

Del boceto a la tesis. Investigación artística en la composición musical a partir del estilo

From the sketch to the thesis. Artistic research in musical composition based on style

Luis Pérez Valero

Universidad de las Artes
 Guayaquil, Ecuador
luis.perez@uartes.edu.ec
 ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-7503-0042>

Resumen

El compositor-investigador hoy en día se acerca a su producto artístico desde perspectivas teóricas para comprender la dimensión de su creación. La presente ponencia expone el avance parcial de un trabajo de mayor envergadura. Como problema se detectó la ausencia de métodos de investigación en artes en estudiantes avanzados de composición para definir su propia música; a partir de ello, se buscaron alternativas que, desde otras áreas como la estética y el análisis musical orientasen hacia el estilo como objeto de la investigación artística. Son nuestros objetivos exponer y describir estrategias que permitan al compositor-tesista argumentar su estilo, desde elementos objetivos a partir del imaginario personal. La metodología fue autoetnográfica: registros de campo, grabación de sesiones de clases, reflexión individual y colectiva, así como talleres para la revisión grupal de productos artísticos; cada alumno llevó una bitácora de creación sobre su propio proceso de creación y definición estilística. Como resultado parcial se considera que la gestación de una memoria personal permite autodefiniciones en la búsqueda de una voz personal que pueda a la vez ser evaluada por pares académicos.

Palabras claves

Investigación en artes, Composición, Estética de la música, Análisis musical



Abstract

The composer-researcher nowadays approaches his artistic product from theoretical perspectives to understand the dimension of his creation. This presentation presents the partial progress of a larger work. As a problem, the absence of research methods in the arts was detected in advanced composition students to define their own music; Based on this, alternatives were sought that, from other areas such as aesthetics and musical analysis, oriented towards style as an object of artistic research. Our objectives are to expose and describe strategies that allow the composer-thesis writer to argue his style, from objective elements from the personal imagination. The methodology was autoethnographic: field records, recording of class sessions, individual and collective reflection, as well as workshops for group review of artistic products; Each student kept a creation log about their own process of creation and stylistic definition. As a partial result, it is considered that the gestation of a personal memory allows self-definitions in the search for a personal voice that can at the same time be evaluated by academic peers.

Key words

Research in arts, Composition, Aesthetics of music, Musical analysis.

Introducción

El compositor-investigador en un momento se despoja del velo creador y enfrenta el reto de escribir sobre el arte que realiza. En la academia, la tradición ha sido que el crítico o el musicólogo se acerque al objeto artístico; no en vano, su formación transcurre a través de estudios teóricos y a veces prácticos para comprender en toda su dimensión lo que contiene el objeto artístico: técnicas de análisis, estrategias de argumentación, sustento teórico, son apenas algunos de los esbozos que dispone. En el caso del compositor, la proyección del pensamiento del artista está latente en la producción de la obra de arte, pero en el campo de la investigación artística es esencial el acercamiento a la escritura, exposición y debate académico de los contenidos realizados.

El oficio de la composición musical es loable; como creador posee un imaginario que varía entre artistas, escuelas y centros de creación, cada uno con sus propios procesos de articulación y flujo de trabajo. Cuando se saca al compositor de su medio natural hacia la investigación suelen ocurrir tres cosas: la primera, rechazar por completo el nuevo espacio de trabajo: la escritura, la reflexión sobre la composición; la segunda, terminar siendo asimilado al nuevo campo, en muchos casos absorbido por los estudios etnomusicológicos, dedicados a la elaboración desde catálogos de archivos, revisión de metodologías, escritura de libros; la tercera, realizar el ejercicio de investigación de manera equivocada.

Por ser una investigación en proceso, se ha estructurado la ponencia en varias partes con un cierto grado de avance: i) la relación entre investigación musical, investigación artística y composición musical; ii) dos breves casos de estudio que sirven de referencia; iii) el marco teórico y metodológico en una investigación artística con estas características; y iv) conclusiones parciales¹.

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto “Producción musical en tiempos de pandemia. Reinención de los modos de hacer música”, inscrito bajo el código VIP-2020-050 en la Universidad de las Artes.

Planteamiento del problema: sobre investigación musical y composición musical

Musicólogos y compositores pueden convivir en un mismo espacio y línea de tiempo sin encontrarse jamás. La actividad de cada uno es diametralmente opuesta, pero relacionada. Ambas disciplinas tienen a la música como centro de sus actividades, pero en ámbitos distintos de acción: una busca en archivos, en partituras, en fondos documentales y su principal medio de comunicación es la palabra; para la otra, la creación y las técnicas de composición son pilares de la creación artística.

