

Como en la mayor parte del mundo, una posible escena de investigación artística profesional en música en Latinoamérica está aún en fases muy tempranas de construcción. No conozco en la región asociaciones dedicadas exclusivamente a este aspecto; no hay revistas especializadas, ni congresos o reuniones académicas regulares, estables y específicas. Tampoco existen muchos artistas-académicos cuya obra artística y discurso académico tenga el propósito de construir marcos teóricos y metodológicos de largo alcance. No percibo esfuerzos coordinados enfocados a hacer de esta una actividad específica e independiente. En general, en Latinoamérica, la producción que se rotula con la etiqueta «investigación artística» tiene fines muy concretos distintos a la construcción de un campo profesional autónomo. En mi opinión, tanto las necesidades de expresión artística como el contexto académico institucional en el que se mueven los especialistas del subcontinente, por las razones que enumeraré a lo largo de este artículo, no priorizan el emplazamiento de una escena de *investigación artística profesional*.

Ahora bien, esto no significa que no exista absolutamente nada. Hay actividades que, en determinado momento y si las condiciones son favorables, podrían convertirse en el germen de una escena regional profesional, pero muy probablemente con características propias diferentes a este tipo de espacios con mayor grado de consolidación en Estados Unidos, Canadá, el norte de Europa, Australia y Nueva Zelanda. Por ejemplo, si bien en el subcontinente no hay asociaciones dedicadas específicamente a la investigación artística, existen algunos grupos de trabajo que comienzan a incursionar en este terreno. Un ejemplo es la *RedLLA: Red Latinoamericana de Investigación en Artes*. Este grupo, con sede en la Universidad de las Artes de Ecuador y que integra a varias instituciones de toda Latinoamérica, organiza encuentros y produce publicaciones de gran relevancia. Sin ser un contenido exclusivo, en sus reuniones se discute, debate y promueven algunas estrategias de esta modalidad de investigación.

Por otro lado, si bien no hay grandes congresos ni reuniones académicas estables sobre investigación artística, hay que resaltar que a nivel muy local, proliferan encuentros sobre el tema en espacios académicos de países como Argentina, Colombia, Chile o Ecuador. En mi experiencia, los trabajos y obra artística presentados en estos encuentros no tienen un perfil bien definido. Con frecuencia se alternan trabajos de investigación académica, teórica, pedagógica o tecnológica habituales con otro tipo de propuestas más innovadoras y que apuntan a una investigación-creación diferente.

⁴ El primer ciclo lo integran el grado, titulación o licenciatura; el segundo la maestría, máster o magíster y el tercero el doctorado sea PhD, DMA o Doctorate.

Es verdad que no existen aún revistas especializadas. Sin embargo, algunas revistas de musicología, teoría y crítica de las artes, con cierta trayectoria, están comenzando a aceptar este tipo de producción académica. En el plano internacional, entre las revistas donde la investigación artística latinoamericana encuentra difusión en castellano o portugués, se encuentran las españolas *Artnodes*, la revista de ciencia, artes y tecnología de la UOC de Barcelona; *Etno. Cuadernos de etnomusicología* de la Sibe-Sociedad de etnomusicología; *AV Notas* del Conservatorio Superior de Música de Jaén y la *Revista Síneris* con un perfil destinado a académicos jóvenes y estudiantes de posgrado. También son receptivos a trabajos latinoamericanos *journals* internacionales como *IMPAR: Online Journal for Artistic Research* de la Universidad de Aveiro y *The Journal for Artistic Research* de la Society for Artistic Research que recientemente se ha abierto a recibir colaboraciones en castellano y portugués.

En el ámbito de publicaciones editadas dentro del territorio latinoamericano se ha de señalar la implicación del longevo *Boletín Música* de la Casa de las Américas de Cuba y de *ESCENA, Revista de las artes* de la Universidad de Costa Rica. Ambas publicaciones tienen secciones destinadas a colaboraciones más artísticas con registros discursivos distintos a los académicos habituales donde se insertan muy bien los trabajos de investigación-creación. De particular interés son *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* de la Universidad Javeriana de Colombia y *Resonancias*, la revista de musicología de la Universidad Católica de Chile. Se trata de publicaciones de mucho prestigio académico con presencia en índices de calidad que puntúan en cualquier sistema de evaluación de trabajo académico del mundo y que ya comienzan a publicar colaboraciones de esta modalidad de investigación.

Aún sin la indexación que las anteriores, pero receptivas a trabajos de investigación artística, son las revistas *El Artista* de la Universidad de Guanajuato, México; la *Revista Argentina de Musicología*; *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*⁵; la *Revista ARTilugio* de la Universidad de Córdoba, Argentina; la *Revista de la Abem* (Asociación Brasileña de Educación Musical)⁶ e *Index, revista de arte contemporáneo* de la Universidad Católica del Ecuador. En este rubro es interesante mencionar el papel de las revistas asociadas a programas de posgrado como la *Revista Música* de la Universidad de Sao Paulo⁷ y la revista *Opus* de la ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música)⁸.

Dentro de esta incipiente experiencia editorial, hemos de observar dos problemas fundamentales estrechamente relacionados. El primero es que no existen aún modelos de investigación artística

⁵ Véase por ejemplo: José Romero Ottonello, «Análisis interpretativo de la Sonata para cello solo, op. 8 de Zoltán Kodály. Una sistematización propioceptiva», *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* 3, n.º 1 (2019): 67-87.

⁶ Véase Arilton Rodrigues Medeiros Júnior y Maria Bernardete Castelan Póvoas, «Planejamento da prática pianística de canhoto de radamés gnattali: um estudo de caso», *REVISTA DA ABEM* 26, n.º 41 (14 de febrero de 2019): 77-97.

⁷ Véase Marcos Matturro Foschiera y Flavio Terrigno Barbeitas, «O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada», *Revista Música* 20, n.º 1 (6 de julio de 2020): 177-218.

⁸ Véase el número donde aparece el artículo: Alfonso Benetti, «A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística», *OPUS* 23, n.º 1 (30 de abril de 2017): 147-165.

suficientemente arraigados en la región que sirvan de guía a los y las autoras. Como consecuencia, las propuestas recibidas son muy dispares en calidad y formato. Como árbitro de algunos de estos trabajos, me he llegado a encontrar con «autoetnografías» que son una mera transcripción de diarios de trabajo que no alcanzan a construir preguntas ni problemas artísticos de investigación definidos. Como consecuencia, tampoco son capaces de compartir ningún conocimiento conceptual, práctico o artístico. El segundo problema es recíproco al anterior y se localiza en el arbitraje y evaluación por pares de los artículos. En la región no existe aún una masa crítica especializada en el tema que conozca y aplique criterios de evaluación adecuados a las propuestas. Con frecuencia, los artículos son arbitrados con los mismos principios que un trabajo habitual de musicología o teoría. Dada la notoria falta de recursos humanos especializados en este campo, es indispensable que se organicen espacios formativos puntuales y redes permanentes donde equipos editoriales y colegas más expertos intercambien experiencias, perfilen criterios y colaboren a formar los cuadros y recursos humanos necesarios.

No conozco artistas-académicos que estén trabajando de manera consistente para construir una escena de investigación artística profesional desde la doble perspectiva de creación de obra y producción académica que incluya propuestas metodológicas o teóricas. Por el contrario, lo que sí se percibe, en términos generales, son esfuerzos paralelos desde el mundo artístico, por un lado, y desde el teórico-académico por el otro. Es lógico que sea así en un entorno donde no existe aún la figura de artista-investigador. Veamos algunos casos. El compositor Daniel Quaranta es profesor en la Universidad Federal Juiz de Fora de Brasil. Con mucha frecuencia publica reflexión teórica sobre sus poéticas compositivas;⁹ pero también dedica tiempo al análisis y reflexión sobre cómo debería ser un posible modelo de investigación justo y productivo para las facultades de artes.¹⁰ En este sentido, también organiza cursos y seminarios e incluso ha coordinado alguna publicación colectiva donde ha invitado a otros artistas como él a reflexionar sobre este problema.¹¹

Otro caso son los y las artistas latinoamericanas que trabajan para las instituciones fuera del subcontinente que han desarrollado más este campo. El compositor colombiano afincado en Suiza Germán Toro Pérez, por ejemplo, difunde en Latinoamérica la experiencia helvética en la investigación artística.¹² No estoy seguro de que en la agenda de Quaranta o Toro Pérez esté priorizada la formación de infraestructura necesaria para el desarrollo de una escena de investigación artística profesional como la creación de asociaciones especializadas, revistas específicas o congresos y reuniones estables.

⁹ Daniel Quaranta, «Composição Musical e Intersemiose: processos compositivos em ação», *Revista Música Hodie* 13, n.º 1 (2013): 162-174.

¹⁰ Daniel Quaranta, «Creación Académica e Investigación Musical / Creación Musical e Investigación Académica», en *Creación Musical, Investigación y Producción*, ed. por Daniel Quaranta (Morelia, México: CMMAS, 2017), s. p.

¹¹ Daniel Quaranta, ed., *Creación Musical, Investigación y Producción* (Morelia, México: CMMAS, 2017).

¹² Germán Toro Pérez, «Líneas de fuga: creación e investigación en las academias de arte», en *Creación Musical, Investigación y Producción*, ed. por Daniel E. Quaranta (Morelia, México: CMMAS, 2017), s. p.

Sin embargo, como ellos, hay muchos artistas académicos que están trabajando en aspectos localizados dentro de este registro. Es importante observar, una vez más, que las escenas de investigación artística latinoamericanas no tienen por qué replicar las dinámicas de sus pares norteamericanas (Estados Unidos y Canadá), europeas u oceánicas (Australia y Nueva Zelanda).¹³

Por otro lado, desde la academia orientada a la musicología, teoría o pedagogía, nos encontramos con notables esfuerzos por la reflexión teórica y metodológica de esta modalidad de investigación. Sin lugar a dudas Colombia es el país más productivo en este ámbito. Por sus contenidos, objetivos y funciones, abordaré los importantes insumos producidos por colegas colombianos más adelante, en la revisión de la escena de *artistas universitarios*. Por el momento, me gustaría destacar dos trabajos teóricos que considero que pueden ser fundamentales para el posible desarrollo de una escena de investigación artística profesional en la región (además de su aporte para otras escenas). El primero es un libro colectivo editado por la Universidad de la Plata, Argentina, *Investigar en arte*¹⁴. Sus capítulos abordan diversas temáticas como las diferencias y confluencias entre el trabajo artístico y de investigación¹⁵; las peculiaridades y estrategias para la construcción de objetos de estudios dentro de la investigación artística¹⁶ y la concepción del diseño metodológico de una investigación como un espacio creativo para la toma de decisiones tanto cognoscitivas como estéticas¹⁷. De particular interés considero la aportación de Lucía Wood que modela, distingue y disecciona los diferentes procesos de inferencia por medio de los cuales generamos conocimiento, saberes, informaciones o tomamos decisiones estéticas¹⁸. Considero que este aporte no es pertinente solo para la investigación artística sino que debería ser estudiado en profundidad por toda persona que desee practicar la investigación en el área de humanidades y ciencias sociales en todas sus modalidades.

¹³ Para la situación de la investigación en los centros de educación musical superior en Brasil véase Alexandre Sperandéo Fenerich, «Saber a partir del sur: cambios epistemológicos de enseñanza e investigación en creación musical en una universidad brasileña», en *Creación Musical, Investigación y Producción*, ed. por Daniel E. Quaranta (Morelia, México: CMMAS, 2017), s. p. Para la situación en Argentina véase Oscar Pablo Di Liscia, «Programas de Doctorado en Música: escenarios posibles para un desarrollo pleno de artistas-investigadores en la educación superior», en *Creación Musical, Investigación y Producción...*, s. p.

¹⁴ Clara María Azaretto, ed., *Investigar en arte* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017).

¹⁵ Clara María Azaretto, «El trabajo del artista, el trabajo del investigador», en *Investigar en arte...*, 23-38.

¹⁶ Pablo E. Quiroga Branda, «El arte de la investigación. Consideraciones preliminares para la construcción del objeto de Estudio en la investigación artística», en *Investigar en arte...*, 75-86.

¹⁷ Marta Monticelli y Nicolás Alessandrini, «El diseño metodológico como espacio creativo de toma de decisiones», en *Investigar en arte...*, 114-138.

¹⁸ Lucía Wood, «La lógica en la creación. La ciencia, el arte, la vida cotidiana», en *Investigar en arte...*, 39-74.

Otro trabajo reciente relevante es el libro colectivo chileno *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio*¹⁹. En él se ofrecen reflexiones teóricas y metodológicas generales²⁰; estrategias de institucionalización de la investigación artística²¹; proyectos específicos²² y uno de los puntos característicos de la región: trabajos que funden la investigación etnográfica con la creación y reivindicaciones políticas²³.

Estos dos volúmenes destacan porque insertan los debates de esta modalidad de trabajo de investigación dentro de problemáticas estéticas locales en el marco de tradiciones epistémicas y circunstancias sociales y políticas propias. Son un esfuerzo por generar un modelo de pensamiento y acción desde la perspectiva de una episteme situada. Este ejercicio es sumamente relevante toda vez que muchas comunidades de conocimiento y creación artísticas de la región, con mucha frecuencia, se muestran ávidas de imitar acríticamente los modelos de trabajo propuestos desde los centros hegemónicos de pensamiento y creación. El incipiente desarrollo de esta actividad es una oportunidad para interrumpir esta mimesis acrítica y aventurarse por caminos que partan de necesidades, potencialidades, proyectos y estrategias propias.

Ahora bien, hay que señalar que *Investigar en arte* es un libro excesivamente teórico y posiblemente poco apto para que posibles artistas investigadores encuentren respuestas a sus necesidades. Es un trabajo de nivel metateórico destinado a quienes amamos las reflexiones epistémicas. En la agenda de trabajo intelectual hay que priorizar el desarrollo de estas ideas para convertirlas en dispositivos didácticos, incitaciones a la práctica y orientaciones para la acción artística. *Coordenadas de la investigación artística*, por su parte, muestra la disparidad de discursos sobre esta modalidad de investigación y la incapacidad, por el momento, de integrarlos en un programa coherente de desarrollo sostenido. Hay un archipiélago conceptual y práctico, donde ideas, discursos y producción artística se subsumen en el rótulo, «investigación artística», pero no de un proyecto ordenado. Por otro lado, ¿quién dijo que el desarrollo de esta actividad debe transitar forzosamente por senderos simples, coherentes y bien delimitados y con

¹⁹ Carolina Benavente, ed., *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio* (Viña del Mar: Cenaltes, 2020).

²⁰ Gustavo Celedón, «¿Qué significa conocimiento en la investigación artística?», en *Coordenadas de la investigación artística...*, 29-54; Marcelo Raffo Tironi, «La investigación artística: una búsqueda subjetiva», en *Coordenadas de la investigación artística...*, 55-72.

²¹ Carolina Benavente, «El giro artístico del DEI UV: Investigación artística y formación doctoral interdisciplinaria», en *Coordenadas de la investigación artística...*, 105-136.

²² Ariadna Alsina Tarrés, «Procesos de creación híbrida: sonido y cuerpo para una escritura interdisciplinaria», en *Coordenadas de la investigación artística...*, 169-196; Rossana Bastías Castillo, «El desplazamiento de la palabra poética a la imagen visual: investigación tipográfica en torno al Canto VII de Altazor», en *Coordenadas de la investigación artística...*, 137-68.

²³ Verónica Francés Tortosa, «Bestias populares. Tentativas artísticas de insurrección», en *Coordenadas de la investigación artística...*, 197-220; Metaverba y Jocelyn Muñoz Báez, «Investigación expandida: acerca de Dé_Tour [etnografía y derivas]», en *Coordenadas de la investigación artística...*, 221-52.

destinos específicos? Latinoamérica suele hacer periplos de extrema complejidad en muchos aspectos de su historia, sociedad, arte y conocimiento. Otra cosa es que sea capaz de explorarlos con instrumentos acordes con esa complejidad. Por ello es indispensable que estos agentes que están participando de la revisión teórica de este campo miren constantemente a lo que hacen los otros a todos los niveles: teoría, metodología, gestión institucional e investigación-creación. Es muy importante tender puentes y vías de intercomunicación entre ellos para que la disparidad se convierta en sinergia productiva.

III. ARTISTAS QUE INVESTIGAN

La segunda escena que consideraré es la de *artistas que investigan* integrada por los especialistas que realizan investigación durante sus procesos de creación. Si bien etiquetan su trabajo como investigación artística, sólo escriben de manera esporádica y no se interesan especialmente por crear contenidos, metodología o infraestructura para el desarrollo de un campo profesional autónomo de investigación artística de la música. Tienen otras prioridades. En esta escena comenzamos a percibir ciertas características particulares latinoamericanas. Un número importante de conservatorios y centros de educación superior en música en la región están en la universidad. Como consecuencia, una parte considerable de su profesorado tiene el mismo régimen laboral de cualquier otra facultad que incluye la obligación de generar productos de investigación. Este requerimiento va a determinar mucho el funcionamiento de esta escena y explica el notable desarrollo de la siguiente, la que he denominado *artistas universitarios* y que revisaremos más adelante.

Por el momento analicemos la actividad investigadora habitual de los músicos artistas dentro de la universidad. Tomemos el caso del compositor Julio Estrada quien se ha desempeñado durante muchos años como miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y profesor de la facultad de música de la misma casa de estudios. A lo largo de su larga carrera universitaria ha realizado diversas investigaciones. Algunas son de carácter musicológico como su libro *Canto roto: Silvestre Revueltas*²⁴ o la coordinación general de la monumental colección de 10 volúmenes *La música de México* (Historia, Bibliografía y Antología musical, 1984-1988). Dentro de este mismo ámbito se puede señalar su trabajo como director de la revista universitaria *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*. Estas actividades son completamente homologables a las que podría realizar cualquier especialista en musicología. Por otro lado, en el ámbito de la teoría, Estrada ha coescrito el libro *Música y teoría de grupos finitos*²⁵. Además de ser de gran utilidad para el análisis musical, algunos de los principios de esta teoría los aplicó a una serie de composiciones propias²⁶. En este caso su producción investigadora ha funcionado también

²⁴ Julio Estrada, *Canto roto: Silvestre Revueltas* (México: Fondo de Cultura Económica: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012).

²⁵ Julio Estrada y Jorge Gil, *Música y teoría de grupos finitos (3 variables booleanas)* (México: IIE-Unam, 1984).

²⁶ Las obras son *Canto tejido*, para piano (1974), *Canto mnémico*, para cuarteto de cuerdas (1974), *Canto naciente*, para octeto de metales (1975-78), *Canto oculto*, para violín (1977) y *Canto alterno*, para violonchelo (1978).

como un insumo para su actividad creadora. Sin embargo, ambas son independientes. Una vez más, este tipo de teorías pueden ser también producidas por profesores universitarios no artistas como los teóricos musicales.

Uno de sus trabajos más sugerentes es un estudio sobre el tratamiento del sonido en la obra literaria de Juan Rulfo²⁷. Los contenidos de esta investigación sirvieron de base para su obra escénica *Murmulllos del páramo* (1992-2006). Pero una vez más, los discursos de esta investigación y la poética de su ópera son independientes y su valoración institucional como parte de su trabajo académico también ha sido distinta. Si bien en algunos artículos e incluso su tesis doctoral se centran en sus poéticas compositivas, su trabajo de investigación corre en paralelo a su obra manteniéndose independiente. Este es un caso característico en la región.

Con la etiqueta de investigación artística, profesores artistas han intentado generar una correlación más estrecha entre su producción intelectual y creativa. Susan Campos de Costa Rica o Isabel Nogueira de Brasil, por ejemplo, están produciendo una ingente reflexión sobre la investigación en el proceso de creación. Sin embargo, sus poéticas incluyen también una crítica explícita a valores artísticos habituales y a algunos de los dispositivos socioculturales que los sostienen. De entre estos destaca su aproximación crítica a las constricciones de género que privan en el mundo artístico y la promoción de un arte y pensamiento feministas.²⁸ Véanse también los proyectos de formación, creación y reflexión como Amauta, el Centro Andino de Arte y Nuevos Medios de Cuzco, en Perú; el Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas de Buenos Aires, Argentina y Hexagram; dirigidos o codirigidos por Ricardo Dal Farra bajo el cobijo conceptual de la *recherche creation* que se ha difundido por las universidades canadienses donde el compositor trabaja²⁹.

En este rubro destacan también los proyectos inter y transdisciplinarios de creación e investigación simultánea que están emergiendo en la región. Uno de ellos es el *Grupo de Estudios en Músicas y Artes Afrobrasileñas* de Buenos Aires donde investigadores crean al tiempo que los artistas investigan. El grupo está próximo a lanzar textos y materiales audiovisuales tanto artísticos como académicos. Otro espacio muy interesante es el *Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance* de la Universidad de Buenos Aires dirigido por Silvia Citro. Desde hace varios años trabajan desde procesos

²⁷ Julio Estrada, *El sonido en Rulfo* (México: IIE-Unam, 1990). Ampliado en Julio Estrada, *El sonido en Rulfo: "el ruido ese"* (México: IIE-Unam, 2008).

²⁸ Laila Rosa e Isabel Nogueira, «O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologías feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música», *Revista Vórtex* 3, n.º 2 (31 de diciembre de 2015): 25-56; Isabel Nogueira, «Movimentos e impermanências: reflexões para uma musicologia criativa, feminista e decolonial», en *Musicologia e Diversidade*, 2016, 85-99; Susan Campos-Fonseca, «Uncanny Valley Project, una intervención ciberfeminista en la X Bienal Centroamericana», *LiminaR* 15, n.º 2 (2017): 15-34. Véase también el ya mencionado Quaranta, «Composição Musical...».

²⁹ Ricardo Dal Farra, «Investigación-Creación: arte y ciencia, política y economía (...o la permanente búsqueda por eludir al sistema)», en *Creación Musical, Investigación y Producción...*

híbridos que articulan investigaciones socio-antropológicas con la investigación artística. Un caso de esto son sus «estrategias metaperformáticas» en las que un grupo interdisciplinario de investigadores, artistas y artistas-investigadores recurren a la experimentación performática creativa desde sus propias corporalidades ya sea para iniciar *ex novo* una investigación o para resignificar reflexivamente performances sociales que fueron previamente documentadas y/o investigadas desde otras disciplinas, como la etnografía, etnomusicología, la historia, etc. Con ello crean «archivos multimediales colaborativos»: un vasto y polifónico registro constituido por discursos sociales y científicos, imágenes visuales y audiovisuales, así como por los gestos-movimientos, las sonoridades y los objetos, olores y gustos que los investigadores-creadores van aportando en su indagación.³⁰

IV. ARTISTAS UNIVERSITARIOS

La tercera es la escena de *artistas universitarios* que trabajan intensamente para homologar producción investigadora y artística con el objetivo de que su obra sea contabilizada dentro de los baremos habituales de evaluación académica. Se trata sin ninguna duda de una de las escenas más vibrantes y activas en Latinoamérica. Como ya señalé, una gran parte de los y las artistas trabaja para universidades y tiene la obligación de generar productos de investigación de manera constante. Por ello han desarrollado un trabajo muy intenso tanto a nivel académico como administrativo para lograr que su actividad creativa sea reconocida como investigación dentro de un proceso que llamo homologación³¹. Este se basa en el argumento de que «la música, como cualquier arte, es también una forma de investigación»³². De este modo, para ellos, toda obra artística parte de una u otra forma de una investigación meticulosa y, por ello, es un producto de conocimiento perfectamente homologable a cualquier otro resultado de investigación.

En Latinoamérica existen varias instancias de apoyo a la investigación y la creación artística. El Conacyt (Consejo nacional para la Ciencia y Tecnología) de México, por ejemplo, posee un Sistema Nacional de Investigadores que ofrece suplementos económicos para el personal académico según su rendimiento. Por otro lado, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, del mismo país, lanza cada año convocatorias abiertas para financiar la creación artística. Varios países de la región cuentan con infraestructura similar: Conicyt y Fondart en Chile, Conicet y Fondo Nacional de las Artes en Argentina, Capes y CNPQ en Brasil, etc. En este contexto, Colombia representa una excepción inquietante. Si

³⁰ Silvia Citro y Equipo, «Pasajes del Ni UnaMenos». Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación», *Claroscuro* 17 (11 de diciembre de 2018): 1-28; Silvia Citro *et al.*, «Investigar desde la performance. Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas», *Antropología Experimental* 20 (12 de abril de 2020): 13-24.

³¹ Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal, *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos* (Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014), 47.

³² Fernando Iazzetta, «La música es mucho más (o menos) que la música»: reflexiones sobre investigación musical en el contexto de la academia», en *Creación Musical, Investigación y Producción...*, s. p.

bien carece de infraestructura similar de ayuda a la producción artística y científica, desde hace muchos años, mucho antes que otros países latinoamericanos, asumió los protocolos y criterios de evaluación para la productividad del trabajo docente, posicionándose como uno de los más estrictos de la región en la lucha incansable por colarse en los *rankings* universitarios neoliberales.

De este modo, los artistas que trabajan para las universidades del país han recibido mucha presión para adaptarse al frenesí de los mecanismos de evaluación cuantitativa de la producción académica. No es de extrañar entonces que ahí domine una poderosa actividad a favor de la homologación entre investigación y creación artística. Simplemente no hay otro país que haya producido tanta teoría, emplazamientos gremiales, proyectos e instancias de negociación. Destacan en este esfuerzo especialistas en musicología e investigación musical académica que han puesto toda su experiencia como productores de saberes académicos y su sensibilidad como artistas, para crear puentes y ofrecer alternativas. Carolina Santamaría-Delgado, Natalia Castellanos u Óscar Hernández Salgar, entre otros, tienen una abundante producción intelectual que analiza la situación, realiza diagnósticos y propone posibilidades de desarrollo de la actividad artística en el contexto de las universidades.³³ Varios de ellos dirigen también programas de posgrado que están ofreciendo verdaderas alternativas a la *investigación-creación* como se le llama en el país. Es verdad que nos encontramos reflexiones similares también en otros países de la región, pero ni en número ni en profundidad se comparan con la producción colombiana.³⁴ Por otro lado, en el mismo país nos encontramos también con numerosos proyectos que intentan dar forma a toda una cultura local de la investigación-creación.³⁵

³³ Carolina Santamaría-Delgado *et al.*, «La productividad de las artes en las universidades colombianas: desafíos a los mecanismos de medición del conocimiento», *Cuadernos de Música, Artes visuales y artes escénicas* 6, n.º 2 (2011): 87-116; Óscar Hernández Salgar, «La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior», *A Contratiempo: revista de música en la cultura* 23 (2014): 2; Natalia Castellanos y Carolina Santamaría-Delgado, «Sobre, para o desde la música: reflexiones acerca de la producción intelectual de los músicos en la universidad bogotana», *Revista musical chilena* 69, n.º 224 (2015): 91-124; Natalia Castellanos, «La investigación-creación: una alternativa de inclusión de las artes en las sociedades del conocimiento», en *Saberes nómadas: Derivas del pensamiento propio*, ed. por Nona Cabra y Camila Aschner Restrepo (Bogotá: Universidad Central. Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos–IESCO, 2017), 229-238; Natalia Castellanos y Libertad Garzón, *Tramas de la investigación creación* (Bogotá: Universidad Central, En prensa); Aleyda Gutiérrez Mavesoy y Adriana Rodríguez Peña, «La creación como investigación: aportes para la reflexión desde la experiencia en la Universidad Central», *La Palabra* 34 (junio de 2019): 55-69.

³⁴ Mauro Herrera Machuca, «La investigación artística como una práctica de producción de conocimiento válida», en *13 Foro Académico* (Festival Internacional de la Imagen, Manizales, 2016); Ignacio Soto Silva, Paola Alvarado Toledo, y Jorge Ferrada Sulliva, «Pensar y re-pensar la producción académica en el campo de las artes: una reflexión a partir de las experiencias docentes en una universidad al sur de Chile», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12, n.º 1 (2017): 133-142.

³⁵ Jorge Hernán Hoyos Rentería *et al.*, *Fundamentación teórica, metodológica y operativa de la línea de investigación – Creación* (Medellín: Corporación Universitaria Adventista, 2019); Liliana Guerra Ospina, «Estrategias para generar productos de investigación creación acreditables, en los sistemas de evaluación científica y universitaria de las facultades de música en Colombia» (trabajo final de máster, Valencia, Universidad Internacional de Valencia, 2019); Jorge Hernán Hoyos Rentería *et al.*, «Implementación de la Línea de Investigación-Creación en los procesos formativos y académicos de la Corporación Universitaria Adventista», *UNACIENCLA* 13, n.º 24 (19 de julio de 2020): 13-17.

A nivel de insumos metodológicos, destacan los trabajos que presentan la práctica artística como una forma de investigación. Aquí no tiene cabida una investigación artística entendida como una actividad especial y diferenciada de la creación e investigación académica tradicionales. Se trata de defender su completa homologación. Entre las más importantes especialistas que exponen estas metodologías hay que mencionar a Ligia Aspirilla, Melissa Ballesteros y Elsa Beltrán.³⁶ Hay otro movimiento muy importante que hay que resaltar. La práctica totalidad de facultades de artes del país se ha agrupado en la Acofartes (Asociación colombiana de facultades y programas de artes). Esta iniciativa ha logrado un diálogo muy fructífero con Colciencias, el órgano regulador de la investigación y evaluación de la educación superior de Colombia. Su esfuerzo ha dado unos resultados que son un ejemplo para toda la región. Superando los demasiado frecuentes discursos victimistas, la asociación ha logrado la aceptación de criterios alternativos por medio de los cuales algunas actividades artísticas como la participación en bienales de arte, conciertos, festivales o la producción fonográfica son contabilizadas como producción investigadora y académica. Su discurso sólido y convincente en más de una ocasión ha mostrado las fisuras y contradicciones de estos sistemas de evaluación.³⁷

Una etiqueta que comienza a circular en la región es la de «práctica artística como investigación». Este es el principio que los artistas investigadores Manuel Rocha, Luz María Sánchez Cardona y Hugo Solís defienden en el proyecto *Práctica como investigación en las artes, transdisciplina y sonido [PiaTS]* de la Universidad Autónoma Metropolitana de la ciudad de México. Siguiendo al especialista de arte dramático Robin Nelson, estos artistas investigadores ponen en entredicho que exista una oposición entre teoría y práctica y afirman que en la praxis artística, la «teoría [está] imbricada dentro de la práctica»³⁸. Desde esta perspectiva, la investigación «comprende modos múltiples de evidencia que reflejan una búsqueda-investigación multi-modal»; donde la práctica artística «se ubica en el centro de la metodología del proyecto»³⁹, de tal suerte que, en sí misma, provee de «evidencia sustancial de una investigación»⁴⁰.

³⁶ Ligia Ivette Aspirilla, *El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes* (Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle del Cauca, 2013); Ligia Aspirilla, «La producción de conocimiento desde las artes Propuesta para un Programa Nacional de las Artes adscrito a Colciencias», *A contratiempo* 23 (2014); Melissa Ballesteros y Elsa María Beltrán, *¿Investigar creando?: una guía para la investigación-creación en la academia* (Bogotá: Universidad del Bosque, 2018). Véase también Saúl Montoya, *Introducción a los procesos de investigación, creación e innovación en las artes* (Medellín: Universidad Antioquia, 2018).

³⁷ Héctor Bonilla *et al.*, «Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, n.º 1 (2018); Héctor Bonilla *et al.*, «Investigación-creación en Colombia: la formulación del “nuevo” modelo de medición para la producción intelectual en artes, arquitectura y diseño», *Kepes* 16, n.º 20 (2019): 673-704.

³⁸ Robin Nelson, ed., *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (Londres: Palgrave Macmillan, 2013), 16.

³⁹ Nelson, *Practice as Research in Arts...*, 29.

⁴⁰ Nelson, *Practice as Research in Arts...*, 18.

Diversos investigadores artistas chilenos que han realizado doctorados en el *Center for Research in New Music* de la Universidad de Huddersfield siguen este discurso. De entre ellos destaca Diego Castro-Magas, ahora profesor de la Universidad Católica de Chile que trabaja intensamente en la línea de interpretación musical como investigación⁴¹. En la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, hay programas de investigación en los que, de modos diversos, se incluye la creación artística entre los productos posibles. En estos es común que los docentes presenten avances de sus proyectos artísticos en publicaciones o jornadas específicas y que, una vez finalizados, publiquen sus documentaciones o bitácoras de creación. Los discursos de homologación en la región pueden llegar a niveles muy sutiles y elaborados. Por ejemplo, Jorge David García, compositor y musicólogo de la UNAM, afirma que la música es una forma de conocimiento en sí misma, que puede construir una visión crítica del mundo y que la obligación de las universidades sería fomentar esta forma de conocimiento y no asfixiarla imponiendo modos de pensamiento y escritura tradicionales.⁴²

El reconocimiento académico de la producción creativa de los artistas universitarios es un acto de elemental justicia y, en mi opinión, debe de extenderse y afirmarse en toda la región. Sin embargo, existen intensas discusiones sobre si la universidad debería conformarse con la homologación o si bien, sin ánimo de eliminarla o sustituirla, estimular también otros modelos específicos de generación de conocimiento crítico a través de la creación artística. En efecto, puede ser que la universidad no debiera limitarse a certificar y reproducir los caprichosos criterios de validación y legitimación del mundo del arte y sus mercados. Por el contrario, le correspondería realizar una crítica en profundidad de ellos, transformarlos y crear infraestructuras alternativas con criterios y valores diferenciados que construyan nuevas relaciones del arte con la sociedad y nuevas dinámicas dentro del mundo artístico. Por otro lado, la excelencia profesional reconocida por el poder establecido artístico no siempre va de la mano con la producción de conocimiento nuevo y crítico. Considérense por ejemplo los y las artistas musicales que por el repertorio que tocan o por sus propuestas experimentales destinadas a descubrir mundos estéticos ignotos en la música antigua, las músicas locales o la música de vanguardia, no tienen las mismas oportunidades de acceso a las instancias consagradas de legitimación artística como determinadas salas de concierto o sellos discográficos. En estos contextos, limitarse a reproducir con calidad pero acriticamente el canon tiene más posibilidades de reconocimiento que la innovación y exploración.

⁴¹ Diego Castro-Magas, «Brian Ferneyhough's Kurze Schatten II: Towards an 'Auratic' Model of Performance Practice», *CeReNeM Journal* 4 (2014): 47-66; Diego Castro-Magas, «Deleuze's Fold in the Performing Practice of Aaron Cassidy's The Pleats of Matter», en *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*, ed. por Paulo De Assis y Paolo Giudice (Lovaina: Leuven University Press, 2017), 56-67; Diego Castro-Magas, «Interpretación musical como investigación: una perspectiva desde la práctica interpretativa de música reciente para guitarra», *Resonancias* 24, n.º 47 (2020): 123-145.

⁴² Jorge David García Castilla, «“Musicología musical”: la música y el sonido como medios de investigación crítica», *El Oído Pensante* 5, n.º 1 (2017): 1; Jorge David García Castilla, «¿Les dice algo a los antropólogos? Aplicaciones de la investigación artística al campo de las ciencias antropológicas», *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología* 21 (2018): 205-212.

También está la necesidad de establecer límites en las obligaciones contractuales con las universidades: ¿todos los encargos artísticos, cursos y conferencias retribuidas deberían ser declaradas como parte de la producción requerida por cada centro de trabajo principal?; o por el contrario, ¿debería existir el derecho de tener actividad profesional fuera de este? Muchos artistas universitarios consideran que pertenecer o estudiar en una universidad debería portar determinado rasgo de distinción en relación a los que están fuera de ese espacio. Sin embargo, si bien la mayoría de las carreras universitarias forman profesionales que se integrarán a determinados mercados de trabajo, ¿cuál es ese mercado al que aspiran los y las artistas que pasan por las aulas universitarias?: «¿para quién crean los artistas?»⁴³. La universidad, de hecho, está sustituyendo de alguna manera los mecenazgos o apoyos gubernamentales específicos para la creación y pertenecer a ella puede que ya no sea visto como una opción profesional distintiva, sino como una de las pocas opciones de supervivencia para todo el colectivo artístico.

Quizá sea deseable que la universidad intervenga para transformar algunas dinámicas tóxicas del mundo artístico. Por ejemplo, puede colaborar a deshacer el perpetuo estado de oralidad implícita de gran parte del conocimiento, criterios y saberes que circulan tácitos entre las comunidades artísticas. La falta de discusión pública y abierta de estos promueve la concentración inequitativa de influencia y poder cognitivo. Los excesos de este lo suelen padecer los y las artistas menos expertas o más alejadas de los círculos hegemónicos. Por último, a lo largo de los años he escuchado muchos reproches de la academia a la «pereza intelectual» de los y las artistas. Sin embargo, creo que hay muchos aspectos que tenemos que estudiar seriamente sobre el rechazo o incompatibilidad del trabajo artístico y el académico. Por ejemplo, sus respectivas axiologías, sus criterios de valoración y éxito profesional son, en ocasiones, incompatibles. El reconocimiento y valor simbólico de los artistas no suele posarse en los mismos podios que los de los académicos. Considérese este caso hipotético: si le damos a elegir a un o una compositora entre 2000 citas internacionales a uno de sus artículos publicados en alguna revista indexada de prestigio y una única interpretación de una obra suya por el Ensemble InterContemporain en un festival local, con sólo un ensayo previo y sin grabación discográfica, ¿qué elegiría? ¿Por qué?

También existen aspectos epistémicos que hay que analizar. Llevo muchos años observando a profesionales que tienen el doble perfil de artistas-intelectuales con abundante producción escrita como para albergar la hipótesis razonable de que, muy probablemente, a nivel ontológico, la creación artística y la producción académica nos colocan en situaciones cognitivas asimétricas que no siempre se pueden armonizar. Por último, también existen poderosos aspectos de discurso y autopresentación social que imponen una distinción: los artistas prefieren un discurso lleno de epifanías que narrativizan su trabajo a partir de una épica personalista. Los intérpretes, por su parte, prefieren ocultarse tras la figura omnipotente del compositor. Por contraste, la academia privilegia la exposición de tradiciones y trabajos previos. Hacer referencia a ellos por medio de citas críticas es un factor de calidad. En

⁴³ Dal Farra, «Investigación-Creación...».

música, en cambio, es difícil imaginar a un pianista presentando su interpretación de los *Estudios* op. 25 de Chopin haciendo un balance crítico de las deficiencias y limitaciones que encuentra en las interpretaciones anteriores de Rubinstein, Arrau o Brendel. El sistema discursivo en ambas esferas es extraordinariamente asimétrico.

V. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA FORMATIVA

Por último, mencionaré la *investigación artística formativa* la cual se realiza en trabajos finales o de titulación, tesis o tesinas en los estudios superiores de primer, segundo y tercer ciclo. En este espacio se están dando pasos muy interesantes en el subcontinente. En las clases de metodología para la elaboración de estos trabajos finales se están introduciendo estrategias de esta modalidad de investigación con el acompañamiento de recursos teóricos y metodológicos para la «presentación de propuestas artísticas y creativas como formas de titulación en especialidades del arte»⁴⁴. Por otro lado, en el primer ciclo, en la Universidad Provincial de Córdoba o la Universidad Nacional de las Artes, ambas en Argentina, o en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia⁴⁵, están apareciendo asignaturas de análisis y reflexión del fenómeno creativo e interpretativo donde se elaboran pequeños proyectos de investigación artística.⁴⁶

Algunos de los programas de posgrado, maestría y doctorado en música más consolidados en la región como los de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul o la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, en Brasil, se han abierto a esta modalidad de trabajos de investigación y ya tienen una producción considerable.⁴⁷ De particular interés son algunos programas recientes que la han incorporado explícitamente como la Especialización en Lenguajes Artísticos de la Universidad de la Plata, Argentina o maestrías en música como la de la Universidad Interamericana de Puerto Rico, la

⁴⁴ Misael Moya Méndez, «Contribución teórico-metodológica a la praxis de la investigación-creación en las artes», *Islas* 192 (17 de mayo de 2019): 93. Moya es profesor en Ecuador. Hay que tomar aquí en cuenta toda la producción colombiana.

