# DK <*protos*>

Ángel Arranz

## Un viaje imaginario entre la arquitectura y la música (I)

### *Aquarius* - Concierto para piano y orquesta

**Ficha**

**Nombre**: Ángel Arranz
**Nacimiento**: 1976 / España
**Ocupación**: compositor

www.angelarranz.com

**Introducción**

Entre 2006 y 2009 compuse *DK <protos>,* una serie de tres obras basada en el edificio Bodegas Protos. Proyecto dirigido por Jan Güell, esta arquitectura fue diseñada por *Rogers Stirk Harbour + Partners* entre 2003 y 2008, en colaboración con Alonso Balaguer y Arquitectos Asociados, construida en la localidad castellano-leonesa de Peñafiel para la compañía homónima, Bodegas Protos. Históricamente, esta bodega es la primera bodega de la Ribera del Duero, considerada hoy en día su buque insignia. El proyecto que aquí describiré, cuya composición se extendió cuatro años, fue mi primer intento de sintetizar las dos disciplinas, música y arquitectura, en un todo estético.

Tres obras, radicalmente distintas entre sí, componen horizontalmente la serie *DK <protos>*. Y como serie, ejecutándolas de seguido, las tres obras constituyen una experiencia estética autónoma y cohesiva, atadas por un mismo modelo arquitectónico, el cual se contempla desde tres puntos de vista compositivos radicalmente enfrentados entre sí. Los procesos creativos de cada una de las obras fueron madurando independientemente, de acuerdo al ritmo constructivo de la bodega, siendo estas revisadas en numerosas ocasiones hasta el año 2013.

Por orden cronológico, son: primera, ***Aquarius*** [Concierto para piano y orquesta], obra compuesta de 2006 a 2008. Sus primeros bocetos fueron realizados a finales de 2005. Presenta la particularidad de que su segundo movimiento deriva de una pieza anterior de 2003-2004, para piano solo con electrónicas, titulada *Esquirlas/vacío*. Segunda, ***DK <sin>*** para ensemble multi-instrumental de nueve partes dispensables y/o electrónica en vivo, obra compuesta entre 2006 a 2009. Tercera, ***Electronic Study***, de 2009, obra electrónica a cuatro canales para medio fijo, realizada enteramente con el programa HighC (implementación digital del sistema UPIC de Iannis Xenakis).

El orden de ejecución de la serie en situación de concierto es:

1. *DK <sin>*
2. *Electronic Study*
3. *Aquarius*

Las tres piezas de la serie *DK <protos>* están publicadas por la editorial holandesa *Donemus*.

## El modelo constructivo: Bodegas Protos

El edificio Bodegas Protos se caracteriza por un diseño inteligente para la producción de vino que piensa en la optimización de los recursos y en el medio ambiente. Consta de un zócalo triangular de hormigón sobre el que se erigen cinco bóvedas en madera laminada, cerradas cuatro de ellas por paneles de fibra de vidrio transparentes. En los sótanos de esta estructura triangular se almacena el vino. El uso de materiales tradicionales, tales como la madera, la piedra que reviste las paredes externas, así como las láminas de terracota que recubren las cubiertas, contribuyen a que el edificio se complemente perfectamente con el urbanismo circundante.

Como versan las notas técnicas sobre el edificio, la cubierta además fue planificada a la manera de una fachada, puesto que aquella se convierte en una especie de "elevación" del edificio cuando se divisa desde el Castillo de Peñafiel. Este castillo, considerado por muchos historiadores del arte como una de las fortalezas medievales más bellas de España, está construido sobre una colina desde donde se divisa toda la población.

© angel arranz, 2016

*[Fig.1] Bodegas Protos en Peñafiel, vistas desde los aledaños del castillo.*

El diseño trata de vincular ambas construcciones, castillo y bodega, tanto visualmente como en la utilización de ciertos elementos constructivos que sumergen al visitante en una especie de homogeneidad discontinua. El patio con forma lenticular de la planta de la bodega es, en sí mismo, una "cubierta de barco" realizada en madera, rodeado por paneles de fibra de vidrio. Estos elementos arquitectónicos asimismo repercuten en las instalaciones del castillo guardando las mismas características plásticas. Ahondando en esta relación estética, la orientación de la bodega propicia además un contacto visual directo e íntimo del castillo.

© angel arranz, 2016

*[Fig. 2 y 3]*

Dos fueron los elementos arquitectónicos principales de donde extraje el contenido musical: la serie de cinco bóvedas que conforman el tejado y el zócalo-base triangular. Pasemos a examinar las relaciones entre la música y la arquitectura que poco a poco fui trabando en cada una de las composiciones.

## Aquarius [Concierto para piano y orquesta]

*Aquarius* es la obra más extensa de la serie, tanto en duración como en instrumentación. Consta de dos movimientos. El primero, *A borbotones*, conforma una especie de interludio orquestal con peso específico propio donde no interviene el solista. En el segundo movimiento, *Esquirlas/vacío*, el solista interviene siguiendo un modelo no convencional, tratando de desmontar la idea clásica de concierto (concretamente, la idea de cadencia pianística) en un juego de proporciones derivado de la estructura del edificio.

La obra no es solamente un intento de fusión de arquitectura y música, sino que además reúne otras disciplinas plásticas a nivel secundario, tales como el dibujo (entendido como un mapeado que se realiza sobre las pautas musicales) y la escultura (esta última a nivel estrictamente poético o abstracto).

## Primer movimiento: A borbotones.

Los derroteros compositivos de *A borbotones* son ciertamente complejos. Comencé a preparar sus primeros bocetos en 2005. En un principio, este movimiento no tenía nada que ver con el modelo arquitectónico del edificio Bodegas Protos. Más bien, *A borbotones* era una pieza orquestal independiente compuesta en un solo movimiento. Titulada originalmente *Autorretrato completamente a oscuras*, la motivación poética de la pieza era la de realizar un aspecto que resulta imposible por medios pictóricos, pero el cual sí es posible por medio de la música: no es otro que el de "pintar" una figura en total ausencia de luz. Esto redunda en la idea de que la mejor escucha es la que se produce totalmente a oscuras (en esto la pintura y la música no pueden ser más antagónicas la una con la otra).

Una de las motivaciones entonces para su composición fue utilizar algún elemento histórico-cultural relacionado con la ciudad de Salamanca. Decidí finalmente tomar una fotografía de Miguel de Unamuno, instrumentalizando su busto a modo de guías gráficas con las que realizar un mapeado sobre el papel mismo en el que descansaban las pautas del manuscrito. Este mapeado es utilizado posteriormente para determinar toda una estrategia que regula por doquier el contenido textural-instrumental de todo el movimiento.