Pese a ello y, desde que en América Latina las artes han ingresado al claustro universitario, se ha hecho indispensable que los artistas, en este caso, los compositores, justifiquen el tiempo y dinero que obtienen los centros de educación superior para la investigación (Borgdorff, 2010). Investigar no es crear, así como crear no implica necesariamente investigación. Esto ha traído de suyo que el ámbito de “investigación en artes” en el ámbito musical sea manejado como “investigación musical” o “investigación artística en música” (Pérez Valero, 2019).

Cuando revisamos los métodos desde los cuales se ha sustentado este nuevo campo de experticias, vemos que la autoetnografía pertenece a la etnografía y que, por ende, hay más similitud con la etnomusicología que con un método de investigación artística *per se*². La musicología tomó sus métodos de la historia, la etnomusicología de la etnografía; en la actualidad, los estudios de la producción musical se están sustentando en una colaboración, hasta el momento armoniosa, entre los métodos desarrollados por la musicología y la comunión de tecnología y el vocabulario técnico de la producción musical. Sin embargo, al enfrentarnos a la composición musical como acto de creación, observamos que este continúa siendo un campo que se legitima por separado.

López Cano (2020) en diversos momentos ha dicho que se habla más de fútbol que de música; coloca además un ejemplo muy elocuente: un buen comentarista puede ser una mente brillante descifrando estrategias de fútbol y, sin embargo, jamás haber pateado una pelota en su vida. El futbolista por su parte está ahí, en la cancha, dando lo mejor de sí para la jugada

² En América Latina, la historia de la musicología es relativamente breve comparada con la producción hecha en Europa; además, es interesante destacar cómo al revisar el Sadie y Terryll (2004) nos encontramos con una narración por regiones. De cierta manera, la musicología en general, se desliga de lo estrictamente disciplinar.

magistral y, a pesar de ello, al ser entrevistado no posee las capacidades de expresión verbal para explicar lo que hizo. Esto no es grave, son áreas de experticias diferentes. Otro ejemplo y esta vez, más cercano a nuestra área: la compositora e investigadora Isabel Aretz (1999) confesó en una entrevista que, viendo que el mundo pianístico era altamente competitivo en Buenos Aires de los años treinta y, siendo la etnomusicología una nueva disciplina, decidió cambiar las siete horas que pasaba frente al piano por siete horas intensas dedicadas a la investigación en todo su espectro: búsqueda de informantes, análisis organológico, redacción de borradores para artículos, conferencias y libros.

En la doble faceta de compositor y musicólogo, se corrobora la distancia a nivel de intereses que hay en cada gremio. Después de cerrar un doctorado en musicología y tratar de reencontrarme con los compositores descubrí, con cierta pena, que eran pocos los creadores capaces de hablar con propiedad y objetividad de su propia obra; esto confluyó con mis experiencias como docente en un seminario de “metodologías en investigación musical” para compositores³. Durante la preparación del programa de estudios observé que el contenido era una exposición de métodos de investigación que eran utilizados por etnomusicólogos.

Otro problema es la generación de productos. El compositor genera varios: la partitura en caso de trabajar en ese formato, el archivo sonoro en el caso de la música electroacústica, el vídeo, el concierto tradicional que además debe ser respaldado por una grabación óptima, un programa de mano, una reseña crítica y la publicidad. Hasta acá, nada que no sea igual a cualquier artista plástico. El meollo del asunto viene cuando se pretende equiparar estos resultados con la investigación. El producto de investigación tiene una tradición que en los últimos años se sustenta en el artículo indexado y, en menor medida, en el libro sometido a revisión por pares; se debe exponer el avance en simposios y congresos cuyo resumen también ha sido previamente evaluado. Por lo tanto, el compositor que pretende el camino de la legitimación académica se encuentra con que sus experticias fueron desarrolladas en el ámbito de la creación musical, no en la investigación. En este sentido, debe comenzar a nutrirse de herramientas de investigación, cuyo campo más cercano pertenece a la etnomusicología.

³ Seminario de posgrado: Métodos de investigación musical. Universidad de las Artes del Ecuador, agosto de 2020.

Primera aproximación: breve definición de la composición musical y su didáctica

Una composición musical es una obra artística autónoma, que puede involucrar discusiones de carácter extramusical; su creación está condicionada por la experiencia personal y profesional de su creador, es por ello que, el nivel de profundidad en la exploración técnica y estética de la obra estará determinado por las habilidades y herramientas del compositor. Igualmente, en el caso del oyente, este dependerá de su educación musical, cultural y estética para enfrentarse al objeto sonoro que es reproducido por los intérpretes. El compositor crea un estímulo personal que es direccionado en función de la época, contexto histórico, económico, político y social en que le ha tocado desempeñarse (Schaeffer, 1976).

