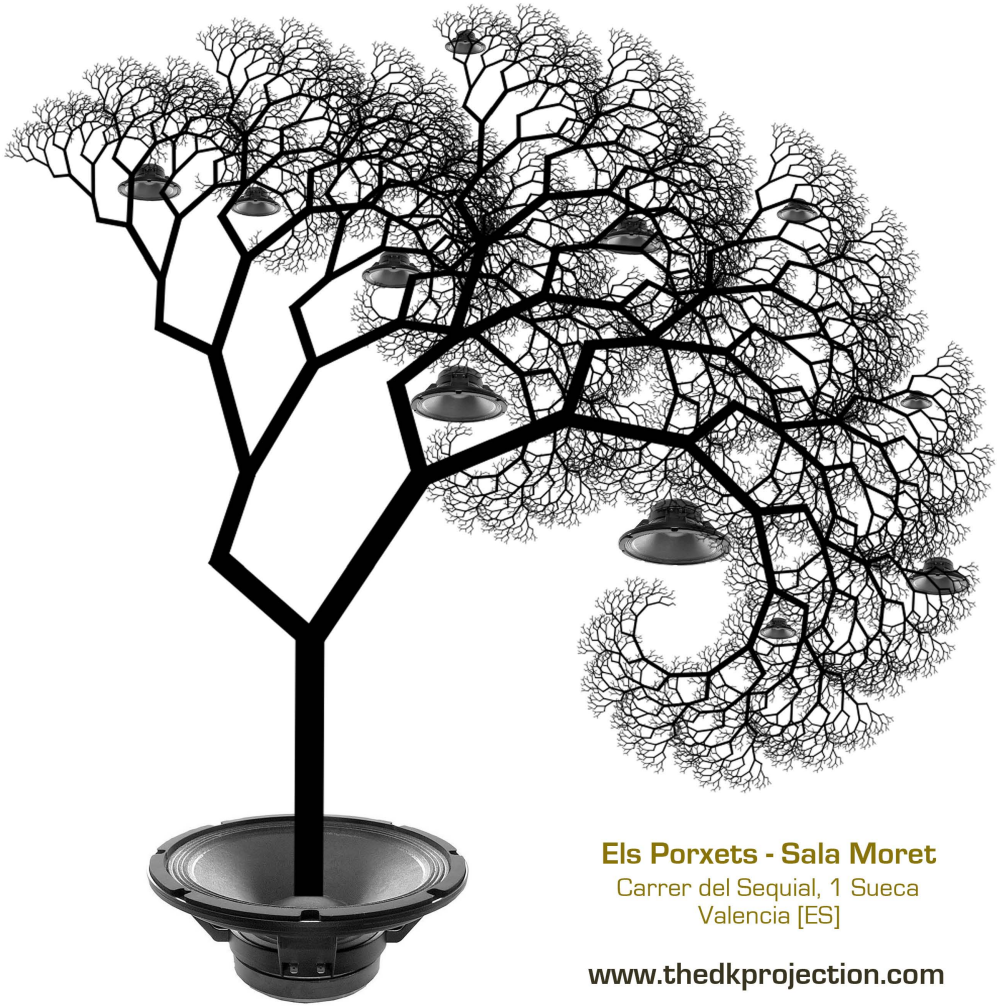
The DK <projection>
10ª Mostra Sonora de Sueca

8 a 11 de mayo de 2014

Toranj | música electrónica iraní
Música y Espacio | clase magistral/taller
callingHiggs | flasmob para telefonía móvil
DK <qumran> | música y arquitectura
Instituto de Sonología | música acusmática



Els Porxets - Sala Moret
Carrer del Sequial, 1 Sueca
Valencia [ES]

www.thedkprojection.com

Proyecto realizado con las inestimables participaciones del Real Conservatorio de Música de La Haya y el Instituto de Sonología, La Haya, Holanda

Kc Koninklijk Conservatorium Royal Conservatoire

INSTITUTE OF SONOLOGY

Organiza

AJUNTAMENT DE SUECA
Regidoria de Cultura

espaisonor ensemble

Patrocina

30 anys D'IDENTITAT GENERALITAT VALENCIANA

CULTURARTS Música

Clemente PIANOS

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem

Colabora

Conservatori Professional de Música de Cullera

Vidre Vidre Vidre Apartamentos
www.apartamentosvidre.com

la tertúlia cafetería · restaurant SUECA

COPYMAT

Stv

"la Caixa"

HOTEL** Ciudad de Sueca

indigo
www.indigostudio.fr

thedK <projection>

Artistic Projects and Media
Keizerstraat, 59 2584BB The Hague – The Netherlands
0031 (0) 638 041 009
info@thedkprojection.com

http://www.thedkprojection.com
http://www.thedkprojection.wordpress.com

presentación

Plenamente consolidada como una de las citas anuales en España de la música contemporánea, la música electrónica, el arte sonoro y la creación artística emergente a través de las nuevas tecnologías, Mostra Sonora de Sueca celebra en 2014 su décimo aniversario. Por y para la ocasión, The DK <projection> hemos preparado un programa muy especial conformado por cinco actividades.

Atendiendo a culturas musicales emergentes, a un gusto exótico por el sonido y un uso del espacio absolutamente innovador, presentamos el jueves 8 de mayo **Toranj**, un programa conformado por músicas electrónicas de nueva creación de autores y autoras iraníes.

The DK <projection> [Ángel Arranz y Beatriz del Saz] impartirán la mañana del viernes 9 de mayo una **clase magistral/taller sobre música y espacio**, en donde expondrán de manera teórica y práctica una parte de los resultados de su investigación en la materia, para centrarse en obras recientes de creación propia. Esa misma jornada en horario de tarde tendrá lugar **callingHiggs**, pieza de música acusmática que se apropia del formato de flashmob para realizar una performance junto con el público asistente a través de telefonía móvil, sonido surround y proyección visual en alta definición.

El sábado día 10 de mayo en horario de tarde, ahondando en la relación entre música y arquitectura, Josetxo Silguero & The DK <projection> interpretarán al saxofón bajo, electrónica y video una selección del ciclo **DK <qumran>.**

Como broche de oro, el domingo 11 de mayo cerraremos nuestra participación en la Mostra Sonora con un concierto de música acusmática homenaje al recientemente desaparecido compositor y pionero holandés Dick Raaijmakers, integrado por obras históricas y recientes de autores del **Instituto de Sonología de La Haya**, una de las instituciones pioneras en el mundo en el campo de la música electrónica.

Agradecer en nombre del Instituto de Sonología y en el mío propio a Voro García y a todas las personas y organismos que han hecho posible una nueva edición de Mostra Sonora, la cual sin duda será muy especial en todos los sentidos. Es para nosotros un gran placer ser partícipes de esta aventura.

¡Feliz Décimo Aniversario!

Ángel Arranz
Director Artístico The DK <projection>

programa the dk <projection>
mostra sonora

Todas las actividades por The DK <projection> tendrán lugar en el Espacio Moret de la Sala Municipal de Exposiciones "Els Porxets."

Todas las entradas son libres hasta completar aforo.

Jueves 8 de mayo, 20.30 horas

Toranj
Música electronica iraní de nueva creación

Viernes 9 de mayo

11.00 horas

Música y Espacio
clase magistral/taller por Ángel Arranz

19.30 horas

callingHiggs
flashmob, performance y música acusmática para telefonía móvil

Sábado 10 de mayo, 19.00 horas

DK <qumran>
Música y Arquitectura

Josetxo Silguero & The DK <projection>

Domingo 11 de mayo, 19.15 horas

Instituto de Sonología de La Haya
concierto de música acusmática

índice

Toranj
Iranian electronic music [English version] pag. 6

Toranj
música electrónica iraní [versión en español] pag. 16

Música y Espacio
clase magistral pag. 26

callingHiggs
flashmob telefonía móvil pag. 27

DK <qumran>
Música y Arquitectura pag. 30

Instituto de Sonología
música acusmática pag. 43

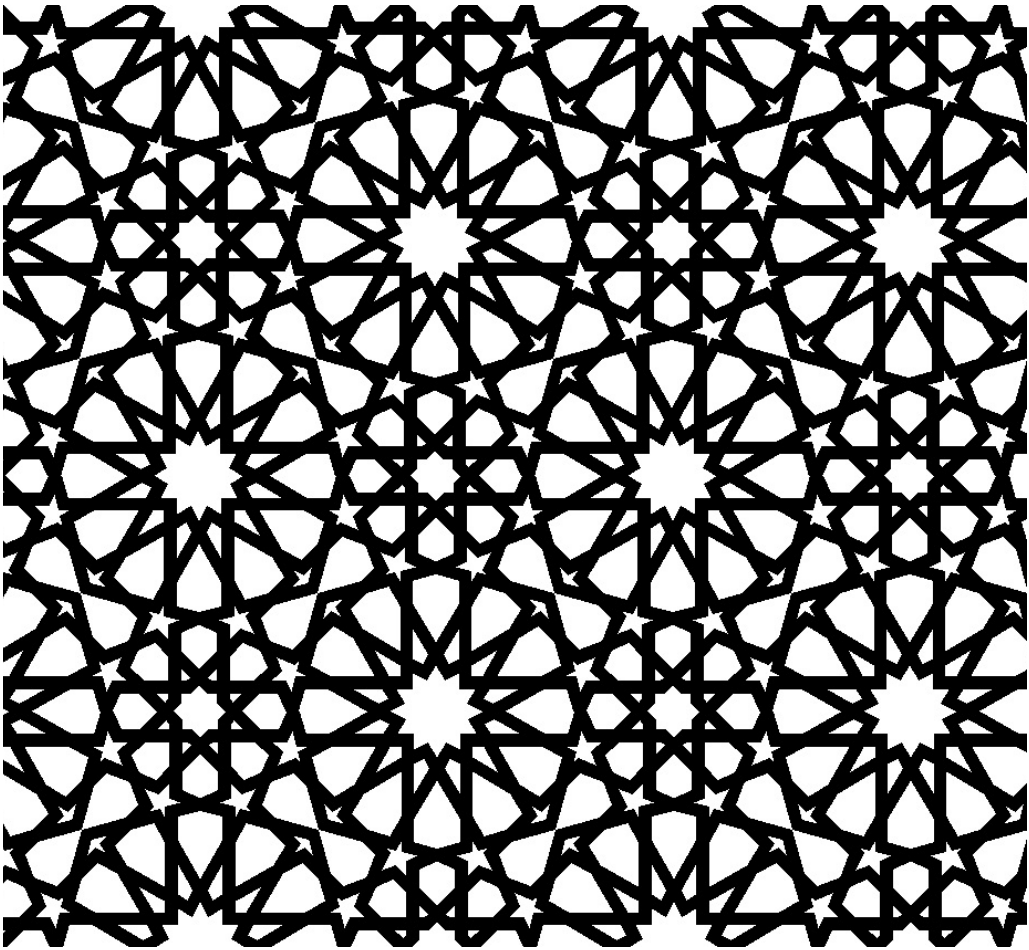
BIOS pag. 57

Toranj

New Iranian electronic music

The DK <projection>

10ª Mostra Sonora, Sueca – Valencia [ES]
May 8th, 2014
20.30 hours
Exhibition Hall 'Els Porxets' – Espacio Moret



foreword

Toranj is a recital of acousmatic pieces created by young Iranian men and women composers. The concert gives insight into the excellent moment and the splendid panorama of the electronic music in Iran, a consolidated country with an enormous creative power and sonic imagination.

Cradle, pass and projection of the oldest civilizations of humanity and diverse ancestral cultures, Iran possesses an artistic and musical tradition deeply rooted and tightly connected to a sort of spirituality, in the visual and sound realms, both of them characterized by the use of filigree, the geometrical virtuosity and the knowledge of space. This emotional approach to sonic phenomena is traceable in Iranian classical and folk music.

The music presented in the recital endeavors to make contemporaneity and tradition converge, dealing masterfully with sound through new technologies. With a deep understanding of space and a ductile treatment of sound, the music by these young Iranian authors unites rationality and emotion at sensitive levels, which are difficult to reach by today's Western composers.

Ángel Arranz
The Hague, 20th March 2014

concert program

Aso KOHZADI (1982)

Gosast (2014, 2 channels) 15.00

cello and voice: Clara Riviere Visier

Sohrab MOTABAR (1984)

Blind (2013, 4 channels) 05.59

Siamak ANVARI (1981)

Toranj (2013, 8 channels) 21.00

[intermission]

Donia JOURABCHI (1986)

Chijchipa (2013, 6 channels) 09.38

Siavash AKHLAGHI (1983)

"Adieu DNA" Keykhosro Said (WFS 192 speakers) 32.00

(4 channel version by the composer, 2014)

voice: Janneke van der Putten

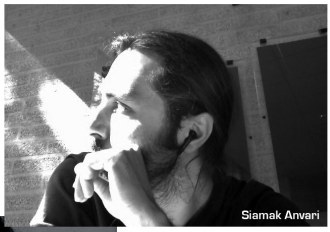
LIGHT DESIGN: Jorge Alonso y César G. Linares

SOUND CONTROL ASSISTANT: Asier Crespo

TECHNICAL CONTROL AND SOUND DIFFUSION: Ángel Arranz

program notes

The concert is a sort of dimorphic showcase of sound art and electronic composition of the emergent new generation of Iranian composers. Mostra Sonora has the enormous pleasure to present the Spanish premiere of five representative pieces recently composed by young male and female authors from Iran.



Two common features could define Iranian electronic music: on one hand, the exquisite treatment of sounds, both in their spatial and temporal location, which is the result of a spiritualized understanding of arts and the universe. In today's Iranian electronic music (as in more classical, traditional music), the human being is always present as the transmitter of the divine, connected to a millenary cultural root that unites everything. That is clearly reflected in the ductility, delight and poetic sense with which sound material is elaborated. On the other hand, we find a deep, very meditated taste for the development of a sort of boundless, imaginatively enthralling geometry, which uses musical space at the highest degree of industry and knowledge. The western composer, not knowing these keys in depth, would fail in the best cases, lost in the efforts to master something comparable. In the worst cases, he/she would not even suspect the spectacular synthesis between modernity and wisdom, which Iranian authors possess. Often, this music deploys, always in a contained manner, an essential taste for the details in the distribution of sound in the space. Such abstract strategies, where one finds, besides mathematics, poetical and expressive attributions) have a full influence on the listener both at the symbolic and the functional impact level.

We find these gestures in the use of the voice, the text and the instrumental sound sources from the first piece of the recital, ***Gosast***, composed in 2014 by Aso Kohzadi (Tehran, 1982). In the words of the composer herself, "Gosast *means being ruptured or cut in Persian. The primary idea of the piece came to me from a poem. The narrative of the poem created the imaginary picture of a girl cutting her hair and her cello's strings. All the sound materials and structure of the piece are inspired by the creation of imaginary listening that connects audience to the hidden layer of narrative in the music, which could be interpreted as subtext. Thus, recognizing the sound's sources and conceiving the relations of musical events during the piece makes them closer to composer's images, feelings and thoughts."*

Composed for two channels distributed in four, we find in Kohzadi's language a taste for connecting literature and electronics. On one hand, the composer scrutinizes, from a poetical-conceptual point of view, the expressive potentialities inherent to the Persian language. Her piece examines aspects of the rich history of Persian literature, which is for Kohzadi creative stimulus, starting point and a vast *substratum* of compoundable materials. On the other hand, another equally important aspect in Kohzadi's *oeuvre* is the reinvention of a sort of narrative based on the study of historical voice repertoire and electronics, as well as the techniques, resources and compositional strategies. To a certain extent, *Gosast* proposes to merge both interests (language and electronics) in one, where, besides the intervention of the voice, instrumental materials (cello materials, to be exact) are incorporated, creating a cohesive well-stratified mixture of different sound natures.