Además del recurso visual del mapeado, incorporo otro recurso, esta vez estrictamente musical: el de la glosa. Si bien el recurso de la glosa fue plenamente formalizado por Diego Ortiz con la publicación de su célebre *Tratado de Glosas* en el año 1553 en Roma (como también más adelante por Tomás de Santa María con su *Arte de tañer fantasía*, publicado en Valladolid en 1565), para la preparación de *A borbotones* ahondo en el universo teórico de *De musica libri septem*, publicado en Salamanca por el músico, ciego de nacimiento, Francisco Salinas en 1577. No utilizo en la obra la glosa de manera historicista, sino más bien desde su libre interpretación, principalmente como medio de generación de diferentes texturas dentro de la partitura, y medio de regulación de las masas a partir de diversas combinaciones instrumentales.

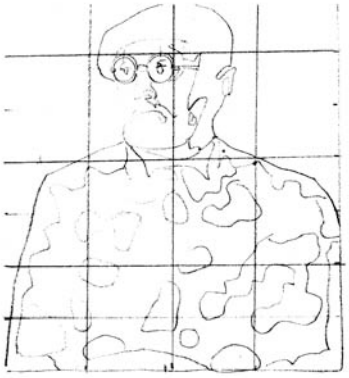
El movimiento *A borbotones* fue construido a partir de varios niveles en el discurso, cada uno de ellos con su propio proceso creativo. Comencé a desarrollar con anterioridad este procedimiento por capas en obras como *...horror vacui…,* para ensemble de 2004, llegándolo a trabajar algo después, de manera mucho más rigurosa y bajo otro tipo de premisas compositivas, en la obra *DK <sin>* para ensemble. Básicamente, en *A borbotones* nos encontramos dos niveles de composición: el nivel yacente y el nivel subyacente.

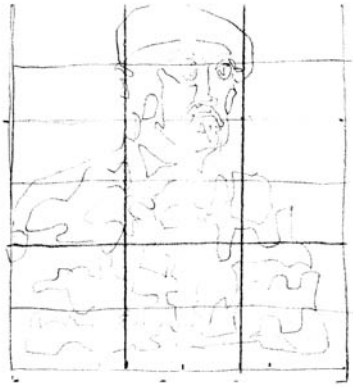
Para el **nivel yacente** de la obra utilizo la imagen fotográfica de un retrato de Miguel de Unamuno como medio de construcción musical. Previamente la imagen original fue tratada por ordenador, obteniendo una muestra en positivo y otra en negativo, a modo de sombra [Fig. 4]. Ello permitió generar un andamiaje, es decir, una serie de contornos o áreas gráficas sobre los que dar vida a ciertas articulaciones instrumentales dentro de la partitura.

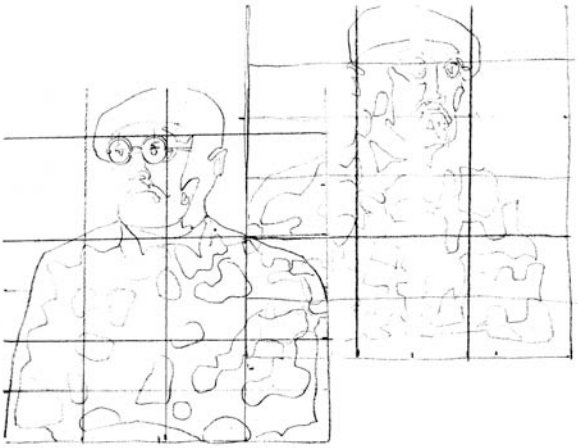
© angel arranz, 2016

*[Fig. 4 ] Retratos de Unamuno tratados por ordenador, tanto el original como su negativo.*

Este proceso gráfico tuvo principalmente dos funciones: una estructural, pues las dos imágenes generan un discurso temporal coincidiendo en un área de máxima densidad [Fig. 5 y 6] antes de la coda del movimiento. Otra meramente relacionada con el desarrollo de la articulación musical, pues las texturas orquestales son "glosadas" o articuladas de manera prolija, mediante el manchado de las diferentes regiones de la partitura. Estas glosas vienen a conformar el segundo procedimiento compositivo dentro de la obra, de las cuales hablaremos a continuación.



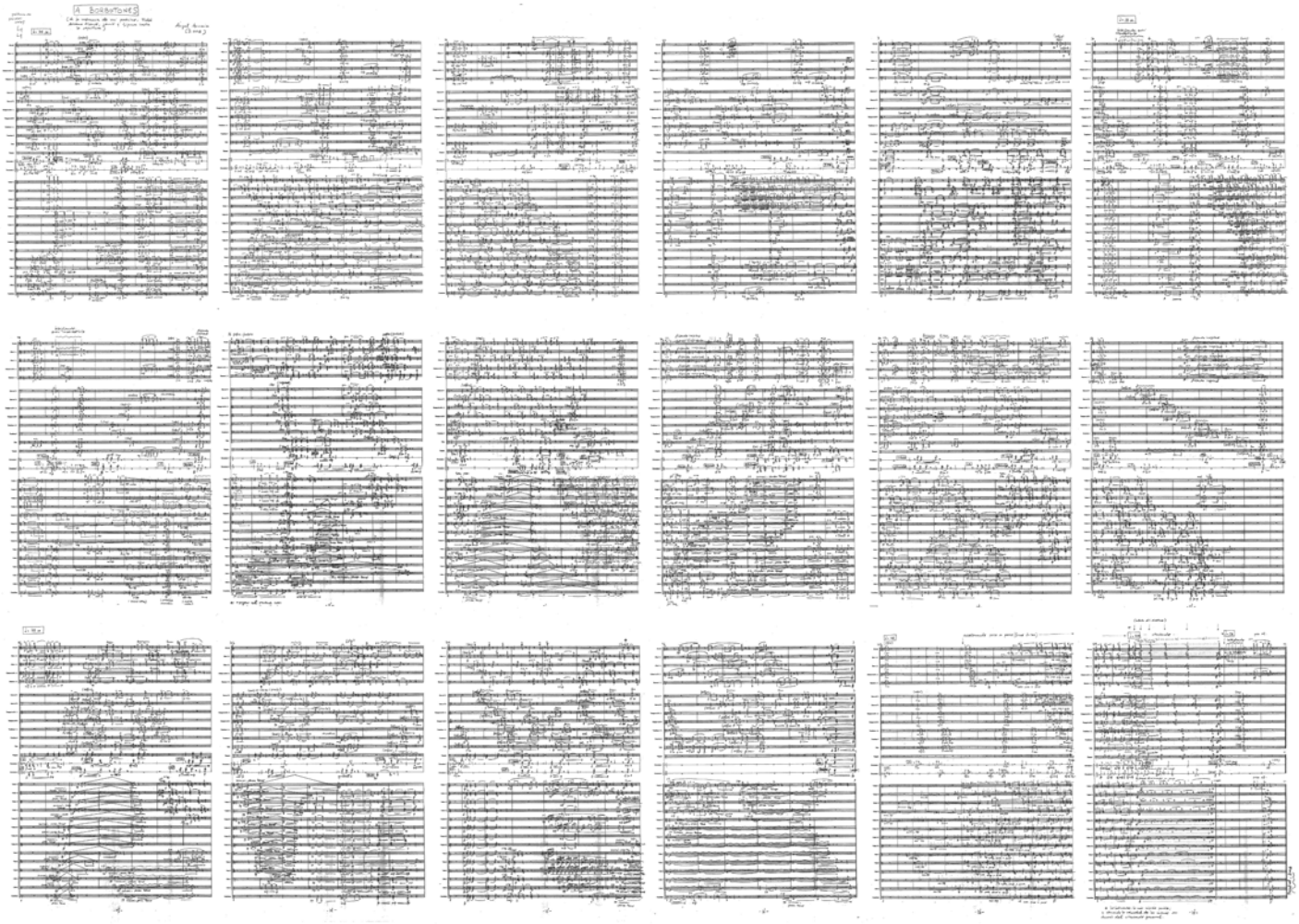




© angel arranz, 2016

*[Fig.5 y 6] Los bustos de Unamuno representados sobre una retícula, en la cual cada uno de los recuadros equivale a cada una de las páginas pautadas sobre las que se escribe la música.*