La composición contemporánea puede o no verse afectada en la actualidad. De hecho, la música es categorizada dentro de las grandes corrientes sociales, políticas e históricas. En este sentido, está sumergida en las manifestaciones artísticas y en el avance científico de un contexto. Pese a ello, conserva su propia autonomía en la medida que las otras manifestaciones así lo desean. Al respecto, la música contemporánea no ha logrado formar parte de los repertorios tradicionales y salvo esfuerzos de festivales muy puntuales no es una música de consumo masivo. A pesar de los nichos en los que está colocada, posee múltiples formas de expresión y, para quien no conoce los lenguajes, estas pueden parecer no tener relación entre ellas.

En consecuencia, la música contemporánea posee líneas estéticas y amplia variedad de técnicas; paradójicamente, no es igual la proporción de trabajos teóricos dedicados a la nueva música. A partir de esto, el panorama de la música contemporánea se aprecia fragmentado y durante muchos años su mejor definición estuvo bajo el manto de la postmodernidad.

La didáctica de la composición ha partido de la enseñanza de obras del pasado, sus formas y su estilo. Schäffer (1976) no subestima este proceso de aprendizaje, pero lo cuestiona en el sentido de que los compositores del pasado afrontaron y resolvieron los problemas estéticos y técnicos de su tiempo. Consideramos que, al igual que las Bellas Artes debe haber un estudio de las obras del pasado, pero su prioridad no ha de estar por encima de las manifestaciones musicales de los contemporáneos. De acuerdo a esto, las principales fuentes están en partituras, grabaciones, vídeos y festivales de compositores activos de nuestra época. Pero la elaboración de productos académicos que den fe de un proceso de investigación es algo relativamente

nuevo, sobre todo, cuando se trata de la redacción del documento escrito y su confrontación con evaluadores académicos. Una alternativa que se propone desde la investigación artística en composición musical es afrontar la discusión y el análisis del propio estilo del compositor a partir del método autoetnográfico (López Cano y San Cristóbal Opazo, 2014; Holman Jones, 2007; Adams, Jones y Ellis, 2015).

Sobre el marco teórico en relación al estilo

Uno de los conceptos que más le cuesta al tesista de composición es definir en palabras en qué consiste su estilo. Sumergido en un proceso de creación de nuevas obras, el estudiante de composición no está interesado en la textualización o verbalización de sus procedimientos, técnicas o estilos. Para cualquier historiador y crítico de arte las *Las señoritas de Avignon* (1907) marca un antes y un después en la historia del arte; Picasso dejó casi mil bocetos que demuestran una búsqueda en forma, composición, proporción y dibujo de lo que fue el resultado final. Paradójicamente, se han escrito miles de artículos y libros sobre esta obra, pero Picasso solo escribió una sola palabra: Picasso. Es evidente que el artista malagueño no necesitaba un título de licenciado o doctor en Bellas Artes; pero el compositor que desea ser legitimado por la academia debe enfrentarse a la redacción de un documento escrito en el que deje claro, en palabras, cuál fue la ruta que siguió para generar la composición.

En este sentido, el estilo en música permite relacionar los sonidos, su manipulación y decodificación por un grupo de individuos. Meyer (2016) propone la siguiente clasificación: a) el sistema con algunas combinaciones posibles; b) los posibles que son plurisituacionales, en la medida en que respeten los límites; c) las combinaciones únicamente en cierta forma; d) los casos a, b y c se someten a las reglas del sistema; e) las relaciones están determinadas por el contexto de cada obra concreta, así como del sistema estilístico general. Esto decanta las posibilidades de expectativa y sucesión del sonido. Es en esta relación entre marco teórico y estilo donde en el trabajo con la práctica artística debe aparecer la voz del investigador-artista con una visión crítica. Debe existir conexión entre la orientación teórica y la propuesta artística. La reflexión que se hace debe invitar a una posterior acción artística. Desde una posición crítica la teoría permite tener la visión del músico y no la del filósofo o de quien se toma la teoría; es construcción teórica para la acción artística.

La claridad conceptual permite ahorrar tiempo y energía. Mientras más delimitado y sesgado sea el ámbito teórico, más fácil será aplicar los campos teóricos al objeto de estudio. La propuesta artística moldeará y direccionará todo lo referente a la parte teórica. Es por ello tan importante conocer cuál es el formato de nuestra propuesta artística: divulgativo, espectáculo o experimental.

