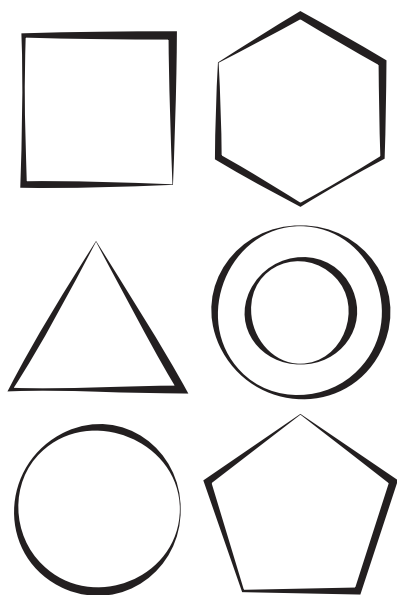


**actas del
I congreso
internacional
de investigación
y creación en
enseñanzas
artísticas
superiores de
la comunidad de
madrid**

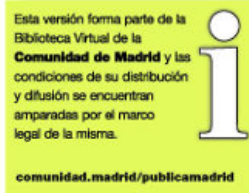


**actas del I congreso
internacional de
investigación y creación
en enseñanzas artísticas
superiores de la
comunidad de madrid**



**Comunidad
de Madrid**

VICEPRESIDENCIA,
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Y UNIVERSIDADES



créditos

VICEPRESIDENCIA, CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Y UNIVERSIDADES

Presidenta

Isabel Díaz Ayuso

Vicepresidente, Consejero de Educación y Universidades

Enrique Ossorio Crespo

Viceconsejero de Universidades, Ciencia e Innovación

Fidel Rodríguez Batalla

**Director General de Universidades y Enseñanzas Artísticas
Superiores**

Ricardo Díaz Martín

Secretaría General Técnica

Mar Pérez Merino

Coordinación y edición:

Sol Garre Rubio (RESAD)

David Gómez Lozano (ESCRBC)

Correctora: Aida Blanco

Maquetación: Luis Lamadrid (RESAD)

© de los textos, sus autores

© de las imágenes, sus autores y de dominio público

**Actas del I Congreso Internacional de Investigación y
Creación en las Enseñanzas Artísticas Superiores de
la Comunidad de Madrid**

© Comunidad de Madrid

Edita: Vicepresidencia. Consejería de Educación y
Universidades Calle del General Díaz Porlier, 35, 1ª planta.
28013 Madrid Tel.: 91420 821 5
Email: sgartisticas@madrid.org

www.comunidad.madrid/publicamadrid

Edición: 07/2022

ISBN: 978-84-451-3993-6

Soporte: publicación en línea en formato pdf

Publicado en España - *Published in Spain*

PRESENTACIÓN

La construcción de un espacio de convergencia de los sistemas educativos europeos en el denominado Espacio Europeo de Educación Superior ha supuesto un salto cualitativo muy relevante para los seis centros de enseñanzas artísticas superiores de la Comunidad de Madrid, que han comenzado a impartir también estudios de máster, al tiempo que desde la Administración educativa estamos impulsando ya convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado en estas áreas.

Este relevante cambio normativo también ha posibilitado que la investigación sea considerada como propia de los centros de enseñanzas artísticas superiores, lo que está propiciando el desarrollo de ámbitos específicos de exploración a través de las prácticas artísticas. Es un nuevo tren de oportunidades y de aprendizaje que no vamos a dejar pasar.

Por ese motivo, la Dirección General de Universidades y Enseñanzas Artísticas Superiores ha organizado el I Congreso Internacional de Investigación y Creación en Enseñanzas Artísticas Superiores de la Comunidad de Madrid, un encuentro entre profesionales de la docencia, la investigación artística y el ejercicio de estas profesiones que ha avanzado, en primer lugar, en la definición de un marco adecuado para el desarrollo de la actividad investigadora en este ámbito y, en segundo lugar, en el impulso de la investigación artística como herramienta para la mejora de la calidad de la enseñanza.