Estas dos figuras reticuladas me sirvieron de guías para volcar los materiales glosados. El dibujo viene a definir las localizaciones desde donde empezar a solidificar gran parte de la materia sobre el discurso musical, por tanto es una especie de regulador quasi-espontáneo de la masa orquestal. Dentro de las fotografías originales, realicé degradados por ordenador en los ropajes de Don Miguel, con el fin de obtener una serie de manchas o regiones. Dentro de tales manchas se introdujeron más tarde texturas y comportamientos instrumentales diversos.



© angel arranz, 2016

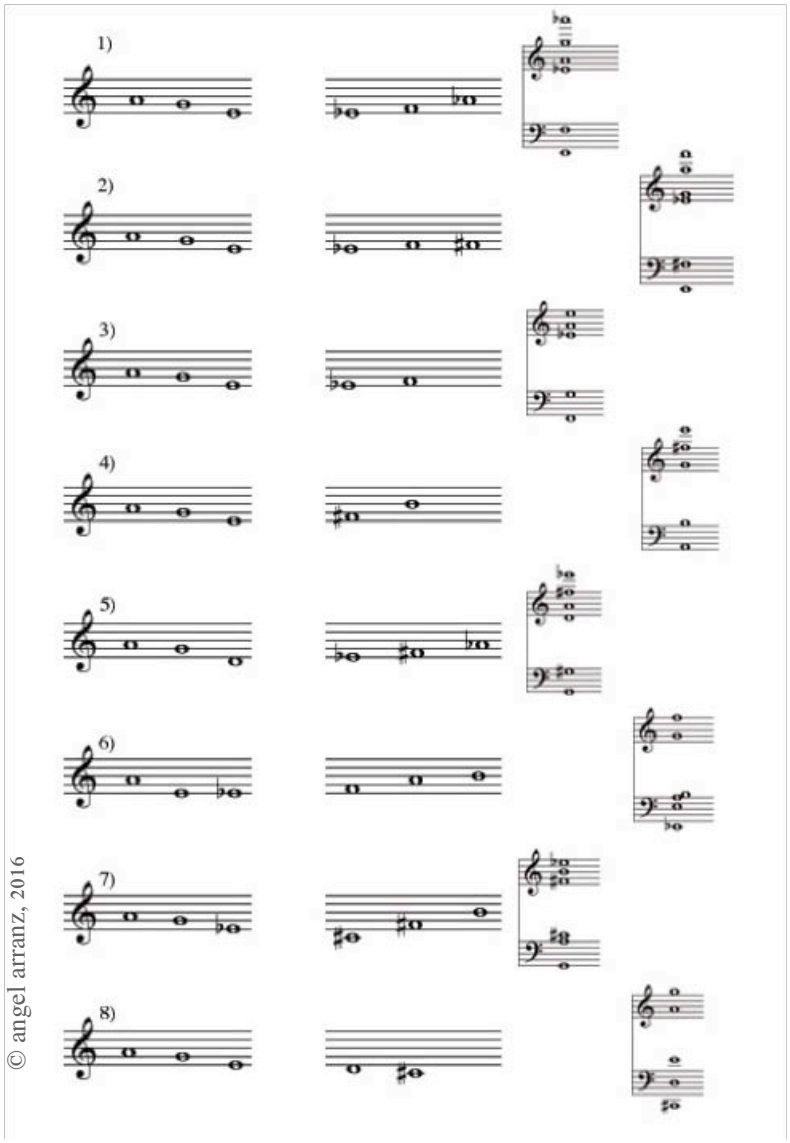
*[Fig. 7] Translación del doble busto de Unamuno sobre la partitura, dispuesta en un lienzo. La imagen corresponde al primer acabado del movimiento.*

Una vez definido el dibujo, procedí a su mapeado y ploteado a mano, dibujándolo sobre la partitura. Una vez definidas las regiones del dibujo, procedí al volcado de materiales dentro de las áreas gráficas delimitadas [Fig. 7]. La estrategia fue asegurar el asunto de la sonoridad, tratando los materiales de la manera más austera y neutra posible en un nivel subyacente, para posteriormente liberar sobre el nivel yacente cierta energía en las masas orquestales, a partir de la mera limitación espacial y de la definición de una serie de contornos gráficos a lo largo de la línea del tiempo.

Tras ello, interviene en el **nivel subyacente** de este movimiento, considerado propiamente el "autorretrato"; es decir, el retrato musical del compositor que no se ve, pero se escucha: el retrato por debajo del retrato. Desde este nivel controlo la sonoridad de la materia, la cual es volcada sobre otros niveles más superficiales del discurso.

Se trata de un autorretrato porque uso como núcleo principal de alturas las notas la, sol y mi, las cuales derivan parcialmente de mi nombre [A-n-G-E-l], utilizando la nomenclatura americana de notación. Este núcleo principal de alturas es usado según una función que denominé *motto perpetuo*. Esta función conforma por sí misma un plano independiente de alturas, subsidiario del plano principal de alturas. Consiste en conformar agregados acordales a partir de un núcleo fijo de notas (mi-sol-la), creando una paleta de objetos usados como controladores verticales de la sonoridad. Todos estos agregados tienden a gravitar alrededor de este núcleo fijo de tres notas, y aparecen y desaparecen de manera más o menos persistente a lo largo del discurso.

Las alturas son sometidas a un proceso de transformaciones lentas, en donde los sonidos van mutando poco a poco.




