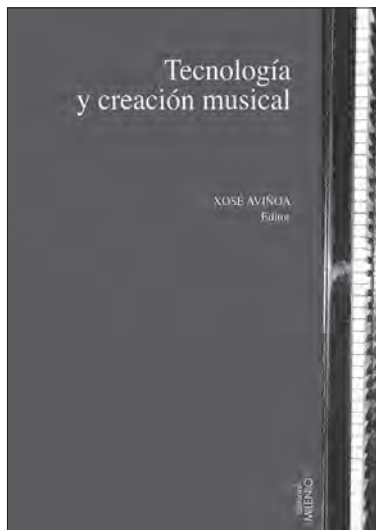


giles estampas es gracias a las exposiciones. En este sentido hay que elogiar la exposición de una selección de las estampas originales de la colección Furió —que han sido recogidas en este libro— en el edificio histórico de la Universidad de Barcelona, que tuvo lugar en los meses de enero y febrero de 2015, organizada por el Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Cultura. Coleccionar es enseñar.

Juan Carrete Parrondo  
Exdirector de la Calcografía  
Nacional, Madrid  
juan.carrete@telefonica.net



XOSÉ AVIÑO A (ed.)

*Tecnología y creación musical*

Col. Actas, Editorial Milenio,  
Lleida, 2014

En una coyuntura universitaria en que la tan reclamada «transferencia de conocimiento» acostumbra a producirse a través de formatos de mayor impacto inmediato, con su consecuente carácter efímero, en detrimento de aportes sustanciales al conocimiento, son cada vez menos frecuentes los proyectos de investigación que optan por ofrecer sus resultados científicos de un modo quizá más tradicional, pero tras el cual se contempla un trabajo reposado, concienzudo y continuo en torno a los ejes disciplinares que les han servido de fundamento. Abordar, pues, la edición de un volumen como el que nos ocupa —fruto de la labor realizada en el proyecto de investigación «Música, tecnología y pensa-

miento musical en los siglos XIX y XX» (HAR2011-23270)— es, de por sí, una noticia esperanzadora. Si a ello le sumamos su condición integradora y plural, tanto en la nómina de autores, procedentes de las universidades de Barcelona, La Rioja, Málaga, Salamanca y Tarragona, como en las aproximaciones metodológicas visibles en el volumen, la bienvenida es todavía mayor, lo mismo que la expectativa ante la posibilidad de encontrar en sus páginas esa «construcción de un tejido conceptual que permita disponer ordenadamente de todo lo referente al desarrollo conceptual que deriva de la relación entre la creatividad musical y la influencia de las modificaciones tecnológicas de la misma» (p. 6) que reivindica Xosé Aviñoa, en su doble calidad de director del proyecto y editor de la propuesta.

El carácter diverso del empeño, patente también en la organización del máster *Música com a art multidisciplinar*, que coordina el propio Aviñoa en la Universidad de Barcelona, aproxima la concepción del volumen más a la tipología de *companion*, tan habitual en el ámbito anglosajón, que a la voluntad de tratamiento exhaustivo de los ejes de pensamiento general que presiden el trabajo de los miembros del proyecto. Se agradece, por ello, el esfuerzo por agrupar los diecisiete textos publicados en tres grandes bloques («Música, instrumentos y creatividad», p. 9-132; «Música y desarrollo tecnológico», p. 133-297; y «Música, tecnología y pensamiento», p. 299-400), que transitan de la

organología a los medios de creación, reproducción y difusión sonora, y a la estética musical, en ocasiones de manera algo discontinua.

De hecho, otras líneas posibles se dibujan sin esfuerzo en la lectura del libro, con independencia de que nos centremos en el territorio didáctico como en el puramente compositivo o interpretativo, proponiendo, de este modo, un recorrido transversal por sus páginas, dictado por los intereses específicos de cada lector. Y aunque sea cierto que alguna de las aportaciones, por su temática concreta o relativa profundidad, logra un encaje menos convincente en el conjunto —o que la propia diversidad de trayectorias de los autores determine un movimiento constante entre el puro artículo de investigación y el ensayo interpretativo, entre la propuesta madura y el resultado aún *in fieri* y, por tanto, menos acabado—, no es menos reconocible que el núcleo «duro» de sentido del libro se mantiene intacto: la exploración de la relación constante y mutuamente fecunda entre el amplio despliegue de manifestaciones de la creatividad musical durante los dos últimos siglos y la modificación concurrente del ecosistema tecnológico en que se produce.

Salvo algunas contribuciones específicas, como la de Teresa Cascudo, no se invita, sin embargo, a una discusión teórica rotunda del concepto de «tecnología» presente en el título del volumen y, de este modo, en varios casos, la constatación de la presencia del elemento tecnológico en interrela-

ción con el universo musical no lleva aparejada, más allá de lo factual, una valoración suficiente de la interrelación entre ambas dimensiones y de las vías por las que discurre su mutua dinámica transformadora en tiempos de cambio sustancial y vertiginoso. Es tal vez esta opción, por un campo conceptual más lábil e inconcreto, lo que en ocasiones puede desorientar al lector, en especial al académico, en su búsqueda de algunos temas ausentes (de que daremos cuenta al final de la reseña), al tiempo que permite la posibilidad de una aproximación más desprejuiciada y abierta a la sorpresa.