A sort of layering can be found as well in the next piece, ***Blind*** by Sohrab Motabar [Tehran, 1984]. The title itself implies the procedure that the composer uses to create the piece. After having generated a series of materials, Motabar imposes himself a *sui generis* distribution of the materials while the montage of sounds at the audio program ProTools. The basic premise for such distribution (which the composer follows strictly) is to avoid the listening of the piece during the composition process, establishing no relationships between these materials and the whole that is being created. The only allowed variable is to modify the position of each material literally in the darkness, without any reference whatsoever to the whole, but rather activating other creative processes in the imagination which have apparently nothing to do with listening, although specific to the sense of orientation. Motabar aims to make sound arise by using cognitive tools, generally very subsidiary during the composition process, stimulating intuition during the temporal structuring, just as visually impaired people would try to describe or sculpt a physical object with their hands.

"I have not refuge in the world other than thy threshold. My head has no resting-place other than this gate." These verses by the 14th century Persian poet Hâfez are interwoven in the so-called *Ardabil* rug, whose manufacture dates from 1540. As if it was a Persian carpet, the composer Siamak Anvari (Teheran, 1981) releases in ***Toranj*** a plethora of spatially harmonic figures, which literally invade the space through sound.

Anvari's music evidences his previous training as a designer of Persian rugs, inasmuch as he cultivates highly stylized geometrical developments, which serve as controllers of the routes of the material through space. Such patterns, taken from the world of the rug design, and used as a sort of guides for sound spatialization (patterns which, on the other hand, are also basis for composition matters such as pitch generation, rhythm and timbre), impose, to a certain extent, a new semantic field in Anvari's musical reflection, where concepts such as proportion, symmetry/asymmetry, repetition, juxtaposition, color combination and general structure are part of the composer's daily life.

The concept of time in Siamak Anvari's music is perhaps the most crucial aspect, more important than, in this order, mathematical figuration itself and the sophisticated underlying composition machinery, since the passing of time makes a radical difference in the use of pictorial-abstract symmetries (geometry) and pictorial-symbolic symmetries (sound). While the computer-generated visual symmetries reveal themselves at first glance in geometrical conglomerates, these require naturally from the passing of time for their sound/spatial realization, whereby the listener internalizes the listening as a geometric narrative all senses as a sort of figured geometrical story. As with a performance of Czech Black Theatre, this pressing need to establish a measured, gradual character of illusory choreographic development of the sound materials, moved without any apparent threads and elevated to the category of quintessential characters with logical, closed roles, and therefore necessary in the plot, has as ultimate purpose the piece's intimate disclosure.

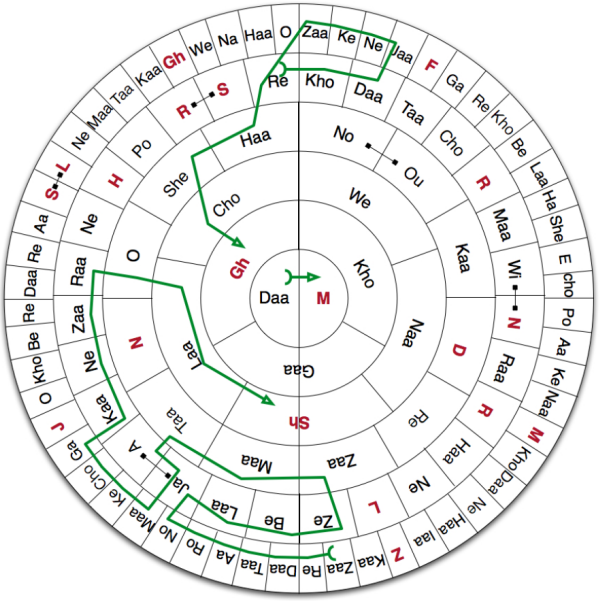
Somehow, time here does not play a role as a worktable or representation surface on a computer monitor, but rather it is understood as a process to sculpt space, modulated through different speeds assigned to each trajectory. It is about a circumspect music, extremely organized, where the pleasure of listening oscillates between an exquisite external self-contained figuration and a complete gestural sensuality absolutely primary in its interior.

That the exquisite organization of sound materials can also be a passport to transport oneself virtually to different ecosystems is obvious in the piece by Donia Jourabchi, ***Chijchipa*** (2013). The work is a virtual recreation of the jungle by means of a field

recording made at the Chijchipa region, in Mururata, Bolivia. Diverse stormy sounds and different rhythms produced by the biological diversity of the places structure progressively a sound narration which relays in a minimum edition of the materials, which goes not go further than the filtering and stretching of the signals over time.
For Jourabchi, the identity of sounds is extremely important, not only merely constrained by their own locations, but also to their physical-acoustic conditions, which are understood basically around their geographical context. This relationship between sound and its natural habitat allows to establish a sort of linguistic code able, in turn, to generate an expressive-formal language. That the consequence of understanding the relationship with sound dynamically, using regulations motivated by its location, propagation medium, form, space and listening position, beyond any fixed frameworks, generates necessarily a discursive variety, and that the conditions of the acoustic medium are not the same in an equatorial region in Cambodia, in the Antarctic surroundings of Bransfield Island, or in a desert area in Gobi, are evidences upon which Jorabchi establishes analytical and aesthetical correspondences, being these reasons enough for sound curiosity as to construct an autopoietic discourse and incidentally invite the audience to a sensorial immersion.

Alluding again to voice and text as compositional elements, the program is closed practically as it started: with a high-flying imaginary travel with the piece by Siavash Akhlaghi, ***"Adieu DNA" Keykhosro said***. Originally designed for a 192 Wave Field Synthesis (WFS) speaker system, and adapted by the composer himself to the octophonic set presented tonight, the composition of the piece counted with the collaboration of the multifaceted Dutch artist Janneke van der Putten, who lent Akhlaghi her voice as sound material.
Self-declared traditionalist, Akhlaghi's music legitimizes that sentence so dear to the Spanish composer Paco Guerrero: *"Lo que no es plagio, es tradición"* (that which is not tradition is plagiarism). The pieces is an imaginary interpretation in which different characters or identities participate, such as Iranian classical music and symbolic-conceptual sources from the Sufism, which refers, as could not have been otherwise, to the idiomatic idiosyncrasy peculiar to a composer which is mindful of his own cultural roots. By collecting texts of four Iranian poets of different times and regions of the country (processing them as basically elements of syllabic articulation), Akhlaghi proposes not so much to renew of classical elements of the Iranian culture, but rather to confer his creations with a strong cultural roots and attention to the past as the only possible way of evolution.
Far from establishing a continuous narrative thread, the piece is based in the

chronicles of an Iranian historical figure from the Kayanian dynasty, king Kai Khosrow, a legendary character elevated to the status of demigod and part of Persian mythology. The story tells us that Kaikhosro raised up to take revenge from his grandfather, Afrasiab, who has killed his father, Siavash. But after killing Afrasiab he decides to wipe all devils and demons off the world. Exactly after his final victory and at the moment when he could begin his peaceful and powerful monarchy, he makes a weird decision. He decides to kill the last demon, which he was himself.



Beyond the more or less whimsical legends, Akhlaghi's piece talks to us about a background sensitive to architecture. This is quite recognizable in the organic structuring of the materials, a rich pre-compositional work and astonishing engineering skills, all of them typical qualities of Iranian architecture. The author adopts symbolic/geometrical structures from the Sufi world, which he renders into abstract machineries that form part of a complex, highly sophisticated compositional system, responsible basically of structuring sounds, its intimate modeling at the level of digital sound processing, and its extremely rich position behaviors in space.

During the last decades, new Iranian music seems to have been inevitably connected to both an exotic component and a traditional transmission passed through the subcultural filter of diverse influences, among which Western. And yet, somehow, both aspects resist making themselves visible in the repertoire that we are presenting

tonight. This is no coincidence. It is the unequivocal sign of our time, beyond the apparent. As if it were a barometer, we could say that these works capture, practically in absolute terms, the actual climate of Iranian music creation. The recital presents the creative wills and energies of a heterogeneous generation of composers completely mature and master to their own time, which feels, at the same time, a deep respect for tradition and classical wisdom. In an unprecedented exercise of creativity and destruction, in each step, in each artistic risk, they are irreversibly changing cultural foundations, which are self-centered, and yet understood from dynamism, at a level where critical awareness demands surpassing the old structures. Each of the five proposals refers to very personal voices and diverse, elaborated, quintessential genres, which, if they have something in common, that is to deepen in the human being, beyond any passé or categorical localisms: they are transcultural and attend to a common source of creation. Their calling is the Human, which merges with the universal above the accessory. We are talking here of an old axiom: understand your own time. In words of Akhlaghi himself, in order to invent a new reality, you have to dare to destroy everything before, not to throw it away, but rather to reuse it to question, analyze, scrutinize it: construct it, reconstruct it, elevate it to the level of absurdity if necessary. Only then we will be able to knock our imaginary barriers down and keep evolving from the primitive elements themselves and the bonds sustaining a culture to the immense ocean of the infinite. Above any category, art emerges as a necessity of a time, of its time. What else could it be?

Ángel Arranz
The Hague, April 2014

BIOS

Aso KOHZADI was born in June 1982 in Tehran, Iran. She has played violin since eight. She accomplished Bachelor studies in Music and Master studies in Composition at the Art University of Tehran. She was rewarded for her Master project from the university. She studied the Sonology course in 2011-2012 in the Royal Conservatory of The Hague and currently she is a MA aspirant in Sonology at the same institution.

Sohrab MOTABAR (Tehran, 1984) started his career by playing Electric Guitar and Bass in local rock bands. In 2002 he entered Tehran conservatory to study jazz guitar, but during the third year he found his interest in composition. Currently he is studying Sonology in Royal Conservatory of The Hague.

Siamak ANVARI was born in Tehran, Iran in 1981. He studied composition at the Art University of Tehran. He has composed many instrumental pieces in which Iranian music plays an important role. After being interested in electroacoustic music, he moved to The Netherlands to study at the Institute of Sonology, Royal Conservatory of The Hague. He is currently studying a Master in Sonology at the same school. His music has been performed in Iran, Netherlands, Spain and Germany.

Donia JOURABCHI (1986) is a sound explorer, an ongoing practice that takes various forms depending on the situation. She is trained as a sound engineer (SAE, Brussels) and followed courses in real-time sound processing, interface design (CECN, Mons), electroacoustic composition (Artzoyd, Valenciennes) and Sonology (Institute of Sonology, The Hague). She intervened in and realized diverse artistic projects, worked as sound engineer and provided workshops. As a member of the collective Stichting Centrum (The Hague), she contributes to a free zone that provides space for activities related to sound, music, design of instruments and visual works. Since 2011, she collaborates with Taufan ter Weel on Hoorbare Herinneringen, a series of projects investigating the railway area in Delft, its urban context in relations to its sound environment. In her work, Donia explores the acoustic environment, the surrounding social activities and sculpts textures of sound as a physical matter.

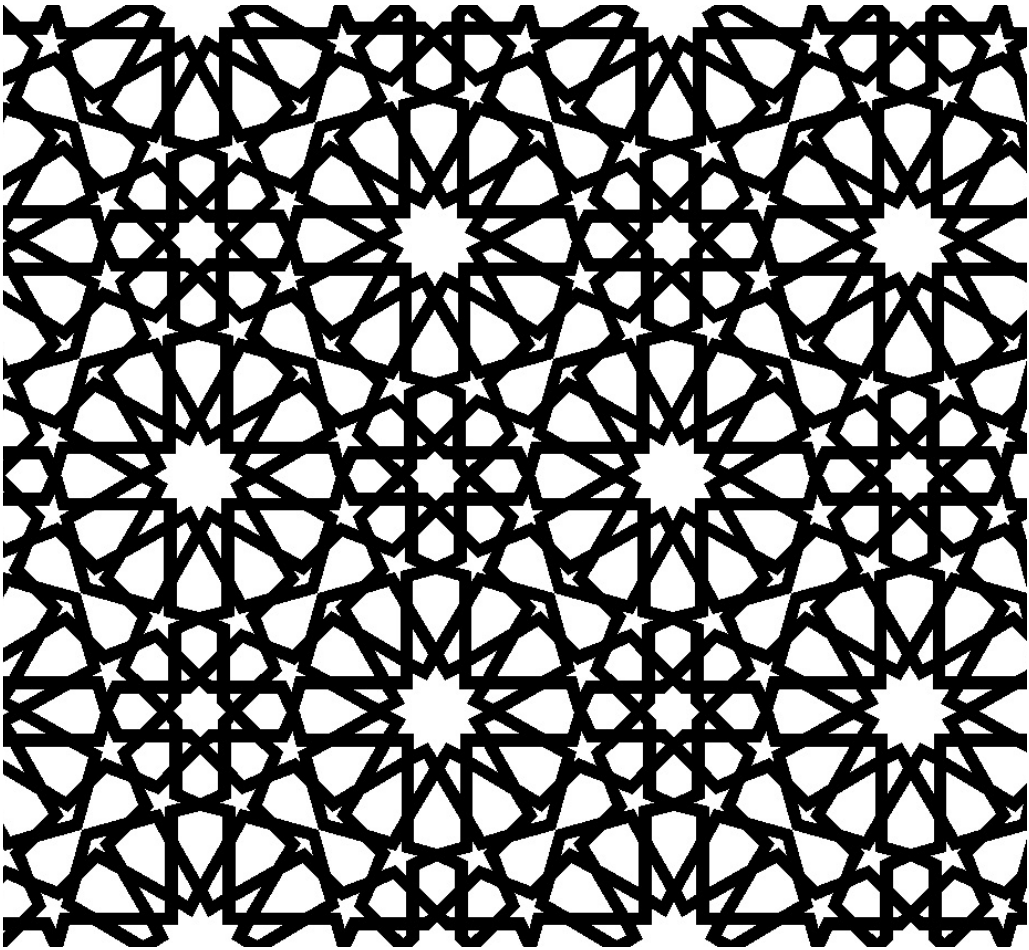
Siavash AKHLAGHI (1983) graduates in 2004 in Arts & architectural Azad University of Tehran. He devotes to composition and continues his studies realizing in 2013 a Master in Sonology at the Royal Conservatory of The Hague centered in algorithmic composition. Nowadays he lives and works in Tehran.

Toranj

Música electrónica iraní de nueva creación

The DK <projection>

10ª Mostra Sonora, Sueca – Valencia [ES]
8 de mayo de 2014
20.30 horas
Sala de Exposiciones 'Els Porxets' – Espacio Moret



presentación

Toranj es un recital conformado por piezas acusmáticas de nueva creación realizadas por jóvenes compositores y compositoras iraníes. El concierto es una muestra representativa tanto del momento aperturista como del magnífico panorama en materia de música electrónica de Irán, uno de los países consolidados con un gran potencial creativo e imaginación en el uso del sonido.

Cuna, paso y proyección de las más antiguas civilizaciones de la humanidad y de diversas culturas ancestrales, Irán alberga una tradición artística y musical profundamente enraizada, muy conectada con una suerte de espiritualidad tanto en lo plástico como en lo sonoro, caracterizada por igual en ambas manifestaciones por el uso de la filigrana, el virtuosismo geométrico y el conocimiento del espacio. Este acercamiento emocional al hecho sonoro es rastreable en las propias músicas clásicas y folclóricas iraníes.

Las músicas presentadas en la muestra tratan de converger contemporaneidad y tradición manejando magistralmente el sonido a través de las nuevas tecnologías. Con una comprensión profunda del espacio y un dúctil tratamiento del sonido, las músicas de estos jóvenes autores iraníes aúnan racionalidad y emoción en niveles sensoriales sencillamente difíciles de alcanzar por el compositor occidental de hoy en día.