El I Congreso Internacional de Investigación y Creación en Enseñanzas Artísticas Superiores de la Comunidad de Madrid ha convocado a docentes, investigadores, artistas, creadores y profesionales de distintas disciplinas. Con más de 200 inscripciones, esta convocatoria ha reunido durante tres días a expertos de diferentes procedencias y especialidades en torno a ponencias, mesas redondas, presentaciones y exposiciones, y ha contado asimismo con la participación del Centro de Documentación Teatral y del Centro de Documentación de Música y Danza, ambos integrados en el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM).

Las actas que se presentan en esta publicación recogen todas las ponencias, participaciones y aportaciones compartidas durante los días de congreso, dentro de un clima de efervescencia intelectual para la integración de la investigación en las enseñanzas artísticas. Este congreso ha sido un extraordinario ejercicio de innovación y creatividad que, estamos seguros, tendrá continuidad en sucesivas ediciones y seguirá contribuyendo a dinamizar ese papel singular e imprescindible que las enseñanzas artísticas desempeñan en nuestro Espacio de Educación Superior.

Enrique Ossorio Crespo
Vicepresidente, Consejero de Educación y Universidades



COMITÉ HONORÍFICO

Rafael van Grieken Salvador

Consejero de Educación e Investigación

Cristina Álvarez Sánchez

Viceconsejera de Política Educativa y Ciencia

José Manuel Torralba Castelló

Director General de Universidades y Enseñanzas Artísticas Superiores

Alejandro Arranz Calvo

Director General de Investigación e Innovación

ORGANIZACIÓN

Dirección General de Universidades y Enseñanzas Artísticas Superiores
Consejería de Educación e Investigación
Comunidad de Madrid
C/ Alcalá, 32, 28014 Madrid

Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales
C/ Guillermo Rolland 2, 28013, Madrid

Conservatorio Superior de Danza «María de Ávila»
C/ General Ricardos 177, 28025, Madrid

Escuela Superior de Canto
C/ San Bernardo 44, 28015, Madrid

Escuela Superior de Diseño
Camino de Vinateros 106, 28030, Madrid

Real Conservatorio Superior de Música
C/ Doctor Mata 2, 28012, Madrid

Real Escuela Superior de Arte Dramático
Avda. de Nazaret 2, 28009, Madrid

SEDE DEL CONGRESO

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO GRÁFICO

Carlos Font

SECRETARÍA TÉCNICA

SIASA

COMITÉ CIENTÍFICO

M^a Teresa Catalán Sánchez

Catedrática de Composición, Compositora y Premio Nacional de Música.
Real Conservatorio Superior de Música

Itziar Pascual Ortiz

Profesora Doctora de Literatura Dramática y Dramaturgia.
Real Escuela Superior de Arte Dramático

Francisco Pérez Sánchez

Pianista, Profesor Doctor de Repertorio Vocal.
Escuela Superior de Canto de Madrid

Sol Garre Rubio

Profesora Doctora de Interpretación Gestual.
Real Escuela Superior de Arte Dramático

David Gómez Lozano

Profesor Doctor de Fotografía Aplicada a la Conservación y Restauración.
Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Luis Conde Arranz

Profesor Doctor en el Master de Diseño Interactivo.
Escuela Superior de Diseño de Madrid

M^a Luisa Martínez Díaz

Inspectora de Educación. Doctora en Sociología y Antropología Social.
Dirección General de Universidades y Enseñanzas Artísticas Superiores

Rosa Ruíz Celaá

Catedrática de Danza Española.
Conservatorio Superior de Danza «María de Ávila»

COMITÉ ORGANIZADOR

Ana Guijarro Malagón

Real Conservatorio Superior de Música

Víctor Pliego de Andrés

Real Conservatorio Superior de Música

Antonio Benito Cazorla

Real Conservatorio Superior de Música

Pablo Iglesias Simón

Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático

Sol Garre Rubio

Profesora Doctora de la Real Escuela Superior de Arte Dramático

Julio Alexis Muñoz Ortega

Director de la Escuela Superior de Canto

Eva López Crevillén

Directora del Conservatorio Superior de Danza «María de Ávila»

