

Guía del Trabajo Fin de Estudios — Composición

Esta guía explica cómo plantear y escribir la Parte A del TFE: el trabajo de investigación que acompaña a la obra (Parte B). Recoge la estructura que se espera, lo que debe hacer cada apartado y los errores que más se repiten. Los requisitos formales —extensión de 12.000 a 15.000 palabras, análisis de al menos tres obras de referencia, plazos de proyecto y depósito— están en la guía docente, que prevalece sobre este documento.

1. Investigar en composición

Hay tres maneras de investigar en arte (Frayling, 1993): **sobre** el arte —musicología, historia, análisis desde fuera de la práctica—; **para** el arte —producir conocimiento o herramientas que sirvan a la creación—; y **a través** del arte —la propia práctica como lugar donde se formulan y responden las preguntas—. El TFE de Composición se sitúa en las dos últimas, o en su combinación: la obra no es un anexo del trabajo, es parte de la investigación.

Una distinción que hay que tener clara desde el principio: **la investigación no es el documento**. La investigación es el proceso —preguntarse, obtener datos, reflexionar, componer, volver a preguntarse— y el documento es el informe de ese proceso y sus resultados. Se investiga primero y se escribe después.

2. El problema de investigación

Es la decisión más importante del trabajo. De él salen los objetivos, la metodología y la estructura. Sin problema, el trabajo se convierte en una exposición de material que nadie ha pedido.

2.1. Vacío, propósito y problema no son lo mismo

Los trabajos que fallan en este punto suelen quedarse en uno de estos dos escalones:

- **El vacío:** «no hay estudios sobre esta obra». Señala que algo falta, pero no que merezca la pena hacerlo. Hay infinidad de cosas no estudiadas que no merecen estudio.
- **El propósito:** «quiero incorporar el lenguaje de X a mi escritura». Dice para qué te sirve a ti, no qué se va a averiguar.

El problema está un escalón más arriba: **qué queremos saber que ahora no sabemos**. Y la prueba de que es un problema y no un propósito es la **transferibilidad**: ¿la respuesta le sirve a alguien que no seas tú?

La mejor forma de llegar a él es partir de un antecedente concreto: *este trabajo estudió esto, hasta aquí, y dejó esto sin resolver*. Un vacío derivado de un antecedente hereda su pertinencia; un vacío absoluto no la tiene.

2.2. El problema suele estar en el atril, no en la biblioteca

En composición, el problema más accesible casi nunca es bibliográfico. Está en la dificultad compositiva que tu obra tiene que resolver: escribir idioma jazzístico para un coro que no improvisa; integrar lenguaje postonal en una banda cuyo público viene del repertorio de certamen; representar el mismo contenido dramático con medios estilísticos incompatibles. Son problemas reales, transferibles, y tienen un test natural: la obra. Formula el tuyo antes de ir a buscar justificación a la bibliografía.

2.3. Criterios

Una buena pregunta:

- Es abarcable en el tiempo y la extensión del TFE.
- Está anclada en la práctica compositiva propia.
- Se formula sin ambigüedad y admite criterios para saber cuándo está respondida.
- Genera subpreguntas y sugiere las tareas necesarias para resolverla.
- Su respuesta interesa a alguien más que a su autor.

Un TFE no necesita un problema grande; necesita un problema pequeño bien formulado.

2.4. Ejemplos

Buenas preguntas

¿Qué estrategias de escritura y procesamiento permiten que, en una obra mixta para saxofón barítono y electrónica en vivo, la relación causal entre el gesto del intérprete y la respuesta electrónica resulte perceptible para el oyente? — Acotada (una plantilla, un problema), anclada en la práctica, genera subpreguntas y admite verificación mediante la obra y la respuesta de intérpretes y oyentes.

¿Qué técnicas de la música saturada son transferibles a un cuarteto de cuerda sin amplificación, y cómo condicionan la construcción formal? — Delimita corpus, plantilla y problema técnico. Las tareas se deducen solas.

¿Mediante qué procedimientos concretos integra un compositor determinado el lenguaje postonal en la banda sinfónica sin renunciar a su eficacia comunicativa? — Nace de una tensión real del medio, y cada procedimiento identificado es una respuesta transferible.

Malas preguntas

¿Cuál es la influencia del jazz en la música del siglo XX? — Inabarcable, no vinculada a la práctica, sin criterio de cierre. Es musicología, no investigación artística.

¿Quién fue Kaija Saariaho? — Descriptiva; se responde consultando la bibliografía. No genera conocimiento nuevo.

¿Es la electrónica más expresiva que los instrumentos acústicos? — Juicio de valor con términos ambiguos y sin criterio verificable.