Ángel Arranz
La Haya, 20 de marzo de 2014

programa de concierto

Aso KOHZADI (1982)

Gosast (2014, 2 canales) 15.00

cello y voz: Clara Riviere Visier

Sohrab MOTABAR (1984)

Blind (2013, 4 canales) 05.59

Siamak ANVARI (1981)

Toranj (2013, 8 canales) 21.00

[intermedio]

Donia JOURABCHI (1986)

Chijchipa (2013, 6 canales) 09.38

Siavash AKHLAGHI (1983)

"Adieu DNA" Keykhosro Said (WFS 192 altavoces) 32.00

(versión a 4 canales por el compositor, 2014)

voz: Janneke van der Putten

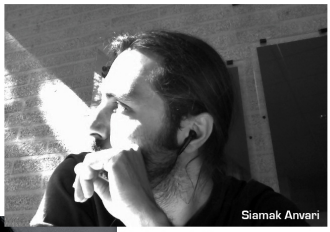
DISEÑO DE ILUMINACIÓN: Jorge Alonso y César G. Linares

ASISTENTE CONTROL DE SONIDO: Asier Crespo

CONTROL TÉCNICO Y DIFUSIÓN SONORA: Ángel Arranz

notas al programa

El concierto es una muestra del arte sonoro y la composición electrónica de la nueva generación emergente de Irán. Mostra Sonora tiene el placer de presentar el estreno español de cinco piezas representativas de reciente creación, compuestas por jóvenes autores y autoras iraníes.



Dos rasgos comunes pueden definir la música electrónica iraní. Por un lado el exquisito tratamiento de los sonidos en su ubicación tanto en el tiempo como en el espacio, producto de un entendimiento espiritualizado acerca del arte y el universo. En la música electrónica y de creación actual iraní (como también ocurre en músicas más clásicas y tradicionales) el ser humano está siempre presente como eje transmisor de lo divino, conectado a una raíz cultural milenaria que lo aúna todo. Esto se refleja perfectamente en la ductilidad, dulzura y sentido poético con los que el material sonoro es trabajado. Por el otro lado, encontramos un gusto profundo, muy meditado, en el desarrollo de un tipo de geometría desbordante e imaginativamente arrolladora, que trata el espacio musical con un grado sobresaliente de industria y conocimiento. Sin conocer en profundidad estas claves, el compositor de esta parte de acá del globo en el mejor de los casos simplemente fracasaría, perdido en el empeño de dominar algo comparable, y en el peor de los casos, ni tan siquiera sospecha de esta espectacular síntesis de modernidad y sabiduría de la que es portadora Irán. A menudo estas músicas despliegan, siempre de manera contenida, un gusto esencial por el detalle en la

distribución de los sonidos en el espacio. Tales estrategias abstractas, en las que por lo general uno puede encontrar, además de matemáticas, también atribuciones poéticas y expresivas, influyen de manera plena en el oyente tanto a nivel de simbolismo como de impacto funcional.

Estos gestos nos los encontramos en el uso de la voz, del texto y de las fuentes sonoras instrumentales que desde la primera obra del recital, ***Gosast***, obra de 2014, nos propone la compositora Aso Kohzadi (Teherán, 1982). Obra para dos canales distribuidos en cuatro, encontramos en su lenguaje un gusto por conectar asuntos netamente literarios y electrónica. *Gosast* significa estar algo roto o cortado en persa. De acuerdo a la propia descripción de la propia compositora, *"la idea primaria de la pieza viene de un poema, cuya narrativa evoca la imagen de una muchacha cortándose el pelo y las cuerdas de su cello. Tanto los materiales sonoros como la estructura de la pieza están inspirados por la creación de una escucha imaginaria, la cual conecta al público con una capa de narratividad oculta en la música, pudiendo ser esta interpretada como subtexto. A través del reconocimiento de las fuentes sonoras y de una particular concepción de las relaciones entre los eventos musicales, se hacen más cercanos los pensamientos, sentimientos y las escenas imaginarias del compositor".*
Kohzadi centra su actividad compositiva en aunar dos aspectos, al mismo tiempo relacionados con la literatura y el uso poético de la voz. Por un lado, la compositora escudriña las potencialidades expresivas que existen en la lengua persa, desde un punto de vista poético-conceptual. Su obra examina aspectos de la rica historia de la literatura persa, la cual representa para Kohzadi estímulo creativo, punto de partida y sustrato ingente de materiales componibles. Por el otro lado, un aspecto tan o igual de importante en la obra de Kohzadi es la reinvención de una suerte de narrativa, fundamentada en el estudio del repertorio histórico para voz y electrónica, así como sus técnicas, recursos y estrategias compositivas. En cierto modo, *Gosast* quiere fundir ambos intereses (lengua y electrónica) en un solo, en donde además de la intervención de la voz, se incorporan materiales instrumentales, concretamente de cello, creando una mixtura cohesiva y bien estratificada de las diferentes naturalezas sonoras.

Y una suerte de estratificación es también la que encontramos en la siguiente obra, ***Blind*** del compositor Sohrab Motabar (Teherán, 1984). Ya en el título (*blind*, ciego) está implícito el procedimiento que el compositor adopta para componer la pieza. Tras generar una serie de materiales, Motabar se auto-impone durante el proceso compositivo una distribución *sui generis* de los mismos en el programa ProTools. La premisa básica de tal distribución (que el compositor seguirá al pie de la letra) es la de

no relacionar en ningún momento, durante el proceso de composición de la pieza y mediante la escucha, cada uno de estos materiales respecto al todo sonoro que va construyendo. La única variable que se permite es la de ir modificando la posición de cada uno de los materiales literalmente a oscuras, sin referencia alguna respecto al todo, activando otros procesos creativos en la imaginación que no tienen que ver con la escucha, sino más bien propios del sentido de la orientación. Motabar pretende erigir el sonido usando herramientas cognitivas, generalmente muy subsidiarias en el proceso compositivo, las cuales estimulen la intuición durante su estructuración temporal, del mismo modo que una persona invidente trataría de describir o esculpir un objeto físico con sus manos.

"No tengo otro refugio en el mundo que tu umbral. Mi cabeza no tiene otro lecho de muerte que esta puerta." Estos versos del poeta persa del siglo XIV, Hâfez, están entretejidos en la alfombra denominada *Ardabil*, cuya manufactura data del año 1540. Como si de una alfombra persa se tratase, en ***Toranj***, pieza que da nombre a todo el recital, el compositor Siamak Anvari (Teherán, 1981) da rienda suelta a una plétora de figuras espaciales armónicas que literalmente invaden el espacio a través del sonido. En la música de Anvari queda absolutamente patente su formación previa como diseñador de alfombras persas, en cuanto a que el compositor cultiva desarrollos geométricos altamente estilizados que sirven como controladores de las rutas del material en el espacio. Tales patrones del mundo del diseño de alfombras, usados como guías para la espacialización sonora (patrones que por otro lado también alimentan otros supuestos de la composición, tales como la generación de altura, ritmo o timbre), en cierto modo imponen en la reflexión musical de Anvari un nuevo campo semántico, en donde conceptos tales como proporción, simetría/asimetría, repetición, yuxtaposición, combinación de colores y estructura general forman parte de la cotidianeidad del compositor.

El concepto de tiempo en la música de Siamak Anvari quizás sea el aspecto capital, más importante que, por este orden, la propia figuración matemática y la sofisticada maquinaria compositiva subyacente, en tanto que el paso del tiempo marca una diferencia radical en el uso de las simetrías representacional-abstractas (geometría) y representacional-simbólicas (sonido). Mientras que las simetrías visuales creadas por ordenador se revelan a sí mismas de un solo vistazo en un conglomerado geométrico, sin embargo estas naturalmente precisan de transcurso para su realización sonoro-espacial, mediante las que el oyente literalmente interioriza su escucha, a modo de relato geométrico figurado, con todos sus sentidos. Como si de una representación de teatro negro checo se tratase, esta imperiosa necesidad de establecer un carácter de

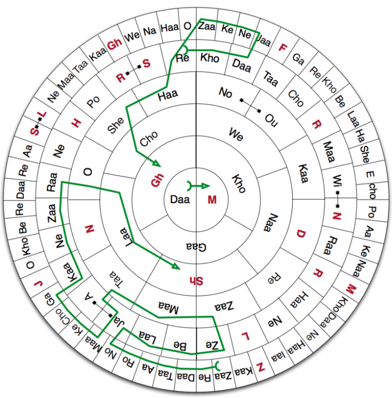
desenvolvimiento coreográfico ilusorio, pausado y paulatino de los materiales sonoros, movidos sin hilos aparentes y elevados a la categoría de personajes quintaesenciados con un rol cerrado, lógico y por tanto necesario dentro del entramado, tiene como fin último la revelación íntima de la pieza. De algún modo el tiempo aquí no juega un papel de mesa de trabajo o superficie de representación en un monitor de ordenador, sino que es entendido como un proceso para y por el que se esculpe el espacio, modulado a través de las diferentes velocidades asignadas en cada travesía. Se trata de una música circunspecta, extremadamente organizada, en donde el placer de la escucha oscila entre una exquisita figuración externa auto-contenida y una extrema sensualidad gestual absolutamente primaria en su interior.

Que la organización exquisita de los materiales sonoros también puede ser pasaporte para transportarse uno mismo a ecosistemas diferentes, queda patente en la pieza de 2013 de la compositora Donia Jourabchi, ***Chijchipa***. La obra es una recreación virtual de la jungla a través de una grabación de campo en la región de Chijchipa – Mururata de Bolivia. Diversos sonidos de tormentas y diferentes ritmos producidos por la propia diversidad biológica de los lugares van estructurando una narración sonora que se sustenta en una mínima edición de los materiales, la cual no va más allá del filtrado de las señales y el alargamiento de las señales en el tiempo.
Jourabchi considera de extrema importancia la identidad de los sonidos, no solamente constreñidos a sus propias localizaciones, sino también a sus condiciones físico-acústicas, discernidas básicamente alrededor de su contexto geográfico. Esta relación, la del sonido con su hábitat natural, permite establecer una suerte de código lingüístico capaz a su vez de generar un lenguaje expresivo-formal. Que la consecuencia de entender la relación con el sonido dinámicamente, utilizando regulaciones motivadas por su propia localización, medio de propagación, forma, espacio y posición de escucha, más allá de marcos fijos genera a la fuerza variedad discursiva, y que las condiciones del medio acústico no son las mismas en una región ecuatorial camboyana, en las inmediaciones antárticas de la Isla de Bransfield o que en una zona desértica del Gobi, son evidencias sobre las que Jourabchi establece correspondencias analíticas además de estéticas, siendo estos motivos de curiosidad sonora suficientes como para levantar un discurso autopoiético y de paso invitar al respetable a una inmersión sensorial.

Aludiendo de nuevo a la voz y a la textualidad como elemento compositivo, se cierra el programa prácticamente como se empezó con un viaje imaginario de altos vuelos con la pieza de Siavash Akhlaghi, ***"Adieu DNA" Keykhosro said***. Originalmente diseñada para sistema de 192 altavoces Wave Field Synthesis (WFS) y adaptada por el

compositor a las circunstancias del set de altavoces de esta noche, la composición de la obra contó con la colaboración de la polifacética artista holandesa Janneke van der Putten, quien presta a Akhlaghi su voz como material sonoro.

Auto-denominándose tradicionalista, la música de Akhlaghi legitima aquella frase que tanto le gustaba acuñar al compositor español Paco Guerrero: *"Lo que no es plagio, es tradición".* La pieza es una interpretación imaginaria en la que toman parte diferentes caracteres o identidades, tales como la música clásica iraní y las fuentes simbólico-conceptuales del sufismo, las cuales atañen, como no podría ser de otra manera, a la idiosincrasia idiomática propia de un compositor atento a sus raíces culturales. Recabando los textos de cuatro poetas iraníes de diferentes épocas y regiones del país (procesándolos como elementos básicamente de articulación silábica), Akhlaghi propone, no tanto renovar elementos clásicos de la cultura persa, como dotar a sus creaciones de una fuerte raigambre cultural y atención al pasado como único medio de evolución posible.



Lejos de establecer un hilo narrativo al uso y continuado, la pieza toma las crónicas de una figura histórica iraní de la dinastía kayánida, el rey Kaikhosro, personaje legendario elevado a semidiós e inscrito en la mitología de Irán. Cuenta la leyenda que Kaikhosro se levantó en armas para vengarse de su abuelo materno, Afrasiab, quien había asesinado a su padre, Siavash. Después de eliminar a Afrasiab, decide limpiar el mundo de todos sus diablos y demonios. Justo tras su victoria final y en el momento en el que podría comenzar su pacífico y poderoso reinado, lleva a cabo una extraña decisión, que fue la de matar al último demonio, el cual era él mismo.

Al margen de leyendas más o menos fantasiosas, la propia composición de Akhlaghi delata un *background* sensible a la arquitectura, reconocible en la estructuración orgánica de los materiales, un prolijo trabajo pre-compositivo y una asombrosa capacidad ingeniera, cualidades todas típicas de la arquitectura iraní. El autor adopta estructuras geométricas simbólicas de mundo sufí, las cuales convierte en maquinarias abstractas que forman parte de un sistema de composición complejo y altamente sofisticado, a cargo básicamente de la composición de los sonidos, su íntimo modelaje a nivel de procesamiento de la señal digital y sus riquísimos comportamientos de ubicación en el espacio.

Durante las últimas décadas, la música iraní de nueva creación parece haber estado indefectiblemente asociada por igual tanto a un componente exótico como a una transmisión tradicional pasada por el tamiz subcultural de diversas influencias, entre ellas la occidental, y sin embargo de algún modo ambos aspectos se resisten a aflorar en el repertorio presentado esta noche. Ello no es casual. Más bien es el signo inequívoco de la evolución de nuestro tiempo, más allá de lo aparente. Como si de un barómetro se tratase, podríamos decir que las obras aquí realizadas registran el actual clima de la creación musical iraní prácticamente en términos absolutos. La muestra sonora representa voluntades y energías creativas de una generación heterogénea de compositores completamente madura y dueña de su época, que al mismo tiempo respeta profundamente la tradición y el saber clásico. En un ejercicio de creatividad y desmantelamiento sin precedentes, en cada paso, en cada riesgo artístico, ellos ya están cambiando irreversiblemente unas bases culturales centradas en su mismidad, y sin embargo entendidas desde el dinamismo, a un nivel en el que la conciencia crítica demanda para sí la superación de las viejas estructuras. Cada una de las cinco propuestas remiten a voces personalísimas y a géneros prolijos, elaborados, quintaesenciados las cuales, si algo tienen en común, es profundizar en el ser humano, por encima de localismos trasnochados o categoriales bien transnacionales, bien transculturales, atendiendo a una fuente creativa común. Su vocación es lo humano que se funde con lo universal por encima de lo accesorio. Se trata de un viejo axioma: entender tu propio tiempo. Parafraseando las palabras del propio Akhlaghi, para inventarse una nueva realidad hay que atreverse a destruir todo lo anterior, pero no desecharlo sino reutilizarlo para cuestionarlo, analizarlo, escudriñarlo: construirlo, reconstruirlo, elevarlo hasta el nivel de lo absurdo si fuera preciso. Sólo entonces seremos capaces de derribar las barreras imaginarias y seguir evolucionando desde los elementos primitivos mismos y desde las ataduras que sustentan una cultura hacia el inmenso océano de lo infinito. Por encima de toda categoría, emerge el arte como necesidad de un tiempo, de su tiempo. ¿Qué otra cosa podría ser?

Ángel Arranz,
La Haya, abril de 2014

BIOS

Aso KOHZADI nace en 1982 en Teherán y toca el violín desde los ocho años. Licenciada en estudios musicales, realiza un Máster en Composición en la Universidad de las Artes de Teherán, resultando premiado su trabajo de investigación. En 2011 se traslada a los Países Bajos, donde realiza el curso formativo en el Instituto de Sonología y en la actualidad y desde 2012 realiza sus estudios de Máster en Sonología en la misma institución.

Sohrab MOTABAR (Teherán, 1984) comienza su carrera tocando la guitarra eléctrica y el bajo en bandas de rock locales. En 2002 entra en el Conservatorio de Teherán para estudiar guitarra de jazz y a partir del tercer año de sus estudios comienza a tener interés también por la composición. En la actualidad estudia sonología en el Real Conservatorio de La Haya.

Siamak ANVARI (Teherán, 1981), estudia composición en la Universidad de las Artes de Teherán. Ha compuesto piezas instrumentales en las que la música iraní juega un papel importante. Su interés por la música electroacústica le lleva en 2011 a fijar su residencia en los Países Bajos con el fin de estudiar en el Instituto de Sonología del Real Conservatorio de La Haya, en donde en la actualidad realiza un Máster. Su música ha sido tocada en Irán, Países Bajos, España y Alemania.