Rosa Ruíz Celaá

Vicedirectora del Conservatorio Superior de Danza «María de Ávila»

Marina Arespacochaga Maroto

Directora de la Escuela Superior de Diseño de Madrid

Altamira Sáez

Profesora de la Escuela Superior de Diseño de Madrid

Celia Gavilán Marfé

Subdirectora General de Enseñanzas Artísticas Superiores

Programa del Congreso

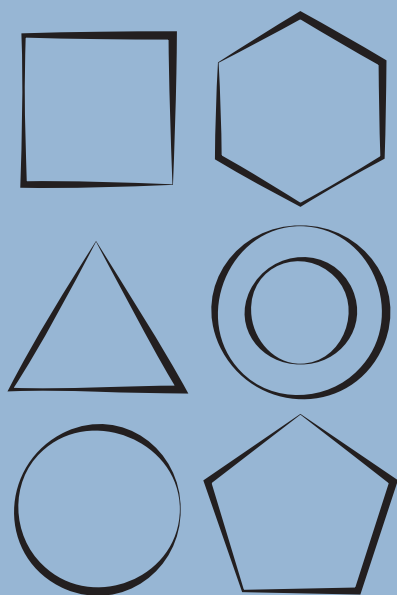


comunicaciones presentadas en el congreso

música y canto

Disonancia y ruido en la música.
Percepción y subjetividad

Alberto Rodríguez Molina



Disonancia y ruido en la música. Percepción y subjetividad

Alberto Rodríguez Molina

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)

Eje Temático

Descripción de procesos de investigación o creación relacionados con alguna disciplina específica, con especial referencia a la metodología empleada y resultados obtenidos

Palabras clave

Disonancia; ruido; percepción; subjetividad; música contemporánea

Resumen

La sensación que producen la disonancia y el ruido no varía a lo largo del tiempo como fenómeno físico. Como fenómeno cultural en su incorporación a la música del siglo xx, qué es ruido o no, depende: primero, de la intencionalidad artística de los compositores; segundo, del criterio de los oyentes. Fuera de un contexto codificado y sin una formación específica, el oyente tendrá dificultades para determinar si lo que escucha se trata de ruido, o de una manifestación artística. El estudio comparado de teorías y términos relacionados con el ruido, el análisis de fragmentos musicales de la historia de la música y la observación de la influencia de la percepción y de la subjetividad en la escucha mediante un test de audiciones sirven para deducir una serie de pautas que permiten la comprensión y pedagogía de la música contemporánea atonal o electroacústica en cualquiera de sus formas.

Comunicación

Agradezco la oportunidad que me brinda este I Congreso Internacional de Investigación y Creación en los Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad de Madrid de comunicarles brevemente mi investigación sobre la disonancia y el ruido

en la música, la percepción y subjetividad, que durante los últimos años me ocupa en los pocos ratos libres que deja mi labor docente.¹

La hipótesis de esta investigación es la siguiente: el ruido como fenómeno físico no varía a lo largo del tiempo, y como fenómeno cultural, en su incorporación a la música del siglo xx, qué es ruido o no, depende en primer lugar de la intencionalidad artística de los compositores y, finalmente, del criterio de los oyentes que, fuera de un contexto codificado y sin una formación específica, tendrán dificultades para determinar si lo que escuchan se trata de ruido o de una manifestación artística. La metodología que utilizo arranca con un estudio comparado de teorías y términos relacionados con el ruido, pasa por el análisis de fragmentos musicales extraídos de la historia de la música y culmina con la observación de la influencia de la percepción y la subjetividad en la escucha basada en estudios y situaciones concretas, mediante un test de audiciones.