En consecuencia, la partitura es un espacio de exploración que tiene tres aspectos independientes y a la vez entrelazados: la praxis interpretativa, los modos de escucha y la composición en sí; cada uno exige una manera particular de aproximarnos a ella. Cuando un género musical está establecido el escucha está preparado para encontrar indicios claros del fenómeno musical: si es una balada, esperamos oír una melodía con notas largas, tempo lento; si es una fuga esperamos escuchar el intrincado contrapunto. En este sentido, ejercen mucha influencia los tópicos musicales que nos direccionan en torno a lo que esperamos escuchar (Sans, 2020).

Con frecuencia, es en el marco teórico en donde los estudiantes de arte no encuentran cómo delimitar el contenido del trabajo. Si bien algunos trabajos tienen un grueso porcentaje de contenido en este ámbito, a veces, nos encontramos con ideas superfluas o, por el contrario, muy interesantes, pero sin relación directa con el tema de trabajo. Esto que suele llamarse “irse por los bordes”, no debe pasar en el marco teórico; por el contrario, debe ser el área mejor delimitada de cualquier trabajo, porque desde allí el compositor nos hablará de lo que aspira que sea obra.

En los trabajos en los cuales se vinculan composición e investigación, el marco teórico es prestado desde la musicología. Los antecedentes se concentran desde la producción teórica que se ha publicado hasta las técnicas musicales que tienen referencia con la línea estética del compositor-investigador. En esta última parte, el estudiante debe tener acceso a partituras y música de la más reciente creación. Entonces, el marco teórico lejos de ser un dolor de cabeza es nuestro marco referencial desde el cual hablaremos.

Distinguimos, entonces, antecedentes teóricos y antecedentes artísticos. Los antecedentes teóricos hacen referencia al material textual: libros, artículos, páginas web, conferencias, entre otras, en donde musicólogos, compositores y críticos dejan una huella verbal por escrito o por vídeo sobre el ámbito de acción teórica. En esta parte del trabajo son tan útiles los aportes dados desde la musicología como algunos textos escritos por compositores que dedicaron algo

de tiempo a la reflexión (Boulez, 1984; Cage, 2011 y Feldman, 2012). Puede que el compositor no se adecue a las pautas de investigación musicológica, pero que desde la reflexión de su oficio sí pueda plantear importantes interrogantes o respuestas desde el ámbito de la creación.

Los antecedentes artísticos se sustentan con partituras, grabaciones y todo aquel objeto artístico que tenga referencia directa con la producción artística. Es habitual en el mundo del arte que el creador niegue sus influencias porque cree que con esa actitud se muestra al mundo como un genio. Admitámoslo, genios son pocos; por el contrario, celebremos el trabajo metódico de investigación, reflexión, búsqueda de datos y procesos de creación que son, al fin y al cabo, los mejores ejemplos a seguir.

Ahora bien, dentro del contexto de América Latina el acceso a partituras de reciente creación es difícil; por lo general, lo que funcionó en su momento a los compositores de mi generación que nos formábamos fue acceder a la partitura comunicándonos directamente con el compositor. Casi todos estaban dispuestos a que alguien escudriñara en sus partituras; pese a ello, el problema era otro. Así como América Latina carece de una red editorial de partituras, también muchos compositores carecen de criterios de edición musical; crear una obra no implica, necesariamente, que se conozca de edición musical.

Resumo en líneas generales los principales problemas que encontré revisando mi archivo personal con obras fotocopiadas del archivo personal de otros compositores: i) partituras manuscritas que, pese al esfuerzo del compositor, tienen notas difíciles de descifrar; ii) partituras que habían sido editadas en un programa de edición musical y, por lo general, estaban mal maquetadas, con compases mal distribuidos en sistemas y en ocasiones indicaciones que velaban notas; iii) en algunos casos, varias versiones de una misma obra porque cada una tiene modificaciones que no están sintetizadas en una edición final; iv) otras partituras que estaban correctamente transcritas, pero con correcciones a mano que se hicieron durante algún ensayo o montaje de la obra; v) partituras con técnicas extendidas que tienen errores de notación: el compositor propone con un mismo símbolo técnicas distintas o, una misma técnica con dos o tres símbolos distintos. Esto produce confusión en el analista y en el intérprete; para este último una partitura de Mozart termina siendo más apetecible porque sabrá que no hallará ambigüedades en la escritura. Todo esto se evita si el compositor somete su partitura a la revisión editorial de un copista o un editor musical.