Donia JOURABCHI (1986) es una exploradora del sonido en sus múltiples formas, dependiendo de la situación. Se forma como ingeniera de sonido en el SAE de Bruselas, atendiendo cursos sobre procesado de la señal digital en tiempo real, diseño de interfaces (CECN, Mons), composición electroacústica (Artzoyd, Valenciennes) y sonología (Instituto de Sonología, La Haya). Ha intervenido y realizado diversos proyectos artísticos, ha trabajado como ingeniera de sonido y ha organizado talleres. Como miembro del colectivo Stichting Centrum de La Haya, ha contribuido a crear una zona franca que provee de espacio a todas aquellas actividades relacionadas con el sonido, la música, el diseño de instrumentos y las obras visuales. Desde 2011 colabora con *Taufan Ter Weel on Hoorvare Herinneringen*, una serie de proyectos que investigan el área ferroviaria de Delft, así como su contexto urbano en relación a su entorno sonoro. En su obra, Donia explora el entorno acústico, la actividad social circundante y esculpe texturas de sonidos tomados como materia física.

Siavash AKHLAGHI (1983) se gradúa en 2004 en Música en la Arts & architectural Azad University de Teherán. Se dedica a la composición y continúa sus estudios realizando en 2013 un Máster en Sonología en el Real Conservatorio de La Haya centrado en composición algorítmica. Actualmente vive y trabaja en Teherán.

CLASE MAGISTRAL ÁNGEL ARRANZ Y BEATRIZ DEL SAZ
Viernes 9 de mayo de 2014

Sala Municipal de Exposiciones 'Els Porxets' (Sala Moret)
Mostra Sonora, Sueca - Valencia
11.00 horas

La clase magistral versará sobre la música del compositor Ángel Arranz y las creaciones visuales de Beatriz del Saz, tomando como eje transversal la idea de espacio. El contenido se estructura en dos bloques, uno teórico y otro práctico.

CONTENIDOS

El bloque teórico a su vez consta de tres partes: una parte primera dedicada a rastrear el concepto 'espacio' a lo largo de la historia universal; un segundo bloque donde el compositor expondrá su idea personal del espacio a través de las nuevas tecnologías en sus ciclos de arquitecturas y en su obra *Toposonía*; un tercer y último bloque donde se analizará someramente el concepto y construcción de la obra *callingHiggs*.

El bloque práctico trabajará la pieza *callingHiggs*, en donde los participantes participarán activamente en la realización de la misma a través de su telefonía móvil.

El material podrá descargarse previamente en:

thedkprojection.com/callinghiggs

Como también in situ entre el segundo y el tercer bloque de la clase magistral.

DIRIGIDO A

artistas sonoros, compositores, estudiantes de música y público general.

REQUISITOS

Los participantes deberán traer consigo sus teléfonos móviles y a ser posible sus cables USB para hacer más rápida la descarga de los tonos necesarios para la realización de la pieza.

callingHiggs

performance/flash mob para telefonía móvil, tape a 8 canales y proyección de video

The DK <projection>

Viernes, 9 de mayo de 2014
Sala Municipal de Exposiciones ' Els Porxets' – Espacio Moret
19.30 horas

callingHiggs

performance/flash mob para telefonía móvil, tape a 8 canales y proyección de video

Duración: 25 minutos

ASISTENTE CONTROL DE SONIDO: Asier Crespo

DISEÑO DE ILUMINACIÓN: Jorge Alonso y César G. Linares

VIDEO: Beatriz del Saz

PERFORMANCE, DISEÑO Y COMPOSICIÓN: Ángel Arranz

PARA PARTICIPAR EN LA PERFORMANCE, ACCEDE AL MATERIAL SIGUIENDO LAS INSTRUCCIONES A TRAVÉS DE LA SIGUIENTE PÁGINA:

http://thedkprojection.com/callinghiggs

notas sobre callingHiggs

"Un grano no llena el granero, pero ayuda al compañero" [proverbio castellano].

callingHiggs es una pieza acusmática para telefonía móvil conducida por Ángel Arranz y ejecutada por el público asistente, junto con el soporte de una tape a 8 canales y una visualización. Con vocación performativa de flashmob, el ensamblaje de 31 pistas diferentes, diseminadas en cada uno de los teléfonos móviles de los participantes (bosones), genera una pieza electrónica que juega tanto con el rol del público como con el espacio intervenido de una manera versátil y natural.

El Bosón de Higgs, también conocido como Bosón de Dios, parece abrir a todas luces las puertas a una revaluación completa de nuestros valores sobre la existencia del universo, desafiando los límites del conocimiento y de la fe, situación que abre un gran interrogante de dimensiones descomunales en el mundo de la física.

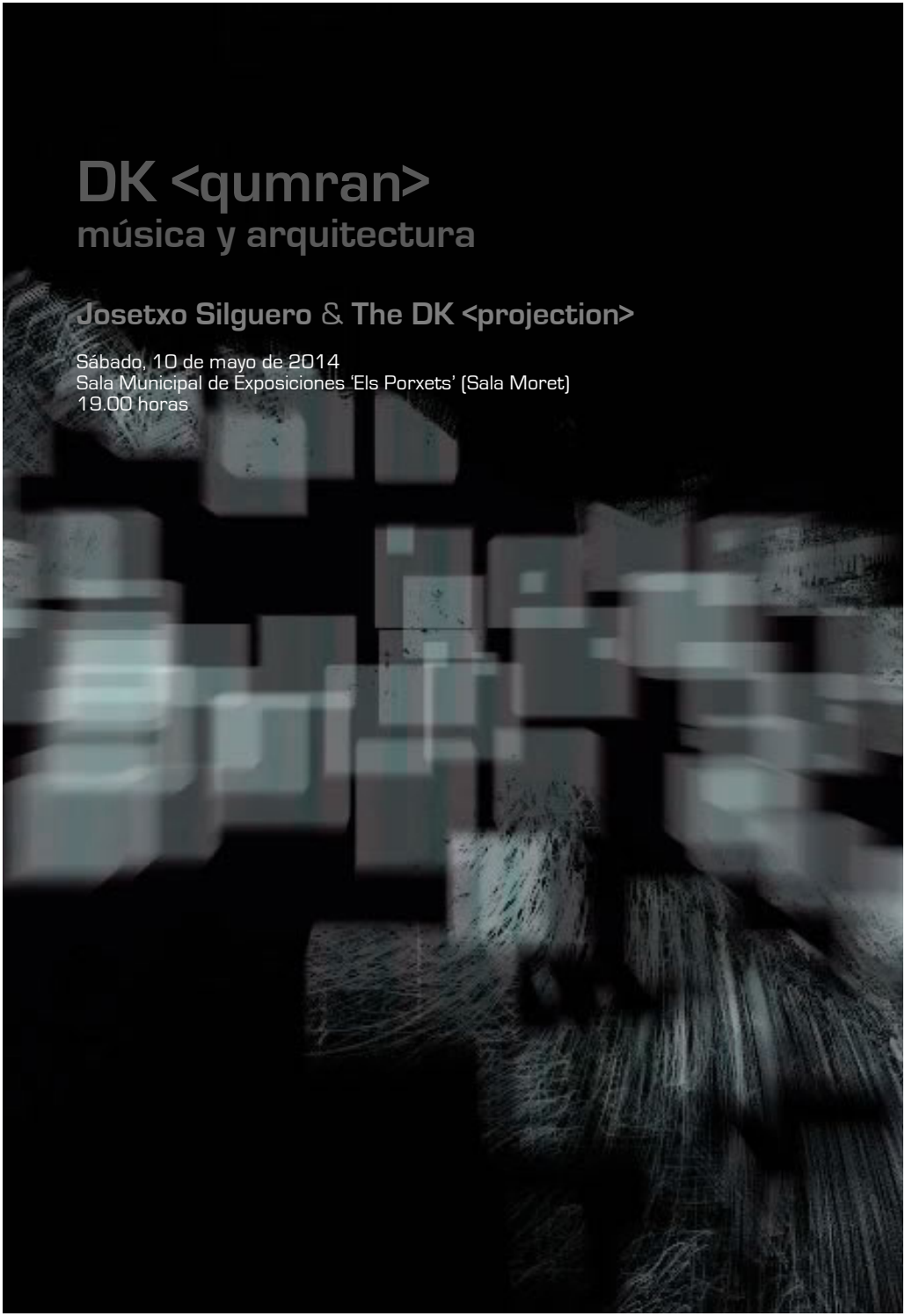
Desde este sentido de última pregunta, callingHiggs trata de corporeizar mediante el sonido esta retícula divina a modo de oración digital conjunta, aunando todos y cada uno de los teléfonos en la interpretación, como si cada participante fuera una partícula.

callingHiggs busca someter el espacio intervenido mediante una serie de conductas gestuales semi-controladas. Este comportamiento sobre la masa sonora tiene que ver con una cierta idea holística de participación, más que con un control exhaustivo de la difusión sonora a través del ensemble de telefonía capaz de generar una espacialidad real en términos físicos, más allá de lo psicoacústico. La idea básica musical del proyecto es la de crear texturas que impacten sobre la percepción del espacio, trabajando desde la propia génesis de los materiales y teniendo en cuenta en todo momento la resultante global desde lo individual. En cierto modo, la pieza asume un control biológico de los materiales, donde la referencia a nivel genético está implícita en los márgenes del contenido de cada evento singular.

DK <qumran>
música y arquitectura

Josetxo Silguero & **The DK <projection>**

Sábado, 10 de mayo de 2014
Sala Municipal de Exposiciones 'Els Porxets' (Sala Moret)
19.00 horas



presentación

La 10ª Mostra Sonora presenta una selección de dos de las tres piezas del ciclo **DK <qumran>** compuesto en 2011 por el compositor Ángel Arranz y la artista visual Beatriz del Saz.

DK <qumran> es un espectáculo multidisciplinar conformado por dos piezas electrónicas con electrónicas en vivo y una pieza acusmática, junto con proyecciones de video, tanto generadas en vivo como precompuestas. Por medio del video, del sonido y del espacio, el recital trata de explorar el modelo arquitectónico en el que las piezas están inspiradas: Bodegas Qumrán.

Mientras que el sonido dibuja un espacio imaginario a través de un sistema de altavoces *surround* octofónico, imágenes en alta definición en formato 16:9 se proyectan en la pantalla principal de la sala. Las piezas de este recital conforman un todo orgánico y se tocan sin solución de continuidad.

Una narrativa desmantelada, dramática y cohesiva nos va introduciendo en diferentes espacios mentales y sensoriales, los cuales están estrechamente relacionados con el edificio original. Esta relación con el modelo se plasma en múltiples planos de representación sonora a través de varias estrategias espaciales abstractas.

DK <qumran> | ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

Música y Arquitectura
The DK <projection>

SERIE DE TRES PIEZAS ELECTRÓNICAS
SOBRE LA ARQUITECTURA BODEGAS QUMRÁN [ES]

Sábado, 10 de mayo de 2014
Sala Municipal de Exposiciones 'Els Porxets' (Sala Moret)
19.00 horas

The DK <projection>
Ciclo DK <qumran> | Entre Oriente y Occidente
Tres composiciones sobre el edificio Bodegas Qumrán [ES]
[selección]

De la luz y del espacio [2011]
tape a 4 canales y video 14'

Qumran [2011]
para saxofón bajo, electrónica y video 17'

DISEÑO DE ILUMINACIÓN: Jorge Alonso y César G. Linares

ASISTENTE CONTROL DE SONIDO: Asier Crespo

DISEÑO DE LA ARQUITECTURA. Konkrit Blu Arquitectura, Barcelona

SAXOFÓN BAJO: Josetxo Silguero

VIDEO: Beatriz del Saz

COMPOSICIÓN Y DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Ángel Arranz

notas al programa

"En el momento de la elevación, la basílica entera resonó en una sinfonía tan armoniosa, acompañada del sonido de diversos instrumentos, como si se hubiera dicho que el sonido y el canto del paraíso hubieran bajado del cielo sobre la tierra". En unos términos ciertamente poéticos que rozan lo psiconáutico, con este grado de euforia Giannozzo Manetti registra en 1436 su particular crónica sobre la consagración de la cúpula de la catedral de Florencia Santa Maria del Fiore, obra del arquitecto Filippo Brunelleschi. Que en el acto se desplegara una importante cantidad de recursos humanos tanto instrumentales como vocales, el que a su vez fuera presidido por Eugenio IV, la máxima autoridad católica de la época y que además tuvieran cabida durante el rito gestos más bien propios de una celebración pagana desplazando a los propios (tales como el de erigir en alto ante la grey una rosa dorada en el momento clave de la celebración, como si de la hostia se tratase), todos ellos son indicadores del grado de emoción con la que el pueblo de Florencia, haciendo gala de la etimología y orígenes latinos implícitos en el nombre de la ciudad (*Florentia*, "la que florece"), vivió este acto cargado de simbolismo. Es en este contexto donde se canta por vez primera *Nuper Rosarum Flores* (que podría doblemente traducirse del latín en algo así como "Recientemente, la flor entre las flores", como también "La rosa recientemente florece"), motete que el compositor Guillaume Dufay compone para la ocasión. El grado de simbolismo parece estrecharse más si atendemos al estudio que la musicología refuta sobre la relación a nivel de proporción entre las rítmicas micro y macro-estructurales del motete por un lado y las líneas maestras de la construcción de la cúpula por el otro, rigiéndose en ambos casos por las ratios 6:4:3:2.

Una posterior investigación sobre las fuentes históricas han ido vertiendo más luz sobre la relación entre la arquitectura y la música, llevándome a estudiar detenidamente a lo largo de varios años (investigación que continúa aún hoy abierta) varios de los hitos que han ido jalonando esta simbiosis artística a lo largo de la historia universal.[2] Habiendo ido uno a parar en 2006 al Instituto de Sonología de La Haya (desde donde hoy escribo hoy estas líneas), centré toda la investigación histórica de la segunda mitad del siglo XX para acá en derredor de unos de los más grandes logros de la institución, como fue el diseño y

[1] (EVANS, Robin [2000]: The Projective Cast. Architecture and its three geometries, pp. 243-247, MIT Press).
[2] MORENO SORIANO, Susana [2008]: *Arquitectura y Música en el siglo XX*. Fundación Caja de Arquitectos de Barcelona.

construcción del Philips Pavilion de la Exposición Universal de Bruselas de 1958.

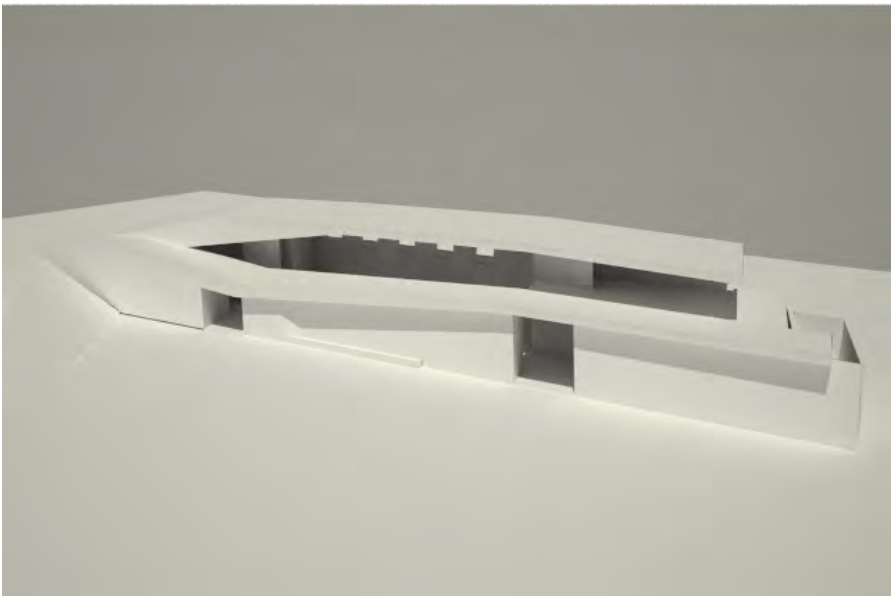
Si bien indirectamente (puesto que a finales de los cincuenta era aún una crisálida emergente como uno más de los departamentos de los Philips Research Laboratories de Eindhoven), el Instituto de Sonología toma parte históricamente en este proyecto concebido y dirigido por Le Corbusier y realizado con la colaboración de Edgar Varèse en la música [*Poème électronique*], Jean Petit y Philippe Agostini en el espectáculo visual y la participación del arquitecto y compositor greco-francés Iannis Xenakis, tanto en el diseño completo de la arquitectura, como también en parte de la música [*Concrète PH*]. A partir de las mismas paraboloides hiperbólicas que usará en la construcción del pabellón, Xenakis escribe cuatro años antes, en 1954, la composición para orquesta *Metastaseis*. Pese a que esta *Gesamskunstwerk* de la modernidad fuese considerada el buque insignia de la compañía, una de las proezas artístico-técnicas del siglo XX y el primer espectáculo multimedia de la historia, la legalidad vigente que regulaba los espacios urbanos no impidió (sino más bien todo lo contrario) que el Philips Pavilion hubiera de ser demolido tras la celebración de la feria, con el fin de dejar expeditos nuevamente los terrenos donde se emplazó el edificio.