Aunque mi investigación se dirige a oyentes no familiarizados con la música contemporánea, para poder compartir adecuadamente el espíritu de mi investigación, les invito a convertirse, durante unos minutos, en sujetos de un experimento auditivo mediante la escucha atenta de los siguientes fragmentos musicales:

Risveglio di una citta (1913), Luigi Russolo

Ursonate (1922), Kurt Schwitters

Ionisation (1933), Edgar Varèse

Entre fragmento y fragmento, les sugiero reflexionar sin prejuicios sobre sus percepciones, para finalmente contestarse a ustedes mismos, al menos, a estas cuestiones:

¿Cómo valoraría el sonido, le parece agradable, desagradable o neutro? Escoja una de las tres opciones: «agradable», «desagradable», «neutro».

¿Le comunica algo: recuerdos, sensaciones, algún tipo de intencionalidad? Conteste «sí» o «no».

¿Cuál es la procedencia del sonido? ¿Sabe qué lo ha producido? Escoja una de estas dos opciones: «conocida», «desconocida».

Desconozco la familiaridad que cada uno de ustedes pueda tener con la música contemporánea, pero al colaborar tan amablemente con mi investigación quizá estén

1. Campo de estudio de mi tesis doctoral, presentada hace año y medio: Rodríguez Molina, 2017.

contribuyendo a deducir una serie de pautas que permitan entender estas manifestaciones del arte musical, tanto a futuros investigadores como al público en general.

La disonancia es la precursora de la incorporación del ruido a la música.² El término «disonancia» apenas ha variado su significado desde los escritos más antiguos conocidos de la antigua Grecia: los de teóricos influidos por Pitágoras, como Platón (siglo IV a. C.) (Fubini, 2002, p. 57), hasta los más recientes publicados en este campo (Wilkins, 2019; Kennedy, 2018; Hendy, 2014; Hainge, 2013; Hegarty, 2012; Demers, 2010; Voegelin, 2010, por mencionar algunos ejemplos). Sin embargo, los conceptos de sonido, música y ruido, que en un tiempo estaban claramente diferenciados rigiéndose por las normas de la estética, las proporciones y lo que se consideraba bello y bueno para el espíritu, hoy se difuminan en un proceso gradual que ya no permite diferenciarlos de forma tan clara. La etimología o la estética nos ofrecen visiones sincrónicas o diacrónicas que arrojan luz sobre los conceptos clave, la evolución y el porqué de ciertos acontecimientos artísticos, pero no pueden explicar lo que concierne al terreno de la sociología y la psicología en lo tocante al fenómeno perceptivo; se trata de un terreno en el que no está clara la línea divisoria entre la subjetividad y la objetividad a la hora de valorar los aspectos artísticos de las obras contemporáneas (Kosko, 2006).

Sensorialmente, una disonancia se percibe de forma similar para dos oídos físicamente iguales, por lo tanto, tiene un componente físico que produce esa sensación (Stumpf, 1890). Pero intelectualmente, esta misma disonancia se percibe de forma muy diferente gracias a factores culturales (Doupleff, 2015), formativos, de contexto del discurso musical y de la escucha, o incluso anímicos; todos ellos alteran el significado de lo que oímos de una forma u otra (Levy, 2004).

La percepción física del ruido tampoco ha variado con el paso del tiempo, el ruido se sigue oyendo como lo que es gracias a determinados factores que alteran las sensaciones del oyente (Véanse: SISMA, 2013 y UNE-ISO 1996-2:2009, 2016). Si se elimina el factor «intensidad alta» (en la que cualquier sonido se convierte en ruido y resulta perjudicial), se abre un gran abanico de posibilidades sobre sucesos sonoros deseados o no deseados, comunicativos o no, que pueden parecer más o menos

2. La consonancia o disonancia nace a partir de la división de la octava que sigue un proceso diferente dentro de cada cultura. Según Goldáraz Gainza: «al escuchar dos sonidos sucesivos o simultáneos su combinación nos resulta más o menos «agradable». Un desiderátum sería que en la división de la escala se incluyesen el mayor número posible de intervalos «agradables», es decir, de consonancias. Hay algunas de estas que parecen gozar de cierta universalidad como la octava y quinta (y cuarta), no así otras como las terceras y sextas, producto de la polifonía occidental» (Goldáraz Gainza, 2000, p. 11).

interesantes, e incluso agradables, como el ASRM³, los efectos *foley*⁴, el diseño sonoro o el paisaje sonoro.