La extensión y naturaleza de esta reseña impide un comentario detallado de cada uno de los textos incluidos; nos limitaremos, pues, a la glosa de aquellas contribuciones que, bien por la definición más ajustada de su propósito, bien por su capacidad de planteamiento de nuevas perspectivas de investigación y de apertura al debate, permiten, a nuestro parecer, una descripción valorativa que ponga de manifiesto el valor científico del volumen que nos ocupa.

Así, en el primer bloque, centrado en temas organológicos, destacaríamos dos aportaciones por encima de aquellas de carácter más general (Rossinyol, Gustems) y de las consagradas al piano (Brugarolas, Ferrer). La primera, debida al editor del volumen, brinda un estimulante recorrido por las aventuras (y desventuras) del órgano como instrumento litúrgico desde 1840, en un adecuado contexto estético e ideológico y con un

punto de inflexión relevante en el momento de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, preocupación que se extiende hasta la década de 1960 en la revista *Tesoro Sacro Musical*, como posible estela, apuntamos por nuestra parte, de las conclusiones del Congreso Nacional de Música Sagrada de 1954 (Xosé Aviñoa, «La evolución de los instrumentos de uso religioso y el debate acerca del "sonido litúrgico"», p. 59-81).

Por su parte, Rosa Tamarit oscila entre el esfuerzo metodológico y la observación impresionista en sus «Inflexiones (o *barrocos*), del *recitare cantando a Camarón*» (p. 97-116), un texto que introduce el elemento audiovisual —en concreto, la película *Camarón* (2005), de Jaime Chávarri— en la mesa de juego del análisis, con resultados desiguales en lo específicamente musical (la relación entre la ornamentación vocal del primer barroco y el cante flamenco), y muy sugerentes en la aplicación de lo «neo-barroco» como categoría estética, de la mano de Omar Calabrese. Un aspecto que tal vez enriquecería la consideración de las propuestas plásticas de un Fabián Marcaccio o el tratamiento detallado de la reflexión musical contemporánea sobre ese mismo marco temporal manierista, de Schnittke a Sciarrino o Sánchez-Verdú, y del componente lúdico y subversivo, de Juan Goytisolo a Györgi Ligeti (*Le grand Macabre*), ligado de manera indisoluble a la percepción «barroca» de la realidad.

Es el segundo gran apartado del libro, consagrado, en su mayor

parte, a lo que podríamos denominar «recursos tecnológicos sonoros», el que se corresponde con mayor exactitud a lo que se suele esperar, *prima facie*, y pensando solo en «nuevas» tecnologías, en un volumen con el título de *Tecnología y creación musical*. Por ejemplo, en la reconstrucción minuciosa, y meritoriamente fundada en el acopio de fuentes tan diversas como dispersas, de la función de dichos recursos en la recepción pública de determinados repertorios —como el caso del *cakewalk* en la Ciudad Condal de comienzos del siglo xx, tratado por Jaume Carbonell («El papel de la tecnología en la recepción de la música afroamericana en la Barcelona de 1900», p. 151-173—. Apuntan también a este bloque otras posibilidades fecundas: la existencia de un *feedback* directo entre la preservación y la difusión de paisajes sonoros en proceso de deterioro y su aprovechamiento sociocultural y creativo, como en la aproximación de José Manuel Berenguer, tal vez innecesariamente combativa en su justificación política, a la iniciativa de la red latinoamericana de *Sonidos-Causa*, emprendida en 2008 por CaosàSonoscop («Sonidos en Causa: micrófonos por una humanidad más sensible», p. 175-193); o bien las implicaciones éticas, más allá de la detallada exposición de sus fundamentos prácticos y metodológicos, del tratamiento de fuentes sonoras históricas, que Enric Giné desarrolla de manera comprensible, pese a la lógicamente dificultad técnica de buena parte de sus descripciones («An

approach to ingestion, restoration and analysis of historical sound recordings», p. 241-297). Un tema, por cierto, que toca de lleno el campo de la «arqueología del sonido grabado», tan necesitado de trabajos similares en el ámbito de la recuperación de obras electroacústicas de las décadas centrales del pasado siglo; pensemos, sin ir más lejos, en la labor realizada en los últimos años por Monty Adkins, Carlos Duque y Gregorio García Karman sobre la producción electrónica de Robert Gerhard.