⁴⁵ En la producción de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia es notorio el trabajo de académicas como Bibiana Delgado, Luz Dalila Rivas o Mónica Briceño.

⁴⁶ En estos espacios se producen trabajos como los siguientes: Yirley Bernal, «Análisis crítico y propositivo de una aplicación técnica del violonchelo en la tercera Suite para Banda Sinfónica “200” del maestro Victoriano Valencia» (tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2018); Daniel Bernal, «Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera» (tesis de grado, Universidad de Cundinamarca, 2019).

⁴⁷ Es indispensable subrayar la importantísima labor de la ya mencionada ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música). Entre otras cosas, realiza un congreso anual al que asisten la inmensa mayoría de posgraduados en música de todo Brasil en todos los niveles y perspectivas: composición, interpretación, pedagogía, musicología, tecnología, etc. El intercambio entre pares que se da en este espacio es tan intenso y productivo que promueve que temas de investigación y metodologías emergentes se dispersen con una velocidad asombrosa motivando la actualización constante de las diferentes universidades del inmenso país sudamericano. Este es un modelo a seguir en todo el mundo.

del Instituto de Artes da UNICAMP en Brasil o la Universidad Javeriana de Bogotá. A este listado hay que añadir la Maestría en Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Quilmes o la de Interpretación de Música de Cámara de la Universidad Nacional de Rosario, ambas en Argentina, y el doctorado en la Universidad Católica de Chile. También es muy relevante el planteamiento de la Maestría en Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá y la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquía en Medellín, ambas en Colombia, que están produciendo trabajos realmente originales⁴⁸.

Es indispensable resaltar que, a diferencia de las instituciones europeas, la gran mayoría de los estudios de segundo y tercer ciclo en Latinoamérica no hacen divisiones taxativas entre música de arte occidental, popular urbana, jazz o tradicional. Por lo general, los programas de la región hacen énfasis en el estudio de las músicas de Latinoamérica y del Caribe sea cual sea su filiación, género o tradición. Ello permite bastante libertad creadora, multiplica las influencias y apropiaciones posibles y permite un tránsito constante por diferentes lenguajes. Esta es la causa también de que, con mucha frecuencia, los trabajos finales, tesis y tesinas de estos programas, combinen la creación artística con modalidades de investigación más tradicional y con mucho arraigo en la región como el estudio del patrimonio musical local⁴⁹, sin abandonar los trabajos que acompañan procesos de creación más personales⁵⁰.

La generación de recursos humanos con experiencia en la investigación artística en la región a través de programas de posgrado locales se complementa con una gran cantidad de artistas que cursan estos estudios en centros de alto nivel en Estados Unidos, Canadá y Europa. Muchos estudiantes de Brasil y otras partes del subcontinente terminan su formación doctoral en la Universidad de Aveiro

⁴⁸ En la misma universidad se está llevando a cabo un macroproyecto que revisará las tendencias de la investigación-creación en todo el país y las políticas universitarias al respecto.

⁴⁹ Véase las siguientes tesis de maestría: Sepúlveda Castro y Jorge Iván, «30 melodías representativas del jazz colombiano (1957-1999): un análisis histórico desde la musicología» (tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2019); Danilo Rojas Luna, «Cueca, Tradition and Innovation: Utilising the Traditional Bolivian Music Form of Cueca as a Generative Tool in Jazz Based Composition and Improvisation» (tesis de maestría, The University of Melbourne, 2019); Camilo Jiménez Vera, «Música catedralicia entre los siglos XVII y XVIII en Santafé: análisis, adaptación e interpretación de repertorio colonial a través del corpus sonoro del sacabuche» (tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2020).

⁵⁰ Cruz Regalado, «El timbre como elemento funcional en la obra “Solus”» (tesis de maestría, Universidad Javeriana, 2017).

en Portugal⁵¹ o en Huddersfield⁵². También es relevante el paso de artistas de la región por el Orpheus Institute de Gante⁵³.

Entre los temas más abordados en sus tesis doctorales realizados dentro o fuera del subcontinente destacan los relacionados con el gesto y corporalidad en la interpretación instrumental⁵⁴; el estudio sistemático de la expresividad en la interpretación⁵⁵; la reflexión sobre el trabajo colaborativo entre compositores e intérpretes⁵⁶; la preparación profesional para los recitales y conciertos⁵⁷ y algunos aspectos de identidad y conocimiento-creación situada⁵⁸. Entre las metodologías más empleadas, como en todo el mundo, destacan la experimentación y la autoetnografía⁵⁹.

Del mismo modo que en Europa, muchos de los programas de segundo ciclo en la región tienen el carácter de profesionalizadores o de profundización. Esto quiere decir que no pretenden formar especialistas en la investigación o la docencia. Su misión es ofrecer herramientas para que

⁵¹ Alfonso Benetti, «Expressividade e performance pianística» (tesis doctoral, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2013); Márlou Peruzzolo Vieira, «The collaborative process from the performer's perspective: a case study of non-guitarist composers» (tesis doctoral, Universidade de Aveiro, 2017); Alfonso Aguirre Dergal, «El gesto y la guitarra clásica: prolegómenos hacia nuevos paradigmas» (tesis doctoral, Universidade de Aveiro, 2020).

⁵² Pedro Álvarez Muñoz, «A Situational Approach to Composition» (tesis doctoral, University of Huddersfield, 2013); Diego Castro-Magas, «Body, Mimesis and Image: A Gesture Based Approach to Interpretation in Contemporary Guitar Performing Practice» (tesis doctoral, University of Huddersfield, 2016); Juan Vergara Valdés, «Composing Lines» (tesis doctoral, University of Huddersfield, 2018).

⁵³ Juan Sebastián Lach Lau, «Harmonic duality: from interval ratios and pitch distance to spectra and sensory dissonance» (tesis doctoral, Universiteit Leiden, 2012); Juan Parra Cancino, «Multiple Paths. Towards a Performance Practice in Computer Music» (tesis doctoral, Universidad de Leiden, 2014); Catalina Vicens, «Printed Keyboard Intabulations of Secular Vocal Works and Dances In 16th-Century Italy» (tesis doctoral, doCartes Program, en curso).

⁵⁴ Alfonso Aguirre Dergal, «Guitarra, gesto & movimiento: A partir de una revisión crítica de los métodos y tratados canónicos de la guitarra clásica de la segunda mitad del siglo XX, hacia la construcción de nuevos paradigmas», *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research* 1, n.º 1 (2017): 49-56; Aguirre Dergal, «El gesto y la guitarra clásica...».

⁵⁵ Benetti, «Expressividade e performance...»; Alfonso Benetti, «La autoetnografía como herramienta de investigación en la performance musical», en *III Encontro Iberoamericano de Jovens Musicólogos: actas. Sevilla, 10-11 março 2016, 2016, págs. 94-103* (III Encontro Iberoamericano de Jovens Musicólogos: actas. Sevilla, 10-11 março 2016, Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016), 94-103; Benetti, «A autoetnografía como método...».

⁵⁶ Peruzzolo Vieira, «The collaborative process...».

⁵⁷ Rafael Iravedra, «A preparação para a execução musical ao vivo: reflexões a partir de entrevistas com violonistas de excelência e de um estudo de caso autoetnográfico» (tesis doctoral, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019).

⁵⁸ João Liberato, «Aspectos identitários da produção sonora na flauta: uma autoinvestigação» (tesis doctoral, Universidad Federal de Bahia, 2018); Foschiera y Barbeitas, «O candombe uruguaio...».

⁵⁹ Thiago Colombo de Freitas, «Latin Guitar Connections: sobre um processo criativo autobiográfico» (tesis doctoral, Universidad Federal de Bahia, 2018); Daniel Lemos Cerqueira, «O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística» (tesis doctoral, UNIRIO, 2019); Bibiana Bragagnolo, «Experimentação na construção de duas performances de Ressonâncias, peça para piano de Marisa Rezende», *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research* 3, n.º 1 (2 de agosto de 2019): 37-56.

el estudiantado se desarrolle dentro de su campo profesional. Ahora bien, en ocasiones se puede apreciar que ciertas concepciones arraigadas de lo que se entiende por investigación dentro de la universidad pueden llegar a entorpecer el desarrollo de una cultura de investigación por, para y a través de la creación artística que tenga por objetivo no el formar personal para la academia y la teoría, sino artistas de la música que empleen la investigación para potenciar sus procesos creativos y transformar críticamente su campo profesional. Pondré algunos ejemplos. En varios programas de maestrías profesionalizadoras me he encontrado que en lugar de pedirles un trabajo final adecuado a su plan de estudios y los objetivos perseguidos, las instituciones terminan exigiendo al estudiantado dos trabajos paralelos: 1) la creación de una obra o la ejecución de un concierto o recital de cierta exigencia artística y 2) una tesis o tesina de corte completamente académico de tipo musicológico, pedagógico o teórico, escrita y evaluada con las convenciones y criterios académicos más establecidos. En mi opinión, estos casos distorsionan el propósito original de este tipo de estudios.

Hace unos años impartí un seminario sobre modelos y metodologías de investigación artística para profesores y estudiantes de la incipiente Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquía en Colombia. De esa promoción se han elaborado ya unos quince proyectos de tesis en la modalidad de profundización o profesionalización. El balance general es que, si bien en su mayoría los resultados artísticos han sido muy buenos, los productos escritos son limitados desde el punto de vista teórico e incluso metodológico. La impresión general es que los modelos de investigación-creación han sido productivos para que el estudiantado comience a reflexionar sobre su propia práctica artística. Sin embargo, dado los resultados, no se percibe que se esté en camino de generar una forma innovadora de conocimiento. Indudablemente, en la medida que se acumulen experiencias y la reflexión sobre la propia creación se generalice, se espera que los resultados mejoren. Sin embargo, las primeras experiencias de este posgrado arrojan muchas dudas sobre cierto discurso autocelebratorio característico de la investigación artística: esa constante autoproclamación de una nueva panacea, una nueva epistemología que promete iluminar el mundo con nuevos conocimientos.⁶⁰ Uno de los profesores de este programa me comentó que, en su opinión, no todos los profesionales de las artes tienen que crear un nuevo conocimiento, como no lo hacen todos los ingenieros ni todos los odontólogos: quizás sea suficiente con que una de quince tesis tenga el potencial para abrir nuevos horizontes para la investigación.

Comparto por completo el escepticismo sobre el impacto y trascendencia que prometen algunos discursos de la investigación artística. Por otro lado, es indispensable que se generen estos espacios de autoevaluación de estos programas para corregir tendencias y redirigir acciones. En mi opinión, la experiencia en investigación en ciclos profesionalizadores como esta maestría no tiene por objeto producir músicos investigadores profesionales, sino simplemente que el estudiantado conozca y

⁶⁰ Kathleen Coessens, Darla Crispin y Anne Douglas, *The Artistic Turn: A Manifesto* (Gante: Orpheus Instituut, 2009).

aplique estrategias de producción autónoma de conocimiento que colaboren a su proyección artística. En efecto, el objetivo es que el estudiantado sepa construir preguntas de investigación pertinentes y eficaces para el tema de su interés que, incluso, puede ser completamente práctico; que genere tareas y actividades de investigación adecuadas para responder a cada pregunta (incluyendo actividades prácticas); que localice fuentes de información (incluyendo fuentes prácticas); que conozca, adapte y aplique diferentes métodos de investigación (incluyendo los propios de la investigación artística); que identifique y se apropie de categorías y conceptos teóricos para realizar su trabajo tomando en cuenta que en la investigación basada en la práctica artística el nivel teórico con frecuencia lo ocupa una técnica, una estrategia o una habilidad y, finalmente, que construya conocimiento sólido modelado en un discurso propio capaz de expresarse a través de recursos de transferencia como un trabajo escrito o de otra índole.

No me preocuparía si los trabajos son deficientes desde el punto de vista teórico o metodológico. De una tesina de maestría de orientación profesionalizadora en arte no debemos esperar conocimiento nuevo ni mucho menos teoría. En mi opinión, la eficacia de estos trabajos se debería evaluar observando si el proceso de investigación-creación colaboró al desarrollo de habilidades artísticas, proyectos e ideas nuevas que no habría concebido el estudiantado siguiendo sus hábitos creativos cotidianos; si en el proceso se detectaron problemáticas, criterios, discusiones propios de su campo artístico que anteriormente no estuvieran en circulación de manera pública y explícita; si la experiencia investigadora produjo un conocimiento conceptual o procedimental útil para otros instrumentistas, compositores o directores; si este puede aplicarse a otros proyectos tanto propios como de otros artistas; si colaboró o aportó algo a su comunidad artística, etc.

La idea es que el proceso investigativo colabore, de algún modo, a su proyección artística. Si por el contrario lo entorpeció, entonces es el momento de replantearse todo desde el principio. Afortunadamente, el desarrollo consciente y autocrítico de esta maestría de la Universidad de Antioquía colabora a construir un camino propio adaptando la investigación artística a sus necesidades al tiempo que se aleja de las connotaciones mesiánicas de algunos discursos.

Otro ejemplo interesante es el programa de maestría y doctorado en música de la UNAM. Este ofrece varias modalidades de graduación para los especialistas en interpretación de segundo y tercer ciclo. En la opción de titulación por medio de la presentación de una tesis o tesina, además de los recitales o conciertos, es necesario elaborar un trabajo escrito que debe incluir «una exposición bien estructurada y crítica del estado del arte del *campo de conocimiento correspondiente*, basada en una exploración exhaustiva de la *bibliohemerografía* pertinente»⁶¹. Por su parte, en la modalidad de titulación por *ensayo*

⁶¹ UNAM. Programa de Maestría y Doctorado en Música, «Presentación general sobre las modalidades de graduación (noviembre de 2018). Campo de interpretación musical.» (UNAM, Facultad de Música, 2018), 1, acceso 15 de diciembre de 2020 <http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/instructivos/pdf/alumnos/ModalidadesInterpretacion.pdf>. Las cursivas han sido añadidas por el autor.

académico e interpretación de un repertorio musical específico se establece que el estudiantado «demostrará solvencia en la interpretación del corpus musical seleccionado y elaborará un texto, producto de una investigación dirigida, que proporcione *sustento documental* a dicha interpretación... El alumno demostrará familiaridad con la *literatura* actual correspondiente a la línea de *documentación* seleccionada, así como capacidad de síntesis y correlación de los *textos* que la conforman»⁶².

Es evidente que la noción de investigación de este programa otorga una autoridad indiscutible y exclusiva al conocimiento escrito transmitido por medio de libros y revistas académicas. No contempla otras formas posibles de circulación de conocimiento sobre la interpretación artística de la música. Sin embargo, si reparamos en cómo se difunden los saberes característicos de ese «campo de conocimiento correspondiente», es evidente que la gran mayoría de las personas especializadas en la performance musical no produce textos académicos. En efecto, mucho de ese saber no circula públicamente en escritos, sino que está embebido en las propias prácticas artísticas. Este se manifiesta en las técnicas instrumentales observables en sus acciones motoras y discursos; en sus elecciones interpretativas; en los contenidos y perspectivas de su actividad docente y en sus juicios y valoraciones públicas o privadas de las interpretaciones propias y ajenas. Es evidente que no nos informaremos de este saber a través de lecturas. Para conocerlo hay que realizar otras tareas de investigación como entrevistas o encuestas a los miembros de ese campo profesional; observación pasiva o participante de sus actividades artísticas; análisis de fonogramas y videos de clases, entrevistas o conciertos y la organización de grupos focales. Sólo así podremos tener acceso a los criterios, argumentos, posturas, discusiones, estéticas, estrategias y opciones que dominan entre los miembros de ese campo profesional específico.

Indudablemente existe un conocimiento muy profesional en la región sobre, por ejemplo, la forma en que se ha aplicado la retórica musical a la interpretación de repertorios coloniales latinoamericanos; los problemas de arcadas en determinados pasajes de los cuartetos de cuerda de Silvestre Revueltas o las estrategias técnicas e interpretativas que han puesto en marcha diferentes guitarristas para evitar la interrupción de la conducción melódica del bajo en diferentes secciones de la *Sonatina Meridional* de Manuel M. Ponce. Sin embargo, es muy poco probable que encontremos estos saberes en bibliografía académica. Hay que recuperarlos directamente de los y las artistas que lo poseen. La elaboración de un estado del arte o de la cuestión es un paso previo indispensable para construir nuevas preguntas de investigación que nos dirijan a generar conocimientos relevantes. Pero si buscamos el estado del arte de esos problemas de la interpretación musical en medios de información no frecuentados por los especialistas de ese campo, lo que obtendremos muy probablemente será un diagnóstico pertinente a otras áreas de conocimiento como la musicología o la teoría musical.

Si bien este programa no es específicamente profesionalizador, en mi opinión, los requerimientos del trabajo de investigación expresados en su guía no colaboran a que el estudiantado aborde problemáticas centrales de su «campo de conocimiento especializado». Una vez más,

⁶² UNAM. Programa de Maestría y Doctorado en Música, 2. Las cursivas han sido añadidas por el autor.

obligamos a los intérpretes a hacer de musicólogos. Este sesgo en la concepción del conocimiento y la investigación no está determinado por constricciones u obligaciones institucionales. De hecho, en el mismo programa se enseñan también los métodos cualitativos antes mencionados. Se trata de sesgos idiosincráticos muy sutiles y locales.

VI. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Como se puede apreciar, en Latinoamérica existen varias escenas de investigación artística vigorosas y vibrantes. Creo que su desarrollo se puede potenciar si se establece un trabajo colaborativo a partir de redes trasnacionales a nivel iberoamericano que se retroalimenten y produzcan sinergias productivas. Es importante, por ejemplo, que los editores de revistas se reúnan y hablen sobre criterios de aceptación y evaluación de artículos de investigación artística y que organicen cursos de formación para autores y evaluadores. Del mismo modo, es importante que se creen instancias de comunicación e intercambio entre los y las coordinadoras de programas de posgrado, el profesorado de metodología de la investigación e incluso entre el estudiantado comprometido con estas modalidades de investigación. Es indispensable revisar las nociones de conocimiento académico que dominan en la región y proponer alternativas más adecuadas para impulsar una *intelligentsia* propia del campo artístico musical.

Esto, por supuesto, sin demérito de otros espacios cognoscitivos. También es muy importante que se extienda el pleno reconocimiento de la producción artística de los profesores universitarios. Sin embargo, en mi opinión, hay que ir más allá de la mera homologación y generar infraestructura específica que atienda y promueva una cultura de la investigación artística en la región. Es muy probable que, mientras los esfuerzos de un grupo considerable de artistas universitarios se dirijan exclusivamente a la homologación, no exista en Latinoamérica la energía suficiente para impulsar una escena de investigación artística profesional autónoma. Por lo pronto, es indispensable apoyar los esfuerzos de la escena de investigación artística formativa. De cualquier manera, es necesario lanzar de vez en vez miradas panorámicas como las que ha pretendido aportar este artículo para entender dónde estamos y hacia a dónde vamos.

VII. REFERENCIAS

Aguirre Dergal, Alfonso. «Guitarra, gesto & movimiento: A partir de una revisión crítica de los métodos y tratados canónicos de la guitarra clásica de la segunda mitad del siglo XX, hacia la construcción de nuevos paradigmas». *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research* 1, n.º 1 (2017): 49-56. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.34624/impar.v1i1.754>.

_____. «El gesto y la guitarra clásica: prolegómenos hacia nuevos paradigmas». Tesis doctoral. Universidade de Aveiro, 2020.

- Alsina Tarrés, Ariadna. «Procesos de creación híbrida: sonido y cuerpo para una escritura interdisciplinaria». En *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio*, editado por Carolina Benavente, 169-196. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.
- Álvarez Muñoz, Pedro. «A Situational Approach to Composition». Tesis doctoral. University of Huddersfield, 2013.
- Asprilla, Ligia. «La producción de conocimiento desde las artes Propuesta para un Programa Nacional de las Artes adscrito a Colciencias». *A contratiempo* 23 (2014).
- Asprilla, Ligia Ivette. *El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes*. Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle del Cauca, 2013.
- Azaretto, Clara María. «El trabajo del artista, el trabajo del investigador». En *Investigar en arte*, editado por Clara María Azaretto, 23-38. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017.
- _____, ed. *Investigar en arte*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017.
- Ballesteros, Melissa y Elsa María Beltrán. *¿Investigar creando?: una guía para la investigación-creación en la academia*. Bogotá: Universidad del Bosque, 2018.
- Bastías Castillo, Rossana. «El desplazamiento de la palabra poética a la imagen visual: investigación tipográfica en torno al Canto VII de Altazor». En *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio*, editado por Carolina Benavente, 137-168. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.
- Benavente, Carolina, ed. *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio*. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.
- _____. «El giro artístico del DEI UV: Investigación artística y formación doctoral interdisciplinaria». En *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio*, editado por Carolina Benavente, 105-136. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.
- Benetti, Alfonso. «Expressividade e performance pianística». Tesis doctoral. Universidade de Aveiro, 2013.
- _____. «La autoetnografía como herramienta de investigación en la performance musical». En *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos: actas. Sevilla, 10-11 marzo 2016*, 94-103. Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016.

- _____. «A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística». *OPUS* 23, n.º 1 (30 de abril de 2017): 147-165. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://dx.doi.org/10.20504/opus2017a2306>.
- Bernal, Daniel. «Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera». Tesis de grado. Universidad de Cundinamarca, 2019.
- Bernal, Yirley. «Análisis crítico y propositivo de una aplicación técnica del violonchelo en la tercera Suite para Banda Sinfónica “200” del maestro Victoriano Valencia». Tesis de grado. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2018.
- Bonilla, Héctor, Francisco Cabanzo, Tania Catalina Delgado, Oscar Andrés Hernández Salgar, Alexander Stward Niño Soto y Juan Salamanca. «Investigación-creación en Colombia: la formulación del “nuevo” modelo de medición para la producción intelectual en artes, arquitectura y diseño». *KepeS* 16, n.º 20 (2019): 673-704. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.17151/kepes.2019.16.20.24>.
- Bonilla, Héctor, Francisco Cabanzo, Tania Delgado, Oscar Hernández Salgar, Juan Salamanca y Alexander Niño Soto. «Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, n.º 1 (2018). Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.asda>.
- Bragagnolo, Bibiana. «Experimentação na construção de duas performances de Ressonâncias, peça para piano de Marisa Rezende». *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research* 3, n.º 1 (2 de agosto de 2019): 37-56. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.34624/impav.v3i1.3929>.
- Campos-Fonseca, Susan. «Uncanny Valley Project, una intervención ciberfeminista en la X Bienal Centroamericana». *LiminaR* 15, n.º 2 (2017): 15-34. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.2536/liminar.v15i2.527>.
- Castellanos, Natalia. «La investigación-creación: una alternativa de inclusión de las artes en las sociedades del conocimiento». En *Saberes nómadas: Derivas del pensamiento propio*, editado por Nona Cabra y Camila Aschner Restrepo, 229-238. Bogotá: Universidad Central. Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos–IESCO, 2017.
- Castellanos, Natalia y Libertad Garzón. *Tramas de la investigación creación*. Bogotá: Universidad Central, En prensa.

- Castellanos, Natalia y Carolina Santamaría-Delgado. «Sobre, para o desde la música: reflexiones acerca de la producción intelectual de los músicos en la universidad bogotana». *Revista musical chilena* 69, n.º 224 (2015): 91-124. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902015000200006>.
- Castro, Sepúlveda y Jorge Iván. «30 melodías representativas del jazz colombiano (1957-1999): un análisis histórico desde la musicología». Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana, 2019.
- Castro-Magas, Diego. «Brian Ferneyhough's Kurze Schatten II: Towards an 'Auratic' Model of Performance Practice». *CeReNeM Journal* 4 (2014): 47-66.
- _____. «Body, Mimesis and Image: A Gesture Based Approach to Interpretation in Contemporary Guitar Performing Practice». Tesis Doctoral. University of Huddersfield, 2016.
- _____. «Deleuze's Fold in the Performing Practice of Aaron Cassidy's The Pleats of Matter». En *The Dark Precursor: Deleuze and Artistic Research*, editado por Paulo De Assis y Paolo Giudic, 56-67. Lovaina: Leuven University Press, 2017.
- _____. «Interpretación musical como investigación: una perspectiva desde la práctica interpretativa de música reciente para guitarra». *Resonancias* 47 (2020). Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.7764/res.2020.47.8>.
- Celedón, Gustavo. «¿Qué significa conocimiento en la investigación artística?». En *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio*, editado por Carolina Benavente, 29-54. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.
- Cerqueira, Daniel Lemos. «O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística». Tesis doctoral. UNIRIO, 2019.
- Citro, Silvia, y Equipo. «“Pasajes del Ni UnaMenos”. Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación». *Claroscuro* 17 (11 de diciembre de 2018). Acceso el 15 de diciembre de 2020, <http://hdl.handle.net/2133/14659>.
- Citro, Silvia, Adil Podhajcer, María Luz Roa y Manuela Rodríguez. «Investigar desde la performance. Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas». *Antropología Experimental* 20 (12 de abril de 2020): 13-24. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.17561/rae.v20.02>.
- Coessens, Kathleen, Darla Crispin y Anne Douglas. *The Artistic Turn: A Manifesto*. Gante: Orpheus Instituut, 2009.

- Dal Farra, Ricardo. «Investigación-Creación: arte y ciencia, política y economía (...o la permanente búsqueda por eludir al sistema)». En *Creación Musical, Investigación y Producción*, editado por Daniel E. Quaranta, s. p. Morelia, México: CMMAS, 2017.
- Di Liscia, Oscar Pablo. «Programas de Doctorado en Música: escenarios posibles para un desarrollo pleno de artistas-investigadores en la educación superior». En *Creación Musical, Investigación y Producción*, editado por Daniel E. Quaranta, s. p. Morelia, México: CMMAS, 2017.
- Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo*. México: IIE-Unam, 1990.
- _____. *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- Estrada, Julio y Jorge Gil. *Música y teoría de grupos finitos (3 variables booleanas)*. México: IIE-Unam, 1984.
- Foschiera, Marcos Maturro y Flavio Terrigno Barbeitas. «O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada». *Revista Música* 20, n.º 1 (6 de julio de 2020): 177-218. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.170193>.
- Francés Tortosa, Verónica. «Bestias populares. Tentativas artísticas de insurrección». En *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio*, editado por Carolina Benavente, 197-220. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.
- Freitas, Thiago Colombo de. «Latin Guitar Connections: sobre um processo criativo autobiográfico». Tesis doctoral. Universidad Federal de Bahia, 2018.
- García Castilla, Jorge David. «“Musicología musical”: la música y el sonido como medios de investigación crítica». *El Oído Pensante* 5, n.º 1 (2017): 1.
- _____. «¿Les dice algo a los antropólogos? Aplicaciones de la investigación artística al campo de las ciencias antropológicas». *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología* 21 (2018): 205-212. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.7238/a.v0i21.3147>.
- Guerra Ospina, Liliana. «Estrategias para generar productos de investigación creación acreditables, en los sistemas de evaluación científica y universitaria de las facultades de música en Colombia». Trabajo final de máster. Universidad Internacional de Valencia, 2019.
- Gutiérrez Mavesoy, Aleyda y Adriana Rodríguez Peña. «La creación como investigación: aportes para la reflexión desde la experiencia en la Universidad Central». *La Palabra* 34 (junio de 2019): 55-69. Acceso el 15 de diciembre 2020, <https://doi.org/10.19053/01218530.n34.2019.9528>.

- Hernández Salgar, Óscar. «La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior». *A Contratiempo: revista de música en la cultura* 23 (2014): 2.
- Herrera Machuca, Mauro. «La investigación artística como una práctica de producción de conocimiento válida». En *13 Foro Académico*. Manizales, 2016.
- Hoyos Rentería, Jorge Hernán, Gelper Pérez Pulido, Melissa Alvarez Paniagua, Sliam Yurley García Gualteros y Laura Andrea López Uribe. *Fundamentación teórica, metodológica y operativa de la línea de investigación – Creación*. Medellín: Corporación Universitaria Adventista, 2019.
- Iazzetta, Fernando. «“La música es mucho más (o menos) que la música”: reflexiones sobre investigación musical en el contexto de la academia». En *Creación Musical, Investigación y Producción*, editado por Daniel E. Quaranta, s. p. Morelia, México: CMMAS, 2017.
- Iravedra, Rafael. «A preparação para a execução musical ao vivo: reflexões a partir de entrevistas com violonistas de excelência e de um estudo de caso autoetnográfico». Tesis doctoral. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.
- Jiménez Vera, Camilo. «Música catedralicia entre los siglos XVII y XVIII en Santafé: análisis, adaptación e interpretación de repertorio colonial a través del corpus sonoro del sacabuche». Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana, 2020.
- Medeiros Junior, Arilton Rodrigues y Maria Bernardete Castelan Póvoas. «Planejamento da prática pianística de canhoto de Radamés Gnattali: um estudo de caso». *REVISTA DA ABEM* 26, n.º 41 (14 de febrero de 2019). Acceso el 15 de diciembre de 2020, <http://dx.doi.org/10.33054/ABEM2018b4105>.
- Lach Lau, Juan Sebastián. «Harmonic duality: from interval ratios and pitch distance to spectra and sensory dissonance». Tesis doctoral. Universiteit Leiden, 2012.
- Liberato, João. «Aspectos identitários da produção sonora na flauta: uma autoinvestigação». Tesis doctoral. Universidad Federal de Bahia, 2018.
- López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014.
- Metaverba y Jocelyn Muñoz Báez. «Investigación expandida: acerca de Dé_Tour [etnografía y derivas]». En *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio*, editado por Carolina Benavente, 221-252. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.

- Monticelli, Marta y Nicolás Alessandrini. «El diseño metodológico como espacio creativo de toma de decisiones». En *Investigar en arte*, editado por Clara María Azaretto, 114-38. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017.
- Montoya, Saúl. *Introducción a los procesos de investigación, creación e innovación en las artes*. Medellín: Universidad Antioquia, 2018.
- Moya Méndez, Misael. «Contribución teórico-metodológica a la praxis de la investigación-creación en las artes». *Islas* 192 (17 de mayo de 2019): 93-109. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <http://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1088>.
- Nelson, Robin, ed. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.
- Nogueira, Isabel. «Movimentos e impermanências: reflexões para uma musicologia criativa, feminista e decolonial». En *Musicologia e Diversidade*, 85-99, 2016.
- Parra Cancino, Juan. «Multiple Paths. Towards a Performance Practice in Computer Music». Tesis doctoral. Universidad de Leiden, 2014.
- Peruzzolo Vieira, Márlou. «The collaborative process from the performer's perspective: a case study of non-guitarist composers». Tesis doctoral. Universidade de Aveiro, 2017.
- Quaranta, Daniel. «Composição Musical e Intersemiose: processos composicionais em ação». *Revista Música Hodie* 13, n.º 1 (2013): 162-174. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.5216/mh.v13i1.25825>.
- _____. «Creación Académica e Investigación Musical / Creación Musical e Investigación Académica». En *Creación Musical, Investigación y Producción*, editado por Daniel Quaranta, s. p. Morelia, México: CMMAS, 2017.
- _____, ed. *Creación Musical, Investigación y Producción*. Morelia, México: CMMAS, 2017.
- Quiroga Branda, Pablo E. «El arte de la investigación. Consideraciones preliminares para la construcción del objeto de Estudio en la investigación artística». En *Investigar en arte*, editado por Clara María Azaretto, 75-86. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017.
- Raffo Tironi, Marcelo. «La investigación artística: una búsqueda subjetiva». En *Coordenadas de la investigación artística. Sistema, institución, laboratorio, territorio*, editado por Carolina Benavente, 55-72. Viña del Mar: Cenaltes, 2020.

- Regalado, Cruz. «El timbre como elemento funcional en la obra “Solus”». Tesis de maestría. Universidad Javeriana, 2017.
- Rentería, Jorge Hernán Hoyos, Melissa Álvarez Paniagua, Sliam Yurley García Gualteros, Laura López Uribe, Daniel Ernesto Muñoz Borja, Emmanuel Rios Del Rio, Wilson Giovanni González Bedoya, Johan David Cano Guerra y Fernando Palomino Rubio. «Implementación de la Línea de Investigación-Creación en los procesos formativos y académicos de la Corporación Universitaria Adventista». *UNACIENCIA* 13, n.º 24 (19 de julio de 2020): 13-17.
- Rojas Luna, Danilo. «Cueca, Tradition and Innovation: Utilising the Traditional Bolivian Music Form of Cueca as a Generative Tool in Jazz Based Composition and Improvisation». Tesis de maestría. The University of Melbourne, 2019.
- Romero Ottonello, José. «Análisis interpretativo de la Sonata para cello solo, op. 8 de Zoltán Kodály. Una sistematización propioceptiva». *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* 3, n.º 1 (2019): 67-87. Acceso el 15 de diciembre de 2020 <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/67>.
- Rosa, Laila e Isabel Nogueira. «O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música». *Revista Vórtex* 3, n.º 2 (31 de diciembre de 2015): 25-56.
- Santamaría-Delgado, Carolina, Nathalie Chingaté Hernández, Juan David González Betancur, Natalia Castellanos Camacho, Matilde Salazar Ospina y Sandy Morales Serrato. «La productividad de las artes en las universidades colombianas: desafíos a los mecanismos de medición del conocimiento». *Cuadernos de Música, Artes visuales y artes escénicas* 6, n.º 2 (2011): 87-116. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae6-2.pauc>.
- Soto Silva, Ignacio, Paola Alvarado Toledo y Jorge Ferrada Sulliva. «Pensar y re-pensar la producción académica en el campo de las artes: una reflexión a partir de las experiencias docentes en una universidad al sur de Chile». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12, n.º 1 (2017). Acceso el 15 de diciembre de 2020, <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/147632>.
- Sperandéo Fenerich, Alexandre. «Saberes a partir del Sur: cambios epistemológicos de enseñanza e investigación en creación musical en una universidad brasileña». En *Creación Musical, Investigación y Producción*, editado por Daniel E. Quaranta, s. p. Morelia, México: CMMAS, 2017.
- Toro Pérez, Germán. «Líneas de fuga: creación e investigación en las academias de arte». En *Creación Musical, Investigación y Producción*, editado por Daniel E. Quaranta, s. p. Morelia, México: CMMAS, 2017.

- UNAM. Programa de Maestría y Doctorado en Música. «Presentación general sobre las modalidades de graduación (noviembre de 2018). Campo de interpretación musical.» UNAM, Facultad de Música, 2018. Acceso el 15 de diciembre de 2020 <http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/instructivos/pdf/alumnos/ModalidadesInterpretacion.pdf>.
- Vergara Valdés, Juan. «Composing Lines». Tesis doctoral. University of Huddersfield, 2018.
- Vicens, Catalina. «Printed Keyboard Intabulations of Secular Vocal Works and Dances In 16th-Century Italy». Tesis doctoral. doCartes Program, en curso.
- Wood, Lucía. «La lógica en la creación. La ciencia, el arte, la vida cotidiana». En *Investigar en arte*, editado por Clara María Azaretto, 39-74. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2017. ■

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA: UNA GUÍA DE ESTUDIOS DOCTORALES EN EUROPA

ARTISTIC RESEARCH IN MUSIC: A GUIDE TO DOCTORAL STUDIES IN EUROPE

Tatiana Aráez Santiago•

Juan Camilo Rojas Gutiérrez••

RESUMEN

En un contexto en el que la investigación artística en música (*artistic research*) se abre camino cada vez más rápido en el panorama educativo y en el que los estudiantes demandan nuevas propuestas centradas en la investigación *en* las artes musicales, este artículo explora la oferta educativa a nivel de doctorado que, en la actualidad, está vigente en universidades y conservatorios superiores de música en Europa.

Con un objetivo fundamentalmente práctico, se ofrece un estado de la cuestión que reflexiona sobre los parámetros fundamentales que todo estudiante que desee adentrarse en esta vía de investigación artística debe considerar. Asimismo, se recoge en una tabla adjunta la diversidad de títulos que contemplan este enfoque y se desglosan diversos parámetros que abarcan desde requisitos de admisión, hasta idiomas en los que se imparten estos estudios, créditos, duración, instituciones colaboradoras, formato de presencialidad, mecanismos de seguimiento, cuestiones relacionadas con la defensa de la tesis, áreas de estudio, precios y modalidades de financiación, entre otros aspectos. De esta manera, quienes se acerquen a este trabajo podrán seleccionar

• Doctora en Musicología (UCM, 2019) con Mención Doctor Europeo y Premio Extraordinario de Doctorado (2020), titulada superior en piano (RCSMM) y licenciada en Filología Inglesa (UCM). Actualmente es investigadora postdoctoral «Juan de la Cierva» en el proyecto DIDONE (financiado con una ERC Advanced Grant) que se desarrolla en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), colaboradora honorífica en la Universidad Complutense de Madrid y colaboradora en la Universidad Internacional de Valencia.

• Pianista titulado por la Universidad del Valle (Colombia) y por la Musikhochschule Lübeck (Alemania). Actualmente es docente de la Universidad del Valle y del Conservatorio Antonio María Valencia. Paralelamente realiza estudios doctorales en investigación artística en la Universidad de Aveiro bajo la orientación de Luca Chiantore. Ha ofrecido conferencias-recitales en la Universidad La Sorbona (París) y la Universidad de las Artes (Viena).

Recepción del artículo: 19-11-2020. Aceptación del artículo: 23-12-2020.

el centro que mejor se adecúe a sus necesidades, al mismo tiempo que obtendrán una visión global en torno al programa seleccionado.

En suma, este artículo ofrece respuestas a la demanda actual de los músicos en la búsqueda de programas doctorales que unifiquen tanto la vía interpretativa/compositiva como la de investigación, y que se alejen de los enfoques tradicionales que, a veces únicos hace poco tiempo, ofertaban los centros de enseñanza superior. No dudamos que, con el tiempo, tanto esta tabla como el artículo se ampliarán, en paralelo a la difusión y adaptación que los centros hagan con este nuevo enfoque de estudios que se abre paso de forma lenta pero segura.

Palabras clave: música; investigación artística; estudios de doctorado; PhD; Europa; universidades; conservatorios; interpretación; composición.

ABSTRACT

In a context in which artistic research in music is making its way more and more rapidly into the educational landscape and in which students are demanding new educational options focused on research *in* musical arts, this article explores the educational offer at the doctoral level that is currently presented by universities and conservatories of music in Europe.

With a practical aim, this article offers a state of the art that reflects on the fundamental parameters that every student who wishes to enter this path of artistic research must consider. Likewise, the diversity of degrees that contemplate this approach is collected in an attached table where various parameters are presented, from admission requirements, to languages in which these studies are taught, credits, duration, collaborating institutions, attendance, mechanisms of monitoring the work, issues related to the viva, study areas, prices and financing modalities, among other aspects. In this way, those who approach this work will not only be able to select the center that best suits their needs, but will also obtain a global vision of the selected program.

In conclusion, this article offers answers to the current demand of musicians in search of doctoral programs that unify the interpretative/compositional path with that of research; programs whose approaches are far from the traditional ones that, sometimes unique until recently, were offered by higher education centers. We do not doubt that over time, both this table and the article will expand, in parallel with the dissemination and adaptation that the institutions will make of this new approach to research studies, which is slowly but surely gaining prominence.

Key words: music; artistic research; Doctoral studies; PhD; Europe; universities; conservatories; interpretation; composition.

