

---

---

# 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*<sup>1</sup>.

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)<sup>2</sup>, 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.<sup>3</sup>

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)»<sup>4</sup>. En la edición de 1981 la situación se radicalizó: la

<sup>1</sup> 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*.

<sup>2</sup> 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>.

<sup>3</sup> *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.

<sup>4</sup> [...] 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.<sup>a</sup> 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»<sup>5</sup>. 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 lista<sup>6</sup>

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»<sup>7</sup>. 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 manual<sup>8</sup>, con el objetivo de ofrecer ejemplos de cómo esta puede ser objeto tanto de *investigación*

---

<sup>5</sup> [...] *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.

<sup>6</sup> *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.

<sup>7</sup> *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.

<sup>8</sup> 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,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> Y a cómo ubicar otras variantes con fuerte arraigo en determinados contextos,

---

<sup>9</sup> 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»).

<sup>10</sup> 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)<sup>11</sup>. 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»<sup>12</sup>.

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

---

<sup>11</sup> 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).

<sup>12</sup> *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*)<sup>13</sup>. 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.<sup>14</sup> 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

---

<sup>13</sup> 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>.

<sup>14</sup> 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»<sup>15</sup>. 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*<sup>16</sup>, 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.<sup>17</sup> Personalmente, no habría sabido delimitar mejor ese campo de juego que es

---

<sup>15</sup> [...] *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.

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

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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>.

<sup>18</sup> *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»<sup>19</sup>.

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»<sup>20</sup> 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 Cristóbal<sup>21</sup>, 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.

---

<sup>19</sup> [...] 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.

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

<sup>21</sup> 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 Carter<sup>22</sup> y rescatada recientemente por Jorge Salgado Correia y Gilvano Dalagna en sus *Cahiers of Artistic Research*, el primero de los cuales se publicó en 2018<sup>23</sup>. 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,

---

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

<sup>23</sup> 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](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.<sup>24</sup> 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)<sup>25</sup>, 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

---

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

<sup>25</sup> 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 reivindicó, 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.<sup>26</sup> 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*<sup>27</sup> 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

---

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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*<sup>28</sup>, 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.

---

<sup>28</sup> 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)<sup>29</sup>. Y también en ese curioso constructo mutante que es el *análisis performativo*, que según qué marco teórico elijamos puede significar una cosa u otra<sup>30</sup> 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.

---

<sup>29</sup> López-Cano y San Cristóbal Opazo, *Investigación artística...*, 135-168.

<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> La tradición sigue aferrada a códigos aparentemente inamovibles, que ofrecen como

---

<sup>31</sup> 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*<sup>32</sup>, 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.

---

<sup>32</sup> 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](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. ■