Dos modelos previos de investigación en artes para la composición musical

Una de las maneras de presentar trabajos finales en composición musical es la del portafolio. Esta estrategia pedagógica permite al estudiante mostrar los productos finales que ha realizado a lo largo de la carrera. El portafolio puede ser un conjunto de obras acústicas, electrónicas o mixtas y puede venir acompañado de una memoria descriptiva; es ahí en donde los estudiantes encuentran más trabas: en el proceso de escritura. Se puede seguir un esquema muy sencillo como desglosar cada obra en: descripción general, explicación del proceso creativo, influencias y resultados. A continuación, presento dos modelos a modo ilustrativo.

1) Desde la etnomusicología.

Fabio Fuentes Hernández (2014) realizó una tesis que comenzó con una investigación de campo para recopilar materiales musicales que fueron analizados para después ser aplicados en una obra compositiva original. El tesista elaboró un conjunto de obras nuevas desde una aproximación etnomusicológica que no solo nos recuerda a los procedimientos realizados por otros compositores como Béla Bartók, sino que incluso, podemos señalarlo, como lo expresan López Cano y San Cristóbal Opazo, como una “investigación artística desde la etnomusicología” en la cual el investigador recopila, analiza, selecciona y reelabora el material musical para ser vaciado en una obra original.

El investigador en su búsqueda de antecedentes nos acercó a trabajos de la antropología para conocer quién es y en dónde está la etnia que plantea estudiar; tampoco descuida qué producciones artísticas han sido derivadas de proyectos semejantes; es decir, hay una revisión de lo que se ha investigado sobre la etnia. Algunas investigaciones son de carácter directo, es decir, que se centran en cuestiones musicales y otras menos directas, pero que igualmente atañen al estudio en cuestión. En este sentido, el compositor que se adentra a un trabajo semejante debe contar con las metodologías de un etnomusicólogo: debe saber recopilar información de campo, conocer procesos de grabación *in situ*, análisis musical, habilidades y herramientas efectivas de producción musical. El resultado final fue un conjunto de obras de cámara en las cuales se

incorporó el uso de instrumentos indígenas. En este sentido, dentro de la investigación artística en música debemos entender que una tesis no es la obra, sino un trabajo de investigación que conduce a la generación de una obra.

2) Desde la musicología sistemática.

El trabajo de investigación en artes en composición musical es como componer: hay un tema susceptible a ser sometido a variaciones, pruebas, modificaciones. Precisamente, lo más difícil de componer es la creación o elección del tema. Dependiendo de lo atractivo y de las cualidades del tema, se podrá vislumbrar un desarrollo interesante, aburrido o fallido de la composición. Un tema puede ser simple y generar complejidad en su desarrollo. Un tema puede ser complejo y, después de todo, ser muy simple de reelaborar. Todo lo anterior es aplicable a una tesis de cualquier carrera y en especial dentro del ámbito de las artes.

Tomemos por ejemplo la tesis de Jorge Díaz (2019), su trabajo versó sobre la politonalidad. El investigador buscó antecedentes teóricos sobre el tema y descubrió algo que intuitivamente ya sabía: existe poca información respecto al tema en lengua castellana. A partir de allí, decidió entrevistar a compositores para saber cómo usaban la técnica politonal; además, durante su pesquisa encontró que es difícil el acceso a partituras de reciente publicación, por no decir inexistente en el caso latinoamericano. El investigador hizo un levantamiento teórico y práctico que resultó en un tratado de politonalidad. Hasta aquí, observamos que ha hecho una búsqueda bibliográfica y documental que ha complementado con entrevistas semiestructuradas a compositores; como si fuese poco, somete la información a un análisis hermenéutico y técnicomusical: genera conceptos teóricos y prácticos para usar en la politonalidad; las entrevistas son analizadas y expuestas bajo una lupa dinámica y tenaz. En otras palabras, Díaz acudió a la etnografía para tener más claridad sobre su tema, en su análisis dialogan textos teóricos con compositores vivos. Además, el investigador propone una manera de analizar la música que es estilísticamente politonal; destaco esto último porque un compositor no tiene por qué proponer métodos de análisis de su música. Por último, Jorge aplica todos estos conceptos en una composición musical nueva para piano y realiza el análisis de su obra *Estudio politonal N°2, la muerte de los sueños*.

En el análisis de su *Estudio*, Jorge expone los materiales que usó y, si bien se centra en los aspectos melódicos y armónicos por razones obvias de su estudio, también nos habla de la forma y de la composición en general. Jorge no se limita solo a estos aspectos, sino que incluso argumenta acerca de las características a nivel de técnica pianística que propone en su obra. Termina con una serie de conclusiones dentro de las cuales, las más valiosas son las recomendaciones a la hora de afrontar un trabajo de composición politonal.

