
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 epistemologias 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 Asprilla, 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 Asprilla, *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 (XVe et XVIe 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. ■