Esta obra no la ha estudiado nadie y me sirve como modelo para mi lenguaje. — No es una pregunta: es un vacío más un propósito. Falta lo que se quiere averiguar.

3. El papel de la obra

La obra puede cumplir tres funciones distintas en el trabajo, y **cada una exige una evidencia distinta**. Hay que declarar en la introducción cuál es la primaria, porque determina cómo se evalúa el trabajo.

La obra como...	Qué debe aportar el documento	Dónde va en los objetivos
Fin: la obra es el producto; el análisis, su preparación	La obra misma, juzgada como música. Esto no es investigación por sí solo.	Es el objetivo general.
Medio: componer genera un conocimiento inaccesible por otra vía	Documentación del proceso: bocetos, decisiones, iteraciones, callejones sin salida.	Es el método; el general es el conocimiento que produce.
Verificación: la obra comprueba que los hallazgos del análisis son operativos	Criterios explícitos de transferencia y reporte de lo que se resistió .	Es el último objetivo específico, el que cierra el ciclo. El general debe ser una afirmación que la obra pueda contradecir.

Las tres pueden convivir, pero una debe ser la primaria y estar declarada. Lo que no cabe es comportarse como la primera, describirse con el vocabulario de la tercera y reclamar el prestigio de la segunda sin aportar su aparato.

Un test que no puede fallar no es un test. Si la obra solo puede confirmar el análisis, no lo verifica: lo ilustra. Lo que convierte la composición en verificación real es informar de qué recursos no se dejaron trasladar, cuáles hubo que deformar y cuáles se descartaron y por qué. Ese informe es, además, el material más valioso que puede contener el capítulo sobre la obra propia.

Analizar la obra propia es inevitablemente distinto de analizar una ajena: siempre puedes decir «yo pretendía esto». Declara el cambio de nivel —el análisis de la obra propia es un relato del proceso y la intención, no un análisis neutro— y esa objeción queda respondida de antemano.

4. Los objetivos

Los objetivos son la pregunta de investigación en infinitivo. **Un objetivo general**, que corresponde a la pregunta principal, y **varios específicos**, que son los pasos necesarios para alcanzarlo, listados en el orden en que se abordan. La suma de los específicos debe dar el general.

4.1. Reglas

- **Un verbo por objetivo.** «Recopilar y clasificar» son dos; «comparar, analizar y desarrollar», tres.
- **Verbos verificables.** «Conocer», «entender», «explorar» no se pueden comprobar. «Identificar», «clasificar», «comparar», «analizar», «componer», sí.
- **No son tareas.** «Leer bibliografía» es un medio, no un objetivo.
- **No son aspiraciones.** «Incorporar este aprendizaje a mi lenguaje compositivo» no es evaluable dentro del trabajo. Si es lo que quieres decir, va a la valoración personal.
- **No son formativos.** El sujeto de un objetivo es el trabajo, no tú. Prueba: si «el presente trabajo se propone...» no encaja delante, no es un objetivo de investigación.
- **Compatibles con el objeto.** Un objetivo de analizar el tratamiento coro-orquesta en una obra escrita para coro y piano es imposible desde su formulación.
- **Cubren todo lo que haces.** Si entrevistas al compositor, si construyes un catálogo, si analizas un segundo bloque de repertorio, hay un objetivo que lo recoge. Unos objetivos que describen un trabajo más pobre que el realizado son un error tanto como los que prometen de más.
- **El lugar de la composición depende de la postura declarada en el apartado 3.** Si la obra es el fin, es el objetivo general. Si es verificación, es el último específico, y entonces el general tiene que ser algo que la obra pueda poner a prueba: un inventario de herramientas no se verifica componiendo; una afirmación sobre cómo funcionan, sí. Lo que no cabe en ningún caso es la composición como un específico más entre varios, desconectada del general y sin peso proporcional en el cuerpo.
- **Lo declarado coincide con lo ejecutado.** Si el objetivo nombra tres obras, se analizan tres. Cada obra prometida y no analizada es un incumplimiento visible.

4.2. Ejemplos

Para la primera pregunta buena del apartado 2:

General. Desarrollar estrategias de escritura y procesamiento que preserven una relación causal perceptible entre gesto instrumental y respuesta electrónica en una obra mixta para saxofón barítono y electrónica en vivo.

Específicos. 1. Catalogar los modos de interacción instrumento-electrónica en un corpus de tres obras de referencia. 2. Diseñar y evaluar prototipos de procesamiento en tiempo real orientados a la causalidad percibida. 3. Componer una obra mixta que aplique las estrategias desarrolladas. 4. Analizar la obra compuesta y evaluar la percepción de causalidad con intérpretes y oyentes.