*[Fig. 8] Cuadro que describe el control de alturas del elemento motto perpetuo en la primera sección del primer movimiento. Como núcleo de alturas aparece la constante la-sol-mi, sobre la que se agregan diferentes conjuntos de notas transformados poco a poco. En cierto momento, a partir del quinto agregado, el propio núcleo principal también es sometido a transformación.*

*A la derecha de cada uno de los conjuntos de notas se encuentra su ordenación vertical, a modo de acorde. Esta ordenación es respetada casi literalmente en la posterior orquestación.*

La construcción entera de este nivel viene motivada por una utilización de los materiales reducidos a su quintaesencia: armonía, melodía, unísono, no-tono/ruido, sonido pedal y silencio. Tratando de equilibrar al máximo su utilización mediante la neutralización de las funcionalidades, despliego un discurso en cierta manera suspendido en el tiempo. Esto posiblemente sea así por la descontextualización de tales funcionalidades: una melodía que no tiene desarrollos clásicos temporales, sino que se organiza de manera espaciada, dando una oportunidad a la macro-espacialidad dentro de un discurso más complejo y deconstruido; armonías que no desempeñan ninguna funcionalidad, sino la de irse transformando a sí mismas sobre un discurso igualmente flexionado; elementos en *ostinato* que contribuyen a la percepción del mínimo cambio; así como pedales, aparición de unísonos, e incluso el silencio como material constructivo, todo ello contribuye a la materialización de un discurso complejo y multidimensional, confrontando una escucha que se pronuncia en una complejidad de hilos temporales, respetuosos con la percepción, los cuales traban una nueva concepción del tiempo.

Este material subyacente encuentra su propia manera de seguir desarrollándose en niveles yacentes, más superficiales.

El primer borrador de *A borbotones* fue finalizado en algo más de dos meses, desde enero/febrero a abril de 2005. Es algún tiempo después de su primer acabado cuando el edificio Bodegas Protos entra a formar parte del juego creativo en la obra[1] . Dos fueron las características de la bodega que pronto me fascinarían: primera, la cubierta del edificio describe una especie de movimiento en ciclos o sinusoidal que se asemejaba bastante al símbolo curvo que utilizo en la firma de mis obras[2]. El segundo aspecto al que atiendo es la forma de los arcos del edificio, las cuales presentan similitudes respecto a las formas que la silueta doble de Unamuno dibuja sobre la partitura. Ello es evidente en ciertas partes, concretamente en la forma paraboloide de la boina de las páginas 2 y 3 de la partitura escrita (ver Fig.7). Esta forma se reproduce en áreas mayores, como el torso de Unamuno en la sección inferior izquierda. Tanto más ocurre en la silueta de la derecha negativizada, tanto en la cabeza como en el cuerpo de la figura. Estas curvas vuelven a reproducirse caprichosamente en diferentes escalas, por ejemplo en las gafas del filósofo.

---

1 Fue también en aquel tiempo que casualmente tuve acceso por vez primera a los planos de la construcción de la bodega. A esto mismo hay que añadir que el edificio Bodegas Protos está construido a quinientos metros de mi residencia familiar en Peñafiel. Por consiguiente, el que "apareciera" una construcción de este calado con semejantes formas en el lugar que apareció, fue suficiente para reactivar mi imaginación, considerando por tanto la obra inconclusa.

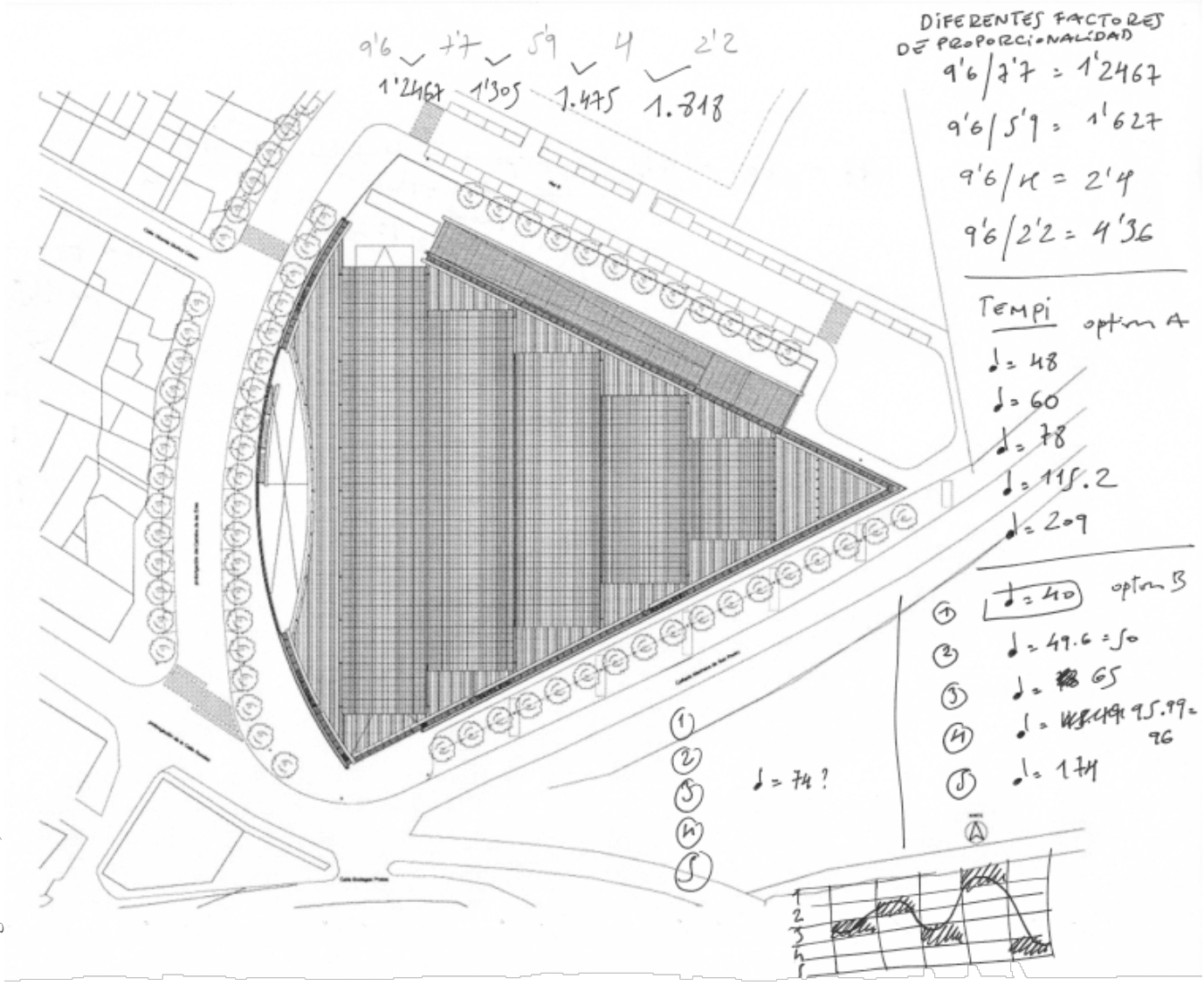
2 El símbolo al que se hace alusión consta de una línea sinusoidal irregular con dos pequeños puntos . Ello simboliza la especulación "*speculatio*", y resume mi propia filosofía respecto a la composición. Describe movimientos arriba y abajo oscilantes, porque la vida es vibración. Y al movernos nosotros, vibramos escudriñando la naturaleza de las cosas hasta el límite de lo invisible.