A modo de réplicas de aquella, posteriormente han ido sucediendo otras hazañas análogas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI, por citar solamente algunas: **1964**, Roche/Dinkeloo [Pabellón IBM, Nueva York]; **1978**, Xenakis [Diatope, París-Bonn]; **1984**, Nono/Piano [El arca de Prometeo, Venecia-Milán]; **1995**, Nono/Isozaki [Akiyoshiday, Shuho-cho, Japón]; **2000**, Zumthor/Ott [Pabellón suizo, Hannover]; **2004** Spuybroek/van der Heide [Son-O-House, Son-e-Breugel, Holanda].[3] De algún modo y solamente motivado por la simple necesidad de corporeizar todas estas reflexiones en una expresión plástica que me llevase a comprender mejor estos intersticios, el proyecto DK <qumran> continúa esta tradición en 2011 en la misma dirección, realizando dentro de Bodegas Qumrán las tres piezas que conforman el ciclo,[4] dos de las cuales son para instrumentos acústicos y electrónica, y una pieza central electroacústica para formato fijo. Las piezas son las siguientes, en su orden original de concierto, constituyendo un todo sin solución de continuidad: *Qumran*, para saxofón bajo, electrónica y video, dedicada a Josetxo Silguero*; De la luz y del espacio*, tape a cuatro

[3] Ibídem.
[4] Sobre lo cual se realizaron sendas producciones audiovisuales, ambas en fase de post-producción y que verán la luz en 2014: un documental sobre el proyecto por un lado y la filmación del concierto por el otro.

canales y video, dedicada a Jesús Solís; y por último, *Qumran B*, para set de multi-percusión, electrónica y video, dedicada a Raphaël Simon. En el concierto escucharemos una selección de dos de las tres piezas del ciclo, que son por este orden, *De la luz y del espacio* y *Qumran*. Konkrit Blu Arquitectura de Barcelona es el estudio de arquitectura que diseña el edificio Bodegas Qumrán, el cual inspira la composición de las tres piezas.

Profundizar en las circunstancias, génesis, motivaciones prácticas y estéticas del edificio fue primordial antes de comenzar la composición de las piezas. Indefectiblemente, *DK <qumran>* se gestó muy en sintonía con la propia filosofía de la bodega, la cual no es simplemente una "factoría" de vino, sino también un santuario personal para el estudio de la historia y de los libros antiguos, propiedad hasta finales de 2013 del empresario Jesús Solís.



© KonkritBlu Arquitectura, con el permiso de los arquitectos

El terreno donde Bodegas Qumrán descansa está enclavado no lejos de un antiguo yacimiento vacceo de histórica relevancia. La bodega está además circunscrita dentro de una antigua zona templaria a orillas del Río Duero, la cual se extiende hasta el municipio de Valbuena de Duero, población que alberga el monasterio cisterciense de San Bernardo.

En cualquier modo, en el proyecto de Bodegas Qumrán se da un sincretismo entre oriente y occidente, en tanto que se explora la cultura del vino desde dos perspectivas: la judeo-cristiana, encarnada en los manuscritos de Qumrán[5], y la celtíbera, desde la propia perspectiva del pueblo vacceo. Adopto este punto de vista como punto de partida estético para la composición de la serie: *Qumran*, la pieza para saxofón bajo, está inspirada en oriente; *Qumran B*, la pieza de percusión, está inspirada en occidente. En el centro, una pieza para tape, *De la luz y del espacio*. A modo de fulcro, esta pieza central se considera "tierra de nadie" sobre la que gravitan ambas dimensiones. *De la luz y del espacio* explora el material más básico y etéreo a nivel de sugerencia: la luz, entendida en su plasmación sonora como ruido [silencio] filtrado.

En cuanto a las particularidades del edificio, éste se concibe como parte del terreno, una loma más en el paisaje circundante, parcialmente enterrado. Por ello se opta, atendiendo a la concepción vernácula de las construcciones de este tipo de zona, por utilizar una estructura masiva de hormigón *in situ*: material capaz de dar continuidad a la tierra a partir de la tierra. El edificio se estructura a lo largo de un camino preexistente, creando dos bandas programáticas diferenciadas y que, a la vez, como si de una topografía se tratase, se desarrollan complementariamente en diferentes alturas. La banda norte, más ancha, alberga las salas principales de producción y almacenaje, aprovechando las cualidades de inercia térmica del terreno. La banda sur, más estrecha, concentra los espacios complementarios de aquéllas, actuando a la vez como colchón térmico. De esta manera, el edificio se organiza longitudinalmente, desarrollando el programa de forma secuencial.

Otro aspecto interesante del edificio es el de la continuidad, no sólo respecto al paisaje circundante, sino desde su interior. La suavidad mimética del exterior del edificio respecto al paisaje contrasta con la lógica tectónica del interior, la cual trata de comprimir o dilatar el espacio según sus propias necesidades técnicas y utilitarias. El hormigón de los muros actúa como un material total, siendo estructura, acabado

[5] El nombre de Qumrán viene motivado por estas preocupaciones estéticas relacionadas con la historia y con la arqueología, filtradas por el aspecto común de la viticultura. Qumrán es un valle del Mar Muerto, célebre por el hallazgo arqueológico de unos manuscritos, los cuales fueron encontrados por un pastor en el siglo XIX en una serie de cuevas de la zona. Estos manuscritos están datados entre el siglo II a.C. y el año 70 d.C.; son textos escritos en griego, hebreo y arameo y vienen a arrojar luz sobre la organización política, social y cultural de las primeras sociedades judeo-cristianas en los años de consolidación del cristianismo [N. del A.].

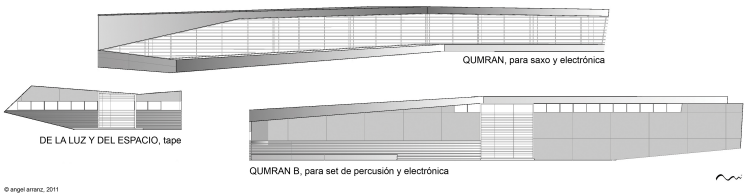
exterior, interior,[6] aportando además la inercia necesaria. Estas irregularidades interiores están apoyadas por la luz, que es un factor muy presente en la construcción, la cual en cierto modo forma parte de la misma. La luz se dosifica en mayor o menor incidencia en todo un programa sobre la masa y sobre el espacio: en la sala de barricas la luz será mínima e indirecta, en contraposición con la sala de elaboración, bañada por la luz.

© Konkrit Blu Arquitectura, con el permiso de los arquitectos.

A nivel geométrico, el planteamiento de las tres obras del ciclo está derivado de la fachada sur del edificio por varias razones: la primera de ellas, la fachada sur despliega un interesante juego de horizontalidades, posibilitando una correspondencia entre su compartimentación y el suave dinamismo de sus líneas por un lado y su posterior desarrollo temporal por el otro. Desde muy pronto, durante mi primer acercamiento

[6] A tenor de la cuestión de la continuidad constructiva en términos de elementos arquitectónicos, el arquitecto Spuybroek hace una analogía con el gótico y la idea de una construcción "esférica", donde ningún elemento parezca tener comienzo ni final. SPUYBROEK, Lars [2008]: *The Architecture of Continuity, Essays and Conversations,* Rotterdam 2008, V2_Publishing/NAi Publishers, 292 pp., ISBN 978 90 5662 637 2

visual y presencial al edificio por su alzado sur, como posteriormente durante el estudio detenido de su planimetría, el edificio parecía prefigurar de manera diáfana y a sus anchas (sirva el castellanismo) una línea de tiempo estructural a nivel de precomposición. De especial relevancia son detalles tales como: el sentido inclinado de sus líneas, las cuales tienden a describir divergencias que se comportan prácticamente como una máscara de tendencia dentro de un doble eje de duraciones y alturas [Xenakis, Koenig]; la compartimentación modular del hormigón, que junto con el gran "ventanal" resguardado por la carpintería de lamas y otros elementos significativos de la fachada a nivel plástico, delinea un planteamiento de articulación de las secciones. Por último, la fachada sur descubre la naturaleza modular del edificio a quien la contempla, haciéndose perfectamente visible a través del eje sur-norte, en donde concurren varias etapas en un austero gesto de líneas en dos niveles, pero no por austero, carente de plasticidad. Esta modularidad permitió hacer corresponder cada una de las tres partes o módulos de la fachada con cada una de las tres piezas. Con cada una de estas secciones de fachada se construyeron tres líneas temporales diferentes: la parte del nivel superior de la fachada, la cual ocupa toda su longitud, corresponde a la macroestructura de *Qumran*, para saxo; la parte del nivel inferior más occidental es la que corresponde al planteamiento temporal de *De la luz y del espacio*. Por último la parte del módulo inferior que ocupa todo el centro y la derecha es la que corresponde a *Qumran B*, para percusión.



Los materiales constructivos también han jugado un papel en la concepción del ciclo de piezas. El material primordial del edificio es el hormigón, el cual tiene un alcance estrictamente formal en la ideación de las piezas y en cuanto a la triple regionalización de la fachada sur como fuente de formas, comportamientos, duración de secciones, etcétera. El otro material es el vidrio, elemento que posibilita en gran medida el programa constructivo de la luz, considerada prácticamente un material más en el interior del edificio. Este contraste entre lo etéreo [luz] y lo sólido [hormigón] es hecho notar de manera intencionada en las tres piezas, aspecto que atiende sobre todo a la elección de

los materiales sonoros que las conforman. La segunda de las piezas, *De la luz y del espacio*, hace especialmente hincapié en este aspecto material etéreo, realizado a partir de ruido blanco filtrado.

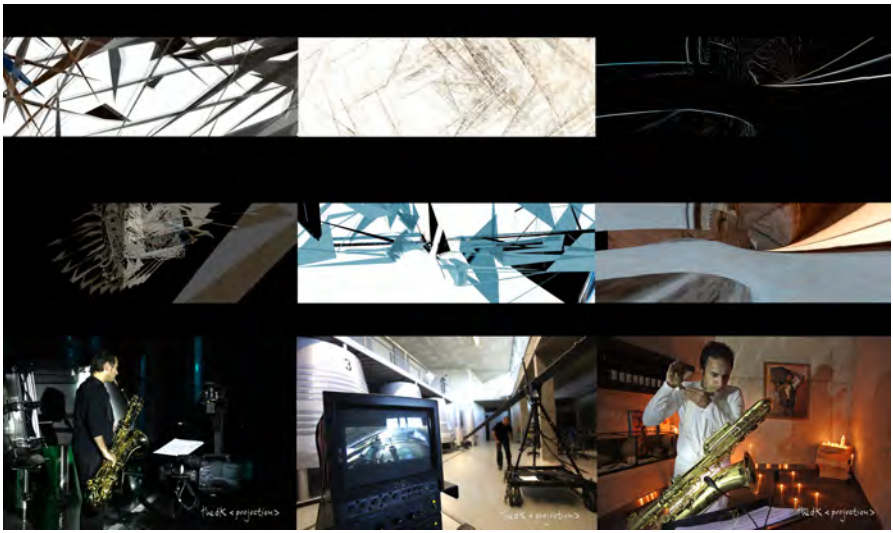
© The DK <projection>, 2011

Más específicamente sobre las dos piezas presentadas hoy en la muestra, la composición de *De la luz y del espacio* está basada en dos conceptos claves derivados del interior del edificio Bodegas Qumrán. Como si de un material constructivo más se tratase (tales como el hormigón o el vidrio) la luz desarrolla un programa muy estudiado gracias a su rica funcionalidad. Este elemento de luz, equiparado al ruido blanco filtrado, no es simplemente un elemento "seco" en su traducción, sino que se "empapa" de las propias resonancias del lugar. Por lo tanto, se trata de un intento poético de capturar la luz desde un punto de vista imaginario, pero también en su relación física –desde el punto de vista científico- y real con los espacios intervenidos. El segundo concepto es el programa arquitectónico en sentido estricto, el cual trata de completar los requerimientos prácticos de una fábrica, como también la continuidad del material principal [hormigón], el cual se va readaptando en sus volúmenes interiores, generando

gestos poliédricos e invitando al visitante a percibir espacios acústicos prolijos. Esto es así en parte por las características resonantes del hormigón y en parte por sus características volumétricas. La pieza toma como modelo las resonancias de los propios lugares, grabadas por el compositor. Para este fin, una copa de vino fue usada como resonador introduciendo en su interior un pequeño micrófono. A modo de ruido blanco filtrado, el sonido-silencio capturado por el uso de resonado natural amplificado (copa) fue tomado como metáfora de la luz trasladada a sonido.

Tanto o más de lo mismo ocurre con las imágenes, las cuales están basadas en modelos reales en 3D de la bodega. La paleta de colores fue muy restringida con el fin de hacer prevalecer las calidades de las formas, mientras que la dualidad entre luz y espacio se representa en blanco y negro. El video se creó en estrecha colaboración con el compositor y ello hizo posible una sinergia especial con el discurso musical.

De la luz y del espacio fue estrenada en diciembre de 2011 en el Busan International Electronic Music Festival [BIEMF] de la República de Corea [KR], y posteriormente una versión WFS para 192 altavoces fue realizada para el MACBA de Barcelona.



© The DK <projection>, 2011

Qumran para saxofón bajo, en cierto modo, es la pieza opuesta a *Qumran B*, para set de multi-percusión. Mientras que la pieza para percusión presenta ciertos rasgos que

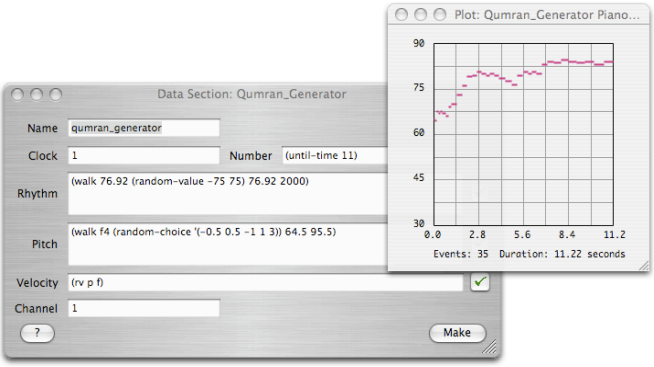
definen cierta occidentalidad, tales como la explotación de los seis pies modos rítmicos medievales por medio de técnicas de generación algorítmicas, varios niveles de escritura rítmica desde lo mensurado a lo neumático, así como el poema *Ut queant laxis,* sometido a un proceso deconstructivo e injertado en el discurso por la voz del percusionista a modo de (pre)texto (de histórica importancia este, en cuanto que la musicología determina en este poema el origen del nombre de las notas musicales), *Qumran* para saxofón bajo sintoniza con oriente.