Mal redactados, con diagnóstico:

- *Conocer la música electroacústica.* Vago e inabarcable.
 - *Investigar las técnicas de X y, dos líneas después, recopilar y clasificar las características de X.* El mismo objetivo dicho dos veces.
 - *Componer una obra interesante y original.* Sin criterio de evaluación.
 - *Demostrar que la electrónica en vivo mejora la música de cámara.* Parte de la conclusión.
 - *Determinar las herramientas compositivas de X como objetivo general, con componer una obra como específico.* Un inventario no puede verificarse componiendo: el general debe ser lo que ese inventario permite afirmar, y entonces la obra sí lo pone a prueba.
 - *Contextualizar cómo ha evolucionado la música a lo largo de la historia en relación con sus cualidades descriptivas.* Inalcanzable tal como está escrito; hay que acotar.
-

5. La estructura del documento

El orden estándar es: resumen → introducción y justificación → objetivos → estado de la cuestión → marco teórico → metodología → cuerpo → conclusiones → referencias → anexos. Cada apartado tiene una función, y la mayoría de los problemas vienen de apartados que hacen el trabajo de otro.

Resumen

Un párrafo de 150 a 250 palabras con cinco movimientos: contexto o problema, objetivo, método, resultados, conclusión. Se escribe el último. **Informa, no anuncia:** dice qué se encontró, no qué se va a estudiar. No certifica su propio rigor —«mediante un aparato de evidencia sólido»—: el lector juzga el rigor, el resumen solo lo describe. Cuatro a seis palabras clave que no repitan el título.

Introducción y justificación

Aquí se plantea el problema, y no antes ni después. Contexto en dos párrafos, no en cinco; problema formulado como tal; vacío concreto; relevancia doble —qué aporta el análisis y qué aporta la obra—; origen del interés personal en tres líneas y al final, no como fundamento.

Errores frecuentes: un embudo de contexto que desemboca en un objeto y no en un problema; confesar que se eligió el tema y se buscó respaldo después; **no mencionar que se va a componer una obra** cuando esa obra ocupa la mitad del trabajo; escribir una introducción y una justificación que dicen lo mismo.

Estado de la cuestión

Responde a *qué se sabe ya de esto*. Es un mapa de la literatura sobre tu objeto, organizado por líneas o problemas, no en el orden en que fuiste encontrando las fuentes. Localiza el antecedente más próximo, resume lo que hizo y señala qué dejó sin hacer: ahí está tu hueco.

Reglas: **jerarquiza** las fuentes —una tesis, una entrevista promocional y una nota al programa no tienen el mismo estatuto—; **discute**, no expongas —si dos fuentes coinciden, demuéstalo; si una tiene un error, dilo—; **no afirmes que no existe nada** si dos párrafos después citas algo; y **no renuncies a revisar la literatura de un bloque entero** porque las fuentes sean muchas: eso es motivo para organizarlas, no para omitirlas.

Marco teórico

Responde a *con qué herramientas voy a mirar*. No es más bibliografía: es la justificación del instrumental analítico. Si aplicas una rejilla de parámetros a tres obras, aquí explicas de dónde sale esa rejilla y por qué esos parámetros y no otros.

Es apartado hermano del estado de la cuestión, no su subapartado, y va antes de la metodología porque el marco condiciona el método. Se organiza por conceptos o mecanismos, no por cronología: un recorrido de Pitágoras al siglo XX en veinte páginas es un capítulo de historia de la música que serviría para cualquier trabajo, no un marco para el tuyo. Una teoría que se usa en un solo pasaje puede explicarse allí mismo, pero siempre con el mismo formato; lo que no cabe es definirla en nota al pie una vez, en el cuerpo otra y como inciso una tercera.

Metodología

Describe **lo que se ha hecho**, no lo que se pensaba hacer. Un tribunal comprueba la metodología contra el documento: si anuncias un análisis comparativo de obras relacionadas y no existe, o un diario de trabajo que no aparece, la discordancia pesa más que la omisión.

Contenido mínimo: enfoque, procedimiento paso a paso, **corpus con criterios de selección y exclusiones documentadas** —qué obras se consideraron, cuáles se descartaron y por qué—, rejilla analítica enumerada de forma cerrada —no «varios parámetros, por ejemplo... etc.»—, fuentes, edición de las partituras y sistema de citación.

Sobre las etiquetas: una tabla comparativa de rasgos es análisis cualitativo, no cuantitativo. Cuantitativo es contar, medir y tratar estadísticamente. No reclames una metodología que

después reconoces no necesitar. Y usa un solo tiempo verbal: el presente descriptivo es el habitual.