© angel arranz, 2016

*[Fig. 9] Vista interior del arco de una de las bóvedas de Bodegas Protos.*

Todas estas sugerencias gráficas me llevaron a plantear algún tipo de relación numérica mucho más rigurosa, que estrechara arquitectura y música no solamente de manera simbólico-casual a través de un dibujo, sino también de manera matemática-causal desde un punto de partida abstracto. Sobre la planta del edificio y empezando por la bóveda más larga, procedí a estudiar las relaciones proporcionales de la longitud de cada una de las bóvedas respecto a la bóveda inmediatamente inferior. Sin haber una razón común que unifique las proporciones de todas las bóvedas unas con otras (la relación en todo caso es lineal/geométrica y no logarítmica), extraje, a partir de los valores en metros lineales de las bóvedas, una correspondencia en valores metronómicos cuantificados en pulsos por minuto (BPM). De modo que hice corresponder, a partir de las longitudes de cada bóveda, un tiempo metronómico para cada una de las cinco secciones de la pieza. La serie de gradaciones metronómicas en pulsos por minuto que se extrajo fue la siguiente, teniendo como referencia la figura de negra y siendo ordenadas de menor a mayor: 48, 60, 78, 115.2 y 209. De este modo regulo la densidad de las masa orquestal a partir de la modificación de la velocidad del tempo.

Bajo el mismo sistema de proporciones, se barajaron diversas escalas de *tempi* de acuerdo a diferentes rangos metronómicos, hasta fijar la serie definitiva. Los tiempos metronómicos de la serie tampoco fueron distribuidos de cualquier manera. Por el contrario, para tal distribución utilicé un itinerario sinusoidal [Fig. 10, abajo a la derecha]. Escogiendo el tempo central de negra = 78, el tempo oscila hacia rangos metronómicos cada vez más extremos, trazando a partir de esta distribución una especie de espacialización metronómica.




© angel arranz, 2016

*[Fig. 10] Esquema de la planta de Bodegas Protos, de donde extraje ciertas correspondencias metronómicas a partir de la relación de las longitudes de las bóvedas (realizado sobre planimetría con el permiso de Bodegas Protos).*

Una nueva y tercera fase compositiva hace honor al título de este primer movimiento, *A borbotones*. La idea fue la de hacer aún más prolijas las masas de la orquesta, por lo que acometo una nueva acción a modo de *pentimento* vertiendo nuevos materiales a nivel de superficie. Para ello utilizo otra serie de comportamientos texturales subsidiarios, fuera de los márgenes tanto del nivel subyacente (autorretrato), y fuera también de los márgenes del nivel yacente (las siluetas de Unamuno glosadas). Este hecho contribuye a desdibujar el retrato original de Unamuno, intercalando otro juego de texturas sobre las ya existentes. Se trata de un proceso de erosionado, inspirado en la técnica pictórica del *sfumato*, pero aplicada *grosso modo* y de manera muy energética. En cierto sentido, este procedimiento representa la antesala del planteamiento general del segundo movimiento del concierto.

Agolpé esta idea final sobre todas las demás a partir de un hecho significativo, que fue el de presenciar *in situ* el levantamiento de las arcadas de madera laminada en los alrededores de la primavera de 2006. De repente se dibujó sobre el páramo una estructura que subía y bajaba, cuya tendencia era fundirse con las suaves ondulaciones del paisaje castellano circundante. Esta estructura era sumamente poética[3]. A modo de "escultura oscilante" gigante, esta estructura me lleva a sugerir la metáfora del Acuario, aquel personaje femenino proveniente de la mitología egipcia provisto de dos ánforas, quien una vez al año inundaba con sus aguas el Nilo.

Todo ello concurre en la composición y se fusiona en el impulso de hacer de este primer movimiento algo aún más energético, por encima del planteamiento de tiempo casi suspendido empleado en el nivel subyacente, y por encima también del trabajo de texturas del nivel yacente, haciendo un énfasis mayor en las cualidades al mismo tiempo macroestructurales y simbólicas, en relación con el edificio.

## Segundo movimiento: Esquirlas/vacío

Al igual que su movimiento hermano, *Esquirlas/vacío* sufre también una especie de metamorfosis estética a lo largo de su proceso creativo. Esta metamorfosis consiste en la transformación de una pieza para piano de 2004, titulada *Esquirlas/vacío*, en un movimiento de concierto y en su posterior soldadura con el movimiento orquestal anterior, *A borbotones*. Así que de nuevo se produce una fusión entre elementos preexistentes y elementos nuevos.

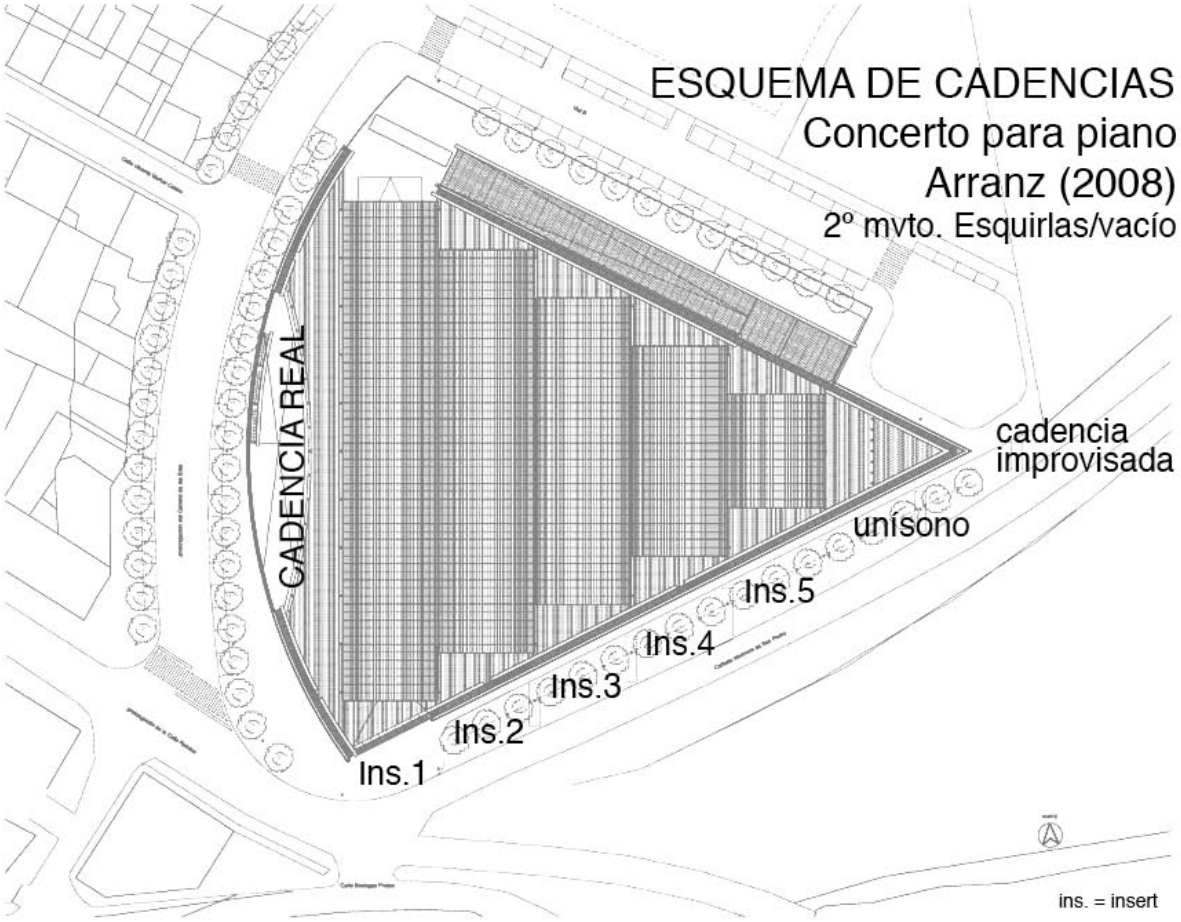
El trabajo es reanudado en otoño de 2006. Elijo esta pieza por dos motivos: es una pieza que comporta también elementos íntimamente multidisciplinares (en este caso en relación con la escultura a nivel simbólico o conceptual). Por otro lado, la peculiar estructura de esta pieza pianística se amolda perfectamente al juego de cinco bóvedas del edificio, a través de una progresión no ya lineal, sino Fibonacci. Finalmente opto por respetar la estructura de la pieza para piano, concibiendo este segundo movimiento como una especie de orquestación obligada de la parte solista.