I. MÚSICA E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA: EL BINOMIO QUE SE ABRE PASO EN LOS ESTUDIOS DOCTORALES

El presente artículo nace con el objetivo de ofrecer a los estudiantes una panorámica europea con los principales centros de enseñanza superior en los que el concepto de investigación artística se contempla en sus estudios doctorales.¹ A pesar de la buena acogida que estos estudios han tenido en el ámbito europeo, no todos los países incorporan este enfoque en sus programas.² Tal es el caso de Italia, donde esta oferta educativa encaminada hacia la investigación artística no se observa en ninguno de sus centros. Otros lugares, como Polonia, optan explícitamente por doctorados performativos. Si nos acercamos a Alemania, su caso es particular, pues las escuelas superiores de música no pueden ofrecer doctorados y, en consecuencia, son las universidades, habitualmente de corte tradicional y críticas con los métodos empleados en investigación artística, las que potencian posgrados ligados fundamentalmente a la Musicología. Queremos destacar la ciudad de Hamburgo y su Hochschule für Musik und Theater como centro que incentiva la investigación artística, un enfoque que, en Francia, se reduce esencialmente a los Conservatorios Nacionales Superiores de Música y Danza de París y Lyon. Frente a los países mencionados, se sitúa Inglaterra con la máxima oferta en este tipo de estudios. Es cierto que en determinados centros ingleses prima el peso de la Musicología tradicional, como refleja, por ejemplo, la web de la University of Chichester, que no modifica el eje de sus programas pero que tampoco se cierra a las nuevas corrientes previa consulta con el personal del departamento. Otras instituciones, como la Royal Holloway – University of London, reflejan su proceso de adaptación al precisar en sus webs que la información sobre sus doctorados artísticos está todavía en proceso de creación. En su mayor parte, las instituciones inglesas recogidas en esta tabla se aproximan, de alguna manera, a doctorados en investigación artística y, en casos puntuales, como el London College of Music, establecen muy bien la diferenciación entre los dos tipos de doctorado ofertados:

El London College of Music ofrece títulos de investigación en DMus y MPhil/PhD. El MPhil/PhD puede ser un estudio basado en tesis, o también puede involucrar la práctica como investigación. El DMus se diferencia del PhD por estar más preocupado por la innovación *en* la práctica creativa frente a una práctica de un PhD en investigación, que está más enfocado en producir nuevos conocimientos y comprensión *sobre* la práctica creativa.³

¹ Vid. María del Mar Gutiérrez Barrenechea, *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma* (Ministerio de Educación y Ciencia, 2007).

² Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya, 2014). Acceso el 22 de diciembre de 2020, <http://invartistic.blogspot.com/>.

³ *The London College of Music offers both DMus and MPhil/PhD research degrees. The MPhil/PhD can be either a thesis based study or also involve practice as research. The DMus differs from the PhD by being more concerned with innovation in creative practice as opposed to a practice as research PhD which is more focused on producing new knowledge and understanding about creative practice.* Traducido por Tatiana Aráez Santiago.

Aunque todas las instituciones aquí recogidas conciben la investigación en la práctica como un medio indispensable para generar conocimiento artístico, se refieren a ella de distintos modos y, en muchos casos, no incorporan el concepto *artistic research* en sus títulos o en la información que facilitan en sus webs. En estos casos, la consulta directa con los miembros del departamento resulta crucial para determinar si el proyecto puede ser dirigido por su personal.

Podemos afirmar que el concepto *artistic research* es habitualmente utilizado en países nórdicos, como en las siguientes instituciones de Noruega: Norwegian University for Science and Technology, University of Bergen y Norwegian Academy of Music. Sin embargo, la mayor oferta se localiza en países de habla inglesa, donde se refieren a él de múltiples maneras: *creative practice* (*Creative Practice and/or Contextual Studies*, Ulster University Doctoral College), *creative arts* (*Professional Doctorate in Creative Arts*, Leeds Beckett University), *creative music practice* (*Creative Music Practice PhD*, University of Edinburgh), *research in music* (University of Birmingham) o *arts by research* (*PhD in Arts by Research*, Irish World Academy of Music and Dance – University of Limerick). Determinados centros ingleses no hacen referencia a la investigación artística en sus títulos, pero no por ello la descartan. Términos tan generalizados como *PhD Music* sirven de paraguas para diversos tipos de investigaciones, como así lo demuestra el programa propuesto por la Royal Holloway – University of London. Por otro lado, encontramos estudios de doctorado que integran la investigación artística con títulos en sus programas que se estructuran bajo un triple enfoque: programa doctoral de tesis, *performance* y composición (University of York).

Existen centros europeos donde los términos empleados en títulos de posgrado para aludir a investigación artística aúnan los conceptos de «teoría» y «práctica», tal es el caso de Francia y el *Doctorat de Musique recherche et pratique* ofertado en los Conservatorios Nacionales Superiores de Música y Danza de París y Lyon, instituciones referentes en lo que a investigación en las artes se refiere. Otras universidades proponen el binomio «arte» y «ciencia», como el *Doctorado artístico científico* (Anton Bruckner Privatuniversität Oberösterreich), o el *Doktoratsstudium Wissenschaft und Kunst*, es decir, estudios de doctorado en Ciencia y Arte (Universität Mozarteum Salzburg).

Resulta interesante destacar que para matrículas de centros ingleses varias instituciones consideran el MPhil (*Master of Philosophy*) como un paso intermedio entre el máster y el doctorado. En este sentido, no resulta extraño que el propio centro sugiera al candidato la matrícula en este tipo de máster antes de acceder como pleno doctorando en el programa ofertado por la institución. Cuando esto ocurre, el alumno no tiene por qué cursar la totalidad del MPhil, sino tan sólo una parte del mismo que se contempla como periodo formativo en el cual, además, se perfila su proyecto de investigación. Cursado un periodo del MPhil, el estudiante puede solicitar la «actualización» al doctorado. Será en este momento cuando el departamento evaluará su propuesta y responderá, recomendando un nuevo itinerario, sugiriendo la continuación en MPhil, o transfiriendo al estudiante directamente al programa de doctorado gracias a un informe positivo de valoración de progreso.

Los requisitos de «actualización» no se desglosan en todas las webs de los centros consultados, pero podemos tomar, a modo de ejemplo, los que publica SOAS University London: un escrito de no más de 12.000 palabras; una bibliografía inicial; un capítulo provisional de la tesis; un breve informe sobre la formación en investigación que ha realizado el estudiante hasta la fecha, el progreso logrado y cualquier formación que necesitará en la siguiente etapa de su investigación; un breve escrito (una página) sobre cualquier consideración ética de la investigación que surja del tema o la metodología propuesta; y una presentación oral de treinta minutos, seguida de una discusión. Dicha presentación contará con la presencia de su Comité Supervisor y deberá incluir una interpretación musical y/o grabaciones de trabajos de composición si estos forman parte integral de su proyecto de investigación. Asimismo, la presentación oral recogerá los resultados de un trabajo ya realizado y los planes para la siguiente etapa de investigación.

Escogido el centro y revisado el requisito de MPhil (en caso de seleccionar una institución inglesa), el paso siguiente será efectuar la solicitud en el centro seleccionado, preparando, para ello, la documentación requerida con tiempo suficiente. Podemos señalar que los más exigentes son los centros de habla inglesa en los que, por lo general, se efectúa la solicitud online a través de la web de la universidad. Esta debe ir acompañada generalmente de una declaración personal; una propuesta de investigación; una transcripción; cartas de referencia; certificación del nivel de inglés (si es necesario); un ejemplo de trabajo escrito (o bien la tesis del máster, o bien un ensayo sustancial de aproximadamente 5.000 palabras y/o un trabajo publicado en revistas, libros, CD u otros formatos); y, para tesis que incluyan interpretación, una grabación individual o acompañada (ca. 20-30 minutos). En este proceso de solicitud, las entrevistas son habituales, y en ellas, además del supervisor, pueden estar presentes otros miembros de la comisión de doctorado o del departamento.

Junto a la documentación para la solicitud de ingreso en el centro escogido, debemos de tener en cuenta si el estudiante cumple las condiciones de admisión para el programa de doctorado seleccionado. Como requisitos básicos, se suele demandar un certificado de máster en un área relacionada con el programa y proyecto de interés, así como un título superior/licenciatura de segundo ciclo. En las instituciones francesas incluidas en la tabla adjunta, se detalla que la maestría debe ser en música y el título debe estar expedido por un centro de educación superior. Entre estas instituciones, el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de Lyon precisa que el estudiante deberá acreditar sus habilidades, aunque no se especifica qué tipo de acreditación se requiere. A esto debemos añadir que, tanto en Francia como en el resto de instituciones europeas que promueven doctorados de investigación artística, se puede solicitar como requisito de acceso una grabación actualizada y no editada, con un repertorio variado y una duración determinada.

Es interesante diferenciar, dentro de los requisitos de admisión, la terminología empleada por los países de habla inglesa para calificar los diferentes certificados académicos y saber así qué tipo de documento requiere cada centro:⁴

First-class honours (1st, 1 o I) = excelencia: > 70%

Second-class honours:

- *Upper-second class* (2:1, 2i o II-1): 60 – 69%

- *Lower-second class* (2:2, 2ii o II-2): 50 – 59%

Third-class honours (3rd, 3, III) = aprobado: 40 – 49%

El título que suele solicitarse para estudios de posgrado en Reino Unido es un 2:1.

En cuanto a los certificados de máster, se tienden a clasificar con honores, aunque en ocasiones se establece la siguiente diferenciación:

Distinción: > 70%

Mérito: 60 – 69%

Superado (*pass*): 50 – 59%

Si, por cualquier motivo, el estudiante todavía no ha obtenido el título de maestría en el momento de la solicitud, algunos centros, como Goldsmiths, University of London, pueden aceptar las candidaturas, siempre y cuando este espere obtenerlo en un corto plazo de tiempo. Respecto a las universidades francesas, y en relación al título de máster, se requiere, por lo general, un máster francés o europeo. En casos puntuales, como el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), se contempla como opción el tener prueba de habilidades adquiridas y validadas, acreditando en cualquier caso dicha experiencia con un *dossier* de obras. Y para los estudiantes con un diploma distinto al emitido por una institución francesa o europea, centros como Aix Marseille Université los dirigen al departamento de matrículas, encargado de determinar si sería necesaria o no una exención de maestría. Ahora bien, es importante destacar que la mayor parte de universidades y conservatorios recogidos en la tabla que se presenta en este artículo no siempre contempla titulaciones como condición *sine qua non* para la realización de un doctorado. En muchos casos se valora, como sustitutos de la certificación académica, la experiencia profesional, los logros obtenidos y una carrera artística e investigadora avalada.

Como señalamos anteriormente, el proyecto de investigación es crucial en el proceso de admisión y, en ocasiones, su redacción se acompaña con la superación de una serie de materias. A

⁴ «The UK Honours degree system for undergraduates». University College London (UCL), acceso el 22 de diciembre de 2020, <https://www.ucl.ac.uk/students/exams-and-assessments/certificates-results/uk-honours-degree-system-undergraduates>.

excepción de las instituciones inglesas, que –como hemos visto– promueven la realización del MPhil como medio de adquisición/refuerzo de conocimientos y como estrategia para perfilar dicho proyecto de doctorado, el resto de centros europeos, por lo general, no incorpora cursos o estudios previos que guíen la elaboración del mismo. Sí podemos mencionar como excepción la universidad de Aveiro, en donde el primer año está dirigido exclusivamente a la superación de dos materias («Seminario en *performance*» y «Proyectos de investigación artística») y a la realización del proyecto, que debe ser aprobado para la promoción a la siguiente fase de investigación doctoral. De las instituciones nórdicas, tan solo la Sibelius Academy propone un curso preparatorio a los estudiantes que presenten buenas capacidades y cuyo proyecto aún no esté definido.

Es común a la totalidad de las instituciones presentadas en este artículo un dato que conecta estrechamente con el proyecto en sí: como primer paso, se considera necesario contactar con un supervisor del departamento. Será entre el supervisor y el estudiante como se perfile la propuesta de investigación que deberá adjuntarse a la solicitud. En este sentido, para enriquecer la dirección y evitar, al mismo tiempo, problemas en cuanto a la multiplicidad de criterios, se promueve la selección de dos directores de tesis: uno que apoye más el aspecto académico y otro que se centre en el proceso artístico, siendo el supervisor principal en el que recae la responsabilidad académica. En esta línea, varios centros, como la Universidad de Aveiro o la University of Music and Performing Arts Graz, fomentan las ventajas que ofrecen las adscripciones a otros centros, facilitan codirecciones e incluso promueven el desarrollo de seminarios.

En general, se permite el uso del inglés para la redacción de la tesis, así como el idioma propio del país (la University of Bergen acepta, además, cualquier idioma escandinavo). Para estudiantes internacionales, las instituciones en las que estos se inscriben suelen demandar un certificado de idiomas. En el caso de países de habla inglesa, por lo general se exige un 7.0 en IELTS, sin ningún componente por debajo de 6.5, en una prueba realizada en los últimos dos años. En centros como los de York, Huddersfield, Cardiff, Cork y el TU Dublin Conservatory, demandan una evaluación inferior, concretamente un 6.0 en esta misma prueba, con no menos de 5.5 en ninguna competencia. Además, es interesante considerar los centros en los que la validez de determinados títulos de inglés no expira (Cambridge English Advanced: grado C, en la University of Huddersfield), así como aquellos que no requieren un certificado de idiomas si el estudiante posee un título previo obtenido en Reino Unido (University of West London).

La reglamentación de la Unión Europea no divide el currículum del doctorado en créditos ECTS. Sin embargo, algunas escuelas los mencionan y los usan como guía de carga de trabajo y como medio de organización de las diversas metas a alcanzar durante el programa doctoral. Por otro lado, los estudios de doctorado se plantean, por lo general, como no presenciales; sólo los programas de Noruega reclaman presencialidad, en parte porque el estudio implica al mismo tiempo una posición como becario del centro. No obstante, en cualquiera de los casos, se considera que la inmersión del

estudiante debe ser completa, lo que implica su participación en las actividades promovidas por el departamento, su intervención en congresos, su implicación en seminarios (incluso dirigiéndolos) y la comunicación de los avances obtenidos, tanto a compañeros de programa como a estudiantes de otras disciplinas, favoreciendo así la transversalidad.

En consecuencia, existe un seguimiento del alumno que se refleja, en el caso de los centros ingleses, a través de informes anuales de progreso. En ocasiones, se estipulan entregas preestablecidas cada ciertos periodos de tiempo; en otras, se opta porque sean el supervisor y el estudiante los que establezcan un calendario de planificación. Paralelamente, determinados centros promueven la creación de un panel de estudios de investigación (*Research Studies Panel*, RSP) que brinda consejos, monitorea el progreso del alumno y apoya la relación estudiante-supervisor. En estos casos, el RSP se asigna dentro del primer trimestre del registro del estudiante y se reúne al menos dos veces durante el primer año y, al menos, una vez al año a partir de entonces (University College Dublin). En el caso de los Conservatorios Nacionales Superiores de Música y Danza de París y Lyon, el seguimiento del estudiante es muy preciso, e incluye desde una previsión de sesiones de trabajo y reuniones con el director de investigación universitaria, hasta un cálculo de sesiones de trabajo con el supervisor y otros profesores, una relación del número de reuniones de trabajo con una duración ya establecida, jornadas de estudio de doctorado organizadas entre el conservatorio y la universidad, seminarios de doctorado, clases magistrales, música de cámara, actividades con diferentes estructuras profesionales e, incluso, la realización de una o más estancias en el extranjero.

La obtención del grado de doctor implica una presentación artística y la entrega de una documentación (tesis) donde se refleje el proceso de reflexión sobre el trabajo artístico. Es interesante subrayar cómo en determinados centros (University of Huddersfield, o la City University of London – Est 1894) se contempla el último año para su redacción. En el caso de Alemania y Austria se trata de una tesis tradicional, frente a los países nórdicos en donde este trabajo se concibe como material de reflexión que puede adoptar el formato que mejor se adecue al proyecto diseñado (página web, vídeo y texto, entre otros). Es habitual que el procedimiento de evaluación final del doctorado para la obtención del título no esté completamente detallado en las webs de los centros, especialmente en lo que se refiere a las características de la presentación artística (duración, grabaciones previas realizadas –siempre de alta calidad–, formato de las *performances*, etc.). Cuando este dato no se ofrece, generalmente es porque se acuerda con el/los supervisor/es a lo largo de la realización del doctorado.

Las instituciones estipulan un examen en vivo⁵ frente a un panel de expertos académicos designados a tal efecto. En esta prueba oral, el estudiante defiende su tesis doctoral, que es posteriormente discutida al estilo de entrevista por al menos dos examinadores. Aunque el panel puede

⁵ Existen distintas denominaciones para referirse a la defensa de la tesis doctoral, entre otras, *disputation*, *viva*, *oral viva* y *viva voce*.

variar en su composición y, en algunos casos, puede integrar al supervisor, por lo general consta de un examinador interno de la universidad/escuela (no idéntico a los miembros del comité de supervisión), un examinador externo (experto en el campo) y un presidente. Si bien los exámenes suelen ser públicos, algunos centros, como el TU Dublin Conservatory, precisan que la entrevista al alumno se realice en privado.

Por último, y no menos importante, queremos reflexionar sobre los precios de estos estudios. En los países nórdicos (Finlandia, Suecia, Noruega) no tienen coste y, como hemos señalado, centros como la Norwegian Academy of Music plantean la realización del doctorado asociándolo a un puesto de becario en el centro. En Francia, Alemania y Austria se presentan unos precios muy asequibles, y en casos como el IRCAM se establece la diferenciación entre una «tasa normal» y una «tasa reducida». La colaboración entre los centros también se refleja en los precios de doctorado, ejemplo de ello es el Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon, donde todo estudiante que desee cursar el *Doctorat de Musique recherche et pratique* debe abonar una inscripción anual que ronda los 500 euros y que implica una doble matriculación en la universidad y en el conservatorio. Mención aparte son las instituciones inglesas recogidas en esta tabla, cuyos precios varían considerablemente si el estudiante proviene de Reino Unido/Europa (incluyendo, en algunos casos, las islas del Canal y la isla de Man) o de países no pertenecientes a la Unión Europea⁶. En este último caso, las tasas son considerablemente más altas y los estudios a tiempo parcial suelen ajustarse al 50% respecto al tiempo completo. Las tarifas que se presentan en la guía adjunta corresponden al curso 2020/2021 e incluyen, con una finalidad meramente comparativa, las de 2021/2022 cuando estas han sido publicadas por el centro.

En cuanto al coste, hemos de subrayar que las instituciones inglesas precisan cómo sus tarifas anuales tienden a incrementarse con el paso de los años. Otras, como TU Dublin Conservatory, fijan una tarifa anual correspondiente a cada uno de los cuatro años que estructuran el doctorado a tiempo completo, así como la tarifa bianual correspondiente a los estudios a tiempo parcial. En centros ingleses pueden contemplarse, junto al precio del doctorado, otras tarifas independientes (*fees*), como las de escritura, que no aparecen en el resto de instituciones europeas; tarifas a las que deben sumarse los gastos extra (alojamiento, dietas, día a día, etc.), que no se presentan en esta guía puesto que suelen localizarse fácilmente en las páginas web de las propias universidades.

Con el fin de ayudar al candidato con los gastos derivados de sus estudios, es habitual que todas las instituciones inglesas oferten distintos tipos de financiación (préstamos, becas y ayudas, entre otros) e, incluso, plazas de trabajo a tiempo parcial en el campus (University of Sussex). Puesto que la oferta es variada y extensa, para mayor comodidad se ha optado por incluir el enlace directo a este apartado, actualizado a 2020/2021. De esta manera, el lector podrá seleccionar, de acuerdo con sus intereses, la propuesta que se adecúe mejor a su situación particular. En cualquiera de los casos, la

⁶ Por lo general, no se hace referencia al proceso del Brexit ni a lo que esto implicaría.

financiación en centros ingleses debe solicitarse en los plazos establecidos y, generalmente, cuando ya se ha acordado que el candidato se convertirá en alumno oficial del centro. Por supuesto, además de las distintas modalidades señaladas, no se descartan otras ayudas económicas procedentes del país del candidato.

Presentamos, a continuación, un resumen de la información correspondiente a los estudios de doctorado en investigación artística en música, ofertados por 53 centros de estudios superiores en catorce países europeos. La información se ha estructurado en columnas que incluyen los siguientes parámetros:

País	Presencialidad
Institución	Requisitos de admisión
Nombre del programa	Seguimiento
Idioma	Formato de presentación de la tesis
Créditos	Vinculación a centros de investigación
Coste (anual)	Proyecto PhD
Financiación	Asignaturas
Instituciones con las que coopera	Áreas de estudio
Duración	Enlace a la web del programa

Esta información se ha obtenido tanto de las páginas webs de cada uno de los programas, como de respuestas facilitadas por el propio personal de las instituciones. En los casos en los que no se han encontrado datos o recibido contestación, se ha optado por mostrar la celda en blanco.

II. REFERENCIAS

Association Européenne des Conservatoires (AEC). *Key Concepts for AEC Members: Artistic Research. An AEC Council «White Paper»*, 2015. Acceso el 6 de noviembre de 2020. <https://www.aec-music.eu/publications/white-paper-on-artistic-research-key-concepts-for-aec-members>.

Borgdorff, Henk. «El debate sobre la investigación en las artes». *Cairon. Revista de ciencias de la danza* 13 (2010): 25-46.

Carter, Paul. *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Melbourne: Melbourne University Publishing, 2004.

European League of the Institutes of the Arts (ELIA). «The “Florence principles” on the Doctorate in the Arts», 2016. Acceso el 22 de diciembre de 2020. <https://diku.no/rapporter/the-florence-principles-on-the-doctorate-in-the-arts>.

Gutiérrez Barrenechea, María del Mar. *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma*. Ministerio de Educación y Ciencia, 2007.

López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya, 2014. Acceso el 22 de diciembre de 2020. <http://invaristic.blogspot.com/>.

University College London (UCL). «The UK Honours degree system for undergraduates». Acceso el 22 de diciembre de 2020. <https://www.ucl.ac.uk/students/exams-and-assessments/certificates-results/uk-honours-degree-system-undergraduates>.

Índice de Tabla

Alemania	Hochschule für Musik und Theater Hamburg University of Music and Performing Arts Graz
Austria	Anton Bruckner Privatuniversität Oberösterreich (Linz) Universität Mozarteum Salzburg
Bélgica	Orpheus Institute (Gante)
Escocia	University of Edinburgh
España	Universidad Politécnica de Madrid Universidad de Valladolid
Finlandia	Sibelius Academy (Helsinki)
Francia	Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon AIX Marseille Université Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris
Gales	Cardiff University

Inglaterra	University of Birmingham University of Cambridge University of Sussex Royal Academy of Music Goldsmiths University of London Newcastle University University of Nottingham SOAS University of London Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance University of Chichester University of Surrey University of West London King's College London University of York Royal Holloway, University of London Royal College of Music Guildhall School of Music & Drama University of Huddersfield University of Bristol Brunel University London City University of London – Est 1894 Leeds Beckett University Bangor University University of Sheffield Durham University
Irlanda	Maynooth University TU Dublin Conservatory Mary Immaculate College Irish World Academy of Music and Dance – University of Limerick Dublin City University University College Cork University College Dublin (UCD)
Irlanda del Norte	Ulster University Doctoral College
Noruega	Norwegian University for Science and Technology (Trondheim) University of Bergen Norwegian Academy of Music (Oslo)
Portugal	Universidade de Aveiro
Suecia	Malmö Academy of Music (Lund University) University of Gothenburg - Academy of Music and Drama

Tabla – Guía de estudios doctorales en Europa

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Alemania	Hochschule für Musik und Theater Hamburg	<i>Doktor der Musikwissenschaften</i> [Doctor de Ciencias Musicales] (<i>Doctor Scientiae musicae – Dr. sc. Mus</i>)	Inglés o alemán	<p>Durante todo el programa de estudio se deben cursar 180 créditos ECTS. Estos se dividen de la siguiente manera:</p> <ul style="list-style-type: none"> – 135 créditos: proyecto doctoral y disertación. – 22 créditos: cursos de las materias científicas (módulo 2). – 15 créditos: otros cursos de materias científicas de libre elección (módulo 3). – 8 créditos: defensa de la tesis doctoral. <p>Para los 15 créditos del módulo 3 se pueden tener en cuenta las siguientes materias: teoría de la música, composición, dramaturgia, dirección de teatro musical y dirección de actuación, así como materias técnicas, científicas y artístico-científicas en universidades e instituciones de nivel superior en o fuera de Hamburgo.</p>	<p>El estudio no tiene ningún coste.</p> <p>Los estudiantes deben pagar un valor semestral de 328,6 euros semestrales (2020/2021) que cubre:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Abono semestral de transporte público: 177,6 euros – Aporte para la Unión de Estudiantes: 85 euros – Gastos administrativos: 50 euros – Aporte para el AstA (Comité General de Estudiantes): 10 euros – Fondo de emergencia para el abono semestral: 6 euros 			Tiempo completo: 6 semestres		<p>Para la aplicación se debe documentar:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Un grado de máster o similar que se haya conseguido con «bueno» como nota mínima. – Estudios en la materia principal doctoral que abarquen 15 créditos, así como 15 créditos en estudios de teoría de la música/análisis musical/dramaturgia musical. Si no se pueden comprobar todos los créditos, estos se deberán cursar durante el estudio doctoral. <p>El candidato debe presentar los siguientes documentos para que se considere su admisión al programa:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Documentación que demuestre que cumple con los requisitos de elegibilidad. – Título del proyecto doctoral y plan de trabajo. – CV con énfasis en los estudios y logros a nivel científico. – Declaración jurada sobre intentos doctorales anteriores, estudios doctorales terminados previamente. – Comunicación por escrito de el supervisor sobre su disposición para guiar el proyecto doctoral. – Declaración en la que se reconozca estar al corriente de las regulaciones doctorales/de estudio. <p>Idioma:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Nivel C1 en alemán en el marco común europeo de referencia. – Nivel B2 en inglés. – Conocimientos de otro idioma extranjero. 	<p>Se ofertan semanarios doctorales regularmente, así como un foro de discusión sobre temas actuales en la investigación artística. Existe una Academia de graduados sobre <i>Kinetics in Sound and Space</i>.</p> <p>Los estudiantes deben proponer un supervisor principal, que actuará como examinador y estará en la obligación de asesorar al doctorando. Debe tratarse de un miembro activo de la Escuela Superior de Música de Hamburgo. Además, el doctorando puede proponer un segundo supervisor.</p>	<p>La disertación deberá mostrar la capacidad para el trabajo científico independiente, así como el dominio de los métodos científicos. Ésta deberá generar avances en el conocimiento científico.</p> <p>La defensa consta de una presentación por parte del doctorando de los aspectos esenciales de la disertación (30 minutos) y una discusión con el Comité Doctoral. Como regla general la defensa tiene una duración de 90 minutos.</p>		<p>El proyecto de investigación doctoral debe estar listo en el momento de la solicitud de admisión.</p>		<p>Principalmente música contemporánea en composición, interpretación y tecnología musical.</p> <p>Se planea expandir el programa a proyectos orientados a la <i>performance</i> y a la música antigua.</p>	<p>https://cutt.ly/bjUCfrK</p>

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Austria	University of Music and Performing Arts Graz	<i>Dr. Artium in Music</i>	Inglés o alemán (C1)	Siguiendo la reglamentación de la Unión Europea, no divide el curriculum para doctorado en créditos ECTS. Sin embargo, como guía para la carga de trabajo, se contempla la realización de 180 créditos ECTS.	Suiza/EU 363,36 euros semestrales Internacionales 726,72 euros semestrales	Se proponen dos puestos de 3 años como asistente universitario (75%) para candidatos doctorales excepcionales.	Zürcher Hochschule der Künste (Suiza)	Tiempo completo: 6 semestres* * Aunque no se estipula un límite de tiempo para finalizar los estudios de doctorado, el límite de semestres con supervisión individual es de 8 semestres.	No es absolutamente necesario, pero sí muy práctico y deseable que los estudiantes vivan en Graz. En cualquier caso, se deben planear suficientes periodos presenciales en Graz (o Zúrich, según el caso) no sólo para asistir a seminarios, sino también para participar en discusiones intensas con los directores de tesis y compañeros. Los cursos obligatorios están programados en bloque. El tiempo requerido por semestre es un promedio de 4 horas semanales, lo que corresponde a 3 o 4 bloques de dos días. El mes de mayo es el que más tiempo requiere, el cual incluye la «Residencia de mayo»*. Se requiere también la participación en el festival anual de investigación ARTikulationen (programado anualmente a comienzos de octubre). Si se justifica, se puede permitir seguir el programa de estudio a tiempo parcial. * Estancia de intercambio e investigación realizada en el mes de mayo que incluye conferencias por ponentes invitados, talleres y seminarios.	El candidato debe presentar la siguiente documentación: – Certificado de un grado de máster o diploma (equivalente al nivel de máster) en música o artes performativas. – Reseña artística sustanciosa. – Competencia en idioma inglés. – Propuesta de investigación convincente que cumpla con los criterios para la investigación artística, de acuerdo al modelo de Graz. El candidato debe tener la aceptación de profesores o profesores asistentes de la KUG, que trabajen en el área de investigación escogida, que apruebe su propuesta y estén de acuerdo en apoyar su proyecto como directores de tesis. Se requiere un director de tesis artístico y uno académico.	El estudiante contará con un supervisor artístico y un supervisor académico, con quienes realizará tutorías individuales. El proceso de seguimiento se complementa con: – Coloquio para candidatos doctorales. – Participación activa en el foro para candidatos al Dr. Artium. – Participación activa en cuatro conferencias, simposios o festivales. – Evidencia de cuatro presentaciones artísticas (conciertos).	La tesis doctoral consistirá en una parte artística y una académica (dissertación, <i>ca.</i> 100 páginas). Ambas partes de la tesis doctoral se desarrollarán a través de una práctica artístico-académica y, por lo tanto, estarán estrechamente conectadas. Habrá un examen final (<i>viva voce</i>).	Enseñanza vinculada con las tres instituciones europeas con quienes coopera: Zürich University of the Arts, Piteå School of Music (Luleå University of Technology) y Orpheus Institut Ghent. Participación en el centro de investigación artística que se creará próximamente.	Los solicitantes pueden enviar un documento de máximo 3 páginas en el cual presenten las ideas principales de su proyecto de investigación doctoral. En base a este documento recibirán orientación y retroalimentación. En algunos casos, los posibles supervisores ofrecerán una retroalimentación más detallada. Eventualmente se ofrecen talleres para guiar la elaboración de proyectos.	Participación activa en cuatro conferencias (simposios, festivales) o, por lo menos, en dos. Evidencia de 4 presentaciones artísticas (conciertos) Participación en los siguientes seminarios: – Conceptos y métodos de la investigación artística. Introducción – Conceptos y métodos de la investigación artística. Enfocado en música. – Seminarios en investigación artística. – Experimentación epistémica a través de la práctica artística. – Conversatorio sobre los recitales comentados para ARTikulationen. – 4 horas semestrales de seminarios/materias que contribuyan substancialmente a la investigación o temas de investigación artística de la tesis doctoral. Se deben acordar con los supervisores.	Interpretación musical Composición Improvisación Práctica intermedial (por ej. música y danza)	https://cutt.ly/vjUCf4y

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Austria	Anton Bruckner Privatuniversität Oberösterreich (Linz)	<i>Künstlerisch-wissenschaftliche Promotion</i> [Doctorado Artístico – científico] / <i>Doctor artium</i>	Alemán o inglés		Austria/EU 363,36 euros semestrales. No pagan los costes: estudiantes de países menos desarrollados (según la lista de la OCDE); y aquellos cuyo estudio previo se haya realizado en una universidad que se encuentre en convenio con la Anton Bruckner Privatuniversität, el cual incluya la remisión recíproca de la matrícula.	https://bit.ly/383D50w	Cooperación para segundo tutor: Paris Lodron Universität (Salzburg), Kunstuniversität Linz y Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.	Tiempo completo: 6 semestres	Presencial	La admisión al estudio se realiza en base a un proceso de selección cualitativa de tres fases: 1. El candidato deberá entregar los siguientes documentos en alemán o inglés: Ejemplar de su trabajo final de máster carta de motivación, descripción y documentación de su carrera artística y científica, confirmación para una asesoría tanto del director principal de tesis en la Anton Bruckner Privatuniversität como del segundo tutor en una institución cooperante (se requieren una tutoría científica y una artística), presentación del tema de disertación elegido (tema, preguntas de investigación, métodos, bibliografía). 2. Revisión de los documentos entregados por parte del Comité Doctoral, proceso en el cual se comprueba el cumplimiento de las condiciones cualitativas de admisión. 3. En caso de una valoración favorable, se realizará una invitación para presentar el proyecto de investigación ante un comité doctoral, en la que se medirá el potencial científico y artístico para la llevar a cabo el estudio doctoral.		La disertación científico-artística consiste en dos partes: – Componente artístico: consiste en la realización de proyectos artísticos en relación con el proyecto de investigación. A ambos tutores se les debe entregar una documentación significativa de la realización de los proyectos artísticos. Los compositores pueden entregar partituras, si así lo acuerdan con sus tutores. – Componente científico: se trata del componente escrito de la disertación y debe abarcar como mínimo 80/100 paginas (ca. 160.000 caracteres) y debe estar en estrecha relación con el componente artístico. En principio, la disertación se debe escribir en alemán. Si ambos tutores lo aprueban, puede entregarse en inglés. La defensa oral (<i>Disputation</i>) consiste en dos partes: – Una presentación artística. – Una presentación de los resultados de la disertación escrita, directamente seguida de preguntas por parte de los tutores con el objetivo de evaluar el dominio de la materia, así como la capacidad para establecer conexiones más amplias en el área de estudio. La duración máxima de la defensa oral será de 90 minutos y se realizará de forma pública.			En el marco del estudio doctoral, los estudiantes deberán superar 30 ECTS en seminarios, talleres, etc., acordados con los tutores. Los cursos elegidos deberán tener relación con el tema de la disertación o, en todo caso, complementarla metódicamente. Entre otros cursos, se contemplan: «Bases y conceptos de la investigación artístico-científica» y «Métodos de la investigación artístico-científica».	Psicología de la música aplicada Práctica histórica Investigación sobre la interpretación Composición Danza contemporánea	https://cutt.ly/yUCg69
Austria	Universität Mozarteum Salzburg	<i>Doktoratsstudium Wissenschaft und Kunst</i> [Estudios de Doctorado en Ciencias y Arte] / <i>Doctor of Philosophy</i>	Alemán	Carga equivalente a 180 ECTS	Austria/UE 363,36 euros semestrales. Internacionales 726,72 euros semestrales. Al pagarse después del plazo inicial, el valor de matrícula se incrementa en un 10%, alcanzando los 399,70 euros.	Se ofrecen becas anuales, becas de investigación y alojamiento para las residencias de mayo, ayudas económicas para presentaciones en congresos internacionales y un premio en el contexto de ARTikulationen.	Paris Lodron Universität	Tiempo completo: 6 semestres	No es necesaria la presencialidad, pero sí la participación en algunos seminarios de investigación y otros cursos	El ingreso al estudio doctoral tiene como requisito haber terminado un estudio de máster en un área de estudio relacionada al doctorado. Entre los estudios aceptados se encuentran los ofertados por la Paris Lodron Universität Salzburg, así como los de la Universität Mozarteum Salzburg.		La finalización del estudio implica la aceptación de una disertación, así como superación de una defensa oral, que se realizará en forma de prueba con panel de expertos.	No se ofrecen ayudas económicas		Módulo 1: Presentación (12 ECTS). Módulo 2: Seminarios para doctorandos, clases, seminarios y otros proyectos (20 ECTS). Módulo 3: Disertación (140 ECTS). Módulo 4: <i>Disputation</i> (8 ECTS). Mínimo 20 ECTS en materias/seminarios relacionados con el tema de investigación (se acordará con el tutor).		https://cutt.ly/8jUCjr0

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Bélgica	Orpheus Institute (Gante)	PhD	Inglés	El currículo de docARTES representa un volumen de estudio equivalente a 60 ECTS. De estos, 45 créditos están relacionados con la actividad central del currículo de docARTES y 15 créditos se pueden superar de diversas formas: cursar estudios de tercer ciclo correspondientes a otra disciplina, o realizar actividades artísticas fuera del contexto del proyecto de investigación realizado. Esto se deberá discutir con la universidad y el director de tesis.	Los estudios doctorales tienen un coste total de 2.500 euros. Los estudiantes de docARTES también estarán matriculados en una universidad asociada, que será la que les otorgue el título doctoral.	El Orpheus Institute no ofrece ayudas de financiación, pero los estudiantes pueden recurrir a aquellas que oferte el centro en el cual estén matriculados, siempre que éste presente un convenio con el Orpheus Institute. docARTES puede ayudar a sufragar los gastos de alojamiento y viaje generados durante las sesiones de trabajo en Gante.	Leiden University, Academy of Performing Arts Conservatoire of Amsterdam Royal Conservatoire The Hague Antwerp University Association Royal Conservatoire Antwerp Katholieke Universiteit Leuven Association, Leuven (BE): University of Leuven and the Lemmens Institute	Tiempo completo: 4/5 años	No es necesaria la presencialidad. El Orpheus Institute en Gante coordina y realiza las ocho sesiones mensuales consecutivas de dos o tres días, que forman parte del año de introducción. En el segundo, tercer y cuarto año, los estudiantes participarán en, al menos, ocho sesiones repartidas durante los tres años.	docARTES está dirigido fundamentalmente a músicos de gran talento en el campo de la interpretación y composición, de cuyo trabajo artístico surjan preguntas o problemas que sólo se puedan abordar desde la investigación. Los postulantes ya deberían tener ideas originales y bien articuladas para la investigación artística. Todos los candidatos deben tener un grado de máster en música o equivalente en el momento de la matrícula. Si carecen de este requisito, serán evaluados en base a sus experiencias y logros académicos y profesionales. Los candidatos deben hablar, leer y entender inglés fluidamente.	La supervisión normalmente está a cargo de un supervisor principal, un supervisor artístico y un supervisor académico. El componente artístico del proyecto de investigación también está sujeto a un proceso de supervisión y evaluación. De esta manera, el desarrollo y resultados de este componente serán monitoreados activamente, además de evaluados durante el <i>Qualifying Hurdle</i> (prueba eliminatoria al final del primer año), las evaluaciones periódicas y, en preparación para la decisión final sobre la investigación, por un comité de expertos externo al centro.	La conclusión del doctorado incluye generalmente una o más presentaciones artísticas, así como una defensa pública de la tesis. Debido a que los reglamentos para la obtención del grado de doctor difieren entre las instituciones, se recomienda seguir las especificaciones de la institución que corresponda: Leiden University, la KU Leuven o la Antwerp University.			Como parte del programa doctoral, se recibe una supervisión individual y guía en las habilidades académicas necesarias para la investigación. Los elementos tratados incluyen: – Diseño e implementación de un estudio de investigación. – Métodos de investigación, habilidades y técnicas. – Estudios comparativos de investigaciones similares. – Comprensión de las relaciones y problemáticas entre teoría, práctica y crítica. – Habilidades de procesamiento de información y documentación. – Estructuración de una tesis. – Desarrollo artístico, el cual puede tomar formas diversas de acuerdo al tema seleccionado para la investigación.		https://cutt.ly/pjUCkY