Cuerpo

Contiene el análisis de las obras de referencia, el análisis de la obra propia y la discusión que los pone en relación. Tres reglas:

Analiza por parámetros, no cronológicamente. Una rejilla común aplicada a todas las obras —estructura, armonía, textura, relación texto-música, orquestación, lo que tu problema exija— hace posible la comparación. Un relato compás a compás, no.

Aplica la misma rejilla a la obra propia. Así el capítulo sobre tu obra se lee como respuesta al análisis de las ajenas, y no como apéndice.

Trata todos los objetos con la misma profundidad. Si un tema recibe catorce páginas de prosa y otro dos tablas, los resultados no son comparables aunque las tablas usen los mismos parámetros.

Y una advertencia sobre los datos: **no excluyas un parámetro porque no encuentres patrón en él.** Que un compositor no siga un patrón claro en el uso de tensiones armónicas es un hallazgo que hay que reportar, no un motivo para no analizarlas.

Conclusiones

Es el apartado que peor se escribe. Lo que debe contener:

1. **Cada objetivo, por su nombre,** con su estado: cumplido, parcialmente cumplido o no cumplido, y por qué. Si un objetivo no se cumplió, se dice aquí; el tribunal lo va a ver igual.
2. **Los hallazgos,** no un resumen de lo hecho. La lista de parámetros analizados pertenece a la metodología. La pregunta que responde cada párrafo no es «qué hace el compositor» sino «qué se deduce de que lo haga».
3. **Los resultados del estudio comparativo,** si lo hay. Si el trabajo se titula «estudio comparativo», las conclusiones contienen comparaciones: qué comparten las obras, en qué divergen, qué permanece a través de estilos distintos.
4. **Balance de la composición:** qué se transfirió bien, qué se resistió, qué se descartó. Es la única prueba de que la obra verificó algo.
5. **Limitaciones,** que ya habrás declarado en la metodología y ahora recuperas para acotar el alcance de lo afirmado.
6. **Líneas futuras concretas:** normalmente, lo que dejaste fuera del corpus por extensión.

Lo que no debe contener:

- «Considero que el objetivo se ha cumplido.» El cumplimiento no es opinión: remite a la evidencia. *El objetivo principal se ha desarrollado en el capítulo 3, donde...*

- «Se corrobora la idoneidad de este trabajo.» Haber hecho el trabajo no demuestra que mereciera hacerse; los resultados sí.
- «El marco teórico valida la idea de que...» Si reconoces que la cuestión no tiene consenso, has adoptado una premisa, no demostrado una tesis. Dilo así.
- Ninguna información ni cita nueva.
- El epílogo personal —la ilusión inicial, lo que ha significado la carrera—. Si quieres incluirlo, va en un apartado propio, **Valoración personal**, sin numerar, después de las conclusiones. Sin número, el lector sabe que está fuera de la cadena demostrativa.

Referencias

Una norma —APA 7.^a edición, que es la recomendada— aplicada con total consistencia. Tres comprobaciones que fallan con frecuencia: **toda cita del texto está en la lista y toda entrada de la lista se cita en el texto**; las fechas coinciden entre texto y lista; no hay entradas duplicadas ni con la cita en texto pegada dentro. Una referencia citada diecisiete veces y ausente de la lista deja sin trazabilidad todo lo que sostiene. Un gestor como Zotero evita la mayor parte de esto.

Anexos

Van en el índice, con su propio índice de tablas y figuras si lo necesitan, y numeración de tablas y figuras que no colisione con la del cuerpo. Véase el apartado siguiente.

6. Cuerpo y anexos: qué va dónde

Este es el punto donde más trabajos se estropean en la última semana.

El cuerpo argumenta; el anexo documenta. El cuerpo contiene lo necesario para sostener una tesis: la discusión, la comparación, las conclusiones del análisis y los ejemplos musicales mínimos de los que depende cada afirmación. El anexo contiene lo que permite verificar esas afirmaciones: el análisis exhaustivo, las tablas completas, las transcripciones, las entrevistas.

La diferencia se reconoce por la forma. Un anexo de documentación no tiene lector; tiene consultante. Si tu anexo empieza con una introducción, declara su propia metodología y desarrolla un argumento, no es un anexo: es el trabajo, desplazado.

El límite de palabras se resuelve por arquitectura, no por recorte. Cuando el borrador sobrepasa la extensión, la tentación es conservar las tablas —«ahí está la información»— y suprimir la prosa. Es la peor opción: la tabla registra pero no interpreta, y lo que se elimina es justo lo que distingue un análisis de un inventario. La solución correcta es la inversa: el análisis obra por obra íntegro al anexo, y en el cuerpo la comparación y sus resultados, ampliados.