Imitar a la fachada, cuyas formas van transitando a través del hormigón desde la tierra hacia lo etéreo [luz], fue suficiente fuente de inspiración para montar todo un programa emocional a través del sonido en torno a esta sugerente idea constructiva. El planteamiento de *Qumran* está derivado del módulo superior de la fachada sur del edificio, el cual se comprende como una línea de tiempo administrada por un eje de abscisas y ordenadas. Este módulo motiva la estructura de la pieza, en tanto que es usado como planteamiento temporal, elemento estructurante de las diversas secciones, fuente generadora de alturas, comportamientos y duraciones, así como inspiración poética. La arquitectura prefigura una estrategia musical en forma de semilla/anti-ritmo, la cual comienza en la máxima convergencia, para posteriormente irse abriendo en tiempo, y finalmente disiparse en el espacio. En cada una de las veinte secciones del módulo se determina un segmento musical, y cada segmento viene a representar un transcurso singular desde el hormigón hacia la luz. De algún modo, el itinerario de materiales en la obra va en sintonía con esta idea poética, sometiendo al saxofón bajo a un proceso de desnudamiento, deshaciéndose en cada una de las tres grandes secciones de la pieza de partes físicas del instrumento, tales como la boquilla o el tudel.

Esta idea particular sobre oriente se expresa a través de una serie de planteamientos concretos, en torno principalmente al parámetro de las alturas. El plan de alturas está planteado a partir de patrones numéricos típicamente de inspiración oriental, sometidos a su vez a procesos generativos brownianos por ordenador. Estos patrones o módulos base sirven de modelo para ser derivados, desarrollados y desvirtuados, ajustando el resultado a una retícula por cuartos de tono. En el caso del tratamiento rítmico, éste se plasma a través también de procedimientos brownianos, los cuales no prefiguran módulos base alguno en el nivel de instrucción. No por ello, el ritmo deja en algún momento de tratarse desde un punto de vista orgánico-generativo.

De acuerdo a los diferentes grados de “dureza” de los materiales desde el hormigón a la

luz, en la obra cohabitan tres concepciones temporales: primero, un nivel de notación proporcionada, que expresa indicaciones convencionales de compás y tempo de manera flexible y relativa; segundo, un nivel de notación suspendida, algo más libre aún, en donde el saxofonista sigue un pulso metronómico sin constancia de compás; finalmente, un nivel de notación libre no compaseada, el cual condiciona la abolición de los dos estados precedentes.



Una semilla diseñada en el programa AC Toolbox © Angel Arranz, 2011

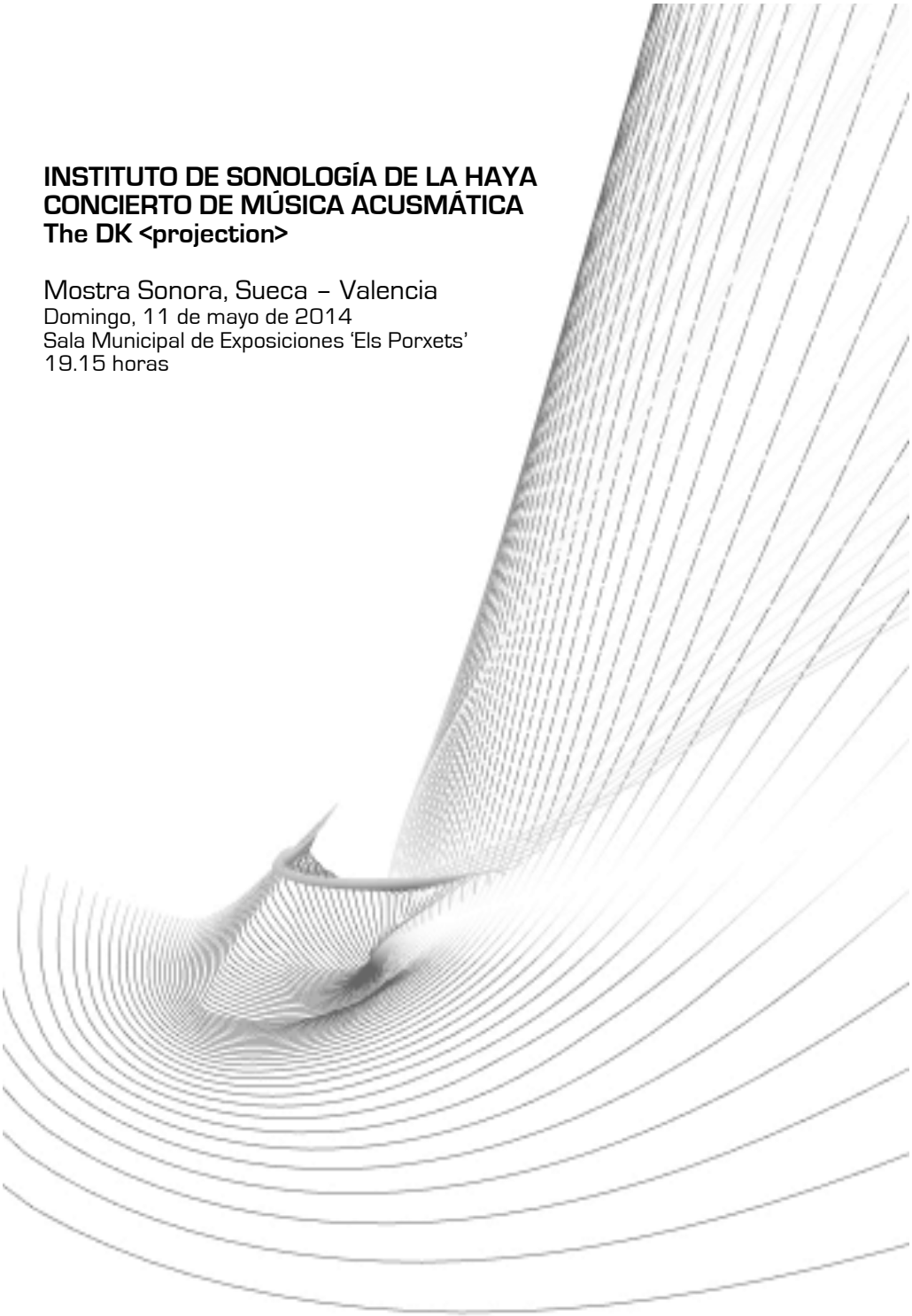
La sugestión judaica de Bodegas Qumrán aparece en el video reflejada en el uso de geometrías complejas muy elaboradas, las cuales se desarrollan paulatinamente en el tiempo y el espacio, como también una marcada relación con ruinas arquitectónicas que Beatriz del Saz reconstruye con jirones de imágenes en el entorno OpenGL, reinventando a tiempo real espacios oníricos imposibles de viejas sinagogas. Una serie de secuencias pregrabadas van marcando una especie de liturgia sonora a modo de interludios en donde el saxofonista no toca, dando rienda suelta (para placer del ojo) a un plétora de figuras geométricas, espacios abstractos y figuras inmersivas generadas por ordenador que nos transportan a paisajes desérticos, cuevas recónditas, culturas de otras épocas, texturas prolijas y geometrías fascinantes.

Qumran fue pre-estrenada en el Festival AMEE en 2011, recibiendo su estreno definitivo en el Festival SON – musicadhoy en 2013 celebrado en La Casa Encendida de Madrid, dentro del concierto monográfico que llevó el título de *SON[ic] architectures*.

Ángel Arranz
La Haya, marzo de 2014

INSTITUTO DE SONOLOGÍA DE LA HAYA
CONCIERTO DE MÚSICA ACUSMÁTICA
The DK <projection>

Mostra Sonora, Sueca – Valencia
Domingo, 11 de mayo de 2014
Sala Municipal de Exposiciones 'Els Porxets'
19.15 horas



el instituto de sonología de la haya

El Instituut voor Sonologie Den Haag es una de las instituciones más señeras en Europa en el campo de la creación de la música electroacústica, la música electrónica y la composición asistida por ordenador, entre otras importantes disciplinas. En 1956 la mundialmente conocida compañía holandesa Philips creó el primer estudio de música electrónica de los Países Bajos, formando parte del Departamento de Acústica de los Phillips Research Laboratories de Einhoven. Entre los hitos históricos más importantes, destaca la creación de *Poème électronique*, un espectáculo con imágenes, color y música electrónica, en un edificio especialmente diseñado por Iannis Xenakis para la Exposición Universal de Bruselas de 1958. El proyecto fue dirigido por el arquitecto Le Corbusier y la música fue compuesta por Edgard Varèse.

Es en 1960 cuando el Instituto de Sonología comienza su labor pionera en la Universidad de Utrecht, tomando el compositor G.M. Koenig las riendas del estudio en 1964 (conocido entonces bajo el nombre de STEM), pasando en 1967 a denominarse por su actual nombre. Desde el año 1986, el Instituto de Sonología forma parte del Real Conservatorio de La Haya, una de las academias de música con más liderazgo en toda Europa.

El instituto desarrolla programas formativos al más alto nivel en música electrónica, técnicas digitales de síntesis de sonido, composición algorítmica, técnicas de estudio de control de voltaje o lutería digital. Actualmente y desde el año 2006 es dirigido por Kees Tazelaar.

programa de concierto

Dick RAAIJMAKERS (1930 – 2013)

Canon 1 – (super augere) (1964) 05.11

(reconstrucción a 8 canales por Kees Tazelaar, 2013)

Johan van KREIJ (1969)

Voices of the Boat (1997, 2 canales) 07.54

G. M. KOENIG (1926)

Funktion Grün (1967, 4 canales) 08.25

Kees TAZELAAR (1962) / Richard BARRETT (1959)

Equale (2013, 8 canales) 16.17

[intermedio]

Jan BOERMAN (1923)

Vlechtwerk (1988) 13.18

(reconstrucción a 8 canales por Kees Tazelaar, 2012)

Babis GIANNAKOPOULOS (1962)

La Semaine Sanglante II (2011-2012, 4 canales) 11.00

Kees TAZELAAR (1962)

Zeitraum–Ort–Zeichen–Sterne (2007, 8 canales) 19.40

DISEÑO DE ILUMINACIÓN: Jorge Alonso y César G. Linares
ASISTENTE CONTROL DE SONIDO: Asier Crespo
CONTROL TÉCNICO Y DIFUSIÓN SONORA: Ángel Arranz

notas al programa

Fundado en el año 1956, siendo este el primer estudio de música electrónica en Holanda y uno de los primeros en Europa, a lo largo de sus casi 60 años de andadura el Instituto de Sonología de La Haya ha visto pasar a las más grandes figuras de la música electrónica, tales como G.M. Koenig, Dick Raaijmakers, Jan Boerman, Edgard Varèse, György Ligeti, Barry Truax, Konrad Boehmer, Clarence Barlow, Bryan Ferneyhough y un largo etcétera. El cometido de este recital es presentar una variada muestra sonora de siete piezas de autores representativos del instituto, desde las últimas décadas a la actualidad.

En su décima edición, Mostra Sonora quiere rendir con este concierto un especial tributo a esta institución pionera de la música electrónica, así como un particular y emotivo homenaje al recientemente desaparecido, el compositor holandés Dick Raaijmakers (1930 – 2013), una de las figuras claves de la música electrónica del siglo pasado.

Abriendo este recital, ***Canon 1*****,** intitulado *canon super augere,* (o lo que es lo mismo, canon por aumentación) es la primera de la serie de pequeñas composiciones *Vijf Canons* (Cuatro Cánones) compuestas entre los años 1964 y 1967 por Raaijmakers. El propio compositor, en las notas incluidas en la edición discográfica de su obras completas, definía el espíritu de estas piezas: *"música chasqueante, sin percepción de tono, todo lo más algún chirrido estrangulado, sin llegar a ser nunca demasiado estridentes, más bien suaves, nunca sabiendo qué es lo que va a pasar, siempre enredando y sin parar."*[1] La idea de canon deriva del repetir y superponer materiales de acuerdo a ciertas reglas. El material que adopta el compositor es el mínimo posible en música electrónica: un pulso eléctrico, un punto. Raaijmakers define la acción de este punto como un material que *"vacila entre un tictac claramente acústico y un pulso abstracto, del mismo modo que una marca de tiza en una pizarra duda entre ser dibujo o signo"*[2]. En cierto modo, los sonidos repetidos en los diferentes *comes* (las entradas del canon) guardan una relación con su *dux* (el punto), lo cual pone de manifiesto la verdadera esencia de la pieza, que es el juego de percepción sensible que ocurre en el tiempo entre cada uno de estos

[1] RAAIJMAKERS, Dick (1998): The Complete Tape Music of Dick Raaijmakers. A Guidebook, Donemus, Ámsterdam, pag. 36-48. Folleto adjunto a las obras de la colección de cedés por el propio autor.
[2] Ibidem, pag. 36.

puntos. En *Canon 1* los pulsos se distribuyen multiplicándose gradualmente y formando ocho colonias enteras de sonidos.[3] A través de una escucha atenta del desarrollo de la pieza, el oyente puede llegar a discernir el material origen de cada uno de los diferentes itinerarios, produciéndose un resultado un tanto orgánico. La presente versión es la recreación a ocho canales realizada por Kees Tazelaar, la cual pone más claramente de relieve las distribuciones de eventos aludidas por Raaijmakers.

Aunque también partiendo de presupuestos granulares, muy diferente aproximación presenta la siguiente obra del recital, ***Voices of the Boat*****,** del compositor Johan van Kreij. Compuesta en 1997, la pieza deriva en cierto modo del material preparatorio que el artista realiza para la colaboración con la coreógrafa y bailarina americana Tamarah Tossey, material que finalmente resulta en una *tape* independiente con entidad estética propia. La música escudriña las diferentes cualidades fonéticas de la voz humana a través de un proceso digital de sonido sobre la voz de la propia bailarina, relegando deliberadamente el asunto de la organización temporal a un plano secundario, en donde los sonidos son ensamblados prácticamente de manera intuitiva.

Con el prefijo 'Funktion' el compositor Gottfried Michael Koenig crea una serie de piezas electrónicas comenzada en el año 1967, la cual toma diversos tipos discretos de ondas como fuentes generadoras de cada una de las ocho composiciones que conforman el ciclo. Hoy escucharemos la primera pieza de esta serie, ***Funktion Grün*** (Función Verde). Aunque cada una de las piezas apela a un color diferente, el compositor recalca que no hay ningún tipo de relación de sinestesia entre los títulos de las composiciones y el material sonoro.
La relación entre títulos y contenido hay que encontrarla en un plano mucho más práctico; concretamente deriva de un aparato, el 'Variable Function Generator' o VFG[4] (generador de funciones variable). Este dispositivo se clasifica dentro del banco de 'secuenciadores' que el estudio posee y presenta, entre otros parámetros, la posibilidad de aplicación de diversos tipos de funciones (además de las típicas ondas sinusoidales, cuadradas o diente de sierra) usadas como controladoras a través de voltaje. El VFG permite también el control de velocidades del desenvolvimiento de tales funciones y el grado de

[3] Ibídem, pag. 44

[4] El estudio analógico integrado en la sala BEA-5 del Instituto de Sonología aún conserva una unidad en pleno rendimiento.

irregularidad de los mismas. Con este planteamiento de partida y por un mero hecho de distinguir y clasificar el material obtenido del VFG, Koenig asigna arbitrariamente colores distintivos a cada una de estas funciones (como podrían haber sido números ordinales, letras del alfabeto griego o tipos de insectos), procediendo a grabar muestras de hasta un minuto en cinta magnética. Estas muestras son usadas no como material estrictamente sonoro, sino como material controlador a través de voltaje, con el que generar cada una de sus ocho piezas 'Funktion', todas y cada una de ellas independientes la unas de las otras.