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Escocia	University of Edinburgh	<i>Creative Music Practice PhD</i>	Inglés		UK/UE Tiempo completo: 4.407 libras Tiempo parcial: 2.204 libras Internacionales Tiempo completo: 20.100 libras Tiempo parcial: 10.050 libras		https://bit.ly/3sJ0EDP	Tiempo completo: 3 años Tiempo parcial: 6 años		<p>La solicitud se realizará a través de EUCLID, el sistema de aplicación <i>online</i>.</p> <p>La documentación a presentar debe incluir el certificado de un título de honores 2:1 o su equivalente internacional; un portfolio con tres piezas de composición o ejemplos de trabajo relacionados con su campo de estudio propuesto.</p> <p>Si no se cumple con los requisitos de ingreso académico, se podrá considerar su solicitud sobre la base de su portfolio y/o experiencia profesional relevante.</p> <p>El aspirante deberá comprar si las calificaciones internacionales cumplen con los requisitos generales de acceso.</p> <p>Idioma: IELTS: total 7.0 (un mínimo de 6.0 en cada módulo). TOEFL – iBT (incluyendo Special Home Edition): total 100 (como mínimo 20 en cada módulo). No se acepta TOEFL MyBest Score. PTE Academic: total 67 (un mínimo se 56 en cada sección de «Communicative Skills») CAE and CPE: total 185 (un mínimo de 169 en cada módulo). Trinity ISE: ISE III con «<i>pass</i>» en los cuatro componentes. La calificación en inglés no deberá tener más de tres años desde su obtención, a menos presente IELTS, TOEFL, PTE Academic o Trinity, en cuyo caso no debe ser superior a dos años.</p>	<p>Todos los títulos de investigación requieren que los estudiantes trabajen estrechamente con el equipo de supervisión.</p> <p>Todos los estudiantes de investigación se beneficiarán del enfoque interdisciplinario de ECA, y a todos se les asignan dos supervisores de investigación. El segundo supervisor puede ser de otra disciplina dentro de ECA, de algún otro lugar dentro de la Facultad de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales, o de otro lugar dentro de la Universidad, según la experiencia requerida. En ocasiones, se asignarán más de dos supervisores, especialmente cuando el título reúna múltiples disciplinas.</p> <p>Todos los estudiantes de investigación realizarán un curso de capacitación en métodos de investigación al comienzo de su programa.</p> <p>Las reuniones individuales periódicas con el supervisor proporcionarán orientación y enfoque para el curso de la investigación realizada.</p> <p>Todos los estudiantes tendrán también acceso a los cursos de Formación en Habilidades de Posgrado de la Universidad.</p>	<p>El formato de la tesis doctoral consistirá de un texto de máximo 50.000 palabras, así como la documentación del proceso contenida en un formato coherente y archivable.</p> <p>La tesis se presentará encuadrada, junto a documentos electrónicos recogidos en un soporte de almacenamiento externo (memoria USB, CD, DVD).</p> <p>Cuando una tesis se relacione con actuaciones musicales en vivo, la documentación en forma de grabaciones de audio y vídeo de alta calidad será fundamental en los materiales presentados.</p>	<p>Estudios de música</p> <p>Salas de ensayo</p> <p>St. Cecilia's Hall (sala de conciertos y museo de música)</p> <p>Reid Concert Hall</p>			<p>Pensado para compositores-teóricos que deseen investigar y practicar modelos de composición particulares; artistas intérpretes o ejecutantes que deseen profundizar en su práctica a través de la investigación musicológica; compositores de música por ordenador que deseen desarrollar sistemas documentados de hardware/software para su música; artistas intérpretes o ejecutantes con necesidad de estudiar las técnicas y la organología de los instrumentos de época; constructores/investigadores de instrumentos que necesiten técnicas históricas a partir de la evidencia de los instrumentos originales.</p>	https://cutt.ly/qjUCxvb

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
España	Universidad Politécnica de Madrid	<i>Doctorado en Música y su Ciencia y Tecnología</i>	Español o inglés		<p>Tutela académica para la elaboración de la tesis doctoral: 390 euros anuales</p> <p>Examen para tesis doctoral: 143,15 euros</p> <p>Expedición del título de Doctor: 229,86 euros</p> <p>Apertura de expediente: 33,65 euros</p> <p>Gastos de secretaría y duplicado de carnet: 6,11 euros</p> <p>Seguro escolar: 1,12 euros</p> <p>Seguro obligatorio para mayores de 28 años: 4,10 euros</p> <p>Seguro movilidad nacional: 4,10 euros</p> <p>Seguro de movilidad internacional: 115 euros</p> <p>Traslados de expediente académico: 27,54 euros</p> <p>Certificaciones académicas: 27,54 euros</p> <p>Compulsas de documentos: 10,43 euros</p> <p>Expedición e impresión de duplicado de títulos: 35,39 euros</p>		Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	<p>Tiempo completo: 3 años</p> <p>Tiempo parcial*: 5 años</p> <p>* Bajo previa autorización de la Comisión de Doctorado de la UPM</p>	Se requiere presencialidad	<p>El candidato deberá estar en posesión de los títulos oficiales españoles de Grado, o equivalente, así como de máster universitario, o equivalente. Deberá haber superado, al menos, 300 créditos ECTS en el conjunto de estas dos enseñanzas.</p> <p>El título de Máster en Enseñanzas Artísticas se considera equivalente al de Máster Universitario. Los títulos extranjeros no tendrán que estar homologados, pero la universidad comprobará que el nivel de formación sea equivalente al de los títulos españoles.</p> <p>Los alumnos que deseen cursar el programa de doctorado solicitarán la preinscripción en la UPM.</p>	<p>En el momento de su admisión al programa de doctorado, la Comisión académica del programa de doctorado asignará a cada doctorando un tutor doctor, con acreditada experiencia investigadora, de acuerdo a lo establecido en el modelo de doctorado de la UPM. Este tutor velará por la interacción del doctorando con dicha Comisión académica.</p> <p>En el plazo máximo de seis meses desde su matriculación, la Comisión académica del programa de doctorado asignará a cada doctorando un director de tesis doctoral, que podrá coincidir o no con el tutor. Dicha asignación podrá recaer sobre cualquier doctor español o extranjero, con experiencia acreditada investigadora, con independencia de la universidad, centro o institución en que preste sus servicios, siempre y cuando cumpla los criterios del programa de doctorado y del modelo de doctorado de la UPM. Este director pasará a formar parte del profesorado del programa a todos sus efectos.</p>	<p>Se realizará una evaluación previa a la defensa de la tesis, que incluirá la entrega de un informe por parte del director y una predefensa de la tesis.</p> <p>La tesis doctoral será presentada ante los miembros del tribunal en un acto público que consistirá en la exposición y defensa, por el doctorando, del trabajo de investigación elaborado.</p>			<p>Además de la actividad investigadora propiamente dicha, el programa de doctorado facilitará al doctorando la adquisición de una serie de competencias transversales y específicas que le servirán para aprovechar al máximo los recursos, sistematizar la información, desenvolverse con las herramientas apropiadas en un entorno investigador competitivo y, además, le capacitarán para difundir o explotar de forma eficaz los resultados obtenidos durante el desarrollo de la tesis doctoral.</p> <p>Cada actividad formativa se valora en horas equivalentes. Para poder presentar la tesis, el alumno del programa de doctorado tendrá que haber realizado un mínimo de dos actividades transversales y haber asistido al Simposio de Doctorado de la UPM.</p> <p>La Comisión académica del programa de doctorado informará al estudiante de las actividades reconocidas y realizará un registro de las mismas en el documento de actividades del doctorando.</p>	Interpretación y creación artística Ciencia y tecnología de la música Educación y acción social	https://cutt.ly/ejUCcKu

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
España	Universidad de Valladolid	<i>Investigaciones artísticas en programas de doctorado</i>	Español		Primer año: 5.000 euros Segundo año: 3.000 euros Tercer año: 3.000 euros	https://bit.ly/2MEUIw7	Katarina Gurska	Tiempo completo: 3/4 años		El candidato debe contar con un máster homologado o conocimientos equiparables con un título oficial. Se espera que se trate de un perfil artístico o académico destacado. Idioma: Nivel B1 en inglés	Primer año: sesiones transversales, asesoría académica – artística, laboratorio de investigación y congreso internacional. Segundo año: sesiones transversales, asesoría académica – artística y laboratorio de investigación. Tercer año: sesiones transversales, asesoría académica – artística, laboratorio de investigación y congreso internacional. Sesiones transversales: encuentros mensuales en los que participan profesores, ponentes y profesionales especializados en distintos ámbitos de la investigación artística y de la investigación musical aplicada. Asesoría académico artística: cada estudiante admitido en el programa recibirá un asesoramiento personalizado desde el momento de su matriculación y hasta la realización de su proyecto artístico de investigación. Los asesores asignados, previa solicitud y consenso con el estudiante, son expertos nacionales e internacionales relacionados con el objeto de estudio de cada estudiante. Laboratorio de investigación: un encuentro anual de fin de semana dentro del calendario establecido. Previo al encuentro, los alumnos trabajarán los materiales aportados por el director del laboratorio. La presentación de resultados se difundirá posteriormente en plataformas del Instituto Katarina Gurska. Congreso internacional: los estudiantes del programa DART participarán en una plataforma internacional de exposición y divulgación de procesos y resultados de la investigación artística y de investigación musical aplicada. Se tratará de un encuentro académico artístico que vinculará el ámbito de la investigación musical con otros entornos científicos de investigación y un intercambio de conocimiento y experiencias a nivel profesional. Se realiza en el mes de julio, bianualmente. Más información: http://fundacion.katarinagurska.com/dart/		Teatro Canónigos de La Granja		9 sesiones presenciales de 3 días consecutivos (formación transversal complementaria), además de las actividades requeridas.	Investigación artística (performativa y creativa) Investigación musical aplicada (pedagogía, ciencia y tecnología, sociedad y psicología)	https://cutt.ly/IjU0gxW

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Finlandia	Sibelius Academy (Helsinki)	<i>Doctor of Music – Arts Study Programme</i>	Inglés, finés y sueco. Se deberá tener en cuenta que la mayor parte de los cursos se imparte en finés o inglés.	165 créditos. Adicionalmente, el programa de Estudios Artísticos incluye tanto estudios orientados hacia la investigación y el arte como otros estudios secundarios de nivel universitario con un mínimo de 75 créditos ECTS.	Sin coste		Uniarts Helsinki		Aunque no es necesario vivir en Helsinki para la realización de los estudios, se recomienda vivir algunos años aquí, pues se ha observado un claro beneficio de formar parte de la universidad, aprender de los demás estudiantes de PhD y participar de las actividades de la escuela doctoral.	Entre los requisitos para los estudios doctorales se contempla que los candidatos estén en posesión de un máster en música o equivalente. La elegibilidad puede basarse también en otros estudios previos y estará sujeta a la evaluación del consejo académico respecto a las posibilidades del candidato de cumplir exitosamente con el programa doctoral. El proceso de aceptación al programa de Estudios Artísticos esta basado en la superación de una prueba de competencia artística, la entrega de la documentación, la realización de una entrevista y un examen escrito. Para los aspirantes cuya lengua materna no sea finés, sueco o inglés, el examen escrito servirá también como prueba de idioma. Aquellos que soliciten una matrícula para dirección o dirección coral, deberán incluir además una grabación en vídeo. https://bit.ly/3qcYfQ2		Un mínimo de cinco conciertos y una tesis para un grado como intérprete. Composiciones para dos o tres conciertos y una tesis relacionada con la composición. Un mínimo de cinco conciertos, liturgias o presentaciones similares, además de una tesis como parte de un grado relacionado con la música litúrgica.	La mayoría de los estudiantes no forma parte de un grupo de investigación. Hay puestos doctorales remunerados, pero normalmente se ofrecerán sólo a aquellos que cursan últimos años del programa; estudiantes que, además, cuentan con ayudas para la participación en congresos, conferencias y viajes de estudios similares.	Si el estudiante tiene cualidades pero el proyecto aún no está listo, normalmente se le ofrecerá la posibilidad de acceder al periodo preparatorio. En ese año el estudiante estará en contacto con cursos diseñados para la elaboración de su proyecto, que contarán dentro de los créditos del doctorado en caso de ser aceptado.		Es posible llevar a cabo proyectos de investigación en: Música clásica Música religiosa Historia de la música Teoría de la música Composición Música tradicional Jazz Tecnología musical Gestión de las artes Educación musical No existe un periodo o estilo al que se dé preferencia.	https://cutt.ly/iUCygs
Francia	Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon	<i>Doctorat de Musique recherche et pratique</i>	Francés		La inscripción anual ronda los 500 euros* * Hasta el año 2019, los estudiantes tenían que matricularse doblemente en la universidad y el conservatorio (este precio se refiere a una sola inscripción para los dos establecimientos). Los precios se actualizan a finales de 2020.	Existen pocas becas a través de la universidad con ayudas a la investigación. Cada año hay en torno a un centenar de solicitudes para dos o tres asignaciones. Las ayudas de patrocinio permiten obtener subvenciones, pero son puntuales.	L'École Centrale de Lyon VetAgro Sup L'École Normale Supérieure de Lyon Sciences Po Lyon Le Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon L'École des Mines de Saint-Étienne (escuelas conocidas como CHELS) Dependiendo del tema de investigación, el estudiante se beneficia de unas u otras. Más información: https://bit.ly/3bRT0QR	Tiempo completo: 3 años* * Se podrán conceder excepciones según las condiciones previstas en el artículo 15 del decreto de 7 de agosto de 2006.	Este ciclo está abierto por oposición a los candidatos que posean un título de máster nacional, o uno de los diplomas expedidos por el CNSMDP o el CNSMDL que confieran el grado de máster, o que hayan realizado estudios en el extranjero de nivel equivalente, o se hayan beneficiado de una validación de habilidades adquiridas en canto, instrumentos, jazz, música antigua, música de cámara instrumental o vocal, dirección de coro o conjunto instrumental, escritura o composición, y que deseen practicar, conjuntamente, una actividad de intérprete/compositor de alto nivel y realizar investigaciones para y a través de la interpretación o composición, como parte de una dinámica de integración profesional. Se realizará una preselección sobre dossiers. La elegibilidad se basará en una prueba pública y una entrevista en francés. La admisión definitiva se llevará a cabo según los procedimientos definidos por la Escuela de Doctorado.	La supervisión del alumno corre a cargo de dos profesores referentes: un profesor de la CNSMDL, designado por el director del conservatorio a propuesta del alumno, y un director de investigación, profesor o autorizado para supervisar la investigación y titular en la universidad. El alumno establece un programa de formación personalizado en las áreas de práctica e investigación artística, que se compromete a seguir desde su primer año y que incluye: – Una previsión de las sesiones de trabajo instrumental, vocal o compositivo con los profesores del conservatorio, incluido el profesor referente. – Una previsión de sesiones de trabajo y reuniones con el director de investigación de la universidad. – Jornadas de estudios de doctorado organizadas conjuntamente por el conservatorio y la Escuela de Doctorado. – Al menos un seminario de doctorado universitario y un seminario de doctorado del conservatorio. – Clases magistrales. – Servicios públicos. – Eventualmente una o más estancias en el extranjero. – Cualquier otra disposición que se considere necesaria para su formación. Anualmente se elabora un informe valorando la asistencia y avance de los trabajos según la normativa de cada establecimiento.	El doctorado se otorga al estudiante al completar con éxito una interpretación/composición instrumental o vocal relacionada con el tema de la tesis; la redacción, presentación y defensa de la tesis (que podrá ir acompañada de otros documentos o soportes).				https://cutt.ly/AjUCb1G		

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa	
Francia	AIX Marseille Université	<i>Doctorat pratique et théorie de la création littéraire et artistique</i>	Francés				<p>École Nationale Supérieure d'Art de Design de Marseille Méditerranée</p> <p>École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles</p> <p>École Supérieure d'Art d'Aix en Provence</p> <p>Réseau Inter-Universitaire Création, Arts et Médias</p> <p>Offres d'emploi</p> <p>Le Collège doctoral franco-allemand</p> <p>PhD Track franco-allemand de Médiation culturelle des arts</p>		Se requiere presencialidad en ambas universidades durante la realización del doctorado	<p>Máster francés o europeo, o diploma expedido por países que hayan firmado los Acuerdos de Bolonia.</p> <p>Los estudiantes que tengan un diploma extranjero deberán comunicarse con el Departamento de Matrícula, que será el encargado de determinar si es necesaria una exención de maestría.</p> <p>Se recomienda consultar cuanto antes el profesorado del centro para determinar qué supervisores podrían orientar el tema de tesis escogido. Los candidatos deberán ponerse en contacto con aquel que sea más afín a través de un correo electrónico. En este correo electrónico se presentará con precisión y adjuntará un CV, así como un primer esbozo de su proyecto de tesis y una propuesta de reunión.</p>	<p>El procedimiento de supervisión conjunta de tesis permite al estudiante de doctorado francés o extranjero obtener simultáneamente dos títulos tras una única defensa: un diploma francés, el grado de doctor por la Universidad de Aix- Marseille; y un título extranjero (el título equivalente expedido por la otra universidad en la que esté matriculado el doctorando).</p> <p>Si el doctorando está dirigido por dos directores, uno pertenecerá a AMU y otro a la universidad asociada para la cotutela. El estudiante necesariamente deberá pasar tiempo en ambas universidades durante sus años de doctorado. Una cosupervisión de tesis entre dos instituciones interesadas requiere de una solicitud al Departamento de Relaciones Internacionales antes del 15 de abril del primer año académico de inscripción. No obstante, y excepcionalmente, podrán examinarse solicitudes debidamente justificadas, realizadas durante el segundo año.</p> <p>Se acentúa la codirección cuando la asignatura es multidisciplinar o transdisciplinar, o incluye un componente que, por ejemplo, no entra directamente en el ámbito de competencia de supervisión del director principal. Cualquiera que sea el motivo, una solicitud de cosupervisión deberá estar bien explicada y justificada al presentar el expediente de registro para el primer año de tesis. El candidato deberá indicarlo en su carta de presentación, donde explicará por qué esta codirección sería una ventaja en su investigación, lo que también tendrá que realizar el director principal con una opinión razonada. Se deberá adjuntar un dictamen motivado del codirector previsto junto con un CV. En todos los casos, siempre habrá un supervisor principal de tesis (en AMU) y un cosupervisor (en AMU o fuera), no pudiendo sumar más de dos personas (al 50%) involucradas en la cosupervisión.</p>							https://cutt.ly/ajUCnQX

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Francia	Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique (IRCAM)	<i>Doctorat de Musique: recherche et composition</i>	Francés		Tasa normal: 380 euros Tasa reducida: 253 euros Más información: https://bit.ly/3kLqggf		Sorbonne Université	Tiempo completo: 3 años		Los candidatos deberán estar en posesión de un título francés de maestría nacional, o un diploma de máster expedido por el CNSMDP o el CNSMDL, o presentar una prueba de estudios equivalente en el extranjero (equivalencia proporcionada por la Escuela de Doctorado), o tener prueba de habilidades adquiridas validadas. Los candidatos también deberán acreditar su experiencia como compositores mediante un dossier de obras, de acuerdo a los requisitos enumerados en la convocatoria.	La formación doctoral incluye clases de doctorado y seminarios ofrecidos por la Sorbonne Université y el IRCAM. El horario y la organización se fijan con el director.	Los diplomas se otorgan en base a la producción de trabajo creativo relacionado con el proyecto de investigación y la defensa de una tesis doctoral ante un jurado común a los establecimientos socios.				Está dirigido a compositores de alto nivel, que propongan proyectos particulares que integren una dimensión tecnológica en el trabajo de composición. El diploma acredita una doble competencia, tanto como compositor (atestiguada por los trabajos producidos al finalizar los estudios) como investigador (mediante la presentación de una tesis).	https://cutt.ly/njUCmE5

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa	
Francia	Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris	<i>Doctorat de Musique recherche et pratique</i>	Francés				Sorbonne Université			<p>Tras la preselección (mayo/junio) se realizará la admisión. Para prueba la instrumental o vocal, además de una entrevista en francés se requerirá un recital público de aproximadamente una hora, que incluirá un programa contrastante relacionado con el tema de la investigación prevista por el candidato, en el que se especificará la duración de cada obra.</p> <p>En cuanto a la entrevista, se desarrollará a puerta cerrada, en francés, y tendrá una duración de <i>ca.</i> 15 minutos, en los que se focalizará la atención especialmente en el tema de investigación propuesto.</p> <p>El jurado escuchará todo o parte del programa, reservándose el derecho a interrumpir al candidato.</p> <p>No existe límite de edad.</p> <p>Los candidatos no pueden presentarse más de tres veces.</p> <p>Este ciclo está abierto por oposición a los candidatos que reúnan las condiciones de inscripción a la universidad y aquellos titulados en canto, instrumento, <i>mużz</i>, música antigua o música de cámara con alguno de los diplomas siguientes:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Máster expedido por un centro de educación superior francés o extranjero en música. – Título superior de segundo ciclo expedido por un establecimiento francés o extranjero de educación musical superior. – DFS del Conservatorio Nacional de Música y Danza de París. – DNESM del Conservatorio Nacional de Música y Danza de Lyon. <p>Idioma: Los candidatos al examen de ingreso que no sean nacionales de estados francófonos deberán presentar, en apoyo a su expediente de registro para el examen de ingreso, un certificado de un organismo aprobado por el gobierno francés que acredite un nivel en francés de, al menos, igual a C1 en la escala de los niveles de referencia comunes del Consejo Europeo.</p>	<p>Un profesor del conservatorio de París, designado por el director a propuesta del alumno, y un director de investigación, miembro de la universidad, serán los encargados de dirigir el trabajo del alumno.</p> <p>Se establece un programa de formación personalizado en los campos de investigación y práctica artística que el alumno se compromete a seguir desde el primer año, y que incluye:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Una previsión de sesiones de trabajo y reuniones con el director de investigación universitaria. – Una previsión de las sesiones de trabajo instrumental o vocal, con al menos dos profesores distintos del conservatorio, incluido el profesor referente, durante toda la duración de sus estudios de doctorado. – 35 sesiones de trabajo instrumental o vocal de 2 horas cada una, con o sin guía, que podrá extenderse durante toda la duración del doctorado, a lo largo de varios años consecutivos o no. – Jornadas de estudios de doctorado organizadas conjuntamente por el conservatorio y la universidad. – Un seminario de doctorado de la universidad, como mínimo. – Clases magistrales. – Servicios públicos para el alumno, que pueden incluir música de cámara. – Obligaciones con el conservatorio y la universidad. – Posiblemente, una o más estancias en el extranjero. – Actividades con diferentes estructuras profesionales. – Cualquier otra disposición que se considere necesaria para su formación. <p>Una vez al año se elaborará un informe, en el que se evaluará la asistencia y el avance de los trabajos.</p>	<p>El doctorado se otorga al completar con éxito la redacción y presentación de una tesis en francés (que puede ir acompañada de otros documentos o medios), la interpretación pública instrumental o vocal asociada al tema de la tesis y la defensa pública de la misma*.</p> <p>El jurado que evalúa la tesis, la defensa y la interpretación instrumental estará compuesto por personalidades de HDR y especialistas en la disciplina musical. El director de investigación de la universidad y el profesor de conservatorio podrán participar en el jurado.</p> <p>* La interpretación instrumental o vocal y la defensa no pueden estar separadas por más de seis meses.</p>						https://cutt.ly/KjUCQs3

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Gales	Cardiff University	<i>PhD in Composition</i> <i>PhD in Performance</i>	Inglés		<p>UK/EU Tiempo completo: 4.407 libras Tiempo parcial*: 2.204 libras</p> <p>Islas del Canal e isla de Man Tiempo completo: 9.000 libras Tiempo parcial*: 4.500 libras</p> <p>Internacionales Tiempo completo: 17.450 libras anuales Tiempo parcial*: 8.725 libras</p> <p>* Las oportunidades a tiempo parcial están disponibles para los estudiantes en algunas áreas temáticas y deberán negociarse con el centro individualmente. La tarifa estándar para estos programas es el 50% de la tarifa a tiempo completo para cada año de estudio, pero puede variar según la escuela.</p>	https://bit.ly/3c8nmkY	Colaboraciones estratégicas con organizaciones internacionales, incluida la BBC National Orchestra of Wales, Welsh National Opera y el National Museum Wales, que permiten realizar importantes contribuciones al mundo de la música, tanto dentro como fuera del ámbito académico.	<p>Tiempo completo: 3 años</p> <p>Tiempo parcial: 5 años</p> <p>Fechas de comienzo: enero, abril, julio y octubre.</p>	Se anima a los posgraduados a desempeñar un papel integral en la cultura de investigación, incluida la participación en eventos, proyectos y seminarios de investigación	<p>Curso apto para licenciados en música. Normalmente se espera que los candidatos tengan un título de honores de primera o segunda clase superior (o equivalente), y que hayan completado, o estén a punto de completar, un título de máster impartido en música.</p> <p>Los solicitantes deben mostrar evidencia de habilidades apropiadas en composición musical (para composición) o interpretación musical (para interpretación), así como habilidades en idiomas extranjeros (si es relevante).</p> <p>Idioma: Entre otros certificados, se acepta el IELTS con un 6.5 y un mínimo de 5.5 en cada una de las competencias, o el GCSE en galés.</p>		<p>El doctorando podrá especializarse presentando trabajos en uno de estos tres formatos: tesis, portfolio de composiciones con comentarios, o un recital de interpretación con tesis de apoyo.</p> <p>Los requisitos del doctorado en interpretación incluyen la presentación de un recital público o un recital de una conferencia pública (ca. 90 minutos de duración), junto a una tesis de respaldo (40.000-50.000 palabras para el doctorado y 20.000-25.000 palabras para MPhil) o una edición académica apropiada con comentarios analíticos.</p> <p>Las presentaciones encaminadas por la práctica se evalúan según los mismos criterios genéricos que cualquier otro MPhil o PhD de la Universidad de Cardiff. En este sentido, se deberá presentar una investigación sobre un aspecto de la interpretación musical, en lugar de muestras de práctica profesional. La investigación en este contexto se entiende como un proceso que conduce a nuevos conocimientos.</p>				https://cutt.ly/4jUCWBe	

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	University of Birmingham	<i>Music Performance Practice PhD</i>	Inglés		<p>UK/EU Tiempo completo: 4.380 libras Tiempo parcial: 2.190 libras</p> <p>Internacionales Tiempo completo: 17.880 libras Tiempo parcial: 8.940 libras</p> <p>Las mismas tarifas se aplican tanto al estudio en el campus como a distancia. La tarifa del programa de educación a distancia también incluye una visita totalmente financiada al campus por cada año completo del programa.</p>	https://bit.ly/2Ptluc4		Tiempo completo: 3 años	En el campus o a distancia. Más información: https://bit.ly/303ihC7	<p>Los candidatos deben enviar la siguiente documentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Escrito académico (ca. 3.000 palabras). – Recital que comprenda un programa diverso, relevante para el curso previsto (ca. 30 minutos de duración), que se podrá facilitar a través de YouTube, Youku o DropBox. – Certificación de un buen título de licenciado / grado (en el área correspondiente) por una universidad reconocida española, con un mínimo de 7 sobre 10, y/o un título de máster. Se deberá tener una buena calificación de máster en música o un tema relacionado. <p>Cualquier experiencia profesional relevante se tendrá en cuenta y, en algunos casos, formará parte integral de los requisitos de ingreso.</p> <p>Si se solicita un programa de investigación de aprendizaje a distancia, también se deberá demostrar que el estudiante tiene el tiempo, el compromiso, las instalaciones y la experiencia para llevar a cabo sus estudios en esta modalidad.</p> <p>Si las calificaciones no son estándar o son diferentes de los requisitos de ingreso aquí establecidos, el estudiante deberá comunicarse con el tutor de admisiones.</p>	Al final del segundo año, el doctorando ofrecerá una <i>Minor performance</i> de 30 minutos, junto a unas notas al programas escritas para una <i>performance</i> y un comentario crítico sobre la misma. Será evaluado por dos examinadores que, en su caso, podrán recomendarle que no continúe con el doctorado en <i>Performance Practice</i> y se transfiera al doctorado en <i>Musicología</i> .	<p>Una tesis (ca. 60.000 palabras), una <i>performance</i> de una hora (40-50 minutos para viento y metales), unas notas al programa escritas sobre una <i>performance</i>, así como unos comentarios críticos sobre la misma.</p> <p>La <i>performance</i> se ofrecerá como recital en vivo y de ella se realizará una grabación y una copia del CD, que será entrada junto a la copia de la tesis. El recital será examinado por tres evaluadores (uno externo y dos internos).</p>	La Red de Carreras Universitarias (University's Careers Network) brinda al estudiante de posgrado orientación y actividades especializadas para ayudarles a alcanzar sus objetivos profesionales. La Facultad de Artes y Derecho también cuenta con un equipo dedicado a carreras y empleabilidad, que ofrece asesoramiento personalizado y un programa de eventos de carreras específicas para la universidad.			<i>Performance Research</i> del Renacimiento, o del Renacimiento tardío hasta el Barroco tardío.	https://cutt.ly/zjUCRfE

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	University of Cambridge	<i>PhD Performance Research</i> <i>PhD Creative Practice</i>	Inglés		UK/EU Tiempo completo: 8.589 libras Internacionales Tiempo completo: 21.531 libras MPhil UK/EU: 11.700 libras Internacionales: 26.208 libras	Es posible que haya pequeñas subvenciones disponibles para fines de investigación y viajes, pero no se debe esperar que éstas cubran los fondos para los estudios, matrículas o gastos de trabajo de campo. La Escuela de Artes y Humanidades ofrece cierto apoyo a los estudiantes de doctorado que realizan trabajo de campo. Más información: https://bit.ly/3uXL16S		Tiempo completo: 3 años Tiempo parcial: 5 años*	A pesar de que el programa de doctorado se ofrece a tiempo parcial durante cinco años, no se considera un curso a distancia y se espera que el estudiante acuda a supervisiones y participe en otras actividades en la facultad, incluso si no vive en Cambridge.	Los candidatos deben enviar la siguiente documentación: – Dos cartas académicas de referencia. – Transcripciones de su(s) grado(s) anterior(es). – Propuesta de investigación (ca. 750 palabras, más bibliografía). – Una o dos muestras de trabajos académicos escritos recientemente. – CV. – Una carta personal de referencia y una prueba de calificación de inglés. – Cualquier información adicional relevante. Los solicitantes que opten por realizar <i>Performance Studies</i> deberán describir cómo su actividad académica y su actividad performativa se interrelacionarán entre sí. Además, enviarán una o más grabaciones de audio con una variedad de repertorio (ca. 60 minutos), que se deberán enviar directamente a la facultad a través de Dropbox, compartiendo archivos con graduate.applications@mus.cam.ac.uk . Además, incluirán detalles previos de formación interpretativa. Los candidatos al doctorado en la especialidad de composición deberán presentar entre tres y cinco partituras originales que demuestren la variedad de su trabajo, acompañadas de una grabación en directo de al menos una de estas obras (los compositores cuyo trabajo sea principalmente electroacústico podrán enviar grabaciones de sus trabajos en lugar de partituras). El proceso de envío es el mismo que el indicado anteriormente, junto a una propuesta escrita (ca.750 palabras) que especifique un proyecto de trabajo y los resultados finales, aclarando las intenciones artísticas (se anima a los candidatos a que describan cómo el PhD les ayudará a profundizar en su autoconciencia artística). Se incluirá una lista de trabajos y detalles previos de sus estudios de composición.	Los estudios se complementarán con supervisiones, asistencia a coloquios y seminarios de la facultad.	La tesis de doctorado no debe exceder las 80.000 palabras (excluidas notas, apéndices, bibliografía, transcripciones y ejemplos), a menos que sea un caso especial con autorización para una mayor extensión. Los candidatos con práctica pueden incluir como parte de la presentación de doctorado una carpeta de composiciones musicales sustanciales, o una o más grabaciones de sus propias interpretaciones musicales. Las actuaciones grabadas pueden incorporarse en el doctorado, junto a la tesis académica de una longitud estándar. Con el envío de la tesis se deberá proporcionar un certificado que indique que el doctorando no supera el límite prescrito en su investigación.	Se sugiere MPhil in Music (9 meses) como base de estudios de doctorado. Este programa combina enseñanza estructurada con estudio individual. Más información: https://bit.ly/3kDaXX4			https://cutt.ly/kjUCR99	

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	University of Sussex	<i>Music PhD</i>	Inglés		<p>UK/EU e islas del Canal e isla de Man Tiempo completo: 4.407 libras</p> <p>Internacionales: Tiempo completo: 18.500 (non – lab) / 22.500 libras (lab)</p> <p>Media de gastos mensuales: 767-1.257 libras. Otros gastos (transporte, seguro, licencia de TV, entre otros): 25 libras mensuales.</p>	<p>Se ofrecen becas, préstamos para doctorado (hasta 26.445 libras) y otras alternativas, como trabajos a tiempo parcial en el campus.</p> <p>Más información: https://bit.ly/3q90jZ</p>		<p>Tiempo completo: 4 años</p> <p>Tiempo parcial: 6 años</p>		<p>El candidato debe tener una licenciatura con honores de segunda clase superior*, así como un máster con mérito (media de 60%). En caso de no disponer de los títulos requeridos, el candidato podrá ser considerado siempre que pueda mostrar evidencia de experiencia profesional o equivalente.</p> <p>Idioma: IELTS: nivel estándar, 6.5 en general, incluyendo al menos un 6.0 en cada componente.</p> <p>* Las calificaciones deberán estar relacionadas con el área de investigación elegida.</p>		<p>Tesis máximo 80.000 palabras. MPhil: máximo 40.000 palabras.</p> <p>En composición musical (MPhil), el estudiante deberá presentar un portfolio de composiciones y un componente discursivo o escrito. El portfolio deberá contener, al menos, una composición sustancial y una o más composiciones breves (dependiendo de cada caso, la sustancial no excederá los 15 o 30 minutos de duración); o una obra musical, sonora o audiovisual, para medios digitales; o una interpretación musical equivalente de una obra original, que se documentará en DVD y se presentará con un comentario crítico. El componente escrito (comentario asociado) deberá tener, según cada caso, entre 8.000-10.000 o 20.000-40.000 palabras de extensión.</p>		<p>Se ofrece la opción de comenzar con MPhil y cambiar a PhD, incluso en el transcurso del MPhil.</p>			<p>https://cutt.ly/jUCYwI</p>

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	Royal Academy of Music	<i>PhD in Performance Practice</i> <i>PhD in Composition</i>	Inglés		<p>UK/EU Tiempo completo: 6.850 libras</p> <p>Internacionales Tiempo completo: 15.000 libras</p> <p>Otras tasas UK/EU – MPhil/PhD escritura: 1.500 libras Internacionales – MPhil/PhD escritura: 1.500 libras</p> <p>Estudio a distancia EU/UK: 15.950 libras Internacionales: 23.250 libras</p> <p>MPhil UK/EU: 6.850 libras Internacionales: 15.000 libras</p>	<p>Las denominadas <i>scholarships</i> se otorgan sobre la base del mérito y las <i>bursaries</i> se ofrecen a los estudiantes en función de sus necesidades financieras. Ambas provienen de un grupo de patrocinadores individuales y una cartera de legados, que se suman a los recursos generales del centro.</p> <p>Más información: https://bit.ly/3c9EDvB</p>	<p>Tiempo completo: 3 años</p> <p>Se podrá solicitar un año más para completar o redactar el portfolio o disertación, abonando una tasa reducida.</p>		<p>Tras la entrega de la aplicación UCAS Conservatoires, se tendrá que hacer llegar:</p> <ul style="list-style-type: none"> – CV en PDF o Word, con antecedentes académicos desde los 11 años (nombre de la institución educativa, fechas de inicio y finalización – mes/año – y premios obtenidos) y detalles de la experiencia como intérprete o compositor. – Declaración personal que proporcione razones y propósitos para obtener un título de investigación, sus aspiraciones profesionales y detalles relacionados al modo de financiación de las tarifas y gastos de manutención durante la duración del programa de estudios. <ul style="list-style-type: none"> – Cualquier grabación relevante. – Dos ejemplos de trabajos académicos recientes (escritos). – Candidatos a composición: partituras en PDF de al menos cuatro piezas variadas, con grabaciones si están disponibles. – Propuesta de tesis (<i>ca.</i> 2.000 palabras), con una descripción de los objetivos del proyecto de investigación y las metodologías con las que planea apoyarlo, incluidos los métodos propuestos para vincular los resultados conceptuales y prácticos. – Deberá ingresar los nombres de los que presentar una referencia suya al completar su solicitud de UCAS Conservatoires, y estos deberán presentar en el portal las cartas de referencia (estudiantes de la academia actuales, sólo una carta, generalmente de su tutor del programa actual). <p>Para los candidatos de investigación se realizarán entrevistas, no audiciones. Después de una solicitud exitosa, se le invitará a una entrevista en Londres a principios de marzo.</p> <p>Idioma: IELTS: 7.0 en general, con al menos 5.5 en las cuatro competencias. Pearson: 67 en las cuatro competencias. Cambridge First: media de 180 – 190, con no menos de 160 en ninguna competencia (para test anteriores a 2015, se requiere grado A y al menos «excepcional» en las cuatro competencias). Cambridge Advanced: media de 180 – 200, con no menos de 160 en ninguna competencia (para test anteriores a enero de 2015, se requiere grado B o C y al menos un resultado límite en las cuatro competencias). Trinity Integrated Skills in English: haber superado las cuatro competencias.</p>	<p>Tanto para MPhil como para PhD se asignarán 30 horas de supervisión al año, que se dividirán en supervisión académica y práctica, según se negocie entre la Junta de Programas de Posgrado y el supervisor.</p> <p>Los estudiantes del programa asistirán a seminarios (aproximadamente una vez cada dos semanas) que incluirán presentaciones del personal y los estudiantes, así como de oradores invitados que participen en proyectos basados en la práctica. Estos seminarios brindarán un espacio creativo para la prueba y discusión de ideas entre el equipo de supervisión y compañeros de estudio, y ofrecerán un entorno para explorar tanto la producción artística del proyecto como el contexto crítico en el que se trabaje. Se proporcionará, además, apoyo de lecciones individuales a estudiantes o proyectos individuales.</p>	<p>Disertación escrita de 80.000-100.000 palabras, que podrá incluir trabajos prácticos si es apropiado para el tema.</p>		<p>Se ofrece MPhil de dos años. Los estudiantes de MPhil generalmente solicitarán la transferencia a PhD en su segundo año de estudio.</p> <p>Los candidatos a títulos de investigación se unen al programa MPhil como estudiantes de doctorado «en prueba». La transferencia al doctorado normalmente tiene lugar después de uno o dos años.</p>	<p><i>Performance Practice</i> Composición</p>	https://bit.ly/2ZXrb3R		