Escribe el cuerpo al final, cuando la investigación esté cerrada y sepas qué argumento defiende. Redactar sobre la marcha produce documentos que crecen por acumulación y luego no se sabe cómo reducir.

7. El proceso

Bucle acción-reflexión. Cada tarea —analizar, leer, entrevistar, componer— genera datos; cada dato se registra y se reflexiona sobre él; cada reflexión afina la pregunta, los objetivos y las tareas siguientes. El plan inicial es un punto de partida, no un contrato.

Registra todo. Un cuaderno de trabajo con lo observado, lo decidido y lo descartado. Es la única fuente posible del balance compositivo que piden las conclusiones, y no se puede reconstruir a posteriori.

Calendario orientativo para la convocatoria de junio: septiembre-octubre, tema, lecturas iniciales y proyecto de investigación (plazo 31 de octubre); noviembre-diciembre, estado de la cuestión, pregunta y objetivos; enero-marzo, composición e investigación en paralelo; abril, cierre de la obra, análisis propio y redacción del cuerpo; primera quincena de mayo, conclusiones, resumen, referencias y depósito. Comprueba las fechas del curso vigente y pacta el calendario con tu tutor.

Ética. Si entrevistas, encuestas o grabas a alguien: informa del propósito, obtén consentimiento —preferiblemente escrito—, anonimiza si procede y custodia los datos. Acredita a los colaboradores.

8. Lista de comprobación antes de entregar

Planteamiento

- ☐ Hay una pregunta de investigación formulada como tal, no solo un vacío y un propósito.
- ☐ La introducción menciona que se compone una obra y qué papel tiene en el trabajo.
- ☐ Introducción y justificación no dicen lo mismo.

Objetivos

- ☐ Un general, específicos en orden, un verbo cada uno, todos verificables.
- ☐ Ningún objetivo describe algo que el objeto no permite.
- ☐ Todo lo que se hace en el trabajo tiene un objetivo que lo cubre.
- ☐ Cada obra nombrada en objetivos o metodología se analiza en el cuerpo.

Aparato

- ☐ El estado de la cuestión revisa la literatura de todos los bloques del trabajo.

- ☐ El marco teórico justifica la rejilla analítica y no cuelga del estado de la cuestión.
- ☐ La metodología describe lo hecho; cada elemento que anuncia existe en el documento.
- ☐ El corpus tiene criterios de selección y exclusiones declaradas.

Cuerpo

- ☐ La misma rejilla y la misma profundidad para todas las obras, incluida la propia.
- ☐ El análisis principal está en el cuerpo; los anexos documentan.
- ☐ Las tablas están en texto editable, no como imagen.

Conclusiones

- ☐ Cada objetivo aparece por su nombre con su estado.
- ☐ Hay hallazgos y comparaciones, no un resumen de lo hecho.
- ☐ Hay balance de lo que se descartó o se resistió al componer.
- ☐ Limitaciones y líneas futuras concretas.
- ☐ El epílogo personal está fuera, en apartado propio sin numerar.

Formal

- ☐ Toda cita está en la lista y toda entrada se cita; fechas coincidentes; sin duplicados.
 - ☐ Una sola persona gramatical y un solo tiempo verbal por apartado.
 - ☐ Índice completo, incluidos los anexos; numeración de apartados, tablas y figuras sin colisiones.
 - ☐ Las referencias cruzadas remiten a apartados, no a páginas, y todas se han verificado en la última compilación.
 - ☐ El resumen informa de resultados y no certifica su propio rigor.
-

Bibliografía recomendada

Investigación artística

López-Cano, R. y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fonca-Esmuc. — Primera lectura; de libre acceso en línea.

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.

Frayling, C. (1993). Research in art and design. *Royal College of Art Research Papers*, 1(1), 1-5.

Zaldívar Gracia, Á. (2008). Investigar desde el arte. *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, 1, 57-64.

Metodología general

Booth, W., Colomb, G. y Williams, J. (2001). *Cómo convertirse en un hábil investigador*. Gedisa.

Eco, U. (2006). *Cómo se hace una tesis*. Gedisa.

Citación

American Psychological Association. (2020). *Publication manual of the American Psychological Association* (7.^a ed.).

Zotero, gestor de referencias gratuito: <https://www.zotero.org>

Trabajos de referencia. Pide a tu tutor ejemplos de TFE bien valorados de la especialidad y consulta los repositorios enlazados en la guía docente.