A diferencia del primer movimiento, donde las referencias con el edificio se producen a un nivel sobre todo del tiempo metronómico y de las texturas (a partir respectivamente de la planimetría del modelo y del degradado digital de un retrato fotográfico), en *Esquirlas/vacío* subyace una idea mucho más estructural, que tiene que ver con una redistribución abstracta en el tiempo de los elementos arquitectónicos, con una paulatina reducción longitudinal de las bóvedas en progresión lineal y con su derivación logarítmica temporal a través de las duraciones de las cadencias.

---

3 Durante las varias semanas que duró el proceso de montaje del laminado prefabricado de los arcos, se creó una estructura desnuda, pero de inmensa fuerza formal, la cual de algún modo se me antojaba más un proceso de cestería que de ingeniería.

En *Esquirlas/vacío* se describe un juego deconstructivo de siete cadencias de diversa duración, cinco de las cuales están suspendidas en el tiempo. A cada bóveda del edificio le corresponde una cadencia suspendida o injerto y están ordenadas en disminución. Aunque las duraciones de cada cadencia no se corresponden matemáticamente con las longitudes de las bóvedas, sí se respeta esta idea de disminución, plasmada en forma de serie Fibonacci. Hay también una cadencia "real", donde el pianista como es habitual desarrolla un solo escrito. Esta cadencia representa la "popa" del edificio, que es la sección más ancha posterior del edificio. Además hay una cadencia improvisada hacia el final, tras una sección basada en una sola nota (sección la cual representa el pico de la "proa" del edificio). Esta cadencia debe ser ejecutada por el pianista a la antigua usanza, esto es, realmente improvisando. Por lo tanto, este concierto examina la idea de cadencia. Ciertas categorías del concepto 'cadencia de concierto' son desmanteladas a partir de varios puntos de vista: cadencias suspendidas en *obbligato*; cadencia escrita a solo y articulada; y por último, cadencia de libre improvisación [Fig. 11].




© angel arranz, 2016

*[Fig. 11] Esquema de las cadencias desplegadas en el segundo movimiento de Aquarius. A cada una de las partes del edificio le corresponde una cadencia (realizado sobre planimetría con el permiso de Bodegas Protos).*

Posteriormente y motivado por la incorporación de un set de electrónicas, planteé la planta del edificio como una especie de flauta de pan gigante, en donde cada bóveda hace "resonar" una frecuencia específica calculada matemáticamente, de acuerdo a las longitudes de cada una de las bóvedas en relación con las demás. Además de esto, el número y las longitudes de las bóvedas determinan el número y las longitudes de las cinco cadencias, de mayor a menor duración.

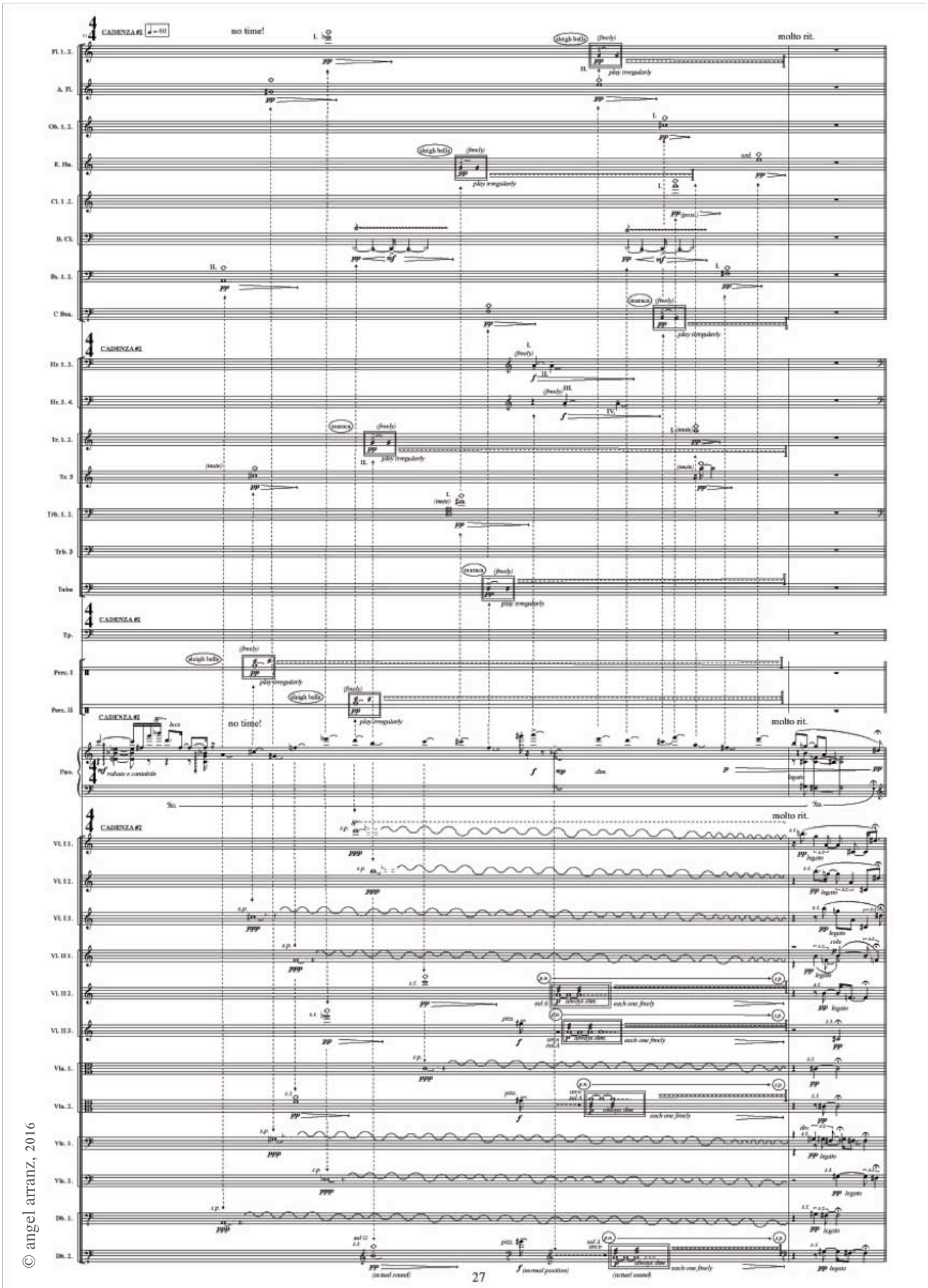
En cuanto al seguimiento del *tempo* en este segundo movimiento, hay una tensión musical constante entre solista y director. Aparecen a menudo indicaciones [*tempo piano*] que indican la momentánea suspensión del tiempo del director, en deferencia al *tempo* desarrollado ocasionalmente por el pianista, quien va dibujando *accelerandi* muy volátiles. Ello contribuye a desatar un poquito la retícula donde el tiempo va inserto, provocando ligerísimas fluctuaciones que asimismo animan y flexibilizan el discurso no escrito. Esta continua disyuntiva en cuanto a la supremacía temporal pianista/director es también un motivo de interés musical tácito, el cual persiste hasta el mismo final del movimiento. La idea de suspensión temporal en el juego alterno de las cinco cadencias también constituye en sí misma una reflexión en torno a la circulación interna del *tempo*, quedando el director durante estas suspensiones en una posición de mero contenedor. Mientras, el piano dicta literalmente la intervención detallada de las partes orquestales, las cuales no pueden sino intervenir mediante su pura intuición ante fragmentos no compaseados [Fig. 12]. Esta "tierra de nadie" respecto a la actitud de responsabilidad ante el tiempo escénico desata por consiguiente una serie de fenómenos musicales interesantes, produciéndose micro-irregularidades que afectan directamente al timbre en su íntima expresión.