Funktion Grün trata de explotar las capacidades de rendimiento del estudio, armonizando a través de 36 parcheados diferentes la práctica totalidad de los aparatos que conformaban el estudio en el año 1967, por aquel entonces instalado en Utrecht. Cada uno de estos parches dispone una combinación diferente de los aparatos involucrados, generando estructuras de sonido autónomas de diversas duraciones en donde no interviene la mano humana. Estas estructuras son controladas a su vez por la función principal de la pieza, grabada con anterioridad en cinta. En cierto modo, Koenig con *Funktion Grün* acaba de sellar un gran paso en la historia de la composición electrónica, pues solventa de manera automática el típico proceso de distribución artesanal por corta-pega realizado a mano sobre cinta magnética, proceso necesario si se querían conseguir resultados musicales satisfactorios a nivel de frase y de estructura. Esto, que hoy parece una obviedad y dado por hecho en nuestro actual mundo digital (gracias herramientas quasi-abstractas por ordenador en nuestro entorno favorito de programación, tales como un simple búfer o un esquema recursivo), la cuchilla y la cinta adhesiva era una práctica que todo el mundo en la época daba por hecha como algo insalvable.[5]

Ello afecta directamente a la manera de articular en el espacio los sonidos generados a través de los cuatro canales, resultando en una suerte de espacialidad monolítica tan cara a Koenig y a compositores posteriores radicados en Utrecht. Como si del diálogo entre los miembros de un cuarteto instrumental se tratase, este tipo de práctica comienza a ser rastreable en el célebre *Gesang der Jünglinge* (Canto de los Adolescentes), que Karlheinz

[5] Puesto que no había otra manera humana posible de cubrir el hueco que se producía entre los sonidos sencillos discretos y la construcción de frases con sentido lógico-musical en las que se quería integrar tales sonidos, el procedimiento necesario fue el de generar sonidos individuales usando una batería de cintas simultáneas, cortarlos a través de procesos de sincronización, creando secciones más grandes e integrando estos mismos en cada una de las cuatro pistas de la cuadrafonía total dentro de frases musicales lógicas e inteligibles a través del uso de microfonía en el propio estudio, (N. del A.).

Stockhausen realizara en el estudio de la Westdeutscher Rundfunk de Colonia entre los años 1955 y 1956, contando con la inestimable colaboración técnica de Koenig. El tipo de articulación no parte en absoluto de procedimientos panorámicos, de localización dinámica o físicos (tal y como ya se hiciera una década antes, en 1958, por medios electromecánicos en la gran instalación sonora de 425 altavoces para el célebre *Poème électronique* de Edgard Varèse), sino por la propia génesis y desarrollo del material sonoro, el cual de manera lógica se va asignando un emplazamiento a sí mismo en el espacio a partir de las mismas premisas compositivas que alimentan la pieza. Koenig, con esta pieza, y de manera reconocible a partir de piezas anteriores como *Essay* de 1957-58, centra sus esfuerzos en un tipo de composición en el que una serie de estructuras sonoras fluentes y auto-generadas fueran capaces de expresar forma por sí mismas, y por ende, una disposición interna a nivel de espacio.

Cierra la primera parte del recital la pieza octofónica compuesta al alimón en 2013 por Richard Barrett y Kees Tazelaar. ***Equale*** es un encargo del Electronic Music Studio TU Berlín y fue estrenada el pasado julio en la Elizabeth Kirche, dentro del marco del Festival Relevante Musik de Berlín. La obra homenajea a Luigi Nono y su planteamiento parte, en cierto modo, de una revisión crítica acerca del itinerario estético del compositor veneciano, marcado por los así llamados tres períodos, a saber: serialista, político e introspectivo. Los autores tratan de ahuecar de raíz esta visión de la figura de Nono un tanto postmoderna, dibujando un retrato actualizado, siempre imaginario, más realista e intrincado si acaso, en donde estos tres planos se entremezclan de manera simultánea, no taxativa y sin aparente orden cronológico (como realmente ocurrió a lo largo de la vida del compositor).
El título de la pieza es un guiño al género musical conocido por el término homónimo, el cual viene a designar un tipo de composición ora para voces, ora para instrumentos, en donde las cuatro partes que la integran son iguales. El término 'equale' empieza a ganar importancia a partir del siglo XVIII y más o menos entonces se rarefacta para solamente comenzar a referirse a aquellas piezas o partes de composiciones conformadas por cuatro trombones. De acuerdo a las regulaciones del uso y costumbres de la vieja escolástica austriaca, y más concretamente la de Linz, se determina allí que el uso de este particular formato instrumental tenía que ser dirigido exclusivamente a los

servicios funerarios.[6] Este hecho, el que se regule para un uso funerario, provocó el que se acentuaran las connotaciones divinas del equale, las cuales ya estaban previamente insertas en el término, fruto de la imaginería cristiana, en donde ángeles y otros seres celestiales tocan largas trompetas encaramados en sus torres, en las partes altas de los retablos o en las cúpulas y/o arcos de los templos. Configurando lo que casi tres siglos más tarde viene a ser toda una experiencia performativa urbana en toda regla, en la propia producción de Beethoven encontramos tres *Equali*, encargadas en 1812 por Catedral Vieja de Linz para el Día de Todos los Santos, con el fin de carnalizar esta suerte de representación angélico-celestial. Incluso dos de estos tres equales serán empleados en el entierro mismo del compositor de Bonn en 1827.

Como en el caso de la no relación entre color y timbre en *Funktion Grün* de Koenig, tampoco se atisba en la escucha de la pieza una relación a nivel de contenido entre el material desplegado y su idea filosófica subyacente; es decir, no se escucha ni se adivina sonido alguno de trombón; todo el material es puramente abstracto, creado por generación y transformación electrónica.

Pero probablemente la conexión con la pieza no la encontramos solamente en Linz, sino en Venecia. Otro gran compositor italiano, el gran Claudio Monteverdi, incluye, como parte de la instrumentación de su celebérrimo *Orfeo*, la indicación expresa '*Quattro Tromboni*' (cuatro trombones) en los prolegómenos de la versión impresa de la obra. Generalmente, aunque no siempre, el timbre de los cuatro trombones está asociado en *Orfeo*, junto con las regalías, al mundo del Hades y de los personajes de ultratumba, lo cual, trasladado al homenaje póstumo a Nono, cobra todo el sentido. Aunque no estrenada en la Catedral de San Marcos por razones obvias, sino en la Accademia degl'Invaghiti de Mantua en 1607, en la imaginación y en la praxis aplicada por Monteverdi en *Orfeo* estaba implícito el uso de voces e instrumentos como elementos de espacialidad que beben directamente de las prácticas poli-corales y poli-instrumentales llevadas a cabo en San Marcos por la escuela veneciana.

Ello está hecho de algún modo notar en la distribución espacial octofónica (cuatro dos veces) que *Equale* demanda para su interpretación en concierto. El número cuatro cobra también una especial importancia, en cuanto a que cuatro son las secciones que los autores componen, a modo de *cadavre exquis* (sin conocer ni previamente ni durante el uno los materiales del otro),

[6] New Grove's Dictionary, entrada 'Equale'.

entrelazándose en perfecta simetría, al tiempo que desplegando un discurso fluido y continuo.

Queda absolutamente patente el carácter percutiente de la pieza que abre, casi a modo de fanfarria, la segunda parte del concierto, ***Vlechtwerk*** (del neerlandés *vlecht* 'trenza': trenzado, trabajo de cestería), obra del veterano compositor holandés Jan Boerman compuesta en el año 1988. Como en la mayoría de las creaciones de Boerman, la pieza estructura los materiales en el tiempo de manera orgánica, de acuerdo a relaciones proporcionales extraídas de la serie de Fibonacci y al *Modulor* del arquitecto LeCorbusier, si bien en esta pieza la sección áurea no está aplicada de manera sistemática.
Vlechtwerk no plantea solamente un trenzado de las diferentes relaciones temporales que engarzan toda la pieza, sino que también este trenzado repercute directamente sobre el mismo origen, hibridando las naturalezas de los materiales utilizados. En la escucha podemos distinguir sonidos puramente abstractos, como también tantos otros sonidos instrumentales como piano, platos, triángulos y un bombo, siendo claramente reconocibles en ciertos momentos de la composición, si bien por regla general se integran tamizados en las texturas sonoras con gran maestría. Por otro lado, los sonidos puramente electrónicos han sido diseñados para presentar una morfología que conecta de manera natural con los instrumentos acústicos convencionales. El componente dual que caracteriza muchas de las obras de Boerman queda patente en la calculada gramática desplegada en *Vlechtwerk*, concretamente en la oposición de materiales blandos e informes por un lado y materiales duros y definidos por el otro.

Babis Giannakopoulos, compositor de origen griego afincado en Holanda, presenta su pieza ***La Semaine Sanglante II,*** para cuatro canales y compuesta entre los años 2011 y 2012. Como también lo hiciera *La Semaine Sanglante I* (que toma como fuente principal de la composición los sonidos de la artista visual y violista Beatriz del Saz), la segunda parte del díptico trata de reflexionar sobre el concepto del fenómeno 'muchedumbre política', descrito por Xenakis en su *Formalized Music* y elevado a la categoría de objeto sonoro. Para este fin, el componente temático (tal y como el título de la pieza indica) está tomado de los eventos y represión brutal de la Comuna de París durante la llamada Semana Sangrienta del 21 a 28 de mayo de 1871. El aspecto formal podría ser definido, en palabras del propio compositor, como *"agrupamientos de*

eventos musicales independientemente estructurados a bajo nivel, derivados de dominios sonoros distantes, estratificados de abajo arriba para producir mayores conglomerados en los que a su vez construir formaciones episódicas que tienen en cuenta la composición a gran escala". Cada grupo de materiales, objetos sonoros (o, como al compositor le gusta llamar, formaciones), aunque generalmente son estocásticas y combinatorias en sus diseños, siguen diferentes principios y se articulan de manera divergente, dentro de un plan compositivo general en el tiempo. Dentro de este plan, ciertos elementos fundacionales conservan una estabilidad casi cíclica, propiciada en parte por una cada vez más estrecha relación entre el fluir de la superficie sonora y el peso del propio material pulverizado sobre ella.

La música de Kees Tazelaar nos transporta siempre a un mundo imaginario radical, en donde el sonido es un elemento de construcción biológica y un pasaje a experiencias arquitectónicas cuasi-oníricas, en donde la concesión a modas, tendencias o sentimentalismos varios no forman parte del vocabulario del compositor. Esto es absolutamente palpable en el caso de ***Zeitraum–Ort–Zeichen–Sterne*** (en alemán, algo así como "Espacio-tiempo – lugar – signos – estrellas") la última de las pieza del recital. El compositor alude, sobre el origen del título, a un hecho completamente anecdótico, inventado a partir de las palabras escritas en un simple formulario colgado en un tablón de horarios en la Universidad Técnica de Berlín.

La pieza propone una exploración del espacio a través de sonidos prácticamente estancos los unos de los otros. A modo de semilla que sirve de impulso primigenio para todo lo demás, los sonidos van desplegando, como si del crecimiento del caparazón de un nautilus se tratase, una estructura en forma bar (a^0 ... a^1... a^2 ... a^3...). Con una espontaneidad auto-controlada magistral, este proceder diseña un único brochazo expresivo capaz de sostener, disolviendo literalmente el tiempo fáctico, un sólido arco de veinte minutos de duración, en donde el oyente se sumerge en una travesía emocional e íntima a través del sonido.[7] Muy en la línea de los procedimientos de Koenig y Boerman, Tazelaar comienza a buscar en 2007 algo que se empieza a dibujar de manera más nítida en adelante en otras piezas posteriores, tales como el díptico *Crosstalk A-B* de 2008 o *Lustre* de 2009, ambas recreadas posteriormente para sistema de altavoces Wave Field Synthesis (WFS). Radica la investigación

[7] ARRANZ, Ángel (2009): The Architectonic Biology of Sound: An Interview with Kees Tazelaar. Institute of Sonology, The Hague. Documento disponible en http://angelarranz.com/downloads/The_Architectonic_Biology_of_Sound.pdf

en una aproximación a un tipo de síntesis de sonido que trata de generar no solamente la forma del sonido, sino también las cualidades espaciales de tales sonidos en el mismo momento de ser sintetizadas. El hecho marca una diferencia, en tanto que el sonido no es generado y posteriormente espacializado, sino que en su estructura interna está de antemano auto-contenido su comportamiento espacial.

En ciertos momentos y a lo largo de la evolución de la pieza, reconocemos en *Zeitraum–Ort–Zeichen–Sterne,* injertados a modo de cita y homenajeando al maestro (en el momento de composición de la pieza, aún con vida), varios materiales granulares inspirados y recreados en los *Vijf Canons* de Raaijmakers, de los que el primero de ellos nos sirvió para abrir el programa. Esta cita musical de Tazelaar de algún modo viene a cerrar en círculo todo el recital, dedicando de este modo nuestro particular y póstumo homenaje a Dick Raaijmakers, uno de los artistas más importantes y pioneros universales en esta, ya no tan corta, historia de la música electrónica.

BIOS

Dick RAAIJMAKERS nació en Maastricht y estudió piano en el Royal Conservatoire de La Haya. De 1954 a 1960 trabajó en el campo de la investigación electroacústica en la Royal Philips Electronics Ltd. de Eindhoven. Allí, usando el pseudónimo Kid Baltan, junto con Tom Dissevelt, produjeron trabajos de música popular por medios electrónicos (los cuales se convirtieron en los primeros experimentos de este tipo nunca antes realizados en el mundo) bajo el nombre de 'Electrosoniks'. De 1960 a 1962 pasó a trabajar a la Universidad de Utrecht como miembro del equipo científico. De 1963 a 1966, junto con Jan Boerman, trabajó en su propio estudio de música electrónica en La Haya. Desde 1966 hasta su retiro en 1995 trabajó como profesor de Música Electrónica y Música Contemporánea en el Royal Conservatoire de La Haya y desde 1991 también como profesor de Teatro Musical en la misma institución. Murió el pasado 3 de septiembre de 2013.

La obra de Raaijmakers viene a cubrir una amplia variedad de géneros y estilos, que varían entre animaciones sonoras para películas hasta estructuras abstractas sonoras basadas en pulsos, desde la *action music* a infinitos patrones vocales, desde *tableaux vivants* electroacústicos a extractos de teatro musical. Considerado como alguien capaz de combinar disciplinas tales como las artes visuales, el cine, la literatura y el teatro con el mundo de la música.

En 1990 Raaijmakers recibe varios premios por su contribución a toda una vida dedicada al desarrollo de las artes visuales y la música en Holanda: Lifetime's Achievement Award de la BKVB de Ámsterdam, el Matthijs Vermeulen Award de la Amsterdam Art Foundation, el Ouborg Award (Lifetime's Achievement Award) de la Ciudad de La Haya, el Johan Wagenaar Foundation así como el doctorado honorífico de la Universidad de Leiden y el Witteveen+Bos Award de Arte+Tecnología en 2011 por su obra entera.

Johan VAN KREIJ es un intérprete y compositor de música electrónica que trabaja como profesor en el Instituto de Sonología. Estudió en el Instituto de Sonología desde 1994, graduándose en el 1998 con el Grand Prize del Royal Conservatoire de La Haya por la alta calidad de su trabajo. A partir de entonces se dedica al desarrollo de herramientas para la interpretación de música. Este desarrollo cubre campos tales como hardware (sensores y equipo usado como parte gestual del instrumento) y software, empleando un amplio rango de modelos de síntesis que conforman el aspecto sonoro de sus instrumentos. Participa con estos instrumentos en actuaciones de música, danza y teatro. Johan van Kreij está activo en el campo de música contemporánea. En los últimos años ha desarrollado varios programas de software y realizado una gran variedad de herramientas usadas en situaciones de concierto.