El ejemplo de la tesis de Díaz parte desde la musicología sistemática y hace un recorrido por la estética de la música para aportar más allá de una composición, un tratado de politonalidad. Ahora bien, nada de lo anterior hubiera sido posible sin la aparición del tema: politonalidad. Jorge Díaz no buscaba descubrir la politonalidad, pero, a raíz de sus pesquisas, expuso que la información estaba dispersa en textos académicos y que incluso, se prestaba a la confusión al momento de pretender sistematizar una práctica artística o teórica.

Esto nos lleva a preguntarnos: ¿sobre qué debe escribir el compositor tesista? Responder esta pregunta depende del objeto de estudio y de las exigencias institucionales. En primera instancia, la salida más fácil es cuando la obra ha sido producto de un arduo proceso de investigación, como en el caso de los trabajos de carácter etnomusicológico o de musicología sistemática: a una investigación exhaustiva, seguirá la creación de la obra que llevará su explicación en el escrito correspondiente. Cuando son obras experimentales para las cuales es menester la exposición y la presentación, será necesario escribir la parte teórica, ejecutar la parte práctica y, posteriormente, dar cuenta de los resultados obtenidos después de la ejecución de la obra. También el compositor tesista puede escribir sobre los procedimientos empleados, sobre el resultado técnico y estético obtenido e incluso, con una gran carga de subjetividad, podrá explicar el significado dentro de su mundo de la obra creada. Si se hace problemático escribir sobre esto cuando no se tiene el hábito, ¿cómo será la posible recepción de la obra?

Metodología y hábito

Es imprescindible que el compositor tenga un amplio conocimiento de las técnicas que va a utilizar en su obra o, por lo menos, haya experimentado con ellas a la manera de bocetos o pequeñas piezas. Un ejemplo es el creador que se aproxima por primera vez a la música

atonal y puede elaborar ensayos de composición para conocer el funcionamiento de la técnica, para tomar decisiones de carácter estético. Si esto se acompaña con un trabajo exhaustivo de escritura a través de un registro o diario de campo, podrán obtenerse resultados a corto plazo, dependiendo desde luego del empeño y la continuidad del trabajo.

En este sentido, uno de los aspectos que destacan López Cano y San Cristóbal Opazo (2014) es la reflexión continua sobre el tema, las posibles preguntas de investigación, las inquietudes y los procedimientos artísticos con sus resultados. Al respecto, se hace indispensable que el estudiante se familiarice con los procedimientos de recopilación de datos y de métodos cualitativos tradicionales como el cuaderno de campo, el desglose de notas, el diario, los registros y las reflexiones de campo; por lo tanto, así como el compositor ha de tener el hábito de sentarse frente a la partitura, también ha de desarrollar el hábito de la escritura para reflexionar sobre su propio proceso. Se hace incuestionable que se familiarice con los métodos de la autoetnografía que están en boga cuando se trata de trabajos de creación. Un ejemplo al respecto lo representa el congreso de la Universidad de Glasgow, *The Autoethnography of Composition and the Composition of Autoethnography*, en donde se tocan temas como enfoques autorreflexivos para la creación de música —que incluyen autoetnografía, música y o autoetnografía como sus metodologías relacionadas—, composición musical, composición de canciones y música popular, música y práctica creativa, fonografía, arte sonoro y estudios sonoros, interpretación como composición (por ejemplo, músicas semiimprovisadas), práctica como investigación artística en música, composición musical y pedagogía, así como aspectos relacionados con la producción de narraciones escritas sobre música para contextualizar su creación.

Igualmente, se pueden utilizar herramientas de nuevas tecnologías que permiten la autorreflexión y la consecuente autocrítica al proceso creativo, a través de la grabación de archivos de audio que pueden fungir como podcast, videoblog o *vlogging* para exponer bien sea, a la manera de desahogo, exposición informal e incluso por simple ocurrencia, el proceso creativo (López Cano y San Cristóbal Opazo, 2014). Todo lo anterior sirve para recopilar material e ideas que pueden aprovecharse durante la elaboración del informe final, memoria o tesis; también es un excelente material que puede ser recopilado para elaborar futuros proyectos de composición.

Desde la investigación artística se generan insumos, conceptos, miradas. El conocimiento que se produce a través de la experiencia creativa no se agota con la experiencia estética; es

transferencia del conocimiento fuera de la experiencia artística. Es importante que haya discurso que se pueda transmitir y compartir en formato escrito, vídeos, láminas, etc. Es un proceso de documentación, de reflexión sistemática, de elaboración de poéticas personales y originales a partir de la reflexión artística y de ejercicios de autoetnografía.