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	Goldsmiths University of London	<i>PhD Music</i>	Inglés		<p>UK/EU Tiempo completo: 4.407 libras Tiempo parcial: 2.203,50 libras</p> <p>Internacionales Tiempo completo: 14.760 libras</p> <p>Actualmente, los estudiantes internacionales no pueden estudiar a tiempo parcial si necesitan una visa de estudiante de nivel 4. No obstante, esto se está revisando y la información se actualizará en la web.</p>	https://bit.ly/3kEz1ZQ		<p>Tiempo completo: 3/4 años</p> <p>Tiempo parcial: 4/6 años</p>		<p>La solicitud se realiza con el sistema <i>online</i> de la universidad de Goldsmiths. Antes de enviar la solicitud, debe recopilar la siguiente documentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Detalles sobre su educación (incluyendo las fechas de los exámenes). – Correo electrónico de la persona que realizará la referencia a su persona y un segundo contacto que también actúe como referencia. – Declaración personal (en formato Word o PDF). <p>El candidato debe tener, o esperar obtener, un pase alto en un máster. En circunstancias excepcionales, también se consideran solicitantes con una licenciatura y experiencia profesional equivalente a un máster.</p> <p>Si el estudiante solicita MPhil/PhD, deberá ponerse en contacto previamente con el responsable del programa o del Departamento Académico para seleccionar a la persona con la que le gustaría estudiar antes de enviar su solicitud. Es posible concertar una reunión de asesoramiento con su supervisor preferido. Si el estudiante desea postular para un MPhil/PhD, deberá escribir una propuesta de investigación.</p> <p>Idioma: IELTS (o equivalente) de 6.5, con 6.5 en escritura y ninguna otra competencia inferior a 6.0 (se ofrece cursos de inglés).</p>	<p>Se asigna personal cualificado para la supervisión de la investigación durante el periodo de registro. La supervisión implica reuniones periódicas durante todo el periodo de estudio y el desarrollo de una relación intelectual intensa entre el doctorando y su supervisor.</p> <p>Los solicitantes norteamericanos deben tener especialmente en cuenta que el sistema británico no incluye clases preparatorias enseñadas o exámenes como parte del programa de MPhil/PhD, excepto por un curso inicial en métodos de investigación.</p>	<p>Para investigación en música basada en la práctica se presentará un portfolio de práctica (que podrá incluir grabaciones de composiciones, documentación de performances, grabaciones etnográficas, proyectos basados en webs o en humanidades digitales, documentación de instalación u otras investigaciones basadas en la práctica) y una tesis de 30.000-60.000 palabras.</p>		<p>Inicialmente el estudiante se registrará en un programa de máster (MPhil) para capacitarse en los métodos de investigación que necesitará para completar un doctorado. Podrá solicitar la transferencia al doctorado cuando haya completado satisfactoriamente una parte acordada del programa de investigación y capacitación, lo que suele suceder después de aproximadamente 18 meses si se estudia a tiempo completo, o antes de los 36 meses si se estudia a tiempo parcial.</p>			https://cutt.ly/LjUCUDv

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	Newcastle University	<i>Music PhD</i>	Inglés		<p>UK/EU* Tiempo completo: 4.407 libras Tiempo parcial: 2.203,50 libras</p> <p>Internacionales* Tiempo completo: 17.340 libras</p> <p>* Mismos precios para estudiantes de MPhil</p>	https://bit.ly/3uHuYRb	<p>El estudiante formaría parte de la Doctoral Training Partnership (DTP), el Doctoral Training Centre (DTC) o el Centre for Doctoral Training (CDT), lo que implicaría poder beneficiarse de la experiencia en investigación y formación de varias universidades, escuelas y líderes académicos. Estos centros son a menudo interdisciplinarios y combinan experiencia y capacitación en múltiples áreas temáticas.</p>	<p>Tiempo completo: 3 años</p> <p>Tiempo parcial: un mínimo de 6 años</p>	A distancia o presencial (edificio Armstrong)	<p>Si se elige realizar una investigación basada en la práctica, se enviará un portfolio (por ejemplo, con partituras, archivos de sonido, vídeo, documentación o combinación de estas referencias), complementado con una disertación en la que se explicará el tema más ampliamente.</p> <p>Se requiere como documentación: – Un título con honores (2:1) o superior (o equivalente internacional) en una materia relacionada (se reconoce un título de licenciado, ingeniero o arquitecto de una universidad española). – Un máster con el nivel de mérito o superior (o equivalente internacional).</p> <p>Idioma: IELTS: 7 en general, con un mínimo de 6.5 en las competencias. Con una puntuación más baja de la estipulada, el estudiante podría ser aceptado en un curso de inglés anterior al inicio de estudios. El curso tendrá una duración de doce semanas y el estudiante podrá inscribirse únicamente si en el IELTS ha obtenido un 6.5 general (con un mínimo de 6 en las competencias).</p>	<p>ICMuS organiza foros regulares de PhD/MPhil para que los estudiantes presenten sus investigaciones.</p> <p>El doctorando recibirá un paquete de apoyo personalizado de la universidad para garantizar el máximo de resultados en su investigación y futura carrera. Se le ofrecerá, asimismo, oportunidades para llevar a cabo la investigación en Newcastle, dentro de la Doctoral Training Partnership (DTP), Doctoral Training Centre (DTC) o Centre for Doctoral Training (CDT).</p> <p>Se asignará un supervisor principal apoyado por un equipo de supervisión más amplio (uno o más supervisores adicionales).</p> <p>En el primer año se completará el Programa de Formación en Investigación Doctoral de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Más allá de esto, el estudio se basará en tutorías individuales con los supervisores, que podrán programarse de manera flexible. Se negociará un enfoque combinado de supervisión en persona y <i>online</i> para aquellos estudiantes que opten por cursar estos estudios a distancia.</p>	<p>Para un estudio basado en la práctica el estudiante deberá enviar un portfolio (partituras, archivos de sonido o audio, u otra forma de documentación), complementado con una disertación que explique el componente práctico.</p>	<p>Al formar parte de la Doctoral Training Partnership (DTP), Doctoral Training Centre (DTC) o Centre for Doctoral Training (CDT) significa que puede beneficiarse de la experiencia en investigación y la formación de varias universidades, escuelas académicas y académicos líderes.</p> <p>Estos centros son a menudo interdisciplinarios y combinan experiencia y capacitación en múltiples áreas temáticas. También puede colaborar con una organización industrial o comercial.</p>			<p>Composición <i>Performance</i> Improvisación Otras formas de trabajo multimedia</p> <p>En general se aceptan solicitudes de estudiantes con intereses de investigación académicos o basados en la práctica en cualquier campo que el personal pueda supervisar. Se recomienda consultar el sitio web de investigación de ICMuS, así como las páginas individuales de los profesores.</p>	https://cutt.ly/wjUCPgH

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	University of Nottingham	<i>PhD in Music Performance</i>	Inglés		UK/EU Tiempo completo: 4.407 libras (estimado). Internacionales No se precisa	El programa Midlands-4Cities proporciona a los estudiantes de doctorado financiación, apoyo, supervisión y excelentes oportunidades para establecer contactos. Más información: https://cutt.ly/111a3vW	El departamento dispone de dos centros de investigación y ofrece oportunidades para la investigación, la <i>performance</i> y el apoyo de eventos: – Nottingham Forum for Artistic Research (NottFAR): propone actuaciones e invita a compositores e investigadores de alto perfil procedentes de todo el Reino Unido y el extranjero. Las actuaciones se realizan tanto en los principales lugares de Nottingham, entre los que se encuentran el Royal Concert Hall y la iglesia de San Pedro. – <i>Music on Stage and Screen, MOUSS</i> Centro para Música en el Escenario y la Pantalla : promueve la interacción entre la historia, la teoría y la práctica en el estudio de la ópera, el ballet, el melodrama, el cine, el vídeo y otros géneros de interpretación multimedia. Fomenta, asimismo, la colaboración multidisciplinar e interinstitucional.	Tiempo completo: hasta 4 años Tiempo parcial: hasta 8 años		Para estudiantes procedentes de UK, se requiere una licenciatura y máster en un tema relevante, o experiencia de investigación equivalente. Si el máster es de un área distinta a la de música, el candidato deberá demostrar un nivel adecuado de aptitud. Además, deberá presentar un portfolio de 45 minutos de repertorio diverso, en formato presentación de vídeo reciente sin editar, que se facilitará en línea o en DVD. Para estudiantes procedentes de EU/internacionales, se requiere una licenciatura y máster en un tema relevante, o experiencia de investigación equivalente. Si el máster es en un área distinta a la de música, el candidato deberá demostrar un nivel adecuado de aptitud (se aceptan un amplio rango de calificaciones, pero se recomienda cotejar la documentación con la información que publica en la web de la universidad*). Además, se entregará un portfolio de 45 minutos de repertorio diverso, en formato presentación de vídeo reciente sin editar, que se facilitará en línea o en DVD. Idioma: IELTS: puntuación de 7 (no menos de 6 en ninguna competencia) También se aceptan otros certificados de calificación en inglés (TOEFL iBT, Pearson PTE, GCSE, IB o O level English, entre otros). Se ofrece la opción de cursos de inglés previos al inicio del curso. Más información: https://bit.ly/2PnPdD7 * Se reconocen calificaciones alternativas y, puesto que se trata cada solicitud individualmente considerando la experiencia de trabajo del candidato, se anima a que el estudiante contacte con la universidad.	El estudiante de doctorado tendrá un mínimo de dos supervisores que le ofrecerán orientación, apoyo y <i>feedback</i> a lo largo de su investigación.	Dos opciones: 1) Un recital público o un recital-conferencia (ca. 90 minutos), que también podrá presentarse como un recital «menor» de 30 minutos al final del segundo año y un recital «principal» de 60 minutos al final del tercer año. El recital deberá ir acompañado de una disertación (ca. 50.000 palabras) sobre un área relacionada o equivalente, seguida de una <i>viva</i> . 2) Normalmente dos recitales públicos o recitales-conferencias de aproximadamente 60 minutos cada uno, el primero al final del segundo año y el segundo al final del tercer año. Los recitales deberán ir acompañados de un comentario o equivalente de 20.000 palabras, seguido de una <i>viva</i> . En ambas opciones el recital o recital-conferencia deberá mostrar una postura original e imaginativa sobre el arte de la interpretación, así como un nivel avanzado de capacidad creativa y un dominio técnico e interpretativo sobresaliente, y deberá ser digna de un estándar de desempeño profesional.	-		Una gama de módulos opcionales está disponible, previa consulta con su equipo de supervisión. Estos incluyen módulos de música y otros para desarrollar habilidades de investigación.		https://cutt.ly/UjUCP02

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	SOAS University of London	<i>Research Degrees PhD</i>	Inglés		<p>UK/EU* Tiempo completo: 4.440 libras Tiempo parcial: 2.220 libras</p> <p>Internacionales* Tiempo completo: 19.050 libras Tiempo parcial: 9.525 libras</p> <p>Otras tasas Extensión para el escrito UK/EU/Internacionales, a tiempo completo/parcial – 3 trimestres: 990 libras</p> <p>* Mismos precios para estudiantes de MPhil</p>	<p>https://cutt.ly/BI1st0N</p> <p>Se precisa que los estudiantes de fuera del Reino Unido podrán ser elegibles para recibir apoyo financiero de su país de origen.</p>	<p>Numerosos centros de investigación SOAS distribuidos por todo el mundo, incluidos regionales (por ejemplo, SOAS China Institute) y temáticos (por ejemplo, Migración y Diáspora). Dependiendo del enfoque de la investigación, los estudiantes podrán participar en uno o varios de estos centros.</p>	<p>Tiempo completo: 3 años</p> <p>Tiempo parcial: 6 años</p> <p>Un año adicional de continuación permitido si es necesario</p>	<p>Los estudiantes de MPhil/PhD deberán residir en Londres con las siguientes excepciones: – En el segundo año podrán pasar hasta 12 meses en el extranjero en el trabajo de campo. – En el cuarto año podrán solicitar permiso para trabajar fuera de SOAS (esto no afectará a sus tarifas).</p> <p>La presencialidad parcial o la educación a distancia no están disponibles.</p>	<p>Los estudiantes de posgrado del departamento provienen de una amplia variedad de orígenes y, la mayoría, son intérpretes de música e investigadores.</p> <p>Los solicitantes serán evaluados individualmente sobre la base de sus antecedentes y logros académicos y deberán poseer normalmente un máster o equivalente en música, etnomusicología u otra disciplina relevante. Los que no sean intérpretes o maestros consumados, o trabajen en la industria de la música, podrán tener calificaciones alternativas.</p>	<p>A cada estudiante se le asignará un Comité de Supervisión, compuesto por un primer supervisor, que será el principal responsable de guiar la investigación, y un segundo supervisor, que estará disponible para consultas periódicas. No obstante, los doctorandos podrán consultar a cualquier miembro del Departamento de Música sobre su investigación. Cuando el proyecto sea interdisciplinario, el segundo supervisor podrá ser miembro de otro departamento.</p> <p>El estudiante y el Comité de Supervisión (que evaluará periódicamente el progreso del estudiante) acordarán la forma de cada proyecto individual en el momento de la actualización al estado de doctorado, al finalizar el primer año. Esto será revisado anualmente.</p> <p>Los estudiantes seguirán la formación de investigación en la Escuela de Artes y también se unirán al programa de formación de estudiantes de investigación SOAS en su primer año.</p> <p>Se espera que los doctorandos asistan a seminarios de investigación del departamento y a talleres de capacitación en investigación en otros centros SOAS, o en instituciones como el Institute for Musical Research.</p> <p>La experiencia docente puede estar disponible en el segundo, tercer o cuarto año, según el progreso de la investigación y las necesidades del departamento. El estudiante deberá consultar a su supervisor y al jefe de departamento asociado.</p> <p>Más información: https://cutt.ly/vl1spvh</p>		<p>Será en el primer año cuando el estudiante refine la propuesta de investigación y decida, junto con su Comité de Supervisión, si el proyecto debe dirigirse hacia el objetivo de maestría o un doctorado. La superación del proceso de actualización de registro de MPhil a candidatura de doctorado será necesaria para que el estudiante continúe sus estudios como doctorando.</p> <p>Requisitos para la actualización: – Escrito de 12.000 palabras como máximo. – Bibliografía inicial. – Un capítulo provisional de la tesis. – Un breve informe sobre la formación en investigación que ha realizado el estudiante hasta la fecha, el progreso logrado y cualquier formación que necesitará en la siguiente etapa de su investigación. – Un breve escrito (1 página) sobre cualquier consideración ética de la investigación que surja del tema, o la metodología propuesta. – Presentación oral de 30 minutos, que será acordada por el tutor de investigación en consulta con el Comité de Supervisión, seguida de una discusión. La presentación contará con la presencia de su Comité Supervisor. Deberá incluir una interpretación musical y/o grabaciones de trabajos de composición, si estos forman parte integral de su proyecto de investigación. La presentación oral incluirá los resultados de cualquier investigación ya realizada y los planes para la siguiente etapa de investigación.</p> <p>El Comité de Supervisión discutirá la presentación escrita y oral con el estudiante. Podrá solicitarle que revise o agregue a la presentación escrita datos, antes de que sea aprobada la actualización.</p>	<p>En su primer año, todos los estudiantes seguirán un curso de formación en investigación realizado en el departamento. Se les podrá solicitar que realicen uno o más cursos de posgrado, como el curso básico de MMus, Etnomusicología en la práctica y/o un curso de idiomas, según sus calificaciones previas y los requisitos de su proyecto de investigación.</p>		https://cutt.ly/OjUCAY4	

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance	<i>PhD in Creative Practice</i>	Inglés		<p>UK/EU* Tiempo completo: 6.390 libras Tiempo parcial: 3.760 libras</p> <p>Internacionales* Tiempo completo: 13.960 libras Tiempo parcial: 8.300 libras</p> <p>Otras tasas Tasas de escritura – UK/EU/Internacionales: 2.370 libras</p> <p>* Mismos precios para estudiantes de MPhil</p>	<p>https://cutt.ly/Y11sdnu</p> <p>https://cutt.ly/fl1shcp</p>		<p>Tiempo completo: 4 años</p> <p>Tiempo parcial: 7 años</p>		<p>Los solicitantes del programa deberán tener una buena licenciatura en un tema relevante y, preferiblemente, una calificación de máster</p> <p>Todos los solicitantes presentarán una propuesta de investigación detallada, que describa el/las área/s de estudio y cómo se correlaciona con las áreas de investigación existentes, tanto teóricas como prácticas.</p> <p>Además, indicarán cómo representa el proyecto de investigación propuesto los intereses de investigación de Trinity Laban y, si es necesario, cómo se utilizarán los recursos de la institución.</p> <p>Se estipulan dos plazos para la presentación de solicitudes: 1 de junio (para entrar el 1 de septiembre) y 1 de octubre (para entrar en enero).</p> <p>Idioma: IELTS (o equivalente): puntuación de 7 o superior en cada competencia.</p>	<p>Tiempo completo: una reunión de estudiante y supervisor de dos horas, una vez al mes (24 horas/año académico compartido entre supervisores).</p> <p>Tiempo parcial: una reunión de supervisión de dos horas, una vez cada dos meses (12 horas/año académico compartido entre supervisores).</p> <p>Se espera que el número y la frecuencia de las reuniones varíen durante el curso de estudio de una persona (podrá darse el caso de que se requiera más supervisión al principio y menos al final).</p> <p>El papel de los supervisores principales y los segundos supervisores será flexible y estará diseñado en consulta con todas las partes. Se requerirá que todos los estudiantes y supervisores tomen notas del contenido de las sesiones de supervisión después de cada reunión, pues éstas formarán la base de la revisión escrita anual de los supervisores para cada estudiante.</p> <p>El apoyo de supervisión durante el periodo de redacción se reduce a la mitad. Se estipulan 12 horas en total para los estudiantes a tiempo completo (prorrateado para los estudiantes a tiempo parcial) y se reduce a la mitad, nuevamente, durante un periodo de enmienda posterior a <i>la viva voce</i>.</p>	<p>Todos los candidatos presentarán una disertación escrita para su examen, que puede tomar la forma de una combinación de práctica y/o documentación práctica, además de un documento escrito.</p> <p><i>Creative Practice</i>: las presentaciones de MPhil/PhD se permiten en composición musical (presentación de portfolio), coreografía (presentación de portfolio), práctica basada en el movimiento, actuación de música y danza, otros proyectos en forma de arte como el cine, la instalación y la fotografía, que interactúan sustancialmente con la música o la danza.</p> <p>Se ofrecen dos opciones para <i>Creative Practice</i>:</p> <p>Opción A: Portfolio/portfolio práctico de 6 a 8 piezas completas (ca. 90 minutos). Podrán entregarse en DVD, CD o en un formato de este estilo. Escrito (ca. 20.000-25.000 palabras) que se entregará en copia impresa encuadernada.</p> <p>Opción B (tesis excepcional): Portfolio/portfolio práctico de 3 a 4 piezas completas (ca. 45 minutos). Podrán entregarse en DVD, CD o en un formato de este estilo. Escrito de 50.000 palabras, que se entregará en copia impresa encuadernada.</p>		<p>Periodo de introducción, capacitación en habilidades de investigación, seminarios y reuniones individuales con los dos supervisores de investigación asignados.</p> <p>La inscripción inicial para los candidatos a títulos de investigación suele ser para un programa de máster (MPhil), lo que proporciona a los estudiantes tiempo suficiente para desarrollar su metodología de investigación y refinar su proyecto. Estos últimos se evalúan tras un periodo inicial, momento en el que se podrán considerar las transferencias al programa de doctorado.</p>		<p>La <i>Creative Practice</i> es una opción adecuada para aquellos candidatos cuyo enfoque principal sea la composición, coreografía, interpretación, cualquier actividad relacionada, que incorpore componentes prácticos, incluidos aquellos cuya investigación cuenta con colaboraciones interdisciplinarias (danza, música y artes colaborativas).</p> <p>Los proyectos de investigación histórica que utilicen recursos de archivo en Trinity Laban son también admisibles bajo esta opción.</p>	<p>https://cutt.ly/IjUCSpu</p>

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	University of Chichester	<i>PhD in Music</i>	Inglés		<p>UK/EU* Tiempo completo: 4.500 libras. Tiempo completo PrfDoc/DProf (540 créditos totales en más de 3 años): 14.500 libras Tiempo parcial: 2.560 libras</p> <p>Internacionales* Tiempo completo: 13.950 libras. Tiempo completo PrfDoc/DProf (540 créditos totales en más de 3 años): 15.000 libras Tiempo parcial: 7.950 libras</p> <p>Tasa de redacción UK/EU – Tiempo completo: 350 libras Internacionales – Tiempo completo: 500 libras</p> <p>MPhil o PhD se registran a principios de octubre o a comienzos de febrero.</p> <p>* Mismos precios para estudiantes de MPhil.</p>	<p>Existen programas de préstamos de doctorado del Reino Unido en los sitios web «Find a PhD» y «gov.uk».</p> <p>El monto del préstamo se abonará durante el período máximo de candidatura (cuatro años para tiempo completo y siete años para tiempo parcial).</p> <p>Para los alumnos que soliciten un título de PGCE, habrá una beca de mil libras disponible.</p> <p>Más información: https://cutt.ly/pl1sxYk</p>		<p>Tiempo completo: 4 años</p> <p>Tiempo parcial: 7 años</p>		<p>El requisito estándar para un MPhil/PhD es un primer o segundo título de honores y/o generalmente un título de máster relevante. Los candidatos con otras calificaciones se considerarán individualmente según sus méritos.</p> <p>Todos los candidatos serán entrevistados por su(s) supervisor(es) potencial(es) y un coordinador de grado de investigación, o por otro designado.</p> <p>El proyecto de investigación deberá ser aprobado por el <i>Research Degrees Group</i> en un periodo de tres meses (tiempo completo) o seis meses (tiempo parcial).</p> <p>El <i>Research Degrees Group</i> tendrá en cuenta el campo en el que el estudiante desea trabajar, la disponibilidad de recursos, la fortaleza investigadora de la universidad y las necesidades particulares que pueda tener de instalaciones especializadas.</p> <p>Todos los proyectos serán considerados por dos escrutadores experimentados, que asesorarán sobre las fortalezas y debilidades de las propuestas de investigación presentadas al <i>Research Degrees Group</i>.</p>	<p>Los estudiantes serán supervisados por un equipo académico altamente cualificado de artistas e investigadores en ejercicio, preocupados, en su mayoría, por la investigación relacionada con el desempeño basado en la práctica.</p> <p>En el programa de doctorado, cada estudiante tendrá un equipo supervisor de, al menos, dos miembros del personal académico, uno de los cuales será el director de estudios.</p> <p>Se fomentará una combinación de aspectos prácticos, creativos y teóricos.</p> <p>Todos los académicos participarán en el calendario de eventos de investigación de la universidad, presentando regularmente artículos y hallazgos de investigación práctica en seminarios y talleres internos e internacionales.</p> <p>Durante el programa se deberán de alcanzar los siguiente hitos: – Confirmación del proyecto de investigación después de tres meses (tiempo completo) y 6 meses (tiempo parcial). – Evaluaciones anuales de progreso satisfactorias. – Actualización de MPhil a PhD (sólo para programas de doctorado).</p>	<p>En las disciplinas creativas basadas en la actuación, el trabajo práctico se completará junto a una tesis (<i>ca.</i> 25.000-35.000 palabras). Como referencia para el resto de tesis, éstas no deberán exceder las 75.000 palabras en el caso de los PhD.</p> <p>La naturaleza y el alcance de cada componente se acordarán de antemano por el supervisor y se aprobarán por el Grupo de Grados de Investigación (Research Degrees Group). El trabajo práctico y la tesis formarán un proyecto de investigación original holístico.</p> <p>La concesión de MPhil o PhD se evaluará mediante la presentación de una tesis escrita, o equivalente, para las disciplinas prácticas y un examen oral con un panel de examinadores. La <i>viva voce</i> es obligatoria para MPhil y PhD.</p>	<p>Se ofrecen cursos centrados en el trabajo práctico, desde la interpretación, la composición y la improvisación, hasta la interpretación de teatro musical, formación en enseñanza instrumental o vocal, negocio de la música, iniciación a la musicoterapia y la música comunitaria, así como análisis de música tradicional, historia cultura y teoría crítica.</p>			https://cutt.ly/giUCdX	

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	University of Surrey	<i>Music PhD</i>	Inglés		<p>UK/EU Tiempo completo: 4.407 libras Tiempo parcial: 2.203,50 libras</p> <p>Internacionales Tiempo completo: 17.000 libras Tiempo parcial: 8.500 libras</p> <p>Las tarifas de 2020/21 aumentarán en un 4%, redondeándose a 100 libras más en los años de estudio posteriores. Cualquier fecha de inicio que no sea octubre conllevará una tarifa prorrateada para ese año de entrada (75% para enero, 50% para abril y 25% para julio).</p>	<p>https://cutt.ly/Y11sQNh https://cutt.ly/PI1sYpF</p>	<p>Digital World Research Centre (DWRC)</p> <p>Institute of Sound Recording (IoSR)</p> <p>International Guitar Research Centre (IGRC)</p>	<p>Tiempo completo: 4 años</p> <p>Tiempo parcial: 8 años</p> <p>Fecha de inicio: octubre 2020, enero 2021, abril 2021, julio 2021.</p>		<p>Se espera que los solicitantes tengan una licenciatura con buenas calificaciones y, por lo general, un máster en una materia artística relevante o una experiencia profesional adecuada.</p> <p>Los candidatos que presenten propuestas que incluyan investigación basada en la práctica deberán demostrar experiencia y conocimientos adecuados. Se realizarán audiciones para ingreso de alumnos en el programa.</p> <p>Antes de enviar el formulario de solicitud formal, se deberá consultar la lista de supervisores del Departamento de Música y Medios. Una vez localizado el supervisor adecuado, el candidato se pondrá en contacto con él para discutir su propuesta. Posteriormente, procederá a completar y enviar su formulario de solicitud formal.</p> <p>La selección final se basará en el cumplimiento de los requisitos de ingreso esperados, la evaluación de la solicitud, la entrevista exitosa y las referencias adecuadas cuando sea necesario.</p> <p>Específicamente para España deberán contemplarse los siguientes requisitos: https://cutt.ly/x11sPZv</p> <p>Idioma: IELTS académico (o certificación equivalente): 6.5 o por encima, con un mínimo de 6.0 en cada categoría individual.</p>		<p>La finalización del programa implica la presentación de una tesis, la presentación de la práctica (si se realiza un doctorado basado en la práctica) y una <i>viva</i> con examinadores externos.</p> <p>No se especifica la extensión de la tesis, pero para programas similares (<i>Sound Recording PhD</i>) se contempla una extensión de <i>ca.</i> 70.000 palabras, junto a una <i>viva</i>.</p>				<p>Música popular, especialmente rock, <i>jaz</i> y música electrónica de baile</p> <p>Estética del sonido y la música</p> <p>Música contemporánea y su composición e interpretación</p> <p>Música para pantalla</p> <p>Composición</p> <p><i>Performance Studies</i></p> <p>Técnicas de improvisación.</p>	<p>https://cutt.ly/P1UCD8M</p>

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	University of West London	<i>PhD/DMus</i>	Inglés		<p>UK/EU* Tiempo completo: 3.995 libras Tiempo parcial: 2.000 libras</p> <p>Internacionales* Tiempo completo: 13.000 libras Tiempo parcial: 6.500 libras</p> <p>* Mismos precios para estudiantes de MPhil</p>	<p>Información relacionada con becas: https://cutt.ly/W11sZOd</p> <p>Más información: https://cutt.ly/J11sB4b</p>		<p>Tiempo completo: 4 años máximo</p> <p>Tiempo parcial: 6 años máximo</p>		<p>Se requiere un buen primer grado (primera o segunda clase alta) o equivalente en un campo relevante, y un máster (MA, MSc, MBA o MRes) con mérito o superior, o tener experiencia equivalente de posgrado/investigación.</p> <p>Los solicitantes internacionales deberán asegurar un conocimiento del inglés hablado y escrito mediante una prueba escrita (IELTS con un mínimo de 6.5, sin ningún elemento por debajo de 6.0). Si el estudiante posee un título previo obtenido en el Reino Unido, estará exento de este requisito.</p> <p>El candidato discutirá los detalles de su estudio de doctorado con un supervisor potencial. Para ello, deberá cotejar la lista de especialidades de investigación y los perfiles de los supervisores.</p>	<p>Al menos una vez al año, la Subcomisión de Títulos de Investigación Universitaria establecerá si el candidato continuará participando activamente en el programa de investigación y si mantiene un contacto frecuente con los supervisores. Requerirá un informe del candidato y del supervisor (quien deberá hacer constar el progreso del candidato), que se elaborará en una plantilla e incluirá un resumen del progreso del candidato hasta la fecha, así como un esquema del plan de trabajo para su estudio futuro. Como resultado de la obtención de este informe, el Comité tomará las acciones apropiadas. En casos extremos, esto puede incluir la retirada de la inscripción del candidato.</p> <p>El secretario de la Subcomisión de Títulos de Investigación Universitaria se dirigirá a cada estudiante de investigación solicitando el informe y enviando copia de la plantilla. Estos informes anuales serán considerados por el Subcomité, cuyas decisiones serán comunicadas al alumno.</p> <p>Dentro de los 12 meses de estudio a tiempo completo o 24 meses de estudio a tiempo parcial, el estudiante deberá presentar oralmente a sus compañeros resultados relacionados con su investigación e hipótesis que sustentan su proyecto. Cuando sea posible, se presentarán tantos datos preliminares como se hayan generado, junto a detalles del plan de trabajo para los restantes meses del proyecto.</p>	<p>Para la evaluación, se presentará una tesis (30.000-40.000 palabras) y un componente práctico apropiado. La longitud de la parte escrita quedará determinada por la naturaleza de la investigación. Se espera con la entrega que todo estudiante establezca una metodología y que la tesis demuestre un enlace entre la investigación teórica y práctica con una serie de conclusiones.</p> <p>La propuesta presentada deberá contener la siguiente información:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Equilibrio entre componente escrito y práctico. – Detalles sobre cualquier presentación práctica, es decir, qué forma tomará y cómo se reunirán los requisitos de doctorado basados en la práctica de la universidad. – Cualquier referencia relativa a las necesidades específicas para apoyar al estudiante según la naturaleza de la investigación. 				<p>El DMus está disponible en: <i>Performance</i> Composición Composición electrónica/electroacústica Producción de música popular</p> <p>El MPhil/PhD podrá ser un estudio basado en tesis, o también podrá involucrar la práctica como investigación. El DMus se diferencia del PhD por estar más preocupado por la innovación en la práctica creativa frente a una práctica de un PhD en investigación, que está más enfocada a producir nuevos conocimientos y comprensión sobre la práctica creativa.</p> <p>Hay dos áreas principales como investigación: composición y grabación, pero el departamento está también muy involucrado en el desarrollo de nuevos enfoques para documentar y analizar la práctica como investigación en una variedad de disciplinas.</p>	https://cutt.ly/AjUCFnc

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	King's College London	<i>PhD in Music Research</i>	Inglés		UK/EU Tiempo completo: 5.550 libras Tiempo parcial: 2.780 libras Internacionales Tiempo completo: 20.820 libras Tiempo parcial: 10.410 libras Las tasas pueden estar sujetas a cambios por parte del gobierno a partir de 2020/21	https://cutt.ly/ql1dpgk		Tiempo completo: 3 años Tiempo parcial: 4 a 6 años Duración: septiembre a septiembre, enero a enero, abril a abril.		Una licenciatura con honores de primera clase o 2:1. Normalmente se requiere un máster en música o una disciplina relacionada con las ciencias sociales o las humanidades, pero se podrán considerar a candidatos que no tengan una maestría. En casos excepcionales se considerarán calificaciones o experiencia equivalentes. Idioma: IELTS (o certificación equivalente): 7.5 de media, con un mínimo de 7.0 en cada competencia. Más información: https://cutt.ly/QH1dgsD	Los doctorandos podrán ser cosupervisados por otros Departamentos, como el de Artes y Humanidades o Ciencias Sociales de esta universidad, o por un Departamento asociado de London Arts & Humanities (LAHP)	Tesis de 50.000 palabras y grabaciones audiovisuales sustanciales de interpretaciones basadas en la investigación realizadas para el doctorado.			El PhD de investigación está abierto en las siguientes áreas: Composición <i>Performance</i>	https://cutt.ly/UjUCGoI	
Inglaterra	University of York	<i>PhD study by Thesis</i> <i>PhD study by Composition</i> <i>PhD study by Performance</i>	Inglés		UK/EU Tiempo completo: 4.407 libras Tiempo parcial: 2.203 libras Internacionales Tiempo completo (<i>Classroom – based degrees</i>): 17.300 libras Tiempo completo (<i>Laboratory – based degrees</i>): 21.700 libras Tiempo parcial (<i>Classroom – based degrees</i>): 8.650 libras Tiempo parcial (<i>Laboratory – based degrees</i>): 10.850 libras El Departamento de Música tiene cargas de <i>Laboratory – based degrees</i> .		El Departamento de Música ofrece una serie de becas, premios y oportunidades laborales para estudiantes de posgrado. Sin embargo, recomienda a los solicitantes que investiguen la mayor variedad posible de fuentes de financiación y las busquen antes y durante sus estudios de posgrado, contemplando también las ayudas externas al centro. Para ser elegible en cualquiera de las becas, premios u oportunidades laborales mencionadas, se debe haber ofrecido al candidato una plaza en uno de los cursos de posgrado. Más información: https://cutt.ly/Z11dzCg https://cutt.ly/dl1dnIn	Existe la posibilidad de solicitar el título de posgrado para investigadores <i>online</i> . Esta modalidad ofrece el mismo nivel de apoyo y supervisión, y exige el mismo nivel de rigor académico que un doctorado presencial.	Se espera que el estudiante tenga el equivalente a un título 2:1. Si se solicita un curso de interpretación (estudios de piano, práctica e interpretación, etc.), se espera que el candidato proporcione un portfolio con interpretaciones que podrán ser enviadas en un archivo mp4 adjunto a su formulario de solicitud, o mediante un enlace. Dicho portfolio estará compuesto por tres piezas de interpretación instrumental o vocal que mostrarán una variedad técnica de interpretación. Idioma: IELTS: 6.0, con no menos de 5.5 en ninguna competencia. PTE Academic: 55, con no menos de 51 en ninguna competencia. CAE y CPE (realizados en enero de 2015): 169, con no menos de 162 en ninguna competencia. TOEFL: 79, con un mínimo de 17 en el <i>Listening</i> , 18 en <i>Reading</i> , 20 en <i>Speaking</i> y 17 en <i>Writing</i> . Trinity ISE: nivel 3 con <i>spass</i> en todas las competencias. Duolingo: puntuación mínima general de 100. Estos certificados deben haber sido aprobados en los últimos dos años.	Los estudiantes trabajarán de forma independiente bajo la supervisión regular de su supervisor de investigación, y asistirán a seminarios de investigación (normalmente a cuatro trimestralmente). Estos seminarios serán obligatorios para MPhil y PhD, pues tienen como objetivo fomentar el intercambio de ideas entre una variedad de disciplinas y enfoques. Es importante que los estudiantes, si quieren ser efectivos en su trabajo, conozcan las áreas de estudio fuera de la especialidad elegida. Durante el año académico, todos los miembros del grupo deberán estar preparados para liderar un seminario de discusión en su área de estudio, con el fin de relacionarse con quienes trabajan fuera de la misma. Estas contribuciones formarán parte del proceso e actualización oficial de MPhil a PhD.	La presentación será mediante portfolio y podrá estar constituida de diversas formas dependiendo de la naturaleza del programa de investigación acordado. El portfolio contendrá hasta seis proyectos de <i>performance</i> discretos, completamente documentados y respaldados por comentarios, bibliografía y discografía apropiados. Alternativamente, una carpeta de trabajos podrá comprender una única interpretación pública o grabada extensa, acompañada de una única tesis original de 45.000 palabras, o de una carpeta de interpretaciones (normalmente cinco o más). Para MPhil se entregará un portfolio con cuatro <i>performances</i> documentadas y apropiadamente comentadas, así como bibliografía y discografía. Alternativamente, se podrá presentar un portfolio con una única interpretación pública o grabada extensa, acompañada de una tesis (ca. 30.000 palabras), o un portfolio de <i>performances</i> (normalmente 3 o más).		Se requiere que todos los candidatos se registren para el grado de MPhil en primera instancia. La transferencia a doctorado dependerá de un progreso satisfactorio en el primer año. Esta decisión la tomará el panel asesor durante el periodo de primavera del segundo año.	https://bit.ly/3b7Ebyg https://bit.ly/3sKzwEF https://bit.ly/3dXVdNl			

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	Royal Holloway, University of London	<i>Music PhD</i> [Programa de doctorado basado en la práctica]	Inglés		UK/EU Tiempo completo: 4.407 libras Tiempo parcial: no se precisa Internacionales Tiempo completo: 17.400 libras Tiempo parcial: no se precisa Posibilidad de aumento de tasas de más de un 5% anual.	https://cutt.ly/n1d18C		Tiempo completo: 4 años Tiempo parcial: más de 8 años		Un buen primer grado y generalmente un máster en música o en una materia relacionada si el tema de investigación es interdisciplinario. Por lo general, es más fácil comenzar el doctorado con una idea clara de lo que se podría intentar investigar, idea que luego se discutiría con un miembro del personal académico.	El plan de trabajo exacto se elaborará entre el estudiante de doctorado y el supervisor. Aunque no clases a las que asistir, se ofrecen varios días de capacitación (los estudiantes deberán asistir al menos a cinco anualmente) y seminarios de investigación durante el periodo lectivo. El progreso del estudiante se monitorizará a través de informes de supervisión y se revisará anualmente, con una actualización que, si es exitosa, lo trasladará al programa de doctorado.	Se anuncia que próximamente se publicará el programa de doctorado basado en la práctica (<i>Practice-based PhD programme</i>).		En el proceso de seguimiento se contempla el «traslado a doctorado», por lo que se deduce que los estudiantes son probatorios en un principio, o se han matriculado previamente en MPhil.		https://cutt.ly/BjUCKCx	
Inglaterra	Royal College of Music	<i>Doctor of Music DMus/PhD</i>	Inglés		UK/EU Tiempo completo (PhD/DMus): 7.050 libras Tiempo parcial (PhD/DMus): 3.700 libras Internacionales: Tiempo completo (PhD/DMus): 16.700 libras Tiempo parcial (PhD/DMus): 9.250 libras Tasa de redacción UK/EU/Internacionales – Tiempo completo/parcial: 875 libras Tarifas 2021/2022 UK/EU Tiempo completo (PhD/DMus): 7.300 libras Tiempo parcial (PhD/DMus): 3.900 libras Internacionales Tiempo completo (PhD/DMus): 17.600 libras Tiempo parcial (PhD/DMus): 9.800 libras. Tasa de escritura: UK/EU/Internacionales – Tiempo completo/parcial: 899 libras Las tarifas de la audición son variables. Más información: https://cutt.ly/sl1hALP	Se apoya a los estudiantes por medio de becas, premios, préstamos, trusts, empresas, negocios, miembros individuales y legados. Todo estudiante que solicite plaza para algún curso de <i>Performance</i> o Composición con inicio en el año 2021 será considerado para una beca, haya presentado su solicitud por video o haya asistido a una audición o entrevista en persona. La elegibilidad para las becas se basará en el mérito, que se determinará por el desempeño en la audición (o por la presentación de un video), la solidez del portfolio y la entrevista para los compositores. Más información: https://cutt.ly/8l1hCKH	London Arts and Humanities Partnership (LAHP)	Tiempo completo: 3/4 años Tiempo parcial: 5/6 años La fecha de finalización es flexible, según la duración planificada y el periodo de redacción.		Los requisitos incluyen: – Un título de máster con calificaciones sobresalientes. – Capacidad para demostrar una familiaridad cercana con los aspectos teóricos y prácticos existentes en su área temática. – Conocimiento desarrollado de las habilidades de investigación fundamentales y cierta capacidad para diseñar y definir un proyecto viable. Los solicitantes deberán tener un rendimiento que coincida con los requisitos de ingreso para el Diploma de Artista en Interpretación (<i>Artist Diploma in Performance</i>). Se podrán considerar calificaciones alternativas. Si los documentos del candidato no son los que aquí figuran, deberá comunicarse con el equipo de admisiones, quien discutirá su idoneidad para el programa. Deberá existir una buena correspondencia entre el proyecto previsto y la experiencia del personal en el RCM. Idioma: IELTS (académico)/IELTS (académico) para UKVI: una media de 7.0, con un mínimo de 5.5 en los cuatro componentes. Pearson (PTE Academic): 67 en los cuatro componentes. Cambridge First Certificate in English: una media de 180-190, con no menos de 160 en ningún componente (para tests anteriores a enero de 2015 se requiere un paso de grado A y al menos «excepcional» en los cuatro componentes). Cambridge Advanced Certificate in English: una media de 180-200, con no menos de 160 en ningún componente (para tests anteriores a enero de 2015 se requiere un paso de grado B o C y al menos una nota límite en los cuatro componentes). Trinity Integrated Skills in English – ISE III: superación de los cuatro componentes.	Como estudiante de doctorado, trabajará con al menos dos supervisores además de asistir a tutorías grupales y seminarios relevantes para su área particular de investigación. Se espera que los doctorandos asuman un papel activo en la vida investigadora del Royal College of Music.	Los estudiantes de DMus presentarán un portfolio sustancial de trabajos prácticos en interpretación o composición, y escribirán un comentario extenso de 20.000-50.000 palabras, contextualizando su investigación.		El título de DMus está dirigido a artistas y compositores destacados, que deseen explorar cuestiones de investigación que surjan directamente de su práctica artística. El programa de doctorado del RCM ofrece una vía de doctorado DMus y una vía de PhD, y es posible moverse entre ambas vías dependiendo de cómo evolucione su proyecto de investigación individual.	https://cutt.ly/PjUCLz0		