En *Esquirlas/vacío* hay también una dialéctica constante en cuanto a los procesos de adscripción del solista respecto al material orquestal. Lo que comienza por parte de la orquesta a ser un proceso mimético respecto a los materiales expuestos por el piano, poco a poco en su transcurso irá desatando comportamientos de no imitación, que paulatinamente se irán tornando en disidencias frente al solista. La idea general es la de una masa orquestal que poco a poco discrepará más acerca del dictamen del solista a lo largo de la línea del tiempo, produciéndose procesos paralelos que ya no tienen que ver con las conductas iniciales. Esta constante calibración de fuerzas, la cual apenas es advertida incluso en la escucha exigente, contribuye también de manera casi silenciosa a amalgamar los discursos paralelos del piano en un juego muy variado de reflexiones, el cual lleva a detonar en la masa digresiones cada vez más ahondadas. Con la aparición de la cadencia a solo escrita, la cual viene a ser el fulcro estructural de este movimiento, se trata de establecer un nuevo juego de contrapesos, pero que en seguida ello se resuelve en una escena donde el consenso de las partes es ya solamente reconciliable en un nuevo espacio sonoro de roles reinventados.

A propósito de estas relaciones intrincadas de roles, ocurre otro fenómeno al final del movimiento que viene a ser el efecto de todo lo descrito anteriormente: una vez suspendido completamente el tiempo, momentáneamente el pianista asume por igual las funciones tanto de director secundario como de percusionista, dando las entradas a los diferentes grupos instrumentales a golpe de crótalo. Este rol es retomado por el concertino, mientras que el director asume de nuevo su rol principal, indicando las entradas y la expresión sobre el concertino y a través de él, a la orquesta, operando el concertino como si se tratase de afinar la orquesta. Al tiempo que ello ocurre, el pianista pasa a desarrollar su última cadencia, esta vez improvisada, la cual está comprendida dentro de unos rangos de alturas agudos. Mientras el pianista improvisa, la sección orquestal se reduce a una ejecución de crótalos (cuya intervención es aleatoria), con un único "modulador", el cual consiste en el incremento de velocidad y dinámica marcado por el director real. Por tanto, lo que empezó siendo una tensión constante de digresión jerárquica, enfatizada progresivamente a lo largo del transcurso de todo el movimiento, finalmente termina en una especie de hermanamiento organizado entre solista, orquesta y director con la contribución del concertino. Toda esta parte hace referencia a la cúspide de la planta del edificio: he ahí el porqué de adoptar una nube de instrumentos de percusión (crótalos) de naturaleza brillante, incidiendo en frecuencias agudas y discontinuas. Volviendo a la misma imagen del Acuario, pero transformada, que se utiliza en *A borbotones*, en cierto modo esta coda representa de nuevo un proceso de máxima concentración y posterior diseminación de la energía contenida.