El texto de María José de la Torre («Iamus y la creación musical cerca de la *Puerta de Tannhäuser*: retos conceptuales y estéticos de la composición artificial», p. 195-219) destaca por su claridad expositiva, la novedad de las fuentes documentales aportadas y la voluntad de reformulación de categorías creativas y estéticas con que afronta el comentario de la existencia real de una creatividad artificial en la capacidad de composición musical por ordenador llevada a cabo por la supercomputadora Iamus (cfr. el documental en Internet [www.youtube.com/watch?v=ETGDbWvWCbM](http://www.youtube.com/watch?v=ETGDbWvWCbM)). Quizá no compartamos cierta sobrevaloración optimista de los resultados sonoros obtenidos, sin necesidad de escudarnos en los planteamientos neoapocalípticos de Jaron Lanier o Nicholas Carr, y tras la audición en la red de varias de las composiciones de Iamus, al constatar su concepción tradicional en la distribución de tensiones estructurales, lo errático del despliegue motivico presente o lo consuetudinario del

empaste y tratamiento tímbricos. Pero, con independencia de que nos encontremos realmente ante la *puerta de Tannhäuser* o ante «lágrimas» sonoras «que se perderán en la lluvia» del ruido cibernético, es evidente la necesidad de discusión antropológica y sociológica sobre el fenómeno.

Como lo es, ya en el tercer bloque, el replanteamiento de las bases conceptuales de la pedagogía musical, más allá de la vigencia inercial del obsoleto paradigma (pos)constructivista que se propone Cèsar Calmell («Bases per a una filosofia de l'educació musical», p. 343-357), o la conexión entre los estudios académicos sobre internet y la disciplina musicológica que justifica muy bien Teresa Cascudo («Tecnología de la música digital y musicología histórica: reflexiones desde el presente», p. 301-323). Nos va en ello, por una parte, la propia supervivencia de la música como uno de los factores indispensables para una comprensión integral del individuo desde las etapas más iniciales de su formación, y, por otra, escapar del aislamiento epistemológico y social de la musicología respecto de su entorno político y económico, a riesgo de convertirla en una actividad solipsista e incapaz de responder de manera crítica a los retos cambiantes que plantea dicho entorno.

Cierran el volumen dos aportaciones de carácter interdisciplinar que se decantan decididamente por la creación del siglo xx y por el nivel «gráfico» de la obra musical como depositario de rasgos li-

gados al ámbito tecnológico. Desde este punto de vista, el texto de Juan José Faccio sobre Earle Brown actúa como corolario de la aportación de Magda Polo («Notación, pensamiento y tecnología en la música contemporánea», p. 359-380), en que la apertura de la notación musical hacia la valoración, exclusiva o parcial, de su dimensión visual se apoya, de manera inmediata, en la introducción concomitante del sonido electrónico y de las estrategias aleatorias. Sorprende, para quien escribe esto, la falta de referencias a algunos creadores determinantes en este proceso (Haubenstock-Ramati), la necesidad de una reflexión sobre la interrelación entre nuevas grafías y nuevas prácticas instrumentales (Lachenmann) o la restricción del marco cronológico a la década de 1960, que deja fuera, por ejemplo, algunas aportaciones notacionales decisivas, como la de Brian Ferneyhough y sus *piranesianas* invenciones gráficas, sin que ello empañe la pertinencia de unas conclusiones muy bien asentadas.

La inclusión de un índice onomástico o de materias hubiera contribuido, sin duda, a una consulta más rápida de un volumen que, sin embargo, merece una lectura tranquila y completa que invita a la propia diversidad de sus contenidos y ámbitos de interés. Es evidente que, pese a la generosidad y amplitud de miras de su planteamiento general, vienen a la mente de manera inmediata la posibilidad de colmar el marco cronológico, incluyendo la creación musical de entre, digamos, 1970 y

2010, o de considerar otros ámbitos que también hubieran podido tener cabida en sus páginas: de las músicas urbanas actuales a la neuromusicología, de la creación *transmedia* al casi infinito campo de las prácticas improvisatorias, del análisis tecnológico de la psicología de la percepción auditiva a la revolución incesante en el tratamiento informático del sonido.

Juzgar, sin embargo, por las posibles ausencias —dependientes, en buena medida, de las preferencias, debilidades y preocupaciones particulares de cada lector— resultaría cicatero para con una aportación de notable peso científico, culminada con resultados más que estimulantes. Si el propósito del volumen era, como se afirma en la introducción, «adentrarse en un nuevo concepto de creatividad artística que tiene más de colectivo que de individual, más de experiencial que de sutil y reservado, más de aplicación que de categoría intelectual» (p. 7), el volumen *Tecnología y creación musical* —y la labor subyacente de los miembros del proyecto de investigación que lo suscriben— lo cumple con creces.

Germán Gan Quesada  
 Departament d'Art i de Musicologia,  
 Universitat Autònoma de Barcelona  
 German.Gan@uab.cat



### *La passió segons Carol Rama*

Catàleg de l'exposició  
 (30 d'octubre de 2014 – 22 de febrer de 2015)

Museu d'Art Contemporani de  
 Barcelona, Barcelona, 2015

Del plantejament de nous objectius i mètodes de treball i de recerca al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) per al bienni 2014-2016 sorgeix el projecte expositiu sobre Carol Rama (Torí, 1918) que acollirà la mostra fins al 2017, juntament amb els centres següents: el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAMVP); l'Espoo Museum of Modern Art (EMMA), de Finlàndia; la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (GAM), de Torí, i l'Irish Museum of Modern Art (IMMA), de Dublín. L'exposició, comissariada per Paul B. Preciado i Teresa Grandas, és acompanyada del