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	Guildhall School of Music & Drama	<i>Doctoral Research DMus/PhD</i>	Inglés		<p>UK/EU* Tiempo completo (MPhil/DMus/PhD): 6.219 libras Tiempo parcial (MPhil/DMus/PhD): 3.730 libras</p> <p>Internacionales* Tiempo completo (MPhil/DMus/PhD): 14.120 libras Tiempo parcial (MPhil/DMus/PhD): 8.490 libras</p> <p>Estas tasas se mantendrán para el curso 2021/22.</p> <p>Más información: https://cutt.ly/cl1jqTA</p> <p>* Tasa de redacción (sólo en el cuarto año): 1.000 libras por trimestre durante un máximo de tres trimestres</p>	<p>Se ofrecen distintos tipos de financiación, becas y premios.</p> <p>El premio DMus está destinado a compositores e intérpretes de música líderes, cuya propia práctica forma parte integral de su investigación.</p> <p>Existe la posibilidad de solicitar préstamos de hasta 27.265 libras (sujeto a aprobación parlamentaria) durante la duración del programa.</p> <p>Más información: https://cutt.ly/E11jm27 https://cutt.ly/pl1jYFS</p>		<p>PhD: Tiempo completo: 3/4 años Tiempo parcial: 6/7 años</p> <p>MPhil: Tiempo completo: 2 años Tiempo parcial: 4 años</p>		<p>El candidato debe contar con una licenciatura (con honores) de segunda o primera clase superior, así como un máster en un área temática relevante. Se considerará, ocasionalmente, una experiencia profesional o académica equivalente*.</p> <p>Para proyectos que involucren la práctica artística o pedagógica, se solicitará experiencia y pericia demostrables.</p> <p>Se anima a los candidatos a contactar con los posibles supervisores del programa de doctorado con la mayor antelación posible a su solicitud.</p> <p>Idioma: Un título de un país de habla inglesa. IELTS (o equivalente): puntuación general mínima de 7.0, sin una puntuación de componente individual inferior a 6.0.</p> <p>* Los requisitos mínimos de admisión incluyen una maestría o experiencia profesional equivalente.</p>		<p>PhD: tesis de 80.000 palabras. Los estudiantes podrán combinar una presentación escrita con una investigación práctica. Aquellos que trabajen proyectos de creación de ópera, interpretación histórica, teatro, artes de producción, musicoterapia y pedagogías podrán realizarlo con un premio de doctorado.</p> <p>DMus composición: con la orientación del personal del Departamento de Composición, los estudiantes diseñarán un proyecto de investigación estructurado en torno a una serie de composiciones. Reflexionarán sobre los procesos o productos de este proyecto, abordarán cuestiones de investigación que, al finalizar el doctorado, aportarán conocimientos en el campo de la composición musical actual.</p> <p>DMus <i>performance</i>: dedicado a estudiantes que incluyen las perspectivas de los intérpretes de un repertorio particular, enfoques de la práctica de la <i>performance</i> o análisis de las prácticas de <i>performance</i> desde la teoría analítica.</p> <p>Se espera que los solicitantes del DMus se encuentren en una etapa avanzada de práctica creativa en el momento de la solicitud. Como mínimo deberán tener un máster en su instrumento principal o, al menos, un año de experiencia profesional.</p>		<p>Todos los estudiantes de investigación comenzarán su proyecto registrados en MPhil, antes de llevar a cabo su actualización a PhD o DMus tras aproximadamente 16 meses. Los estudiantes también podrán registrarse para obtener un título de MPhil, que generalmente dura dos años.</p>		<p>El PhD aborda la investigación mediante la práctica creativa, así como los modos de investigación históricos, etnográficos y musicológicos, entre otros. La investigación doctoral en la Guildhall School explora el papel del profesional de las artes escénicas en la sociedad, y el impacto y las implicaciones personales, sociales, éticas y políticas de las prácticas de las artes escénicas.</p>	https://cutt.ly/UjUCZcy

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	University of Huddersfield	<i>Music PhD</i>	Inglés		<p>UK/EU Tiempo completo: 4.525 libras Tiempo parcial: 2.300 libras</p> <p>Internacionales Tiempo completo: 14.000 libras Tiempo parcial: 5.000 libras</p> <p>Tarifas 2021/2022 UK/EU Tiempo completo: no se precisa Tiempo parcial: no se precisa</p> <p>Internacionales Tiempo completo: 16.000 libras Tiempo parcial: 5.000 libras</p>	https://cutt.ly/kl1jby	<p>Tiempo completo: 3 años, con posibilidad de 12 meses más para el periodo de redacción</p> <p>Tiempo parcial: 6 años, con posibilidad de 12 meses más para el periodo de redacción*</p> <p>A veces puede ser posible combinar periodos de estudio tanto a tiempo completo como tiempo parcial.</p> <p>* Si estudia a tiempo completo o parcial, deberá establecer vínculos estrechos con la universidad y pasar no menos de un promedio de 10 días hábiles por año en la universidad (excluida la participación en actividades asociadas con la matrícula, la reinscripción y el seguimiento de la progresión). También se espera que dedique 17.5 horas semanales a la investigación.</p>		<p>Como norma, se requiere un máster o un título con honores (2:1 o superior) o equivalente, en una disciplina apropiada para el programa propuesto a seguir. Si no, también será considerada una investigación apropiada, o experiencia profesional a nivel de posgrado que haya resultado en trabajos publicados, informes escritos u otra evidencia apropiada.</p> <p>Idioma: Se admiten los siguientes certificados (o sus equivalentes): Cambridge English Advanced: grado C (no expira). IELTS (académico): 6.0 en general, sin ningún elemento inferior a 5.5 (validez de 2 años). Pearson Test of Academic English (PTE): todas las competencias con una puntuación mínima de 51 (validez de 2 años). GCSE o GCE Nivel O: grado C (no expira). International Baccalaureate: diploma con inglés evaluado como <i>Higher Level</i> (no expira).</p>	<p>El curso se estructura a tiempo completo, con exámenes de progreso al final de cada año. La parte principal es la supervisión quincenal, pero se amplía con seminarios semanales y conferencias de ponentes invitados que suelen organizarse por uno de los centros de investigación.</p> <p>Más información sobre el Research Centre for Performance Practice (ReCePP): https://cutt.ly/fl1j9qt</p>	<p>Tesis de 80.000 palabras máximo. Alternativamente, cuando la presentación esté acompañada de material en forma diferente a la escritura, el comentario escrito deberá constar de 15.000 palabras.</p>				<p>Se ofrece una ruta que combina teoría y práctica, además de diferentes opciones de doctorado según se trate de <i>Performance</i> o <i>Composición</i>.</p>	https://cutt.ly/EjUCXgN	

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	University of Bristol	<i>Music PhD/DMus</i>	Inglés		UK/EU Tiempo completo: 4.365 libras Tiempo parcial: 2.183 libras Internacionales Tiempo completo: 18.300 libras Tiempo parcial: 9.365 libras	https://cutt.ly/pl1keyP		Tiempo completo: 3/4 años Tiempo parcial: 6 años* * El estudio a tiempo parcial requiere asistencia durante los días entre semana. Se recomienda la asistencia a los seminarios de investigación semanales de los martes por la tarde. Fechas de comienzo: enero de 2020, septiembre de 2020, enero de 2021.	Se ofrece estudio a distancia. En este caso, los solicitantes deberán enviar, en el momento de la inscripción, una carta de respaldo de la institución/organización de la que dependerán durante el desarrollo de su investigación. Los supervisores, en el caso de estudio a distancia, podrán ser contactados por vídeo, teléfono, correo electrónico y visitas programadas a la universidad.	Se requiere una titulación de máster o estar trabajando para obtener dicha titulación (o equivalente internacional). Los solicitantes sin una verificación de máster podrán ser considerados, de manera excepcional, siempre que dispongan de un título universitario de primera clase (o equivalente internacional). Los solicitantes sin formación tradicional podrán ser considerados también, siempre que puedan demostrar una experiencia sustancial equivalente y relevante que les haya preparado para comenzar el estudio solicitado. En el caso de composición, además de las consideraciones previas, todas las solicitudes deberán estar respaldadas por un portfolio de composiciones representativas. La inscripción, además de la documentación, llevará implícita una entrevista a través de la cual se analizarán las herramientas y capacidades del estudiante para cursar el programa de posgrado solicitado (vía Skype/teléfono para candidatos internacionales). Se recomienda a los solicitantes que se comuniquen con los académicos especializados en el área de investigación de su interés para elaborar la propuesta y la supervisión antes de comenzar una solicitud en la universidad. Será útil enviarles un borrador inicial de la propuesta de investigación en primera instancia. Idioma: Grado C. Más información: https://cutt.ly/pl1ks4U	La estructura y supervisión se generará a partir de un acuerdo individual entre el doctorando y su equipo de supervisión.	PhD: tesis de 80.000 palabras como máximo. Además de tener la opción de auditar las unidades enseñadas, podrá existir la posibilidad de que los estudiantes de doctorado enseñen las unidades ellos mismos a partir de su segundo año. MPhil: disertación de 25.000 palabras.			<i>Performance</i> Composición	https://cutt.ly/2jUCNmG	

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	Brunel University London	Music PhD	Inglés		<p>UK/EU Tiempo completo: 4.407 libras Tiempo parcial: 2.203 libras</p> <p>Internacionales Tiempo completo: 17.355 libras Tiempo parcial: 8.675 libras</p>	<p>Recientemente, el gobierno de Reino Unido ha puesto a disposición de los estudiantes (UK/EU) préstamos de doctorado de hasta 25.000 libras, así como fondos disponibles a través de los Consejos de Administración.</p> <p>Muchos de los estudiantes internacionales se benefician de la financiación proporcionada por sus gobiernos o empleadores. Por ello, se anima a los candidatos a buscar este tipo de ayuda económica.</p> <p>Los exalumnos de Brunel disfrutarán de descuentos en las tasas de matrícula del 15%.</p> <p>Más información: https://cutt.ly/w11kcmv</p>		<p>Tiempo completo: 3 años</p> <p>Tiempo parcial: 6 años</p> <p>* Fechas de comienzo: enero, octubre y abril.</p>		<p>El requisito general de ingreso a la universidad para el título de investigación normalmente es un título con honores de primera o segunda clase superior (1st o 2:1).</p> <p>Es posible que se requiera una entrevista como parte del proceso de admisión y, de ser así, uno de los miembros del personal académico la realizará de forma remota a través de Skype, teléfono u otro medio.</p> <p>Los solicitantes deberán presentar una declaración personal (https://cutt.ly/k11KYbd) y una declaración de investigación (https://cutt.ly/C11kDls). Para eso, se pondrán en contacto con el supervisor propuesto cuando sea posible, con el objetivo de recibir comentarios y una orientación sobre su declaración de investigación antes de enviarla.</p> <p>Idioma: IELTS: 6.5, con un mínimo de 6.0 en todas las competencias. Pearson: 58, con un mínimo de 51 en todas las competencias. BrunELT: 65%, con un mínimo de 60% en todas las áreas. TOEFL: 92, con un mínimo de 20 en todas las competencias. Se ofrece la posibilidad de realizar un curso de inglés anterior al inicio de sus estudios (<i>pre-sessional</i>).</p> <p>Se invita a contactar con un supervisor potencial directamente para discutir sus intereses de investigación.</p>	https://cutt.ly/z11kLSl	Los candidatos a títulos de investigación deberán presentarse a un examen <i>viva voce</i> dentro de los tres meses posteriores a la fecha de presentación de la tesis.			<p>Composición Práctica de música contemporánea Cuerpo, espacio y tecnología <i>Performance</i> contemporánea y digital</p>	https://cutt.ly/D1UCMGT	

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	City University of London – Est 1894	<i>Music PhD</i> [investigación basada en la <i>performance</i>]	Inglés		UK/EU Tiempo completo: 4.950 libras Tiempo parcial: 2.295 libras Internacionales Tiempo completo: 12.240 libras Tiempo parcial: 6.120 libras	https://cutt.ly/Y11kMmD		Tiempo completo: 4 años máximo* Tiempo parcial: 7 años máximo** Los estudiantes deben entregar la tesis y examinarse en este periodo. * Como estudiante a tiempo completo, pasará la mayor parte de su tiempo investigando en la universidad. Se espera que se dedique a tiempo completo a su investigación. ** Como estudiante a tiempo parcial, se espera que dedique el equivalente a dos días de la semana a su investigación. Este periodo no excederá las 15 horas de estudio diurno semanales.		El candidato debe contar con un título de máster en música o un área afín a la temática de su investigación. Idioma: Para comprobar el manejo del idioma inglés los estudiantes no nativos cuentan con las siguientes opciones: – Un primer título e una universidad del Reino Unido o de la CNA. – Un primer título de una institución extranjera, reconocida por la ciudad por proporcionar evidencia adecuada de dominio del inglés. – GCE O – Level/GCSE English language o English literatura: grado C (como mínimo). – IELTS: una media de 7.0, incluyendo un 7.0 en el <i>Writing</i> , con ninguna competencia inferior a 6.0 (Válido por un periodo de 2 años). – Otra evidencia del idioma inglés que satisfaga a la Junta de Estudios correspondiente.		El doctorado se completará después de 3 años a tiempo completo (5 a tiempo parcial), seguido de un periodo de un año de redacción durante el cual se llevará a cabo la preparación final de la tesis o portfolio. Los estudiantes que deseen completar el MPhil, realizarán dos años de investigación a tiempo completo (3 a tiempo parcial) más el periodo de redacción. Como pauta general, las tesis de MPhil no superarán las 60.000 palabras, y las tesis de doctorado no superarán las 90.000. Los medios audiovisuales podrán formar parte de la presentación. En composición, el portfolio de MPhil contendrá, al menos, tres trabajos sustanciales y el doctorado al menos cinco (o equivalente negociado), con un comentario contextualizador. El portfolio irá acompañado de una tesis, que generalmente considerará cuestiones estéticas y contextuales relacionadas con las obras, pero no tratará sobre ellas. Se esperan muchas menos palabras para las tesis basadas en la composición.		Inicialmente, los estudiantes se registran en MPhil. La transferencia al estado de doctorado se produce una vez que se hayan realizado buenos avances en las etapas iniciales de la investigación. Esto puede tener lugar al final del primer año de estudios a tiempo completo, el segundo año de estudios a tiempo parcial, o incluso más tarde. El trabajo realizado en el momento de la transferencia contribuye al doctorado.			https://cutt.ly/OjUC0mS
Inglaterra	Leeds Beckett University	<i>Professional Doctorate in Creative Arts (DCA)</i>	Inglés		UK/EU Tiempo completo (DCA): 4.500 libras Tiempo completo: 4.407 libras Tiempo parcial: 2.204 libras Internacional* Tiempo completo (DCA): 7.500 libras Tiempo completo: 14.000 libras Tiempo parcial: 7.000 libras Tasas de escritura UK/EU/Internacional – Tiempo completo/parcial: 500 libras * Los solicitantes internacionales deberán comunicarse con researchadmissions@leedsbeckett.ac.uk	https://cutt.ly/Cl1k7Wp		Tiempo completo: 4 años Tiempo parcial: 5/6 años Fecha de comienzo: octubre		Los candidatos deben contar con un título universitario y título e posgrado (idealmente MA/MSc) con sus calificaciones correspondientes. Además deben certificar experiencia laboral aplicada en las artes o como artista independiente, de un mínimo de tres años. Idioma: IELTS: una media de 7.0, con ninguna competencia por debajo de 6.5.	El primer año se basará en talleres y clases convenientemente programadas, apoyadas por tutorías grupales, lo que permitirá al estudiante desarrollar y fortalecer su proyecto de investigación. En los siguientes tres años, el doctorando contará con un equipo de supervisión de investigación y reuniones individuales hasta la presentación de su trabajo.		El doctorado se puede lograr a través de una tesis escrita tradicionalmente, o mediante una ruta práctica donde un portfolio de trabajo creativo estará respaldado por una exégesis escrita más corta.			https://cutt.ly/vjUC2IX	

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	Bangor University	Music PhD			<p>UK/EU (incluyendo las islas del Canal y la isla de Man) Tiempo completo: 4.407 libras Tiempo parcial: 2.204 libras</p> <p>Internacionales Tiempo completo: 15.800 libras</p> <p>Otras tasas Tasas de examen: 450 libras Tasas de reexamen y reenvío: 450 libras</p>	<p>https://cutt.ly/E11lig7</p> <p>Becas para investigación/ doctorado: https://cutt.ly/z11khA</p>		<p>Tiempo completo: 3 años</p> <p>Tiempo parcial: 5 años</p>		<p>Título de máster en el estándar británico, de mérito o equivalente. Los títulos de posgrado por investigación son adecuados para candidatos que ya tengan alguna experiencia a nivel de posgrado (normalmente evidenciada a través de una maestría).</p> <p>La documentación para la candidatura debe incluir una propuesta de proyecto, adecuado a la duración y nivel académico del curso.</p> <p>Los artistas intérpretes tendrán que hacer una audición o, alternativamente, presentar una interpretación en vídeo, reciente, sin editar, con repertorio contrastante (ca. 45-60 minutos).</p> <p>Se podrá solicitar a los musicólogos y compositores que envíen muestras de su trabajo.</p> <p>Además de estos requisitos formales, los candidatos serán aceptados en base de su propuesta de investigación.</p> <p>Idioma: IELTS de 6.5, sin una puntuación individual en ninguna competencia inferior a 6.0.</p>	<p>Como programa de investigación, el curso no tiene un esquema modular. Cada estudiante recibirá una estrecha supervisión sobre un proyecto individual y original, que tendrá el potencial de realizar una contribución nueva y sustancial.</p> <p>Cada estudiante tendrá un Comité de Supervisión, dirigido por el supervisor principal y asistido por otros dos miembros del personal con experiencia relevante.</p> <p>Los estudiantes de investigación tendrán reuniones periódicas con su supervisor y tendrán derecho a consultar a otros miembros de su Comité, según corresponda.</p> <p>También se animará a los estudiantes a presentar informes sobre su trabajo en seminarios y coloquios durante cada uno de sus periodos de estudio.</p> <p>El desarrollo profesional de los investigadores de posgrado contará con el apoyo de la Escuela de Doctorado, que brindará capacitación en habilidades esenciales a través de su Programa de desarrollo de investigadores mediante talleres, tutorías y coaching. Un equipo de posgrado dedicado a carreras y empleabilidad ayudará al estudiante a prepararse para una carrera exitosa tras completar su doctorado.</p>	<p>La evaluación final se realizará mediante un examen en vivo a través de un panel designado. El panel constará de un examinador interno de la universidad/escuela (no idéntico a los miembros del Comité de Supervisión), un examinador externo, experto en el campo y un presidente.</p> <p>El examen constará de dos recitales públicos de larga duración (40-50 minutos) y un CD (40-50 minutos) con un repertorio diferente (60%). También se debe presentar una disertación en un área relacionada (40.000 palabras) o una composición de extensión comparable para el instrumento en cuestión (40%).</p>				<p>Musicología Composición Música galesa Performance</p>	<p>https://cutt.ly/EiUC9Ch</p>

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Inglaterra	University of Sheffield	<i>PhD</i>	Inglés		UK/EU Tiempo completo: 4.406 libras Tiempo parcial: no se precisa Internacionales Tiempo completo: 20.800 libras Tiempo parcial: no se precisa	https://cutt.ly/x11lbv		Tiempo completo: 3 años Tiempo parcial: 6 años		Los candidatos deben tener un máster con mérito relevante (o equivalente) Todo candidato a doctorado deberá enviar una propuesta de investigación antes de ser aceptado en el programa (ca. 1500 palabras, excluyendo bibliografía), que podrá incluir documentos de vídeo o audio relevantes para la solicitud del doctorado en Composición o <i>Performance</i> . Junto a esta propuesta, se adjuntarán los títulos, referencias académicas, CV, una muestra de trabajo académico (dissertación, composición o interpretación grabada, por ejemplo) y el acuerdo con el supervisor encargado de dirigir el doctorado. Idioma: IELTS: calificación general de 7.0, con una puntuación mínima de 6.0 en cada competencia.	El doctorado requerirá la realización de un proyecto importante de investigación original. Se apoyará en la supervisión individual y en los programas de formación de doctorado departamentales y universitarios. Se espera que el estudiante participe en las jornadas de estudios de posgrado, los seminarios semanales de investigación y las reuniones organizadas por grupos de investigación. Los resultados de la investigación podrán presentarse para examen en cualquiera de los siguientes formatos: disertación, composición, <i>Performance Studies</i> o tecnología musical	Disertación (ca. 70.000 palabras). Composición: portfolio con creaciones originales. Además, se enviará un comentario adjunto que no excederá las 10.000 palabras. Las composiciones deberán mostrar coherencia, invención y originalidad en una variedad de estructuras. <i>Performance Studies</i> : presentación de una disertación (ca. 50.000 palabras) y un elemento de actuación que podrá adoptar varios formatos (recital, conferencia-demonstración y actuaciones grabadas en vídeo). La interpretación y el trabajo escrito deberán ser coherentes y satisfacer las demandas de originalidad e innovación. Tecnología musical: portfolio de investigación en tecnología musical creativa y una tesis (30.000-40.000 palabras) que contextualice la investigación dentro de una perspectiva crítica artística y/o tecnológica.			Tecnología y composición musical Etnomusicología Musicología <i>Performance</i> (psicología de la música)	https://cutt.ly/PjUC31g	
Inglaterra	Durham University	<i>PhD by Performance</i> <i>PhD by Composition</i>	Inglés		UK/EU/Islands [del Canal y de Man] Tiempo completo: 4.407 libras Tiempo parcial: 2.500 libras Internacionales Tiempo completo: 25.500 libras Tiempo parcial: 14.100 libras	https://bit.ly/3bTD80a		Tiempo completo: 3 años Tiempo parcial: 6 años	Posibilidad de aprendizaje a distancia Más información: https://cutt.ly/Y1174B	Se espera que los solicitantes de programas de doctorado hayan obtenido (o estén en camino de lograr) un buen pase (mérito o distinción) en un máster en música, o que posean un máster en investigación. Por lo general, se requiere que se hayan especializado a nivel de máster en un área ampliamente relacionada con el tema de investigación propuesto de su doctorado. Estos requisitos sólo se eximirán en circunstancias excepcionales, cuando los solicitantes puedan demostrar que han adquirido el conocimiento y la competencia necesarios para realizar una investigación independiente a un nivel avanzado por otros medios, por ejemplo, mediante experiencia profesional relevante. Idioma: El candidato tendrá que demostrar que ha alcanzado un nivel suficiente de fluidez. La universidad requiere que los solicitantes hayan obtenido una puntuación mínima de 7.0 en el IELTS del British Council y ninguna competencia con una nota inferior a 6.5 (Validez de dos años).	Por lo general, el doctorando tendrá un supervisor principal con experiencia de investigación en el área de estudio escogida. Este supervisor será su primer punto de contacto, aunque podrá contar con otros supervisores como apoyo que aporten experiencia en un tema adicional o diferente, o ayuda más general a medida que progrese el investigador. Si la investigación es altamente interdisciplinaria o reúne metodologías de diferentes áreas, la supervisión podrá tomar la forma de una supervisión conjunta, donde ambos supervisores tendrán el mismo peso. En algunos casos, es posible que uno de sus supervisores trabaje fuera de la universidad, pero dirigirá al estudiante si es la persona más adecuada para el puesto y tiene una experiencia particular. La mayoría de los equipos de supervisión están compuestos por dos o tres miembros del personal. Más información: https://cutt.ly/W11zcbw	Comentario: 50.000 palabras. <i>Performance</i> : 70 minutos de música. Comentario en composición: 20.000 palabras. Composición: 90 minutos de música.				https://cutt.ly/jUC8Ni	

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Irlanda	Maynooth University	<i>PhD in Music</i>	Inglés		UK/EU Tiempo completo: 6.500 libras Tiempo parcial: 4.330 libras Internacionales Tiempo completo: 14.000 libras Tiempo parcial: no se precisa	https://cutt.ly/O11zY3x		Tiempo completo: 4 años Tiempo parcial: 6 años		Normalmente se exige un primer grado (2:1), o equivalente, en música o en una disciplina relacionada, así como una maestría (2:1), o equivalente, en música o en una disciplina relacionada. Además de la solicitud a través del PAC, se realizará una entrevista en la que los candidatos deberán presentar un plan de investigación al departamento. El tema de investigación para la tesis tendrá que ser aprobado por el jefe de departamento y deberá basarse en una investigación original realizada bajo la dirección de un miembro designado del departamento. Por ello, se anima a los posibles solicitantes a ponerse en contacto cuanto antes con miembros del personal en el área de investigación proyectada. Idioma: IELTS: calificación general mínima de 6.5. TOEFL (examen en papel): 585. TOEFL (examen en Internet): 95. PTE (Pearson): 62.	El departamento realizará una conferencia anual de posgrado, en la que los estudiantes tendrán la oportunidad de presentar aspectos relacionados con su investigación.	Disertación: 40.000-50.000 palabras. Concierto final: 90 minutos. El examen será en vivo, con un presidente independiente y dos examinadores (uno interno y otro externo). Al concierto público asistirán los examinadores y el presidente independiente.	El programa también ofrece oportunidades para estudiar en el extranjero, ya que el Departamento de Música mantiene una serie de convenios con instituciones en varios países europeos.		El PhD/Mlitt en Música incluye una serie de módulos de habilidades genéricas y específicas que complementarán los conocimientos del estudiante orientados a la investigación como parte del programa. Los estudiantes generalmente cursarán los módulos obligatorios y opcionales en los primeros tres años (tiempo completo) o los primeros cinco años (tiempo parcial), mientras desarrollan su trabajo de investigación individual. Los estudiantes de doctorado deberán superar 40 créditos en módulos enseñando (15 en módulos genéricos/transferibles y 25 en asignaturas/módulos especializados) durante la duración de su programa de doctorado.		https://cutt.ly/SjUVeIj

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Irlanda	TU Dublin Conservatory	<i>Research Degrees PhD</i> <i>DMus in Performance</i>	Inglés		UK/EU Tiempo completo (años 1, 2, 3, 4): 4.500 euros Tiempo parcial (años 1-2, 3-4, 5-6): 3.000 euros Internacionales Tiempo completo (años 1, 2, 3, 4): 9.000 euros Tiempo parcial (años 1-2, 3-4, 5-6): 6.000 euros	<i>Scholarship Schemes</i> del TU Dublin Conservatory: https://cutt.ly/kLz0Rn <i>Government of Ireland Post Graduate Scholarship</i> : https://cutt.ly/OLz7AW <i>Irish Research Council Funding Schemes</i> : https://cutt.ly/S11xf13 <i>SUSI Grant Scheme</i> : https://cutt.ly/T11szDq		Tiempo completo: 4 años Tiempo parcial: 6 años		Los requisitos de ingreso para el programa DMus in Performance son: – Mínimo de una licenciatura 2.1 (nivel 8) en música, o transferencia del máster de investigación (nivel 9). – Los solicitantes deberán demostrar un nivel sobresaliente de interpretación musical a través de una audición. – La <i>Graduate Research School Office</i> verificará la equivalencia de las calificaciones no irlandesas. La admisión a los programas de investigación es continua y, en consecuencia, los estudiantes podrán comenzar sus proyectos durante todo el año. Las solicitudes para un programa de investigación financiado o autofinanciado se enviarán a la <i>Graduate Research School</i> a través del sistema de solicitud en línea Quercus. Idioma: El mínimo es IELTS 6.0 (o certificación equivalente) para la calificación promedia general, con una nota no inferior a 5.5 en las distintas competencias.	La supervisión artística y académica es fundamental para completar con éxito el programa DMus. Los supervisores juegan un papel clave en el proyecto de investigación, guiando al estudiante de posgrado en su trabajo, manteniendo la dirección general de la investigación y estableciendo objetivos artísticos y académicos adecuados. Se distinguen cuatro elementos principales: 1. Investigación original basada en la práctica: implica la <i>performance</i> y otros medios, como un informe escrito sustancial, ediciones académicas, archivos, composiciones artísticas, grabaciones y materiales multimedia. 2. Planes de investigación que, en el programa DMus, constará de dos categorías: el plan de investigación y desarrollo profesional (RPDP) y el examen de transferencia o confirmación. 3. Habilidades de disciplina: el programa de investigación incluye módulos para proporcionar capacitación apropiada en habilidades específicas de disciplina y empleabilidad. Los estudiantes podrán seleccionar módulos de una amplia gama de disciplinas ofrecidas por la <i>Graduate Research School</i> . Los módulos de posgrado actuales del Conservatorio incluyen <i>Performance Studies</i> , enfoques de análisis, perspectivas de investigación artística, perspectivas de composición, métodos de investigación musical, preparación para la carrera musical, tecnología en música y <i>ensemble</i> . Los estudiantes también podrán aprovechar los módulos ofrecidos por otras TU Dublin Schools y GradCAM. 4. Habilidades de empleabilidad.	Cada estudiante seguirá un camino de investigación basado en la práctica, que integrará la <i>performance</i> y otros resultados, como una tesis, ediciones académicas, archivos, composiciones artísticas, grabaciones y materiales multimedia. Tras la entrega de la tesis, el candidato realizará una presentación pública completa en un examen <i>viva voce</i> que no excederá los 90 minutos de duración. El formato de presentación estará dictado por el proyecto de investigación individual, pero deberá de incluir un elemento sustancial de actuación en vivo. La posterior entrevista al alumno se desarrollará en privado.				Musicología <i>Performance Practice</i> Composición Pedagogía	https://cutt.ly/XjUVrpw
Irlanda	Mary Immaculate College	<i>PhD in Arts by Research</i>	Inglés		Primer año: 5.000 euros Segundo año: 3.000 euros Tercer año: 3.000 euros	https://bit.ly/2OgLkzy		Tiempo completo: 3 años									https://cutt.ly/VjUVtvC

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Irlanda	Irish World Academy of Music and Dance – University of Limerick	<i>PhD in Arts by Research</i>	Inglés	Primer año: 90 ECTS Segundo año: 90 ECTS Tercer año: 90 ECTS Cuarto año: 90 ECTS	UK/EU* 4.740 euros Internacionales* 10.910 euros * Los precios que ofrece la web de este centro corresponden a 2019/20. En el listado no se define si los estudios son a tiempo completo o parcial, aunque puede deducirse que corresponden a tiempo completo		https://cutt.ly/Cl1xHBw	Tiempo completo: 4 años		Los candidatos deberán, en primera instancia, identificar un proyecto y los supervisores adecuados. El contacto inicial se puede hacer directamente con un miembro de la facultad de la Irish World Academy o con el director del programa de <i>PhD Arts Practice</i> (Dra. Jenny Roche, Jenny.Roche@ul.ie). Las plazas están estrictamente limitadas a tres candidatos por año académico y se asignan sobre una base competitiva. Los lugares también dependen de la disponibilidad de profesores para la supervisión y los recursos adecuados de la academia para facilitar la investigación propuesta. Las solicitudes se aceptarán de forma continua. El candidato debe contar con un máster apropiado o una calificación equivalente que se haya obtenido en una universidad o institución reconocida por la UL, tras un periodo de estudio similar al requerido en la UL. Si el candidato posee un máster en una disciplina diferente a aquella en la que se pretende realizar la investigación de doctorado, será considerado para ingresar bajo la norma 5.4.1b. Una licenciatura con una clasificación mínima de 2:1 con honores (o calificación equivalente); una licenciatura con honores y una clasificación mínima de 2:2 con honores (o calificación equivalente); o un título (o calificación equivalente) diferente al especificado en 5.4.1a, 5.4.1b o 5.4.1c, y un mínimo de cuatro años de experiencia profesional aceptable en un nivel apropiado relevante*. Más información: https://ulsites.ul.ie/saa/sites/default/files/saa_student_academic_handbook_procedures_and_regulations.PDF * Los candidatos dentro de esta categoría sin un mínimo de cuatro años de experiencia profesional aceptable serán considerados para ingresar bajo la regla 5.4.4.	Cada estudiante creará un plan de desarrollo personal en colaboración con su supervisor principal y el panel, que detallará los componentes del plan de investigación, incluidos los plazos, objetivos, recursos y cuerpo de trabajo acordado. El programa se divide en dos etapas. Al finalizar la etapa 1 (primer año), un panel de evaluación juzgará la preparación de los candidatos para avanzar a la etapa 2. El panel de evaluación basará su juicio en una declaración escrita de progreso, un plan de investigación del candidato y un informe del supervisor principal, así como la finalización satisfactoria de los módulos de la etapa 1. El panel de evaluación también podrá requerir una presentación/actuación del estudiante, así como una entrevista tanto a él como al supervisor principal.	La tesis de investigación (cuerpo del trabajo) combinará componentes escritos y prácticos, en un texto analítico de 40.000 palabras que constituirá el 50% del proyecto. El componente práctico será acordado por el estudiante y el supervisor al final del primer año y, normalmente, incluirá al menos dos representaciones públicas significativas que tendrán lugar durante el tercer y cuarto año, así como grabaciones de archivo adecuadas de las mismas.			Los módulos de enseñanza se dan en los dos primeros años del programa (la mayoría tiene lugar en el primer año). Hay tres tipos de módulos: 1) compartidos (todos en el primer año) que toman todos los candidatos a doctorado; 2) electivos, que son módulos autodirigidos, diseñados de acuerdo con un análisis de necesidades realizado por el estudiante y su panel de supervisión (distribuidos en el primer y segundo año); 3) de habilidades genéricas, que son coordinados por la escuela de posgrado y seleccionados por los estudiantes en consulta con el panel de supervisión. Los módulos compartidos se ofrecen durante una semana de inmersión al mes durante el primer año de estudio, así como durante un programa de verano al final del primer año. Estos incluyen: investigación de la práctica artística I y II; proceso creativo I y II; encuentros de práctica artística; investigación independiente; estructura del programa + progresión.		https://cutt.ly/3jUVyac

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Irlanda	Dublin City University	<i>PhD in Music</i>	Inglés		UK/EU Tiempo completo: 4.905 libras Tiempo parcial: 2.942 libras Internacional Tiempo completo: 10.000 libras Tiempo parcial: 6.000 libras		https://cutt.ly/i11x0Np	Tiempo completo: 3/4 años		<p>Los estudiantes que soliciten el ingreso directo al doctorado deben tener un título de máster en investigación expedido por una universidad reconocida. Los solicitantes que no tengan un máster en investigación (es decir, incluso si tienen una maestría de enseñanza o una licenciatura con honores de primera clase), inicialmente se registrarán en el «registro de seguimiento de doctorado».</p> <p>Un requisito importante es que el candidato primero haya obtenido el acuerdo de un miembro del personal a tiempo completo para supervisar la investigación basada en la práctica propuesta.</p> <p>Idioma (título obtenido en los últimos dos años): Duolingo English Test (DET): puntuación mínima de 120. Irish Leaving Certificate English: Ordinary Level grado D3. GCE A – Level English Language: grado D. TOEFL: 237 (a ordenador); 580 (en papel). TOEFL iBT: puntuación total de 92. Cambridge Certificate of Proficiency in English (CAP): media de 180, con un mínimo de 169 en todas las competencias. Cambridge Certificate of Advanced English (CAE) media de 180, con un mínimo de 169 en todas las competencias. English Test for Academic and Professional Purposes (ETAPP): C1. Pearson Test of English (PTE Academic): 63, con un mínimo de 59 en todas las competencias.</p>	Una vez que la propuesta de investigación de un candidato ha sido aceptada y cumple con los requisitos de la universidad, este trabaja principalmente con su panel de supervisión y cuenta con un conjunto de módulos a medida llamados «elementos de formación de posgrado». Además, el estudiante debe asistir a seminarios de investigación.	Documento de al menos 30.000 palabras y uno o más elementos creativos basados en la <i>performance</i> del área de investigación.		<p>Los estudiantes de posgrado que se inscriben en un programa en la DCU normalmente se sitúan en «registro de seguimiento de doctorado» en primera instancia. Después de un proceso de transferencia (generalmente en el segundo año), se actualiza al «registro de doctorado» (etapa en la cual también es posible presentarse para evaluación como candidato de máster, en lugar de continuar con el examen a nivel de doctorado). También es posible solicitar inicialmente y directamente una maestría por investigación.</p> <p>Los estudiantes que soliciten el ingreso directo al «registro de doctorado» deben tener un título de maestría por investigación de una universidad reconocida. Los solicitantes que no tengan una maestría por investigación (es decir, incluso si tienen un máster de enseñanza o una licenciatura con honores de primera clase), inicialmente se registrarán en el «registro de seguimiento de doctorado». Si el progreso es satisfactorio, después de completar un mínimo de un año de estudio de investigación pueden transferirse (mediante entrevista e informe) al «registro de doctorado».</p>		<p>Musicología Composición Práctica creativa o performativa Educación musical</p> <p>Hasta la fecha, nunca se ha supervisado un doctorado en interpretación pero sí doctorados en composición, ya que en este área el centro tiene una experiencia reconocida internacionalmente.</p>	https://cutt.ly/OjUVy6R

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Irlanda	University College Cork	<i>PhD by Research</i> <i>PhD in Composition</i>	Inglés		<p>UK/EU Tiempo completo (años 1, 2, 3, 4): 5.770 euros Tiempo completo (años subsecuentes): 1.700 euros</p> <p>Internacional Tiempo completo (años 1, 2, 3, 4): 13.000 euros Tiempo completo (años subsecuentes): 1.700 euros</p> <p>MPhil UK/EU: 5.770 euros Internacional: 13.000 euros</p>	https://bit.ly/307Ptbl		<p>PhD Tiempo completo: 3 años</p> <p>Tiempo parcial: 6 años</p> <p>MPhil Tiempo completo: 2 años</p> <p>Tiempo parcial: 4 años</p>		<p>Un título de nivel de honores (NFQ nivel 8) con un mínimo de 2:1 (honores de segunda clase, grado 1). En España, el equivalente sería un título universitario de graduado/licenciado (2:1 equivalente a 7 GPA).</p> <p>Idioma: UCC English Language Centre Pre-sessional Courses. Duolingo English Test: DET 110 – 115 + Skills Check; DET 120 o más. IELTS: un mínimo general de 6.5, con no menos de 5.5 en cada competencia. TOEFL: un mínimo de 17 en <i>Listening</i>, 18 en <i>Reading</i>, 29 en <i>Speaking</i> 20 y 17 en <i>Writing</i>. Cambridge Proficiency Exam: 176 en general, con no menos de 162 en cada una de las competencias. Cambridge Advanced Exam: 176 en general, con no menos de 162 en cada una de las competencias. Pearson PTE: puntuación mínima de 63, con no menos de 51 en cada sección.</p>	<p>No se ofrecen clases formales como tal, pero sí se señala como requisito el asistir a los cursos de iniciación para posgraduados del departamento y a la serie regular de seminarios de investigación y talleres de composición.</p> <p>El progreso del candidato se monitorea con evaluaciones intermedias y el examen final.</p>	<p>MPhil/PhD conducen a la presentación de una tesis (MPhil: <i>ca.</i> 40.000 palabras; PhD: <i>ca.</i> 80.000 palabras) que demuestra una investigación original y un nivel de estudios muy alto.</p> <p>Estos grados también conducen a la presentación de un portfolio de música original, acompañado de breves comentarios, cuyo tamaño dependerá del estilo del compositor y del grado para el que se haya registrado.</p>		<p>Un candidato de MPhil cuyo trabajo muestra una promesa notable puede solicitar, después de al menos un año de su registro de MPhil, la transferencia al doctorado.</p>		<p>El área temática de la investigación o las inclinaciones estilísticas de la composición normalmente deben estar dentro de la experiencia del personal actual del Departamento de Música, pero en términos generales, cualquier tema/estilo acordado con el supervisor es posible. Se destacan los siguientes: Composición Improvisación <i>Jazz</i> y práctica creativa Música moderna europea temprana, especialmente italiana Música de los siglos XVI-XVIII Música de Irlanda Música nueva y música europea de los siglos XIX y XX Ópera, cine y teatro Estudios performativos <i>Performance</i> como investigación de músicas tradicionales.</p> <p>El departamento está abierto a una gran variedad de estilos e ideas, incluida la música con notación «convencional», la música por ordenador, el arte escénico, la improvisación, el trabajo de instalación y el <i>sound art</i>.</p>	https://cutt.ly/qiUVuOB