OBJETIVO →		SUBJETIVO → (condiciones de percepción)		MAYOR SUBJETIVIDAD	
SONIDO	Situación espacio-temporal	Percepción cerebro	Sensación	Respuesta o decisión si la sensación es Agradable o Desagradable (consciente o inconsciente)	
	Variables del entorno: - Lugar - Tiempo - Ambiente	Integración en el espacio y/o situación: - Integrado - Ajeno		Sonido agradable	Música
	Estado personal de consciencia	Situación emocional: - Predisposición - Tranquilidad - Irritabilidad - Resignación	- Agradable	Sonido neutro o con información ajena al propio sonido	Sonido relajante
	Umbral diferencial de referencia: - Alto - Medio - Bajo		- Neutra		Sonido desapercibido
			- Desagradable	Sonido molesto e impredecible	Ruido
	Intensidad del sonido - Alto - Bajo	Control del estímulo: - Si o No - No relevante			Contaminación acústica

Figura 1. Objetividad y subjetividad en la percepción del sonido.

El conocimiento de la intencionalidad o involuntariedad del emisor puede variar la capacidad de percepción y la sensibilidad para considerar si algo es ruido o no, pero no es suficiente para que cambie la naturaleza física del ruido, puesto que solo variaría la predisposición a la escucha (Chion, 1999).

Hoy en día existe una conciencia real del ruido que, dependiendo del contexto en el que nos encontremos, nos hace comprender nuestro entorno sonoro e interactuar con él (Rico Ortega, 2008). En una sociedad cada vez más ruidosa, el ser humano

3. Como el ASMR, un acrónimo que significa *Autonomous Sensory Meridian Response* (respuesta sensorial meridiana autónoma). Este neologismo hace referencia a un fenómeno biológico caracterizado por una sensación placentera que sienten algunas personas, que provoca calidez y relajación, y que en ocasiones puede estar acompañado de cierto hormigueo que se siente normalmente en la cabeza, cuero cabelludo, nuca, espalda o regiones periféricas del cuerpo como respuesta a varios estímulos visuales y auditivos. Este fenómeno, a veces incomprendido, se define como una sensación extraña que produce un estado de relajación y adormecimiento que sirve para combatir el estrés, la ansiedad y todo estado que conlleve una agitación causada por la tensión. Las personas que tienen estas sensaciones son capaces de recordar la primera vez que las sintieron.

4. Los efectos *foley*, también llamados efectos de sala, buscan la recreación de sonidos que no se grabaron en la escena o que, si se grabaron, no poseen el suficiente atractivo sonoro para la escena. Deben su nombre al artista Jack Donovan Foley (1891-1967) y dentro del cine están considerados como un arte, donde han pasado de ser meros ruidos ocasionales a convertirse en un decorado sonoro de la escena que acompañan como elemento narrativo. Todos estos sonidos se graban siempre en estudio a tiempo real y se procesan después dependiendo del resultado que se busque.

se ha acostumbrado a vivir rodeado de ruidos cada vez más variados y, a la vez, estamos aprendiendo a valorar la musicalidad de lo que nos rodea, tanto del paisaje sonoro como del silencio, controlando lo que nos resulta perjudicial y desarrollando cierta predisposición a adentrarnos en nuevos mundos sonoros de la mano de la experimentación auditiva (Cage, 2007).

Me consta que muchos de los presentes son profesores empeñados en conseguir lo que expone el objetivo del congreso que nos ocupa: conocer y contextualizar el hecho investigador y creativo en relación con las disciplinas impartidas en las enseñanzas artísticas, así como facilitar la comprensión y el debate de la investigación propia de la producción artística en todas sus facetas. Por ello, si he conseguido despertar mínimamente su curiosidad sobre la disonancia y el ruido en la música, les invito a completar su audición con la lista completa de obras que encontrarán más abajo. Pero, como el motor primero y fin último de cualquier profesor son sus alumnos, sobre todo les invito a repetir el experimento con ellos en clase: las audiciones y el cuestionario. La escucha de estos fragmentos musicales, junto con la reflexión individual y conjunta en el aula sobre ruido, percepción y subjetividad, podría contribuir a expandir la conciencia de los estudiantes de disciplinas artísticas, despertando su interés en la música contemporánea y, por tanto, a cimentar una pedagogía de tales manifestaciones musicales contribuyendo a revertir su general consideración de minoritarias, tan solo al alcance de unas pocas sensibilidades.