Gottfried Michael KOENIG (1926, Magdeburgo) es un compositor germano-holandés. Estudió música sacra en Brunswick, composición, piano, análisis musical y acústica en Detmold, técnicas de representación musical en Colonia y técnicas de computación en Bonn. Dio conferencias después en el Conservatorio Estival de Darmstadt. Entre 1954 y 1964 Koenig trabajó en el estudio electrónico de la Radio Occidental Alemana (WDR) de Colonia donde produjo sus composiciones electrónicas *Klangfiguren*, *Essay* y *Terminus 1* y escribió música orquestal y de música de cámara. Además asistió a otros compositores, entre ellos Mauricio Kagel, Franco Evangelisti, György Ligeti, Brün y Karlheinz Stockhausen (con la realización de *Gesang der Jünglinge* y *Kontakte*).
En 1964 Koenig se trasladó a los Países Bajos, donde dirige hasta 1986 el Instituto de Sonología en la Universidad de Utrecht. Aquí desarrolló sus programas de composición automática 'Projekt 1' (1964) y 'Projekt 2' (1966), diseñados para formalizar la composición de variantes estructurales musicales. Ambos programas tuvieron un impacto significativo en el desarrollo posterior en el mundo de los sistemas de composición algorítmica.
Su programa de síntesis de sonido SSP (comenzado en 1971) está basado en la representación del sonido como secuencia de amplitudes en el tiempo. Cinco volúmenes de sus escritos teóricos fueron publicados entre 1991 y 2002 bajo el título de *Ästhetische Praxis por Pfau Verlag*; una selección en italiano aparecida bajo el título *Genesi e forma* (Semar, Roma, 1995).

Richard BARRETT nació en Swansea en 1959, estudió composición principalmente con Peter Wiegold. Impartió en el Instituto de Sonología desde 1996 hasta 2001; durante 2001 a 2002 fue invitado por la DAAD Berlin Artists Programme y entre 2006 y 2009 fue profesor de composición en la Brunel University de Londres, volviendo a la plantilla del Instituto de La Haya en 2009.
Sus obras abrazan tanto composición como improvisación, en un rango que abarca desde la música de cámara a las obras orquestales, usos innovadores de la electrónica en vivo y colaboraciones con artistas en instalación sonoras. Muchas de sus obras se realizan en estrechas y largas colaboraciones, como por ejemplo sus asociaciones con el ELISION ensemble desde 1990, Ensembe Champ d'Action (desde 1995), el dúo electrónico FURT con Paul Obermayer (desde 1986) y el dúo con Ute Wassermann de voz y electrónica (desde 1998). Ha trabajado también como compositor y/o intérprete con numerosos ensembles, tales como los cuartetos Arditti, Diotima, Kairos y Pellegrine, la Orquesta Sinfónica de la BBC, Ensemble Intercontemporain, Ensemble Modern,

KNM Berlin, Klangforum Wien, L'Itinéraire, London Sinfonietta, MusikFabrik, Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, entre otros. Desde 2003 ha sido miembro del Even Parker Electroacoustic Ensemble; en 2005 forma junto con Paul Obermayer el octeto vocal/instrumental/electrónico Folch. Sus obras como compositor e intérprete están documentadas en más de 20 cedés.

Jan BOERMAN (La Haya, 1923) estudia piano con Léon Arthel en su ciudad natal y composición a partir de 1945 con Hendrik Andriessen. Ha estado envuelto en estudios de música electrónica desde 1959, siendo su primer encuentro un shock y una revelación. Es uno de los pocos compositores que aún persiste en componer con cinta magnética. Escapando hacia adelante del mundo serial imperante en Europa durante sus años formativos, Boerman intuye en la electrónica emergente un vasto terreno de exploración, libre de presiones estilísticas impuestas por el triunvirato París, Darmstadt, Colonia.
A partir del 1956, Boerman trabaja en los estudios de música electrónica de la Escuela Politécnica de Delft, la Universidad de Utrecht y el Royal Conservatory de La Haya, donde a partir de 1974 ha sido profesor de música electrónica. Desde 1959, Boerman ha construido un vasto número de composiciones electrónicas de una calidad única, integrando sonidos concretos y sintetizados y creando una espacialidad que llevan al oyente a áreas sorpresivas entre el tono y el ruido. En los años 60, Boerman desarrolla un método único de composición que abarca conceptos de movimiento de timbre y proporción en la longitud de los tonos basado en la sección áurea. A partir de los años 70 integra música electrónica en vivo con música instrumental y vocal, componiendo teatro y música de ballet, así como también un número de obras relacionadas con espacios arquitectónicos específicos en colaboración con el arquitecto Jan Hoogstad.
Boerman ha recibido el premio a toda su obra Matthijs Vermeulen, así como el premio Willem Pijper. La música completa para tape de Jan Boerman ganó en 1999 el Premio Edison de la música holandesa.

Babis GIANNAKOPOULOS (Atenas, 1962) es un compositor y artista plástico de origen griego que vive y trabaja en Holanda. Repite durante varios años seguidos el curso formativo de un año del Instituto de Sonología de La Haya, decidiendo en 2009 realizar un máster de dos años en el mismo instituto finalizándolo en 2011 *with distinction*. Actualmente es aspirante a PhD en la Universidad de Leiden.
Su radical obra, enteramente destinada al medio electrónico, se caracteriza por un fuerte sentido expresivo del material, la rugosidad de los planos sonoros y sistemas caóticos y estocásticos de regulación.

Kees TAZELAAR (1962) recibe clases en el Instituto de Sonología desde 1981 a 1983 en Utecht y desde 1987 a 1989 en La Haya. Posteriormente estudia composición con Jan Boerman en el Real Conservatorio de La Haya, graduándose en 1993. A partir de entonces Tazelaar ha estado enseñando en el Instituto de Sonología. Es director del instituto desde junio de 2006.
Además de sus obras autónomas propias, ha contribuido a proyectos de música teatral de Dick Raaijmakers. En años más recientes también se ha ocupado intensivamente de la restauración y reconstrucción de obras electrónicas mayores del pasado. En su estudio especialmente equipado, ha

realizado nuevas versiones de compositores tales como Gottfried Michael Koening, Jan Boerman, Edgard Varèse, Iannis Xenakis, y György Ligeti.
Tazelaar ha sido investigador visitante en la Universidad de Bath en Inglaterra y participó en el VEP Project (*Virtual Electronic Poem*) sobre el Philips Pavilion. Durante el semestre de invierno de 2005-2006, Kees Tazelaar completó el Edgard Varèse Guest Professorship en la Universidad Técnica de Leiden. En los últimos tiempos intensifica su actividad como conferenciante y publicista de temas históricos en el campo de la música electrónica.

Josetxo Silguero
saxofón bajo

Josetxo SILGUERO GORRITI [ES] es, sobre todo, un artista comprometido con la creación de música contemporánea, presentando en sus propuestas sonoras la interacción de sus saxofones con electrónicas, espacialización y video-creaciones.

Intérprete muy experimentado con un amplio campo de intereses musicales – sinfónicos, de cámara, ópera, electrónica, rock, jazz, improvisación-, Silguero combina sus giras de conciertos a solo con interpretaciones para varios grupos. Entres otros está la Orquesta Sinfónica del País Vasco y el Proyecto Guerrero, el grupo con base en Madrid que aloja la serie de Conciertos al Límite – Música de Hoy. También es fundador y director artístico de Ensemble Oiasso Novis y miembro del Sigma Quartet.

Silguero ha interpretado sus proyectos sonoros en Alemania, Francia, Gran Bretaña, Italia, Suiza y Canada, así como también en los más importantes festivales españoles y eventos musicales, tales como Ciberart en Bilbao, CDMC en el Museo Reina Sofía en Madrid, el Festival COMA, así como el Festival Internacional de Música Electroacústica en Madrid "Punto de Encuentro", La Quincena Musical de San Sebastián, los ENCONTRES de Palma de Mallorca, el Festival SINKRO y las Matinées de la Orquesta Sinfónica del País Vasco.

Konkrit Blu Arquitectura
arquitectos

KONKRIT BLU ARQUITECTURA es el estudio de arquitectura con sede en Barcelona integrado por la pareja de arquitectos Sandra Hernández y Álvaro Solís.

Álvaro Solís [1979] nace en Barcelona y es Arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona -Universidad Internacional de Cataluña en 2005.
Sandra Hernández [1976] nace en Barcelona y se gradúa en Diseño Industrial por la Escuela Elisava -Universidad Pompeu Fabra- y por la Universidad de Southampton, en 1999. Es Arquitecta por la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona -Universidad Internacional de Cataluña- en 2005.

Pese a su corto recorrido, el estudio cuenta ya con varios reconocimientos, tales como Mención en el Concurso internacional de ideas para la rehabilitación de viviendas sociales en Camp Redó en Palma de Mallorca, Finalista en los Premios Leaf Awards 2010 en Londres, Finalista en los Premios Experiencia-Futuros 2009 en la Categoría Mi obra favorita-Futuros con la obra Bodegas Qumrán, y Ganador en el Concurso internacional de ideas para rehabilitación de antigua dársena en incubadora de empresas, Arsenale Vecchio, Venecia en 2006, en colaboración con David Morales y Andrés Holguin.

www.konkritblu.com

Beatriz del Saz
artista visual

Beatriz del Saz [ES/NL 1983] es una artista visual y del software que vive y trabaja en Países Bajos. Tras graduarse en Bellas Artes en la Universidad de Salamanca, se traslada a Países Bajos para aprender nuevas maneras de producción de la imagen digital. Completa en Holanda un Master en Image and Sound – Artscience en el Real Conservatorio y en la Real Academia de La Haya.

Su investigación se centra en la producción de animaciones abstractas en 3D generadas 100% por ordenador, a través del uso de software propio. Actualmente Beatriz se concentra en el estudio y la práctica de APIs, tales como OpenGL, Open Frameworks, como también en la producción de instalaciones interactivas e interpretaciones de video mapping.

La obra visual de Beatriz ha sido ejecutada en espacios tales como Institute of Sonology of The Hague, WORM Rotterdam, Theater Kikker Utrecht, Melkweg Amsterdam, Nederlands Instituut voor Media Kunst, Blink36 y <TAG> Gallery The Hague, en festivales como Freemote Utrecht y Share Amsterdam; AMEE Festival, Festival Synchresis – Valencia, Festival de Música de Primavera USAL [ES]; BIEMF de Busan – Corea del Sur [KR].

www.beatrizdelsaz.com

Ángel Arranz
comisario de la muestra y realización técnica

Ángel ARRANZ [ES/NL, 1976] es compositor, sonólogo y musicólogo que vive en Países Bajos. Su música explora el ensamblaje intercambiable, la hibridación entre instrumentos acústicos y electrónicas y la espacialización del sonido. Varios territorios definen su obra: el uso del tiempo como materia constructiva a través de las matemáticas aplicadas; espacialidad en los dominios físicos, estructurales, de notación y del procesamiento de la señal digital; organicidad por medio del estudio de la morfología de las formas naturales, la fractalidad, la estocástica y los procesos biológicos; afinidad con el deconstructivismo y con el universo barroco; aproximación interdisciplinar hacia otras artes, en especial la relación entre la arquitectura y la música.

Durante su formación en España, Arranz fue alumno privado de composición de Alberto Posadas. En 2006 fija su residencia en Holanda, completando *with distinction* un Máster en Sonología en el Real Conservatorio de La Haya [2006-2008]. Recibe formación de Paul Berg [composición algorítmica], Kees Tazelaar [técnicas de control de voltaje y estudio analógico], Johan van Kreij [Max/MSP], Paul Jeukendrup [ingeniería de sonido] y Richard Barrett [composición avanzada]. Desde 2008 es investigador asociado en el Instituto de Sonología y trabaja como compositor *freelance*.

Desde 2006 Ángel Arranz **desarrolla un innovador sistema de composición no armónico denominado deconstrucción sinusoidal,** cuya eficacia es comparable a los diversos sistemas armónicos clásicos del mundo y que permite el encuentro y combinación de diversas partes instrumentales de una manera orgánica en una composición, sea cuales fuere el número y configuración de estas.

Investigaciones interdisciplinares en el Instituto de Sonología sobre aspectos históricos del Philips Pavilion de la Exposición Universidad de Bruselas de 1958, llevan a Arranz desde 2006 a profundizar la relación entre arquitectura y música, **creando varias series de composiciones inspiradas/basadas en y trabajadas dentro de varios edificios de bodegas vanguardistas**, diseñadas por prestigiosos arquitectos y estudios de arquitectura, tales como Richard Rogers, Frank Gehry o KonkritBlu Arquitectura de Barcelona, entre otros.

En 2012 **su obra para tape a ocho canales *Extrusion* es elegida para representar a la Federación Española en China** en el Festival Musicacoustica de Pekín.

En 2013 **el Festival SON – musicadhoy le dedica un concierto monográfico en Madrid**, donde se interpreta la serie de piezas *sonic architectures* con Beatriz del Saz (video), Akane Takada (piano), Josetxo Silguero (saxofón bajo) y Ralph Krause (cello), como también la tape/performance para telefonía móvil *callingHiggs*.

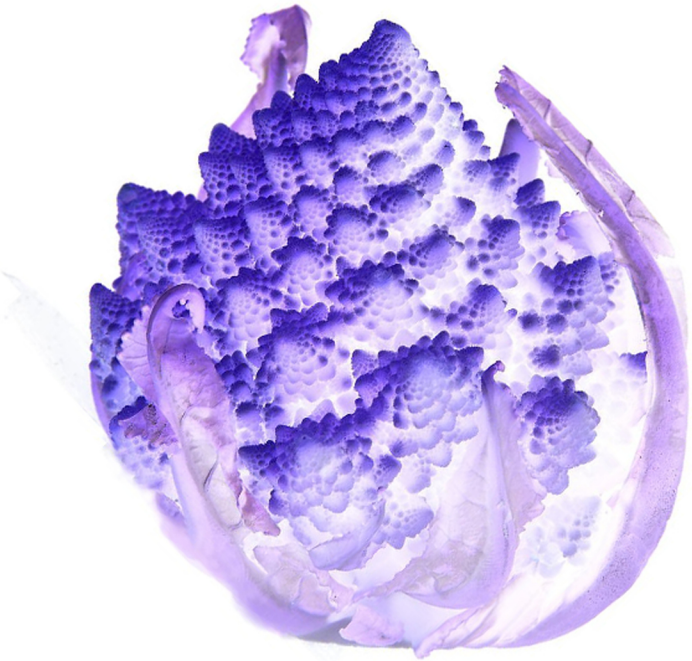
Sus obras han sido interpretadas en Países Bajos, Italia, Portugal, Corea, China y España. Ha realizado encargos para Ensemble Modelo 62, Smash Ensemble; Josetxo Silguero, Ralph-Raimund Krause, Raphaël Simon, Carlos Gálvez; Bodegas Protos, Bodegas Qumran; Ayuntamiento de Peñafiel y Orquesta de la Universidad de Valladolid; tocando en espacios y festivales tales como DNK - Smart Project Space, Incubate Tilburg; Symposium Music Spaces The Hague [NL]; Synthese Festival Guarda [PT]; Università degli Studi di Salerno [IT]; Fundación Phonos, Festival Sonar Barcelona, Festival AMEE, Festival Synchresis – Valencia, Festival de Primavera USAL, Quincena Donostiarra, Festival SON – musicadhoy, Festival Peñafiel Milenio 2013 [ES]; Busan International Electronic Music Festival [KR], Musicacoustica Beijing [CHN].

Arranz es director artístico del colectivo The DK <projection>, un grupo independiente multi[inter]disciplinar cuyo estímulo creativo es el uso de la tecnología como vehículo de transformación musical y artística.

www.angelarranz.com

The DK <projection>

Composición algorítmica, medio fijo, electrónica en vivo, interpretación de video en vivo, instalación de video, instalación sonora, fotografía, danza contemporánea, cine documental y arquitectura, son algunas de las expresiones multimedia exploradas dentro de un todo orgánico, comenzando desde la reinvención de géneros musicales que juegan un papel en las artes visuales, la tecnología aplicada y la espacialización del sonido.

Debido a su versatilidad, The DK <projection> se adapta a todo tipo de necesidades escénicas, las cuales abrazan diversos espacios, tales como festivales de música contemporánea/electrónica, festivales de cine, centros de arte contemporáneo, centros culturales, medialabs, espacios industriales, jazz experimental, programas de danza y eventos teatrales.

www.thedkprojection.com
www.thedkprojection.wordpress.com