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Irlanda	University College Dublin (UCD)	<i>PhD Research Programme</i>	Inglés		<p>UK/EU Tiempo completo: 6.530 euros Tiempo parcial: 4.315 euros</p> <p>Internacionales Tiempo completo: 12.575 euros Tiempo parcial: 8.420 euros</p>	<p>https://bit.ly/3bdNWqZ</p> <p>https://bit.ly/3q7wFnu</p>		<p>Tiempo completo: 3/4 años</p> <p>Tiempo parcial: 5/6 años</p>		<p>Los solicitantes del programa de doctorado deberán haber obtenido una calificación alta (2:1) en sus títulos de pregrado y/o posgrado.</p>	<p>Un supervisor principal tendrá la responsabilidad de la supervisión académica. Podrá haber un co-director, si corresponde, que apoye al supervisor principal.</p> <p>Un panel de estudios de investigación (RSP) brindará consejos, monitoreará el progreso del alumno y apoyará la relación estudiante – supervisor. El RSP se asignará dentro del primer trimestre del registro del estudiante y se reunirá al menos dos veces durante el primer año y, al menos, una vez al año a partir de entonces.</p> <p>Cada escuela podrá tener requisitos de programa específicos. Sin embargo, todo estudiante de doctorado deberá:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Progresar de la etapa 1 a la 2 del programa de doctorado, al someterse con éxito a una evaluación de transferencia de etapa formal dentro de los cinco trimestres desde la fecha de registro para un estudiante a tiempo completo y siete trimestres para un estudiante a tiempo parcial. – Completar un mínimo de 30 créditos ECTS impartidos por el programa de doctorado. – Realizar y superar la capacitación en integridad de la investigación mientras está registrado en el programa. – Documentar las necesidades educativas, de formación y de desarrollo personal y profesional en colaboración con su panel de estudios de investigación que, junto con el programa de investigación propuesto, informará del desarrollo de un Plan de Investigación y Desarrollo Profesional (RPDP). El RPDP formará parte de la evaluación de la etapa 1 a la etapa 2. 	<p>El examen final se basará en una descripción de la investigación que se presentará en formato tesis y que describirá el contexto, la naturaleza, la metodología y los resultados del trabajo. Esta tesis sólo se podrá enviar si las tarifas se abonan en su totalidad, si el registro del estudiante está al día y si el doctorando cumple con los requisitos del programa. Todas las tesis se remitirán a la universidad para su examen como archivo PDF, a través de eThesis Exam System, plataforma a la que se accede mediante la cuenta SISWeb. Esta tesis constituirá la base para el examen y la obtención del título y será evaluada viva voce por un comité examinador de doctorado.</p>					<p>https://cutt.ly/ujUVimq</p>

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Irlanda del norte	Ulster University Doctoral College	<i>Creative Practice and/or Contextual Studies</i>	Inglés			https://cutt.ly/H11cEi4		Tiempo completo: 3 años Tiempo parcial: 6 años	En la opción a tiempo parcial se ofrece la no presencialidad para llevar a cabo la investigación desde el país del estudiante.	<p>Se requiere tener, o esperar obtener, antes del 15 de agosto, un título con honores de segunda clase superior (2:1) o equivalente de una institución del Reino Unido (o un premio en el extranjero que se considere equivalente a través de UK NARIC) en un campo relacionado o afín.</p> <p>El candidato debe demostrar:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Experiencia en el uso de métodos de investigación y otros enfoques relevantes para el dominio de la materia. – Comprensión sólida del área temática evidenciada en una propuesta de investigación integral. – Declaración personal completa. – Propuesta de investigación claramente definida, que detalle antecedentes, preguntas de investigación, objetivos y metodología. <p>Si la universidad recibe una gran cantidad de solicitantes, se aplicarán los siguientes criterios a los candidatos preseleccionados para la entrevista:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Honores de primera clase en el grado. – Finalización de máster en un nivel equivalente, con reconocimiento o distinción en Ulster. – Finalización del proyecto de investigación dentro del máster impartida, o experiencia y/o diseminación de la investigación basada en la práctica. – Experiencia en el uso de métodos de investigación y otros enfoques relevantes para el dominio de la materia. – Experiencia laboral relevante para el proyecto propuesto. – Experiencia en presentación de resultados de investigación. 	https://cutt.ly/z11cEd6	Los doctorandos incluirán elementos escritos basados en la práctica de las performances y la duración de las mismas se determinará en relación con los proyectos, atendiendo a las regulaciones de la Universidad de Ulster.	En cuanto a los exámenes en el campus, no se permitirán videoconferencias para exámenes orales, a no ser que sea un caso excepcional.			Composición musical para instrumentos y electrónica Composición musical <i>Jazz performance</i> Diseño de sistemas de <i>performance</i> musicales/instrumentales/instrumentos digitales Música microtonal: Teorías y prácticas Música y lo visual	https://cutt.ly/TjUVoaU

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Noruega	Norwegian University for Science and Technology (Trondheim)	<i>PhD Programme in Artistic Research</i>	Noruego e inglés	El programa consiste en un componente de cursos (30 ECTS) y un trabajo doctoral artístico.	Sin coste	Hay un presupuesto para proyectos que permite las solicitudes de ayudas financieras para participaciones en conferencias, congresos, etc.		Tiempo completo: 3 años	Presencial	<p>Para ser admitido al programa PhD se deberá tener un plan completo de financiación y un grado de máster o similar.</p> <p>Se tendrán en consideración a los candidatos con un nivel de competencia similar en las artes creativas o interpretativas. Se deberá demostrar una experiencia artística y académica sólida, y se presentará una descripción del proyecto con un estándar alto</p> <p>Una completa descripción del proyecto (5-10 páginas) es una parte esencial de la evaluación para la admisión al programa de PhD en investigación artística. Debe incluir: antecedentes, plan, relevancias, consideraciones éticas, difusión, equipo necesario y presupuesto.</p>	<p>Como regla general, el candidato a PhD deberá tener, por lo menos, dos supervisores académicos. Sobre el principal supervisor recae la responsabilidad académica y, por lo tanto, será un experto en investigación artística. Este supervisor será parte del departamento y ostentará el grado de doctor o una calificación similar, por lo general en el campo de investigación artística. Por lo menos uno de los supervisores tendrá experiencia previa en la supervisión de candidatos doctorales hasta la finalización del grado doctoral.</p> <p>La facultad puede designar supervisores de apoyo que no cumplan con los requisitos formales para supervisor principal, pero cuyas habilidades se consideran esenciales para llevar a cabo el proyecto del candidato.</p> <p>Anualmente se realizan cinco seminarios y cinco conferencias.</p>	<p>Se entregará un resultado artístico (concierto, grabación, etc.), una documentación del trabajo en la forma que mejor se adapte a la investigación (audio, video u otra) y una reflexión sobre el proceso y el resultado del mismo. Por lo general, esta última se realizará por escrito, aunque también podrá ser presentada en otros medios. Lo importante será compartir el nuevo conocimiento de manera relevante.</p> <p>Se lleva a cabo una evaluación formal, sin jurado, en el ecuador de los estudios. Al final del estudio se realiza la presentación artística y la <i>viva voce</i>, con un jurado externo.</p>	Los estudiantes pueden formar parte de un proyecto de investigación, pero la mayor parte de las veces no lo son.		<p>Ejemplos de materias que se pueden cursar:</p> <p>– <i>Doing Research with the Arts as Methodological Practice</i></p> <p>– <i>Arts Based Research Methodology. Practice – Led Research: Discipline Research and Ways of Human Knowledge</i></p> <p>– <i>Theories of Science</i></p>		https://cutt.ly/GjUVo2N
Noruega	University of Bergen	<i>PhD in Artistic Research</i>	Inglés, noruego u otro idioma escandinavo		Sin coste		Grieg Research School in Interdisciplinary Music Studies	Tiempo completo: 3 años*		<p>La aplicación debe incluir:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Documentación sobre la educación y cualificaciones del candidato. – Descripción del proyecto de investigación que incluya, además, un plan de progreso, plan de financiación, documentaciones de necesidades especiales académicas o recursos materiales, plan de residencia en otras instituciones, plan de difusión, información sobre restricciones por derechos de propiedad intelectual, plan para el componente artístico, propuesta de, por lo menos, un supervisor, consideraciones éticas y legales. En caso de que el proyecto dependa de permisos por parte de comités o autoridades, o de personas privadas, se deberán incluir los permisos. 	<p>El resultado final del programa doctoral incluirá una producción artística, así como un material que documente la reflexión artística. Se tratará de una obra de alto nivel en términos de originalidad, expresión, coherencia y difusión y será presentada en público.</p> <p>La reflexión será un material que se entregará y que incluirá una actitud crítica ante: 1. El proceso de creación, las decisiones artísticas, el uso de teoría y métodos, el diálogo con varias redes y medios profesionales; 2. La descripción de un punto de vista artístico propio en relación al área, a nivel nacional e internacional; 3. La contribución al desarrollo profesional del medio.</p>		La carga académica para el componente artístico se compone de dos cursos: uno de carácter interdisciplinar obligatorio (20 créditos) y otro de carácter individual, que será específico y acorde con el proyecto de investigación (10 créditos).		https://cutt.ly/GjUVpBs		

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Noruega	Norwegian Academy of Music (Oslo)	<i>PhD in Artistic Research</i>	Idioma de clases: inglés. Material documental para el componente de reflexión artística: inglés o idioma escandinavo	180 créditos (componente de entrenamiento en investigación, 30 ECTS – Proyecto de investigación doctoral, 150 ECTS).	Posición como becario investigador (ca. 42.000 euros anuales), por lo que requiere residencia en Noruega durante la duración de los estudios doctorales.			Tiempo completo: 3 años	Presencial	El candidato deberá estar en posesión de un grado de máster en artes interpretativas o creativas, en el área relevante para su proyecto de investigación. La NMH puede aprobar una calificación diferente y equivalente como base para la admisión. La admisión incluirá, entre otros aspectos, la descripción del proyecto, que abarcará una descripción académica del mismo, un cronograma de trabajo, un plan de financiación, la documentación de necesidades especiales para recursos académicos y materiales, planes de estancia en otras instituciones, un plan de difusión e información sobre cualquier restricción sobre derechos de propiedad intelectual.		El resultado de la investigación comprende una producción artística y un componente en el que se documenta una reflexión sobre la producción artística					https://cutt.ly/ojUVabT
Portugal	Universidade de Aveiro	<i>Doctorado en música</i>	Portugués. Cada dos años también se ofrece en español	240 créditos	Tiempo completo: 2.750 euros		Musikeon	Tiempo completo: 3/4 años* * A partir del segundo año se permite la matrícula a tiempo parcial.	Presencialidad en el primer año	El doctorado está dirigido a intérpretes y compositores con un máster en música, o licenciados con CV artístico y académico destacado. La prueba específica consta de tres partes: práctica, escrita y entrevista.	Seguimiento constante por parte del supervisor. Al inicio del segundo año tiene lugar la Escuela de Otoño, en la que los estudiantes presentan los avances en sus investigaciones.	Presentación del resultado artístico y de una tesis escrita, en la que se refleje una reflexión crítica sobre el proceso investigador que derivó en los resultados propuestos.	Los doctorandos forman parte de INET – md, haciendo parte del grupo «Creación, Teoría e Investigación Artística»	Durante el primer año, el doctorando deberá realizar tres módulos obligatorios presenciales y dos módulos de carácter optativo. El objetivo de este primer año se centrará en la elaboración del proyecto de investigación que el estudiante desarrollará a partir del segundo año. Será requisito obligatorio para continuar con el programa la superación de la defensa del proyecto de investigación al final del primer año.	Los cursos del primer año incluyen: – Seminario en <i>performance</i> – Proyectos de investigación en música	Interpretación Composición Dirección orquestal	https://cutt.ly/BjUVgto
Suecia	Malmö Academy of Music (Lund University)	<i>PhD in Artistic Research</i>	Inglés	240 créditos que se desglosan en cursos y seminarios (60 créditos) y el proyecto doctoral (180 créditos).	Los candidatos suecos, procedentes de un país EU, EEE o Suiza, o con permiso de residencia en Suecia no basado en estudios, no tendrán que abonar los gastos de matrícula.			Tiempo completo: 4 años	El programa no es necesariamente presencial, pero se sugiere que el doctorando esté presente en Malmö para seminarios, talleres, cursos y otras interacciones con el medio local, así como con otros estudiantes de la Academia de Música.	La selección de los candidatos se fundamenta en su trabajo y planes futuros. Deberán tener un título de máster en música, aunque se ofrecen otras alternativas equivalentes. El nivel de idioma se comprueba por medio de los documentos que se entregan durante la entrevista en el momento de la aplicación.	Cada estudiante tendrá un supervisor principal y uno secundario. En algunos casos se contemplará la posibilidad de un supervisor externo.	El resultado final se presentará en una disertación mixta [una parte práctica, como concierto, y otra escrita, como tesis]	Los estudiantes formarán parte de un ambiente de investigación activo que incluye estudiantes, profesores e investigadores externos.	Actualmente se ofertan siete cursos obligatorios: – <i>An Introduction to Artistic Research</i> – <i>Methods of Art Production</i> – <i>Methods of Scholarship</i> – <i>Systematic Methods and Psychoacoustics</i> – <i>Epistemology and Artistic Research</i> – <i>Contemporary Music Literature</i> – <i>Research Ethics</i>		https://cutt.ly/8jUVgWx	

País	Institución	Nombre del programa	Idioma	Créditos	Coste (anual)	Financiación	Instituciones con las que se coopera	Duración	Presencialidad	Requisitos de admisión	Seguimiento	Formato de presentación de la tesis	Vinculación a centros de investigación	Proyecto PhD	Asignaturas	Áreas de estudio	Enlace a la web del programa
Suecia	University of Gothenburg - Academy of Music and Drama	<i>PhD in Musical Performance and Interpretation</i>	Inglés		Sin coste	Los doctorandos reciben ingresos por parte de la universidad a través de una posición doctoral remunerada que se ofrece durante un máximo de cuatro años. El salario base son 25.141 coronas suecas, y puede aumentar a 27.645 a partir del tercer año, una vez que el estudiante ha cumplido con la mitad de los cursos requeridos por el programa doctoral, y a 29.945, cuando el doctorando ha superado satisfactoriamente el 80% de los cursos estipulados.		Tiempo completo: 4 años Tiempo parcial: hasta 8 años	Presencial	<p>Lo candidatos deben presentar una documentación que incluya:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Una pregunta y un objetivo de investigación claramente formulados. – Claridad en los métodos de investigación y una evidente conexión con la producción artística en el campo de las artes musicales. – Un planteamiento realista para el desarrollo de la tarea de investigación propuesta. – Una reflexión sobre la relevancia del proyecto de investigación para ese determinado campo artístico. – Los beneficios del doctorando al cursar el programa doctoral. <p>El candidato deberá demostrar un nivel de excelencia artística y tendrá que certificar la culminación de sus estudios de primer y segundo ciclo, en un área afín al programa doctoral que solicita.</p>	<p>Cada estudiante tendrá un supervisor principal y un supervisor asistente. El primero deberá ser un miembro de la <i>Academy of Music and Drama</i> de Gothenburg y tendrá la obligación de ayudar al doctorando en su progreso durante la investigación.</p> <p>Cada doctorando acordará con su supervisor principal un plan individual de trabajo que deberá actualizarse anualmente.</p>	<p>El programa doctoral culmina con una disertación de alta calidad, cuyo punto de partida es la propia producción artística.</p> <p>La tesis doctoral deberá incluir un informe sobre el proceso de investigación. El resultado podrá adoptar una forma impresa (formato libro), o, por ejemplo, sonido/imágenes (formato CD, DVD o una página web).</p> <p>El candidato realizará una defensa en vivo de su tesis que, además, podrá incluir una <i>performance</i>.</p>			<p>Los doctorandos deberán cursar asignaturas obligatorias ofertadas por la Escuela de Investigación de su facultad. Además de estas asignaturas, tendrán libertad en la selección tanto de materias ofertadas por la University of Gothenburg como por otras instituciones académicas.</p> <p>Cursos obligatorios ofertados:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Writing Course</i> – <i>Methodology Course</i> – <i>Orientation in the Field of Artistic Research</i> – <i>Operating and Communicating in a Cross-disciplinary Research</i> 	Interpretación Composición Improvisación	https://cutt.ly/mjUVhzG

CONCEPTOS CLAVES PARA MIEMBROS DE LA ASOCIACIÓN EUROPEA DE CONSERVATORIOS INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA LIBRO BLANCO DEL CONSEJO DE LA AEC, 2015*

DOCUMENTOS

PRIMERA PARTE: El concepto básico

Fundamento

En opinión de la Asociación Europea de Conservatorios (AEC), *la investigación tiene un importante papel que desempeñar en la vida y en la actividad de los conservatorios*, como medio para promocionar el conocimiento y el desarrollo de las artes musicales. Del mismo modo, la AEC reconoce que *no todos los conservatorios desearán necesariamente participar en actividades de investigación explícitas* y que no todos los que sí lo deseen querrán añadirle el título de «investigación artística» a lo que hagan. Asimismo, admite que no solo resulta difícil alcanzar definiciones precisas, sino que también estas podrían restringir las legítimas ambiciones de algunas instituciones miembros en materia de investigación.

Al elaborar este documento conceptual, *la AEC desea expresamente apoyar la libertad de las instituciones* para decidir por sí mismas qué papel debe desempeñar la investigación en sus actividades (si es que consideran que debe desempeñar alguno). No obstante, llegados a este punto, la AEC viene actuando con la constatación de que *un creciente número de sus instituciones miembros está empezando a integrar la investigación* de una forma u otra como elemento esencial de su misión.

El concepto de investigación artística de la AEC parte del convencimiento de que *debe ser concebida de forma inclusiva* y no estar vinculada a una determinada ortodoxia. Se considera una ventaja el hecho de que sea polifacética y se valga de cualquier disciplina o método de investigación relevante para su fin.

* Traducción del siguiente texto original: *Artistic Research: An AEC Council 'White Paper'* (2015). Texto realizado por la Asociación Europea de Conservatorios (AEC), acceso 20 de noviembre de 2020, <https://www.aec-music.eu/publications/white-paper-on-artistic-research-key-concepts-for-aec-members>. Traducción realizada por el Servicio de Traducción de la Universidad de Alcalá.

Definición

Habida cuenta de todo lo anterior, la AEC propone la siguiente definición general:

La «investigación artística» puede definirse como una forma de investigación que posee una sólida base arraigada en la práctica artística y que genera nuevo conocimiento y/o ideas y perspectivas en el seno de las artes, contribuyendo a la excelencia y a la innovación.

Normalmente, la investigación artística muestra la totalidad, o la mayoría, de los siguientes rasgos:

- Suele llevarla a cabo un artista-investigador o tiene lugar mediante la colaboración de artistas dentro de un equipo de investigación.
- Fomenta un diálogo crítico en el seno del campo artístico y también con otros campos de conocimiento relevantes, así como entre los ámbitos académico y profesional.
- Viene respaldada por una reflexión crítica del contenido y/o el contexto del tema de investigación.
- Articula métodos y procesos de trabajo y reflexiona sobre estos.
- Comparte conocimientos profesionales relevantes con el conjunto de la comunidad artística y los divulga en la esfera pública con el fin de enriquecer el conocimiento cultural.

SEGUNDA PARTE: Desarrollo del concepto

Lugar de la investigación artística en el contexto de investigación general

La investigación es una **búsqueda rigurosa y formalizada de conocimiento y saber**; la investigación artística debe encajar en este marco general y, al mismo tiempo, hacer valer su carácter específico y distintivo. Con el fin de ubicar la definición anterior de «investigación artística» en el contexto general de los tipos y las tradiciones de investigación, es preciso ampliar y matizar algunas cuestiones:

- Aunque la definición propuesta de «investigación artística» tiene por objeto hacer referencia a la investigación **que se suele llevar a cabo en el contexto de la producción artística** (p. ej., en los conservatorios), esto no implica que toda la investigación que se lleva a cabo en un conservatorio sea necesariamente de carácter artístico; hay tipos de investigación que pueden adecuarse perfectamente a los recursos y la perspectiva de un conservatorio, pero que no

tengan como objetivo principal la promoción del desarrollo de las artes musicales (p. ej., estudios sobre los beneficios de la actividad musical para la salud).

- Aunque la investigación artística tiene una aplicación sumamente práctica, no descarta la **investigación pura**. De hecho, para poder lograr avances, es probable que el campo de la investigación artística respalde un amplio abanico de actividades componentes, algunas de las cuales pueden contar como investigación pura, otras, como aplicada e incluso otras, como investigación traslacional o del desarrollo.
- La investigación artística no debe interpretarse como algo incompatible con **formas más tradicionales de investigación**. La investigación artística debe aspirar a los mismos estándares de procedimiento que se aplican en todo el espectro de la investigación –replicabilidad (especialmente de los procedimientos), verificabilidad, justificación de las afirmaciones citando pruebas, etc.–. No obstante, especialmente en áreas como la replicabilidad, debe gozar de libertad para alcanzar estos estándares de formas específicas de su propia naturaleza y de la naturaleza individual y subjetiva de la práctica artística.
- La investigación artística comparte con **otros tipos de investigación centrados en el estudio de las artes** el objetivo de promocionar el conocimiento y, por ende, el desarrollo de la práctica artística; sin embargo, se distingue por hacer hincapié en el papel esencial que desempeña el artista en sus procesos de investigación. La práctica artística es el espacio en el que surgen sus preguntas y también el destino hacia el que se dirigen sus respuestas.

Características de la investigación artística en el contexto de los conservatorios

De un modo similar, es preciso formular una serie de puntos adicionales con el fin de explicar en mayor detalle las características que es probable que muestre la investigación artística en el contexto de los conservatorios:

- *La centralidad de los procesos y productos artísticos*
Los procesos y productos artísticos –actuaciones, composiciones, etc.– son fundamentales para los patrones de trabajo de los conservatorios. Por lo tanto, parece lógico y aconsejable que **desempeñen el mismo papel fundamental en cualquier actividad de investigación** que se realice en conservatorios, aunque el modo de reflejar este carácter debe ser en todo momento algo que **decida cada institución por sí misma**. La creciente importancia de la **tecnología** debe considerarse un campo de oportunidades para desarrollar de manera conjunta la práctica artística y la de investigación.

- *Procesos o productos artísticos en relación con otros elementos*

Aunque los procesos o productos artísticos son componentes esenciales de la investigación artística y están integrados en esta, debería permitirse cierta **flexibilidad con respecto a cómo y cuándo aplicarlos**: en una parte o en la totalidad de las fases del proceso de investigación; y por sí solos o junto con otros elementos de investigación.

- *La investigación artística como proceso de colaboración*

Cabe la posibilidad de que un proyecto de investigación artística lo lleve a cabo una única persona que no solo tome parte en los procesos artísticos objeto de la investigación, sino que también posea las competencias necesarias en materia de investigación. Sin embargo, dado el carácter multidisciplinario de la investigación artística, es de esperar que **la mayor parte de la investigación se base en la colaboración**. Muy pocos investigadores son por sí solos expertos en todas las áreas pertinentes. En consecuencia, es habitual que la investigación artística corra a cargo de equipos en los que las competencias y los conocimientos estén distribuidos de forma desigual entre sus miembros.

- *Alumnado y profesorado*

La investigación en conservatorios puede abarcar tanto el trabajo en el que participen estudiantes en el contexto de su currículum de estudios, como el trabajo desarrollado por el **equipo docente** como parte de su desarrollo profesional. Aunque es probable que los alumnos participen y se involucren en actividades de investigación principalmente en sus estudios de 2.º y, en especial, de **3.º ciclo**, también recibirán una introducción a los principios de la investigación y a la «actitud de investigación» como parte de sus estudios de 1.º ciclo.

La investigación durante el 2.º ciclo puede que beneficie principalmente a cada alumno, mientras que la investigación durante el 3.º ciclo y más adelante debería ser capaz de incidir en el conjunto de la comunidad.

- *Comunicación de los resultados de la investigación*

Los resultados de la investigación artística se proporcionan en diversos formatos y soportes. Todo investigador artístico tiene la obligación ante la comunidad investigadora de explicar tanto el proceso como el resultado de su investigación, de manera que ambos se ajusten a los estándares habituales de inteligibilidad entre pares que se aplican en la investigación más tradicional. No obstante, la persona que investiga goza de libertad para explorar **nuevas formas, más estrechamente relacionadas con el componente artístico**, a través de las cuales pueda tener lugar esta dilucidación, ya sea de forma parcial o total, siempre y cuando se tenga en cuenta en todo momento la obligación primordial de que exista una comunicación y difusión claras.

- *Difusión adecuada de los resultados de la investigación*

Los procesos y resultados de la investigación deben documentarse y difundirse de manera adecuada, para que estos puedan llegar a la comunidad investigadora, a la comunidad artística y al público en general. La difusión **no tiene por qué limitarse a la palabra escrita**, aunque en la mayoría de los casos otras formas de comunicación se verán complementadas por elementos escritos y complementarán a estos.

No basta con llevar a cabo un trabajo y considerarlo una «comunicación de los resultados de la investigación», sino que la investigación artística, como disciplina, debe fomentar el conocimiento y el respeto de la diferencia existente entre simplemente aplicar los resultados de una investigación en procesos, y productos artísticos, y tratar de **comunicarlos directamente a través de dichos procesos y productos**.

Características de la investigación artística que la confirman como disciplina plenamente establecida

La AEC respalda al creciente número de sus instituciones miembros que han adoptado el concepto de investigación artística. Ve con favor los avances que vienen produciéndose con el fin de que se acabe dando la gama completa de condiciones institucionales típicas de cualquier disciplina de investigación asentada, entre ellas:

- Sus propias asociaciones nacionales e internacionales
- Sus propias revistas
- Sus propios discursos (y no un solo discurso)
- Sus propias figuras de referencias, reconocidas como expertas en la materia
- Sus propios congresos periódicos
- Puestos de docencia a jornada completa en conservatorios
- Formación relevante de nivel doctoral y de desarrollo posdoctoral
- Programas específicos de financiación para investigación
- Financiación para alumnos de posgrado

TERCERA PARTE: Resumen de las opiniones y políticas generales de la AEC sobre la investigación artística

La AEC cree que:

- La investigación artística, como medio para promocionar el conocimiento y desarrollo de las artes musicales, tiene potencial para desempeñar un papel importante en la vida y el trabajo de los conservatorios.
- Es preciso alentar a las instituciones que son miembros de la AEC a que participen en actividades de investigación artística o que deseen hacerlo, a la vez que se respeta a las que no deseen seguir el mismo camino.
- En aquellos casos en los que se lleve a cabo investigación artística en conservatorios, esta resulta útil si, en la medida de lo posible, complementa la actividad artística que constituye la actividad principal de estas instituciones. Esto implica buscar oportunidades para examinar preguntas de investigación que guarden relación tanto con el repertorio más interpretado como con músicas poco conocidas o de reciente creación.

Cómo va a apoyar la AEC el desarrollo de la investigación artística

La AEC tiene la intención de apoyar a aquellas instituciones que, siendo miembros de la misma, participen en actividades de investigación artística o que se estén planteando hacerlo:

- Proporcionando pautas útiles de lo que podría conllevar (p. ej., a través de publicaciones como el cuaderno *Researching Conservatoires* [La investigación en los conservatorios] de la AEC y el manual sobre investigación en programas de 2.º ciclo).
- Ofreciendo plataformas en las que los investigadores puedan presentar su trabajo y hablar de él con sus pares (p. ej., la Plataforma Europea de Investigación Artística en Música, EPARM, por su denominación en inglés).
- Desarrollando recursos web relacionados con la investigación (como la base de datos Polifonia de proyectos de investigación de alumnos y orientadores; una bibliografía en internet «viva»; o quizás una revista en línea o actas publicadas de la EPARM).
- Supervisando y apoyando continuamente el crecimiento de la investigación y de un «enfoque investigador» en los conservatorios, no solo en la actividad doctoral o posdoctoral, sino también en los ciclos anteriores.

- Alentando a las instituciones que tratan de desarrollar programas de doctorado y participan en actividad investigadora a hacerlo con arreglo a los siguientes principios:
 - Desarrollo cuidado y progresivo
 - Obtención de una masa crítica de investigadores y recursos como requisito previo para poner en marcha un programa de doctorado
 - Adopción de un enfoque orientado hacia el exterior y basado en el establecimiento de contactos e intercambios con otras instituciones que busquen enfoques investigadores similares
 - Apoyo a alumnos y empleados que necesiten establecer y mantener contactos con la comunidad investigadora en general en su área de especialización

- Garantizando que el concepto de investigación artística se comprenda de forma adecuada y general, y que la investigación artística no sea algo que se introduzca solamente debido a presiones externas, como la necesidad de aumentar el número de trabajadores con el título de doctor en conservatorios^{1*} o de obtener una puntuación elevada en procesos de evaluación o criterios de financiación.

^{1*} En este sentido, la AEC está dispuesta a apoyar a instituciones miembros que reciban presiones del ministerio de su país para que, en contra de sus propios deseos, pasen a tener una plantilla compuesta íntegramente por personas con doctorados. Este apoyo no incluye obstaculizar directamente políticas nacionales, pero sí la redacción de cartas formales para explicar la postura europea general.

LOS PRINCIPIOS DE FLORENCIA SOBRE EL DOCTORADO EN ARTES*

CON EL PATROCINIO Y APOYO DE

AEC Asociación Europea de Conservatorios

CILECT Asociación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión

(Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision, CILECT)

Cumulus Asociación Internacional de Universidades y Escuelas de Arte, Diseño y

Medios EAAE Asociación Europea para la Enseñanza de la Arquitectura

SAR Sociedad de Investigación Artística

PRÓLOGO

El presente trabajo pretende ser un documento expositivo sobre el doctorado en artes¹. Está formulado como punto de referencia para legisladores, dirigentes universitarios, diseñadores de planes de estudios y organismos de financiación para la investigación. Asimismo, está dirigido a universidades de artes y ciencias con el fin de ayudar a las primeras a obtener reconocimiento para sus proyectos (ante organismos de financiación nacionales, legisladores, etc.) y a las segundas a conocer los avances de la investigación en el ámbito de las universidades de artes. Este trabajo nace de la inclusión de la investigación artística en el *Manual de Frascati* de la OCDE y tiene la intención de seguir dando forma al conocimiento de la investigación en el campo de las artes y de crear los marcos de trabajo, los entornos y los recursos necesarios para que los investigadores en fase inicial (investigadores doctorales) desarrollen sus proyectos. Por último, en este trabajo se señala que todo lo que es válido para la investigación doctoral y la creación de estudios de doctorado –en los términos definidos en documentos fundamentales

*Traducción del siguiente texto original: *The 'Florence Principles' on the Doctorate in Arts* (2016). Trabajo desarrollado por el Grupo de Trabajo de Investigación Artística creado por la Liga Europea de Institutos de las Artes (ELIA) y presentado en la Conferencia Bienal de ELIA, celebrada en Florencia el 2 de diciembre de 2016, acceso 20 de noviembre de 2020, <https://cdn.ymaws.com/elia-artschools.org/resource/resmgr/newfolder/26-september-florence-princi.pdf>. Traducción realizada por el Servicio de Traducción de la Universidad de Alcalá.

¹ Para simplificar, el término «doctorado en artes» se utiliza en este trabajo para describir todos los formatos de programas de tercer ciclo en arte. Asimismo, este término hace referencia a todas las disciplinas y áreas artísticas (es decir, bellas artes, música, drama, artes escénicas, arquitectura, etc.).

como *Salzburg Recommendations* (2005) y *Taking Salzburg Forward* (2016), ambos de la Asociación Europea de Universidades, o EUA por su denominación en inglés, o *Principles for Innovative Doctoral Training* (de la Comisión Europea) en el marco de la UE— también se aplica a los estudios de doctorado en las artes. Por muy diferentes que puedan parecer los resultados de investigaciones, los procesos, la motivación epistemológica y la coherencia con la que se llevan a cabo los proyectos de investigación en el ámbito de las artes siguen siendo los mismos.

Este trabajo ha sido desarrollado por el Grupo de Trabajo de Investigación Artística creado por la Liga Europea de Institutos de las Artes (ELIA por su denominación en inglés), que también incluye a representantes de la Sociedad de Investigación Artística (SAR), la Asociación Europea de Conservatorios (AEC) y la Asociación Europea para la Enseñanza de la Arquitectura (EAAE). Su borrador fue redactado por miembros de este grupo², tratado con un grupo de trabajo del Consejo de Educación Doctoral de la EUA³ y editado por el grupo de trabajo de ELIA hasta la versión final. El trabajo recibió la aprobación del consejo directivo de ELIA el 4 de noviembre de 2016 y se presentó en la Conferencia Bienal de ELIA, celebrada en Florencia el 2 de diciembre del mismo año.

PARTE A: CONTEXTO

Aproximadamente 280 instituciones de todo el mundo ofrecen títulos de investigación en las artes (bellas artes, diseño, música, arquitectura, danza, teatro y todas las demás disciplinas artísticas). La estructura administrativa de las instituciones que conceden dichos títulos varía mucho, al igual que el nombre de los títulos que ofrecen (doctor en Artes Creativas [DCA], doctor en Humanidades [DPhil/PhD] o doctor en Bellas Artes [DFA]). Todas estas instituciones tienen puntos fuertes específicos y presentan diferencias en la evaluación, la financiación, los niveles de alumnos internacionales y, por supuesto, en el cuerpo docente y no docente. Sin embargo, comparten el mismo interés: hacer realidad programas de doctorado que permitan a los artistas «desarrollar conocimientos a través de la investigación original (usando metodologías artísticas y de otras disciplinas)»⁴.

Durante las últimas cuatro décadas, el doctorado en artes se ha asentado adoptando diversos títulos y formas a lo largo y ancho de la UE, así como en otras regiones. Por ejemplo, algunos países (Reino Unido, Noruega, Suecia y España) llevan diez años o más concediendo títulos de doctorado en artes y, aunque otros han comenzado a introducir estudios de tercer ciclo en la última década, algunos no han decidido hacerlo hasta hace poco.

² Andrea B. Braidt (presidenta), Giaco Schiesser (copresidente, SAR), Cecile Broch-Knudsen, Anna Daucikova, Peter Dejans (AEC), Lars Ebert (oficina de ELIA), Henry Rogers y Johan Verbeke (EAAE).

³ En un taller celebrado en Zúrich en mayo de 2016; Melita Kovacevic, Edwin Constable y Thomas Jorgensen como miembros de la EUA.

⁴ *Salzburg Principles on Doctoral Education*, publicación de la EUA, 2005.

Dado que las condiciones jurídicas de los marcos nacionales varían con relación a la introducción de estudios de investigación doctoral en artes o en diseño, podemos hablar en este sentido de una Europa de varias velocidades. Por ejemplo, mientras que ya en 2003 la legislación noruega permitía la introducción de un diploma de tercer ciclo en investigación artística, la Ley de Universidades de Austria no se enmendó hasta 2015 para incluirlo.

Las universidades de artes también varían con respecto a su estatus institucional. Muchos países tienen universidades de artes autónomas con el mismo estatus (y las mismas normas legislativas) que las denominadas universidades «generales» (p. ej., Austria o Suecia); otros países organizan las universidades de artes del mismo modo que las universidades de ciencias aplicadas (como ocurre en Suiza, con las *Fachhochschulen*, o en los Países Bajos), o bien como academias (p. ej., Italia) o como facultades que forman parte de universidades «clásicas» (p. ej., España o Croacia). En consecuencia, la puesta en marcha de programas de doctorado en las artes está sujeta a diversos procesos y disposiciones reglamentarias. Mientras que algunos países han introducido doctorados en las artes como parte de programas de estudio de cooperación con universidades científicas (p. ej., en Suiza y en partes de Bélgica), las universidades de artes de otros países han podido poner en marcha doctorados artísticos por derecho propio, sin necesidad de cooperación (p. ej., Reino Unido, Noruega, Finlandia, Austria o República Checa). Con independencia de las diferencias estructurales que pueda haber, las discusiones en torno al doctorado en artes –lideradas por ELIA, universidades de artes y otras organizaciones– han demostrado que existe una creciente motivación para ofrecer programas de doctorado por toda Europa y en otras regiones.

Esta creciente motivación coincide con el enorme desarrollo de la investigación artística en todas las disciplinas relacionadas y, hasta cierto punto, es consecuencia de este. Al mismo tiempo, existe una comunidad internacional de investigación artística, un grupo de ámbito internacional y europeo de organizaciones de investigación artística (p. ej., la Red Europea de Investigación artística [EARN por su denominación en inglés], la Sociedad de Investigación Artística [SAR], la Plataforma Europea de Investigación Artística en Música [EPARM]), multitud de organizaciones nacionales (p. ej., la Plataforma para la Investigación Artística de Suecia [PARSE]), varias revistas arbitradas dedicadas a la difusión de resultados de investigaciones artísticas (p. ej., el *Journal for Artistic Research* [JAR] o la revista de la PARSE) y gran cantidad de programas de financiación para proyectos de investigación artística (p. ej., el programa PEEK del Fondo Científico de Austria, el Programa de Investigación Artística de Noruega y el programa de financiación para investigación artística del Consejo de Investigaciones de Suecia). Abordar preguntas de investigación con métodos artísticos y crear obras de arte que asuman los grandes retos de investigación y desarrollo que plantea Europa –y, por supuesto, el mundo entero– se ha convertido en un cometido dinámico e innovador. En 2015, la OCDE respondió incluyendo la investigación artística como clasificador de la investigación y el desarrollo en el *Manual de Frascati*, con lo que preparó el terreno

de una mayor inclusión en los marcos de investigación europeos⁵. Por ejemplo, el Consejo Europeo de Investigación ha incorporado la investigación artística en sus regímenes de financiación.

Si analizamos la evolución de la investigación artística y de los doctorados en las artes durante los últimos 20 años, resulta evidente que ha tenido lugar un debate global y que han comenzado a desarrollarse estándares comunes de dichos doctorados.

Se ha identificado una serie de temas comunes, que se han convertido en objeto de discusión en el seno de la comunidad de investigación artística y de las universidades de artes, tanto a nivel nacional como europeo. Así, se ha encontrado una generalidad fundamental en dicha comunidad: un doctorado en artes cumple los requisitos previos para la obtención de un doctorado en Humanidades, en los términos en que se formulan en las ciencias y las humanidades y se describen, por ejemplo, en documentos expositivos europeos, como *Salzburg Recommendations* (de la EUA) o *Principles of Innovative Doctoral Training* (de la Comisión Europea).