Normalmente, el tesista se enfrenta a dos caminos que ha de elegir: la composición y el posterior análisis de lo que hizo, o una investigación con todas las de la ley y que se vea refrendada en la composición. Disertemos brevemente sobre cada aspecto.

Hacer una composición y después justificarla desde el análisis presenta una situación tanto absurda: en muchas ocasiones, cuando el análisis pasa por las manos de un analista, este puede observar cosas que el propio creador no vio. Es decir, salvo que el escrito verse sobre la utilización de un tipo de material compositivo específico, o alguna técnica en especial, muchas veces el compositor tesista no encuentra las palabras adecuadas e incluso, el método ideal para vislumbrar la textualización de su obra. Cuando la composición es el resultado de un trabajo exhaustivo de investigación desde el ámbito de la etnomusicología, el compositor tesista debe esforzarse en organizar un discurso que avale el resultado estético a partir de los materiales. Este tipo de investigación tiene un aval muy fundamentado en Béla Bartók, quien hizo un trabajo de recopilación etnomusicológico muy valioso en Hungría, Transilvania, y otros países y redundó en su propio lenguaje compositivo.

También se pueden tener estupendos resultados cuando el compositor tesista enfrenta su trabajo de investigación desde la teoría de la música o desde la relación de la electrónica con la acústica, entre otros tópicos. La situación se complica cuando el tesista desea ahondar en trabajos de carácter interdisciplinar en donde la intertextualidad juega un rol preponderante.

Entonces, dado este preámbulo, ¿qué es investigar? Es en primera instancia la sistematización de teorías, métodos e interpretaciones que generan un nuevo conocimiento que, a su vez, puede ser discutido, debatido, legitimado o no dentro de un gremio; por ende, requisito *sine qua non* es que la metodología sea clara, precisa y rigurosa para que, desde un modelo argumentativo se puedan exponer los resultados. Es por ello que, especialmente durante la década del 2010, se generaron discusiones en las cuales el artista-compositor decía: “¡He investigado! ¡He ahí mi investigación!” y lo que señalaba era la partitura. El problema con la aproximación directa a la partitura como objeto de estudio es que, precisamente, cada investigador podrá hacer una lectura distinta a partir de su propia formación, intereses, teorías, métodos y preguntas de investigación.

El compositor de oficio tiene sus métodos y tiempos para la creación. Puede levantarse hoy y escribir durante seis horas seguidas, así como no escribir una sola nota en años. Esto no le puede pasar al compositor tesista, pues debe refrendar en un límite de tiempo su tesis y su composición. Desde este punto de vista, es indispensable un diseño de investigación y creación que visibilice los pasos necesarios para la realización de la investigación y del producto final.

Una investigación que redunde en una obra musical es inevitable que esté rodeada del aura de la etnomusicología. Es preocupante cómo, cada vez más, en algunas universidades e institutos de música prefieren el término “investigación musical” para referirse a una investigación que redundará en una obra artística, que usar la palabra etnomusicología (Sans, 2017). Toda herramienta desde el punto de vista musicológico redundará favorablemente en un trabajo correctamente fundamentado.

El problema radica en que en muchas ocasiones el compositor-tesista no tiene un hábito de trabajo metódico: toma el papel pentagramado (o la computadora) y comienza a trabajar a medida que va apareciendo “la inspiración”. En este sentido, trabajar desde el diseño de la obra permite exponer y delimitar la forma musical, el sistema, los materiales melódicos, rítmicos, instrumentales y texturales. En otras palabras, consiste en la exposición precisa y limitada de lo que usará el compositor para su creación.

De hecho, Piovani (2007), citando a Valles, habla del diseño estructurado y del diseño emergente. En el primero, nada se deja al azar; en el segundo, pueden suceder imprevistos que enriquecen la investigación. En este sentido, la investigación del compositor es una conjunción de ambos diseños: debe existir un diseño estructurado que permita en mayor o menor medida, la producción del trabajo de investigación que redundará en la composición. Por otro lado, la composición en sí misma, es el resultado de un diseño emergente: es inevitable que a lo largo del avance de la composición-investigación surjan aspectos que solo la experiencia del investigador permita incorporar o no a su trabajo: nuevas fuentes documentales, experimentos exitosos o fallidos, nuevos textos que arrojan luz u oscurezcan el tránsito.