Fragmentos para audiciones⁵:

Risveglio di una citta (1913), Luigi Russolo

Ursonate (1922), Kurt Schwitters

Ionisation (1933), Edgar Varèse

Canto de los adolescentes (1955), Karlheinz Stockhausen

Artikulation (1959), György Ligeti

Water Walk (1960), John Cage

Paisaje sonoro variado: sonido de tráfico, campo, maquinaria industrial y agrícola, etc.

5. Invito a contactar conmigo en la dirección de correo electrónico armolina77@hotmail.com para ampliar o intercambiar información, para obtener una versión más completa del cuestionario de audiciones o para la realización de audiciones con profesores y alumnos interesados en formar parte de la investigación.

Referencias bibliográficas

- CAGE, J. *Silencio: conferencias y escritos*. Madrid: Ardora, 2007.
- CHION, M. *El sonido*. Barcelona: Paidós, 1999.
- DEMERS, J. *Listening through the noise. The aesthetics of experimental electronic music*. New York: Oxford University Press, Inc, 2010.
- DOUCLEFF, M. «Why Pygmies Aren't Scared By The "Psycho" Theme». National Public Radio, Inc, US. January 9, 2015. [En línea] Disponible en: www.npr.org/sections/goatsandsoda/2015/01/09/375418410/why-pygmy-arent-scared-by-the-psycho-theme
- FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*. Madrid: Alianza, 2002.
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. J. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza, 2000.
- HAINGE, G. *Noise Matters. Towards an ontology of noise*. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2013.
- HEGARTY, P. *Reverberations. The philosophy, aesthetics and politics of noise*. Londres: Continuum, 2012.
- HENDY, D. *NOISE. A human history of sound and listening*. Londres: Profile Books, 2014.
- KENNEDY, S. *Future Sounds: The Temporality of Noise*. Nueva York, Londres: Bloomsbury, 2018.
- KOSKO, B. *Noise*. Nueva York: Penguin Group, 2006.
- LEVY, F. «Le tournant des années 70: de la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception». En *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*. París: L'Harmattan/L'itinéraire, 2004, pp. 103-133.
- RICO ORTEGA, A. *Protección frente al ruido* (Tomo I: Fundamentos). Santiago de Compostela: Editorial Andavira-Tórculo Ediciones, 2008.
- RODRÍGUEZ MOLINA, A. *De la disonancia a la incorporación del ruido en la música, genealogía y evolución*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2017. [En línea] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10486/681334>
- SISMA, *Servicios en Medio Ambiente. Documento Básico de Protección frente al ruido* (CTE, DB HR-C, 2009) Tipos de ruidos. [En línea] Disponible en: <http://www.upv.es/contenidos/CADIVALT/info/CTEDBScchHR.pdf>
- STUMPF, C. *Tonpsychologie*. Leipzig: Verlag Von S. Hirzel, 1890.
- UNE-ISO 1996-2: 2009. «Acústica. Descripción, medición y evaluación del ruido ambiental. Parte 2: Determinación de los niveles de ruido ambiental». Equivalencia internacional: ISO 1996-2: 2007. [En línea] Disponible en: <http://www.aenor.es/aenor/normas/normas/fichanorma.asp?tipo=N&codigo=N0043828#.WG7iX-H2uYfB>
- VOEGELIN, S. *Listening to noise and silence*. Londres: Bloomsbury 3PL, 2010.
- WILKINS, I. *Irreversible Noise*. Falmouth: Urbanomic, 2019.