Los debates internacionales sobre los doctorados en artes pueden agruparse en torno a dos ejes. Por un lado, la discusión se ha centrado en cuestiones institucionales de orden práctico relacionadas con las normativas de los títulos de doctorado (p. ej., la admisión, la evaluación, los requisitos de la tesis, los cursos impartidos y la medida en que debería ser obligatorio) y la financiación de los doctorandos (empleo, becas, etc.). Por otro lado, se han identificado cuestiones sobre lo que hay en juego con relación a una serie de áreas estratégicas, entre ellas⁶:

- La Declaración de Bolonia –en la que se ubicó el doctorado en Humanidades– y sus efectos.
- Los formatos para presentar los resultados de doctorados en Humanidades y la importancia del discurso inherente.
- La discusión en torno a las mejor prácticas⁷ y a sus referentes, sin fijar un canon normativo ni enredarse en descripciones poco precisas de criterios.
- La función, naturaleza y formación de los directores de tesis⁸.
- La organización y estructura de los programas de doctorado en artes (p. ej., doctorados en Humanidades individuales, grupos de investigación o escuelas de estudios superiores mixtas).

⁵ OCDE, *Medición de las actividades científicas, tecnológicas y de innovación. Manual de Frascati 2015*.

⁶ P. ej.: Schiesser, G. (2015). What is at stake – Qu'est ce que l'enjeu? Paradoxes – Problematics – Perspectives in Artistic Research Today. En G. Bast y E.G. Carayannis (eds.), *Arts, Research, Innovation and Society* [= ARIS, vol. 1] (Nueva York: Springer).

⁷ Puede consultarse una recopilación de 15 casos prácticos, incluidos comentarios, en: Wilson, M. y van Ruiten, S. (eds.). *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, nota al pie 2, pp. 74-120.

⁸ P. ej.: 3.ª conferencia del EUFRAD (celebrada en Viena en septiembre de 2013) sobre «la experiencia y los conocimientos de los directores en el desarrollo y realización de trabajo doctoral en el ámbito de las artes».

- Sostenibilidad: ¿qué formatos adecuados para la difusión de resultados de trabajo doctoral en las artes deberían desarrollarse con urgencia?⁹
- Empleabilidad y diferentes perspectivas profesionales de los doctores en Humanidades: ¿contribuyen los programas de doctorado en las artes principalmente al desarrollo de la persona como artista? ¿De qué formas se integra a los doctores en Humanidades en el entorno de investigación de las universidades de artes?
- Internacionalización.

En la siguiente sección —«Parte B: Relaciones»— se hace referencia a documentos expositivos que resultan pertinentes para nuestra discusión. A continuación, en la sección C del presente trabajo, nos centramos en siete puntos que podrían servir de pilares de orientación en la discusión. Estos puntos, de retórica descriptiva más que normativa, llaman la atención sobre los aspectos importantes para el desarrollo y posterior éxitos de doctorados en artes.

PARTE B: RELACIONES

En esta sección se identifican los documentos normativos y estratégicos que han fundamentado el discurso en torno a los doctorados en artes. Estos documentos han dado forma a nuestra discusión y, en distintos grados, constituyen la esencia y base de nuestra concepción de los «puntos de atención» que se exponen en la siguiente sección.

La publicación de *Salzburg Principles* (Principios de Salzburgo)¹⁰ en 2005 sentó las bases para abordar la educación doctoral como parte del proceso de Bolonia. En este documento se identificaron diez principios para el desarrollo de títulos de tercer ciclo: la formación doctoral como desarrollo del conocimiento a través de la investigación original; la incorporación de la formación doctoral en las estrategias y políticas institucionales; la importancia de la diversidad; la consideración de los doctorandos como investigadores en fase inicial; el papel crucial de la supervisión y la evaluación; la consecución de una masa crítica como objetivo importante de los programas de doctorado; la necesidad de que

⁹ La revista arbitrada *Journal for Artistic Research (JAR)* ofrece un enfoque prometedor, al permitir simultáneamente investigación artística propiamente dicha, documentación, evaluación externa por expertos y formatos híbridos de difusión de resultados de doctorados en Humanidades.

¹⁰ Conclusiones y recomendaciones del seminario de Bolonia «Doctoral Programmes for the European Knowledge Society» (Programas de doctorado para la sociedad europea del conocimiento), celebrado en Salzburgo del 3 al 5 de febrero de 2005. Los principios son el resultado del seminario de Salzburgo, organizado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Cultura de Austria, el Ministerio de Educación e Investigación de Alemania y la Asociación Europea de Universidades (EUA por su denominación en inglés). El propósito y objetivo principal del seminario era identificar los retos claves que deberían abordarse a la hora de poner en práctica la Línea de actuación (durante el período 2005-2007).

el estudio dure de tres a cuatro años; la promoción de estructuras innovadoras; la importancia de la movilidad para los investigadores doctorales; y una financiación adecuada de los doctorandos como requisito previo. Estos principios, formulados como intenciones hace más de diez años, siguen siendo parte integrante de casi todas las discusiones sobre educación doctoral, aunque muchos de ellos se han convertido en certezas desde entonces.

En 2010, la EUA publicó *Salzburg II Recommendations* (Recomendaciones de Salzburgo II)¹¹, un trabajo que, a partir de los diez principios, pretendía servir de documento de referencia para quienes estuvieran dando forma a la educación doctoral en su país o institución, o bien participaran en otros aspectos del proceso de reforma de la educación doctoral¹². Las recomendaciones planteaban cambiar las estructuras universitarias, hacer hincapié en el papel de la institución en el proceso doctoral y desterrar el modelo tradicional de supervisión individualizada.

En 2011, la Dirección General de Investigación y Desarrollo de la Comisión Europea publicó un trabajo que influiría en la discusión sobre educación doctoral y se traduciría en el documento expositivo *Principles for Innovative Doctoral Training* (Principios de una formación doctoral innovadora)¹³. Basándose en *Salzburg Principles*, el documento de la Comisión añadía la formación en competencias transferibles y el control de calidad a la lista de recomendaciones aplicables a la educación de tercer ciclo. Asimismo, se añadió un punto sobre la «exposición [de los doctorandos] a la industria y a otros sectores de empleo pertinentes», que recogía la noción de «empleabilidad» del proceso de Bolonia, una noción muy discutida (y criticada).

Todos los documentos anteriormente mencionados –además, por supuesto, del recientemente publicado *Taking Salzburg Forward* (de la EUA)¹⁴, que añade las dimensiones de ética investigadora, orientación global y la necesidad de interactuar con partes interesadas no pertenecientes al ámbito académico– proporcionan puntos de referencia cruciales para el marco de los doctorados en artes o en diseño.

En los últimos cinco años, hemos asistido a la publicación de varios documentos expositivos, libros blancos, etc., surgidos del ámbito de las artes, acerca de la investigación artística y, por ende, los estudios doctorales. Por ejemplo, la Asociación Europea para la Enseñanza de la Arquitectura (EAAE por su denominación en inglés) aprobó en 2013 su *Charter for Architectural Research*, una carta en la que recalca la necesidad de canales específicos y globales de comunicación del conocimiento en el

¹¹ *Salzburg II Recommendations*. European Universities' Achievements since 2005 in Implementing the Salzburg Principles. EUA, 2010.

¹² Kovacevic, M. y Mihaljevic, S. (2016). New Developments in Doctoral Education. En L. Zinner (ed.), *Professionals in Doctoral Education* (1-14. 5). Viena.

¹³ *Principles for innovative Doctoral Training*, Comisión Europea, Dirección General de Investigación y Desarrollo, Dirección B Espacio Europeo de Investigación, Unidad B.2 «Competencias».

¹⁴ *Taking Salzburg Forward*. *New EUA-CDE Recommendations on doctoral education* (2016).

ámbito de la investigación, que abarcaran proyectos artísticos y académicos¹⁵. Asimismo, la Asociación Europea de Conservatorios (AEC) publicó un libro blanco en el que reivindicaba el importante papel que juega la investigación artística en el ámbito de las artes musicales. En dicho libro blanco se afirma que la «investigación artística debe aspirar a los mismos estándares de procedimiento que se aplican en todo el espectro de la investigación –replicabilidad (especialmente de procedimientos), verificabilidad, justificación de las afirmaciones citando pruebas, etc.–, aunque, especialmente en áreas como la replicabilidad, debe gozar de libertad para alcanzar estos estándares de formas específicas de su propia naturaleza y de la naturaleza individual y subjetiva de la práctica artística»¹⁶.

La publicación más completa sobre los estudios de tercer ciclo y la investigación artística corrió a cargo de ELIA, como parte del proyecto SHARE (siglas en inglés de Cambio sustancial para mejorar la investigación y educación en las artes) de 2010-2013, enmarcado en el Programa de Aprendizaje Permanente de la UE. El *SHARE Handbook* contiene una descripción general del desarrollo de programas doctorales en las artes en Europa e identifica numerosos ejemplos de prácticas recomendadas para tesis y programas doctorales de todo el continente. Este documento aporta una nueva perspectiva al debate, al incorporar a destacados representantes de la comunidad de la investigación artística. Asimismo, proporciona una serie de herramientas para crear planes de estudios a través de reflexiones sobre metodologías empleadas por la investigación en artes y un estudio exhaustivo sobre la cuestión de las (nuevas) disciplinas¹⁷.

Dado que el principal objetivo (y éxito) del proyecto SHARE fue crear una amplia red de instituciones y personas que invirtieran en educación doctoral en las artes, la publicación final refleja un esfuerzo mayúsculo por reunir una comunidad investigadora europea relevante, recogiendo y reflejando numerosas voces diferentes del ámbito.

Los siete «puntos de atención» de la siguiente sección se basan en todos los trabajos mencionados anteriormente. Dichos puntos intentan extraer el núcleo fundamental de la educación doctoral en las artes y buscan proporcionar pilares de orientación para un campo que lleva desarrollándose durante aproximadamente los últimos 20 años.

¹⁵ EAAE *Charter on Architectural Research* (2012).

¹⁶ Conceptos claves para miembros de la AEC. Investigación artística. Libro blanco del Consejo de la AEC (2015).

¹⁷ M. Wilson y S. van Ruiten (eds., 2013). *SHARE Handbook for Artistic Research Education*.

PARTE C: LOS PRINCIPIOS DE FLORENCIA – SIETE PUNTOS DE ATENCIÓN

• Preámbulo

Los estudios de doctorado (programas doctorales y PhD) en artes permiten a los doctorandos realizar una contribución original a su disciplina. Los programas de estudios de doctorado en artes tienen como objetivo desarrollar la competencia artística, generar nuevos conocimientos y fomentar la investigación artística. Ofrecen a los doctorandos la posibilidad de progresar como artistas e investigadores, al ampliar su competencia artística y su capacidad para crear y compartir nuevas ideas aplicando métodos artísticos innovadores. Los principios generales de la formación doctoral que se formulan en *Salzburg Recommendations II* y *Principles on Innovative Doctoral Training* se consideran en buena parte válidos en las artes. En los siguientes puntos se detallan los criterios que son esenciales para los estudios de doctorado en artes, y en cierta medida también específicos de estos.

• Titulación

Los doctorados en las artes proporcionan una titulación de investigador que se basa en estudios de diploma o máster y exige el desarrollo en profundidad de un proyecto de investigación artística. Los doctorandos se seleccionan con arreglo a los requisitos formales definidos por las instituciones y de acuerdo con su formación y sus competencias académicas. Los posibles directores pueden formar parte del proceso de selección con el fin de garantizar la calidad académica del proceso de elaboración de la tesis.

• Perspectivas profesionales

Quienes obtengan el título de doctor en artes pueden iniciar (o proseguir) su trayectoria académica en una institución de educación superior o iniciar (o proseguir) su carrera como artistas. Dado que el doctorado en artes suele desarrollarse cuando el doctorando ha completado estudios de posgrado y producido un conjunto considerable de obras, los grupos de los programas de doctorado se componen de artistas asentados con movilidad internacional. Al reunir su experiencia académica y profesional, los grupos crean valiosas redes y acumulan competencias transferibles claves que dan forma a las perspectivas futuras de los doctorandos en las artes. Al finalizar sus estudios, los doctores tienen la posibilidad de compaginar su carrera como artistas con una carrera en la educación superior.

• Trabajo de doctorado

El trabajo (proyecto de tesis) que se realiza durante los estudios de doctorado en artes incluye el desarrollo de un proyecto de investigación artística original y concreto. En este proyecto se utilizan técnicas y métodos artísticos, por lo que el resultado es una aportación original que genera ideas y conocimientos nuevos en el ámbito artístico. El proyecto consta de obras de arte originales y contiene un componente discursivo en el que se reflexiona de forma crítica sobre el proyecto y se documenta el proceso de investigación. Muchas prácticas artísticas tienen implícito un carácter internacional, interdisciplinario e intercultural, y pueden beneficiarse de los programas de doctorado en artes.

• **Entorno de investigación**

Los estudios de doctorado artísticos que tienen lugar en un entorno de investigación adecuado garantizan el mejor progreso (inter)disciplinario posible para ese trabajo. Un entorno de investigación adecuado consta de una masa crítica de docentes e investigadores doctorales, un perfil activo de investigación artística y una infraestructura eficaz de dimensión internacional (mediante colaboraciones, alianzas, redes, etc.). Los proyectos de investigación doctoral en las artes pueden potenciar disciplinas y un trabajo interdisciplinario, al ampliar las fronteras y entablar nuevas relaciones transversales. Los proyectos de doctorado artísticos exigen una infraestructura y recursos adecuados, en concreto, un estudio y espacios en los que puedan tener lugar exposiciones o actuaciones.

La financiación de los investigadores doctorales en artes es un aspecto crucial.

• **Supervisión**

La supervisión es una cuestión fundamental para garantizar buenas prácticas en la educación doctoral; en este sentido, se recomienda que haya al menos dos directores. Un documento de compromiso doctoral, en el que se exponen los roles de supervisión (doctorando-director-institución), triangula este proceso y establece los derechos y las obligaciones de todas las partes. Las instituciones instauran una cultura de buena supervisión definiendo de forma precisa las responsabilidades en sus directrices, que sirven de base para evitar y resolver conflictos. La supervisión debe separarse (al menos parcialmente) de la calificación final (evaluación y revisores); por su parte, los directores deben centrarse en mantener la calidad del proyecto de tesis con arreglo a estándares nacionales e internacionales. Los programas de doctorado en artes siguen los procedimientos estándares de control de calidad y valoración aplicables en el contexto nacional e institucional pertinente (acreditación, revisiones, etc.).

• **Difusión**

Los resultados del trabajo de doctorado en artes se difunden a través de los canales adecuados. En el caso de trabajo artístico, las exposiciones, las actuaciones, los montajes y el contenido multimedia, los sitios web, etc. proporcionan marcos de difusión adecuados. Debe hacerse especial hincapié en crear instalaciones adecuadas para archivar los resultados de trabajo de doctorado. Siempre que sea posible, y con arreglo a lo dispuesto en el reglamento sobre derechos de autor pertinente, el acceso abierto es el principio rector para difundir el trabajo de investigación artística y la documentación del trabajo artístico (p. ej., carpetas de trabajo digitales en archivos institucionales). Se dará prioridad a contextos con evaluación por pares o validados externamente (p. ej., mediante programas de exposición en museos o procesos de selección comisariados). La singularidad de los contextos de difusión debe explicarse al inicio de los estudios de doctorado (p. ej., en el documento de compromiso doctoral).

AGRADECIMIENTO ESPECIAL AL GRUPO DE TRABAJO

Andrea Braidt, Academia de Bellas Artes de Viena

Anna Daucikova, Academia de Bellas Artes de Praga

Peter Dejans, Instituto Orpheus

Cecilie Broch Knudsen, Programa de Investigación Artística de Noruega Henry Rogers, Escuela de Arte de Glasgow

Giaco Schiesser, Universidad de las Artes de Zúrich (ZHdK)

Johan Verbeke†, Escuela de Arquitectura de Aarhus y KU Leuven.

DECLARACIÓN DE VIENA SOBRE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA*

DOCUMENTOS

INTRODUCCIÓN

La investigación artística es un campo de investigación en las artes basado en la práctica y regido por esta, que ha experimentado un rápido desarrollo en todo el mundo en los últimos veinte años y que conforma una base de conocimientos clave para la formación artística en instituciones de educación superior en arte. La *Declaración de Viena* está concebida como un documento de principios dirigido a responsables políticos, organismos de financiación e instituciones de educación superior e investigación, así como a otras organizaciones e individuos que impulsen y realicen proyectos de investigación artística.

La declaración tiene como objetivo (1) articular de una forma más clara y acertada los conceptos y la repercusión de la investigación artística tal como se plantean en el *Manual de Frascati* –el manual de clasificación de la OCDE para recoger datos estadísticos y de investigación–. Esta aclaración garantizará que se realicen y reconozcan actividades de investigación exitosas en esta disciplina y, en consecuencia, contribuirá a (2) reestructurar las políticas y los programas de financiación en los ámbitos regional, nacional, europeo y mundial, de tal modo que apoyen la investigación artística en consonancia con las ciencias y las humanidades; y a (3) garantizar e incorporar en la educación superior en arte, en todos los países de Europa, estudios de tercer ciclo basados en la práctica, con el fin de seguir desarrollando la investigación artística y de afianzar el carácter contemporáneo del plan de estudios.

Los firmantes de la *Declaración de Viena* representan a los principales agentes actuales del ámbito de la investigación artística en Europa: las mayores organizaciones de instituciones de educación superior en arte representativas de disciplinas, la organización disciplinaria más importante que representa las principales iniciativas

* Traducción del siguiente texto original: *The Vienna Declaration on Artistic Research* (2020). Texto co-escrito por AEC, CILECT / GEECT, Culture Action Europe, Cumulus, EAAE, ELIA, EPARM, EQ-Arts, MusiQuE, SAR, acceso 20 de noviembre de 2020, <https://www.aec-music.eu/about-aec/news/vienna-declaration-on-artistic-research>. Traducción realizada por el Servicio de Traducción de la Universidad de Alcalá.

en investigación artística, los dos organismos internacionales de garantía de la calidad de disciplinas artísticas y organizaciones políticas internacionales.

Hoy en día, el número de programas de doctorado dedicados a la investigación artística crece rápidamente por toda Europa, un crecimiento que viene respaldado por un creciente número de revistas académicas arbitradas sobre la disciplina en diferentes países; por un creciente número de proyectos ERASMUS+ y Horizonte 2020 sobre este ámbito; y por una gran cantidad de publicaciones académicas que divulgan la investigación artística por todo el mundo.

PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

La excelencia en la investigación artística se alcanza por medio de la reflexión y la práctica artística de alto nivel; se trata de un estudio epistémico orientado a aumentar el conocimiento, el discernimiento, la comprensión y las destrezas. En este marco, la investigación artística se ajusta en todos los aspectos a los cinco criterios principales que constituyen la investigación y el desarrollo de acuerdo con el *Manual de Frascati*. A través de temas y problemas que tienen origen en la práctica artística y guardan relación con esta, la investigación artística también aborda cuestiones fundamentales de una trascendencia cultural, social y económica más amplia.

La investigación artística se lleva a cabo en todas las disciplinas de la práctica artística—incluidas la arquitectura, el diseño, el cine, la fotografía, las bellas artes, el arte multimedia y digital, la música y las artes escénicas— y obtiene sus resultados tanto en dichas disciplinas como, con frecuencia, en un ámbito interdisciplinario, combinando métodos propios con otros de otras tradiciones de investigación.

CONTEXTO

Las instituciones de educación superior en arte operan predominantemente en un contexto de investigación y tienen la responsabilidad de llevar a cabo investigación artística. También es habitual que estas instituciones interactúen con departamentos de investigación y desarrollo de empresas relacionadas y que contribuyan directamente a la creación de propiedad intelectual en los ámbitos del arte, el entretenimiento y los medios a través de la práctica de investigación. Por estos motivos, las instituciones de educación superior en arte, que a menudo tienen un mandato gubernamental, están obligadas a ofrecer programas de enseñanza y aprendizaje basados en los conocimientos más recientes.

La repercusión de la investigación artística trasciende el sector de la educación superior y enlaza con diversos campos y comunidades profesionales, en particular, con los sectores cultural y creativo,

así como con el educativo y el social. La investigación artística resulta idónea para estimular avances creativos e innovadores en sectores como la salud y el bienestar, el medio ambiente y la tecnología, por lo que contribuye a cumplir la «tercera misión» de las instituciones de educación superior en arte. Es preciso considerar el potencial único de la investigación artística en el desarrollo del «triángulo del conocimiento» –educación, investigación e innovación–, con el fin de aumentar la contribución de las instituciones de educación superior e investigación pública a la innovación, el compromiso social y el crecimiento económico. Históricamente, la investigación artística ha centrado su atención en la repercusión de su trabajo en diversos contextos fuera del ámbito académico, ya sea en la sociedad, la cultura, la economía o el medio ambiente.

INFRAESTRUCTURA Y ACCESO A FINANCIACIÓN

Dado que la investigación artística sigue siendo un campo relativamente reciente, en varios países está todavía por definir un marco de apoyo y financiación. En consecuencia, la investigación artística no goza en general del mismo acceso a la financiación que otros campos de investigación, o bien no puede optar a solicitar becas de investigación ni ayudas. No obstante, existen excepciones que podrían servir de modelo para establecer infraestructuras y culturas de investigación comparables a escala internacional por toda Europa y en otros continentes. Estos canales de financiación deberían incluir el apoyo al desarrollo continuo de la infraestructura de investigación, por ejemplo, formación de supervisores, resultados de investigación individuales basados en proyectos, procesos de garantía de la calidad y la creación de repositorios permanentes en los que al público en general le resulte más fácil descubrir trabajos de investigación y acceder a ellos, con el fin de alcanzar la sostenibilidad necesaria.

Las instituciones de educación superior en arte cada vez sienten una mayor motivación para realizar investigación artística; en este sentido, el desarrollo del entorno de investigación resulta esencial en un sector en maduración. Este objetivo tiene exactamente la misma importancia que los resultados de investigación y su repercusión, lo cual se ha convertido en una prioridad desde el punto de vista estratégico. Este entorno requiere financiación para formar a la próxima generación de investigadores mediante programas de doctorado, garantizar infraestructuras físicas y virtuales adecuadas, así como medios de archivado y divulgación, y establecer vínculos con negocios y grandes empresas para potenciar la repercusión de la investigación.

La investigación artística incorpora numerosos aspectos y rasgos que no están en formato textual, o no exclusivamente, como objetos, movimientos y sonidos. Los investigadores necesitan varias plataformas de presentación que combinen estos aspectos y rasgos de forma apropiada y, por consiguiente, se alejen del formato estándar de los artículos de publicaciones o los repositorios o archivos de investigación, o bien lo amplíen.

EVALUACIÓN Y RECONOCIMIENTO

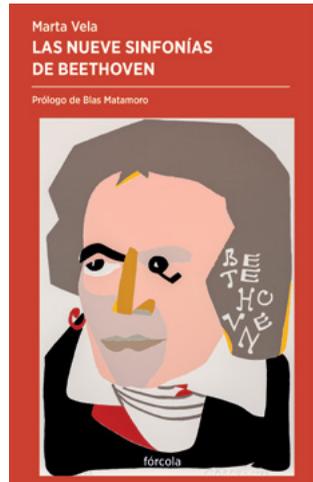
La investigación artística se valida mediante una evaluación externa realizada por especialistas del campo de competencias disciplinarias propio de cada trabajo. La garantía de la calidad es responsabilidad de organismos internacionales independientes y reconocidos y asegura los estándares que se describen en el documento *Criterios y directrices para el aseguramiento de la calidad en el Espacio Europeo de Educación Superior (ESG)*. Los programas de doctorado existentes en investigación artística siguen los estándares establecidos que se describen en los *Principios de Florencia* de 2016, los cuales, a su vez, se basan en los documentos de política de educación doctoral del Proceso de Bolonia (por ejemplo, los *Salzburg Principles* [Principios de Salzburgo] de 2005 y 2010, publicados por la EUA).

LLAMAMIENTO A LA ACCIÓN

Las entidades firmantes del presente documento piden que todas las partes implicadas adopten las siguientes medidas:

- Apoyar y fomentar la consolidación de la investigación artística como categoría independiente en el *Manual de Frascati*, brindando la oportunidad de recoger datos y estadísticas de investigación en este ámbito.
- Garantizar que las políticas y los programas de financiación, tanto nacionales como internacionales, incluyan a la investigación artística, proporcionen la infraestructura y los recursos necesarios y tengan presente la existencia de conocimientos en investigación artística en todos los paneles pertinentes de toma de decisiones.
- Garantizar que el abanico de resultados de investigación artística se reconozca plenamente a escala nacional e internacional y opte a procedimientos formales de garantía de la calidad o evaluación profesional.
- Garantizar, mediante la legislación pertinente, la creación de marcos jurídicos que permitan a las instituciones de educación superior en arte ofrecer programas de estudio de tercer ciclo y títulos apropiados en investigación artística.

AEC, CILECT / GEECT, Culture Action Europe, Cumulus, EAAE, ELIA, EPARM, EQ-Arts, MusiQuE, SAR



LAS NUEVE SINFONÍAS DE BEETHOVEN.

Marta Vela. Madrid, Fórcola, 2020.
Colección «Periplos», vol. XLVII.
248 pp. ISBN 978-84-17425-50-0.

BEETHOVEN'S NINE SYMPHONIES.

Marta Vela. Madrid, Fórcola, 2020.
Colección «Periplos», vol. XLVII.
248 pp. ISBN 978-84-17425-50-0.

Frente a todas las publicaciones de este año Beethoven –en el que el mundo iba a conmemorar el 250 aniversario de su nacimiento, eclipsado por una situación sanitaria inesperada–, dedicadas en su mayoría a aspectos eminentemente biográficos, el libro *Las nueve sinfonías de Beethoven*, de Marta Vela, nos acerca a una visión original y poco usual. La temática exclusiva en torno a la obra cumbre del compositor, las *Nueve Sinfonías*, y la presentación de la evolución instrumental de la época desde el conjunto orquestal, en uno de sus inaugurales

momentos gloriosos, permiten al lector disfrutar de un planteamiento novedoso a la par que placentero de este recorrido beethoveniano.

Partiendo de una visión de inmensa amplitud, Vela acompaña al lector en una profundización y análisis de los hechos políticos y sociales más relevantes –sobre todo, el período de las guerras napoleónicas y la época *Biedermeier*, tras el Congreso de Viena–, contribuyendo a la comprensión del desarrollo sinfónico y, más concretamente, en el estilo compositivo de Beethoven. Lectura reveladora que favorece la transformación de la perspectiva, conforme se avanza de la orquesta barroca a la clasicista, por medio de aclaratorias láminas que plasman las modificaciones instrumentales sufridas durante casi un siglo, combinándolo simultáneamente con lo que fuera un objetivo para el compositor: su incontrolable deseo por superar a Haydn y Mozart. Numerosas anotaciones descuidadas en cuadernos y libretas, fruto de una incesante vorágine creadora, permiten conocer el progreso de la personal instrumentación del compositor hasta su encuentro con la definitiva. Se acontece revelador que, contando con recursos técnicos similares a los que se utilizaron hasta finales del siglo XVIII, Beethoven creara, a pesar de su dificultad auditiva, un ciclo sinfónico inimaginable hasta ese momento.

La incesante evolución de la pérdida auditiva dotó al compositor de un particular modo de creación musical, donde la confluencia de los motivos sinfónicos convertidos en recuerdos sonoros y su inmensa imaginación proporcionaron lo que Vela denomina una «sorprendente expansión sonora». Se podría decir que la magnitud sonora de la obra sinfónica de Beethoven no fue tan comentada como su sordera, pues sus creaciones no estuvieron consideradas ni sus estrenos obtuvieron reconocimientos salvo la Séptima, por su coincidencia

con el vencimiento de las tropas napoleónicas en los reinos austro-alemanes.

Enraizando con las consignas de la Revolución Francesa: «libertad, igualdad, fraternidad», este libro muestra la conexión entre la *democratización* orquestal y su espíritu ilustrado e igualitario que se revelan en su obra sinfónica. El protagonismo exhibido por la cuerda hasta bien entrado el período barroco cesó a manos del compositor favoreciendo nuevas y potentes sonoridades desconocidas hasta el momento, donde tanto el viento madera como el viento metal adquieren nuevas y extraordinarias responsabilidades, a pesar de las limitaciones técnicas y organológicas del momento.

Magistralmente dirigido por Vela, el lector se embarca en un trayecto revelador donde el análisis simbólico del entramado orquestal deriva a lugares ocultos e inesperados, un encierro inducido por el lógico aislamiento que provoca su sordera, donde brota una intensa actividad creadora. Encontramos el libro estructurado de forma binaria, una primera parte que comprende dos capítulos introductorios –«Apuntes sobre la sinfonía clasicista» y «Beethoven y la sinfonía»– y la segunda parte con nueve capítulos más, concernientes a cada una de las nueve sinfonías. Aderezado cada uno de los nueve apartados con un completo contexto histórico e interesantes testimonios de la época, se muestra un análisis orquestal inicial de cada sinfonía y una sugestiva interconexión entre ellas, donde poder encontrar ocultos símbolos beethovenianos procedentes de un genio ávido por marcar la historia de la música con su discurso orquestal.

El libro incluye un *bonus track*, según lo denomina la autora, que versa sobre los vestigios de la *Décima*

Sinfonía, hallazgos procedentes de diversas bibliotecas europeas en forma de manuscrito, y las circunstancias de su composición en los últimos días de la vida del compositor, junto a una reflexión sobre la reconstrucción del musicólogo Barry Cooper en 1988.

La autora sorprende con el famoso lienzo de Danhauser, *Liszt au piano* (1840), como colofón de su obra, ejemplo de la continuidad de Beethoven en el siglo XIX, modelo de libertad, pero también de innovación e independencia artística. Entre las desordenadas partituras encontramos sobre el atril del piano la *Marcia fúnebre sulla morte d'un Eroe*, considerada por Vela un ensayo de la *Marcia fúnebre* de la *Heroica* con la que se despidió al compositor en sus funerales.

Destacada relevancia de las nueve sinfonías de Beethoven entre el conjunto de su obra, a la que dedica gran esfuerzo la autora por mostrar, mediante ejemplos musicales y artísticos, otra visión del compositor donde se relaciona el triunfo de su música con ese recuerdo pictórico en el que encontramos magnánima pervivencia de su genial brillantez considerada por Vela «culmen del arte de los sonidos». Novedosa visión que incorpora a la inmensa bibliografía beethoveniana, *Las nueve sinfonías de Beethoven*, de Marta Vela, con su enriquecedora visión sobre la obra sinfónica del compositor alemán. Referente en lengua española, su aportación trasciende lo puramente biográfico, un enfoque sutil y profundo alejado de las habituales traducciones del alemán o el inglés. ■■■■■

VICENTA GISBERT



ENVÍO DE ARTÍCULOS

Normas para autores

- *Quodlibet* publica artículos de las áreas de las distintas disciplinas musicales, abarcando historia, pedagogía, análisis, fuentes, interpretación, organología, estética, iconografía y otros temas de interés para la profesión musical. Puntualmente se publicarán monográficos y se aceptarán reseñas sobre libros, ediciones musicales o congresos.
- *Quodlibet* tiene como objetivo promover la investigación y la difusión del conocimiento de las ciencias de la música. Está dirigida a profesionales y a toda persona interesada en el estudio y reflexión sobre la música en todos sus campos.
- Los trabajos presentados deberán ser originales e inéditos y no estar en proceso de evaluación para su publicación en ningún otro medio. Eventualmente se podrán incluir artículos ya publicados si son considerados de probado interés.
- Los artículos enviados cumplirán las indicaciones que se detallan a continuación.

Envío

- Se recibirán artículos a lo largo de todo el curso para su publicación en cualquiera de los números publicados en el año posterior a su recepción.
- Los originales se enviarán a la dirección de correo electrónico de la revista: quodlibet@uah.es. Se responderá confirmando la recepción.

Presentación y condiciones

- Los trabajos deben estar escritos en castellano o en inglés. Podrán aceptarse artículos en otros idiomas con la aprobación del Consejo Editorial.
- Los permisos para publicar cualquier documentación deberán haber sido previamente solicitados y concedidos a los autores, que asumirán las responsabilidades civiles que puedan derivarse en caso de utilización indebida de la documentación publicada.
- Los artículos serán presentados utilizando los programas informáticos de edición de textos más habituales (word y similares). Deben cumplir con los requisitos de edición indicados en las normas y plantilla de la revista.
- Dado que los trabajos serán evaluados anónimamente, no deben contener ningún dato que permita identificar al autor o autores del mismo.
- En un archivo independiente se incluirán el título del trabajo, nombre del autor o autores, dirección postal particular, correo electrónico, número de teléfono, datos académicos (titulación y centro donde se obtuvo), afiliación/situación profesional y un breve currículo en torno a 80 palabras. Si es el caso, deberá indicarse si el trabajo ha sido presentado a algún congreso o si recibió alguna subvención o beca.

Edición

Hay una plantilla a disposición de los autores en el siguiente enlace:

https://universidaddealcala-my.sharepoint.com/:w:/g/personal/quodlibet_uah_es/EbZQmjcmFVBnUTXi9PZtTQBE4zo0NGeNL6-C8q0IDA0IQ?e=xhFLYs

También se puede solicitar en el correo electrónico: quodlibet@uah.es.

Los artículos incluirán:

- Título en castellano y en inglés, Resumen en castellano de un máximo de 300 palabras, así como

de cinco a diez palabras clave, lo mismo en inglés, Abstract y Keywords.

- Cuerpo del artículo. No superará las treinta páginas, en formato DIN-A4, con letra Times New Roman, tamaño 14 para el título del trabajo, tamaño 12 para el cuerpo del texto, 11 para las citas y 9 para las notas a pie de página, interlineado de espacio y medio, sin espaciado anterior ni posterior, sangría en primera línea 1,25 cm y márgenes globales de 2,5 cm. Excepcionalmente podrán aceptarse artículos de una mayor extensión.

- Pueden añadirse hasta diez páginas si fuera necesario incluir ilustraciones, ejemplos musicales, gráficos o cualquier otro tipo de apéndices.

- Se aceptarán reseñas de libros, noticias o resúmenes de tesis. No excederán las 1000 palabras, con el mismo formato que los artículos.

- Las palabras **RESUMEN** y **ABSTRACT** irán en versalitas y negrita. **Palabras clave** y **Keywords** en negrita. Para las divisiones internas del trabajo (introducción, conclusiones, secciones intermedias, etc.) se utilizará el siguiente formato (separadas por una línea del texto anterior y del posterior):

I. TÍTULO DEL CAPÍTULO EN VERSALITAS Y NEGRITA
[Justificado a la izda.]

I.1. Título del subcapítulo en negrita

[Sangría 1,25 a la izquierda]

I.1.1. *Título del apartado en cursiva*

[Sangría 1,25 a la izquierda]

I.1.1.1. Título del subapartado en redonda

[Sangría 1,25 a la izquierda]

- Las comillas deberán ser latinas («...»). Si hubiera comillas dentro de comillas se usarán las inglesas («“...”»).

- El número de referencia de las notas a pie de página deberá ir siempre antes del signo de puntuación en el cuerpo del texto. En caso de haber comillas, se incluirá la referencia de la siguiente manera: comillas-número de la nota-signo de puntuación (»¹).

- Los signos de puntuación y los números sobrevolados para las notas irán siempre en redonda.

- Evitar el tabulador y utilizar la herramienta «sangría», para facilitar la maquetación.

- Los guiones de inciso deberán ser largos (–) y no cortos (-).

- Las citas textuales que no ocupen más de cuatro líneas irán entrecomilladas en el texto en fuente normal. Si son mayores, se escribirán en párrafo aparte, con sangría 1,25 para todo el texto, sin comillas, en espacio y tipo inferior de letra (interlineado sencillo, tamaño 11). Las referencias deben incluirse en nota al pie según las normas que se especifican más abajo en el punto correspondiente.

- La omisión de pasajes en las citas se marcarán por medio de corchetes: xxxxxxx [...] xxxxx.

- Si las citas originales no estuvieran en castellano, deberá constar la traducción en el cuerpo del trabajo y el texto original en nota al pie, en letra cursiva.

- Las palabras en lenguas diferentes a la del texto irán en cursiva.

- Las tablas irán numeradas correlativamente, con el título situado encima y en redonda y tamaño 11 (Tabla 1. Xxxx).

- Las imágenes, figuras y ejemplos musicales irán igualmente numerados con los pies correspondientes, en redonda y tamaño 11 (Imagen 1.Xxxx; Fig. 1.Xxxx). Se entregarán de forma independiente, en formato .tif, con resolución mínimo 300 dpi y un tamaño orientativo de entre siete y doce centímetros, debidamente numerados y nombrados y se indicará en el texto el lugar de su ubicación. Se podrán enviar imágenes en color así como en blanco y negro.

Referencias bibliográficas

- Los títulos de artículos y capítulos en obras colectivas se escribirán entre comillas latinas, o inglesas si el artículo está en inglés.

- Las expresiones *cf.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, *idem*, *vid.*, *passim*, *olim*, *sic*, *supra*, *infra*, *apud* y otras similares irán siempre en cursiva.

- Las referencias bibliográficas se consignarán en notas al pie. Cuando una fuente se cite

repetidamente, desde la segunda cita solo se hará constar el primer apellido y la inicial del nombre del autor, las primeras palabras del título del trabajo seguidas de puntos suspensivos y, en su caso, la página correspondiente.

- Las referencias bibliográficas se consignarán al final del trabajo por orden alfabético. No aparecerán referencias que no hayan sido citadas o mencionadas en el texto.

- Las referencias se ajustarán al sistema Chicago cita-nota. Se puede consultar en los siguientes enlaces: https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html y https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html. Adaptadas al español: <http://www.deusto-publicaciones.es/deusto/pdfs/otraspub/otraspub07.pdf>.

Figuran ejemplos en la plantilla.

Proceso de dictamen

- El Consejo Editorial realizará una primera selección de los artículos recibidos, valorando el interés de las propuestas y su adecuación a la línea editorial de la revista. Si ha lugar, contestará sobre la aceptación del artículo para su publicación en un plazo de hasta cuatro meses.

- Los originales serán sometidos a un proceso de evaluación anónimo por pares a cargo de

especialistas externos a la Dirección y al Consejo Editorial de la revista.

- Finalizado el proceso anterior, se contemplan tres opciones: aceptar la publicación del artículo, aceptar la publicación con modificaciones, menores o substanciales, o desaconsejar su publicación. En el segundo caso, se notificarán a los autores las indicaciones para que realicen los cambios necesarios, quedando supeditada su aceptación definitiva a la inclusión de dichos cambios. En caso de rechazo, se comunicarán a los autores los motivos que lo justifican.

- El tiempo máximo de este proceso, desde la confirmación de la recepción del artículo hasta su aceptación o rechazo, será de cuatro meses (considerando el mes de agosto y las festividades de semana santa y Navidad como no hábiles).

Corrección de pruebas

- La corrección de galeradas (primeras pruebas) correrá a cargo de los autores, que las devolverán en el plazo exigido. No se aceptarán variaciones significativas ni adiciones que conlleven el aumento sustancial de espacio en relación al texto original.

La corrección de las segundas pruebas se confiará al Consejo Editorial. ■



Aula de Música. Universidad de Alcalá
Colegio Basílios. C/ Colegios, 10
28801 Alcalá de Henares (Madrid)
Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66
E-mail: quodlibet@uah.es
Facebook: <https://www.facebook.com/revistaquodlibet>
Página web: <https://www.revistaquodlibet.net>