Conclusiones

¿Cómo es posible subsanar el vacío de la relación entre investigación y creación? Lo ideal es que a lo largo de cada pensum de estudio se fomente el hábito de investigar, entendiendo como tal la construcción y generación de nuevos conocimientos, esto se consigue a partir de incentivar la lectura y la observación en aspectos que de forma cotidiana pasan desapercibidos. Otro tópico esencial es la generación de preguntas que indaguen o experimenten desde la creación a partir del estilo musical. No debemos olvidar: creación e investigación son dos procesos diferentes que pueden convivir por separado, pero que, en los últimos años, se observa un esfuerzo por conciliarlos.

Un punto de vista que debe considerar el compositor-investigador al momento de escribir es que su obra artística es susceptible a múltiples lecturas, de allí la importancia de definir el estilo. Por un lado, la lectura del público no especializado que puede alabar o destruir el valor técnico y la calidad estética de la obra musical. Por otro, la confrontación con el musicólogo, crítico o especialista, en cuyo caso puede haber o no una legitimación del producto final. Como si fuese poco, un posible aliado serían los músicos que interpretan su obra, quienes pueden hacer una interpretación magistral a nivel de praxis musical y, sin embargo, no tener idea de lo que el compositor trató de decir. Hay músicos que interpretan de manera formidable, pero al discutir sobre la música pueden tener puntos de vistas disímiles que también son válidos.

Una composición sola no es una investigación; por el contrario, puede ser un producto derivado de la investigación o incluso ser necesaria su creación para la investigación. Es por ello que no debemos olvidar que el documento escrito y la composición han de estar relacionados en función del público académico al que van dirigidos. Puede existir una fuerte contradicción entre lo que se verbaliza y lo que se pone en la partitura y, en muchas ocasiones, un musicólogo puede presentar un análisis de partitura más completo que el propio creador. Es por eso indispensable que el compositor-tesista tenga bien definido su marco metodológico, teórico y estilístico, porque a partir de esta relación podrá verbalizar el resultado de la partitura desde una aparente “objetividad”. Cuando no existe un baremo o rúbrica de evaluación los jurados pueden caer en discusiones interminables. Insistimos sobre la claridad del concepto artístico desde una lógica básica como que A implica B; el compositor-tesista ha propuesto una obra con ciertas características, para ello ha partido de una propuesta metodológica y de referentes teóricos que permean la obra.

Bibliografía

- Adams, T. E., Jones, S. H. y Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Nueva York: Oxford University Press.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, (13), pp. 1-33.
- Boulez, P. (1984). *Puntos de referencia*. Madrid: Gedisa.
- Cage, J. (2011). *Silences: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Díaz, J. (2019). *Aproximación al politonalismo* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Experimental de las Artes], Caracas, Colombia.
- Feldman, M. (2012). *Pensamientos verticales*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fuentes Hernández, F. (2014). *Shihkakubi. Generación de una serie de obras a través de la elaboración de materiales sonoros basados en el estudio de las fuentes acústicas recopiladas en las comunidades de los indígenas Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta* [tesis de doctorado, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”]. Buenos Aires, Argentina.
- Holman Jones, S. (2007). Autoethnography. En G. Ritzer (Ed.), *The Blackwell encyclopedia of sociology* (pp. 22-35). Londres: John Wiley & Son.
- Meyer, L. B. (2016). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza.
- Pérez Valero, L. (2019). Arte indexado/arte indeseado: la legitimación en artes en el ámbito de las universidades. En P. Cardoso (comp.), *Construcción ecléctica de los saberes* (pp. 66-83). Guayaquil: Universidad de las Artes.

- Piovani, J. I. (2007). El diseño de la investigación. En A. Marradi, N. Achenti y J. I. Piovani (Eds.), *Metodología de las ciencias sociales* (pp. 71-86). Buenos Aires: Emecé.
- Sans, J. F. (2017). ¿Musicología o investigación musical? *Estesis*, (13), pp. 3-17.
- Sans, J. F. (2020). Típicos tópicos tropicales. *El Oído Pensante*, 8(1), pp. 7-33.
- Sadie, S. y Tyrrell, J. (2004). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Oxford University Press.
- Schäffer, B. (1976). *Introduction to composition*. Cracovia: PWM.

Fuentes audiovisuales

- Aretz, I. (1999). *Los juegos de la cultura* [entrevista de M. B. Nuri]. Argentina, Tucumán. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Y9vPEPTrg4Y>.
- López Cano, R. (2020). *Pensar la música ahora* [conferencia]. ILIA 2020, Conferencias del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ooi9uKQR7AA>.

Cómo citar este artículo:

- Pérez Valero, L. (2021). Del boceto a la tesis. Investigación artística en la composición musical a partir del estilo. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33503>.