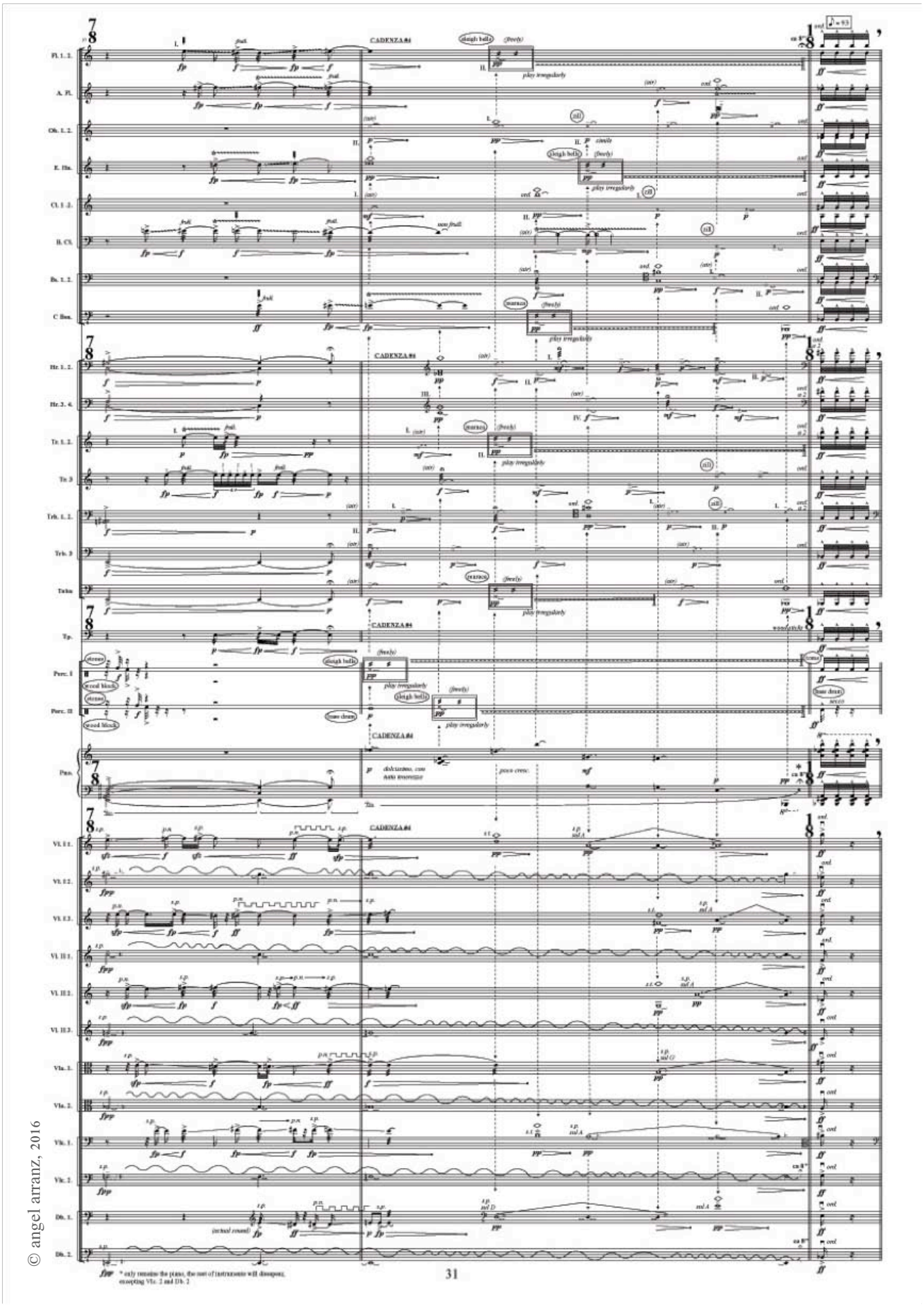
Este tipo de relaciones intrincadas también se recogen en el proceso discontinuo de cada una de las cinco cadencias suspendidas. La masa orquestal tiende a erosionar cada vez más el espacio destinado a la suspensión temporal, haciendo manifiesto de algún modo su incapacidad para controlar la cada vez mayor energía residual que se va desatando dentro de sí [Fig. 13].

4 Esta idea de aura residual tal vez sea una inspiración directa de ciertos recursos instrumentales en la música de Bach, especialmente en su *Pasión según San Mateo*. Para diferenciar la intervención del Evangelista respecto a la del Señor, el maestro cantor de Santo Tomás añade al bajo continuo un pequeño conjunto de cuerdas, encargado de "aliñar" el timbre mediante el sostenimiento de armonías. Trasladado a *Aquarius*, este aura de sostenimiento queda momentáneamente soterrada por la masa que inunda de energía todo el espacio, contribuyendo por otro lado a su erosión y a su posterior reaparición, emergiendo del discurso desarrollado por la orquesta.




© angel arranz, 2016

*[Fig. 12] Ejemplo de una de las cadencias suspendidas del piano en Esquirlas/vacío.*

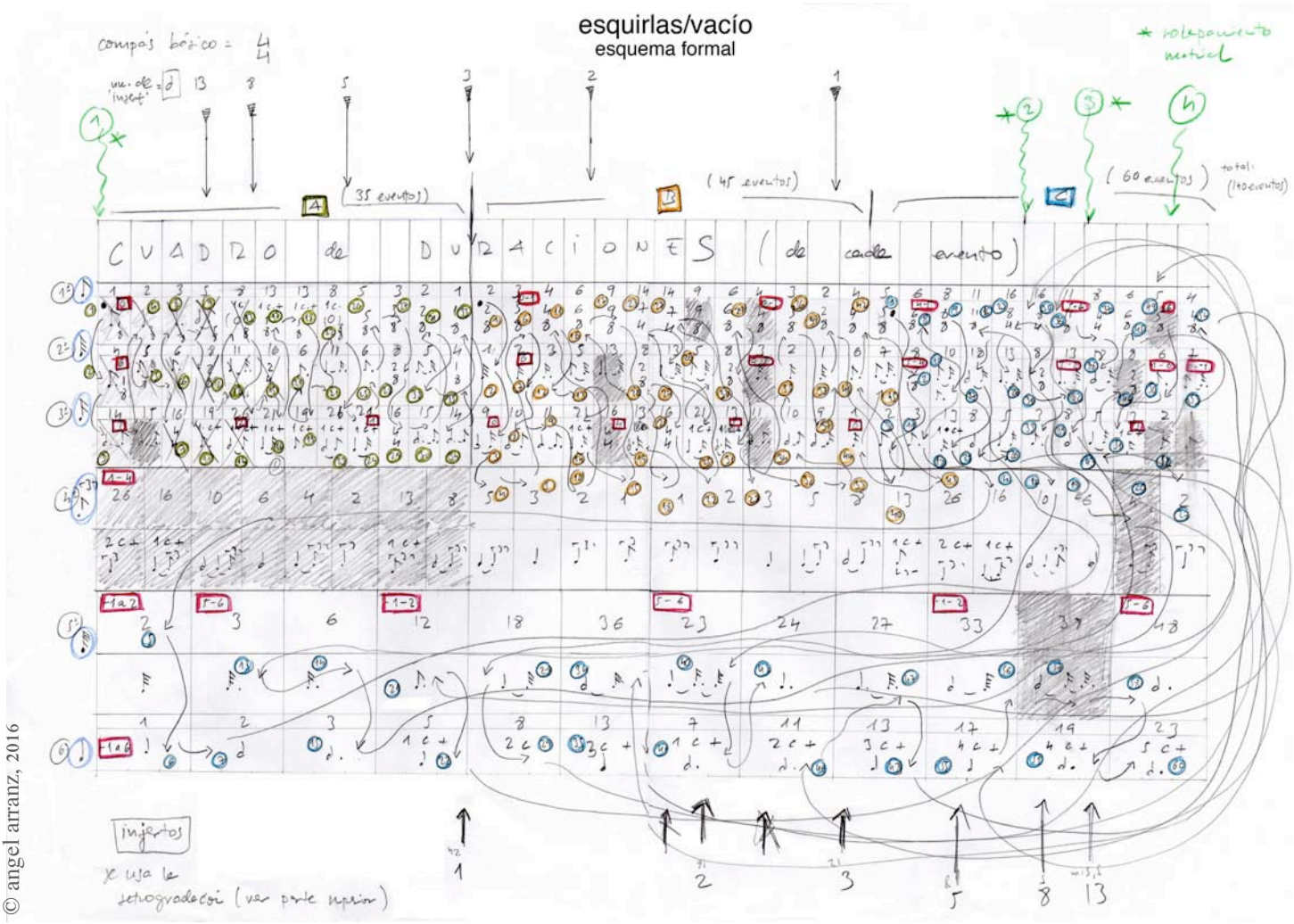



© angel arranz, 2016

*[Fig. 13] Ejemplo de erosión en una de las últimas cadencias suspendidas de Esquirlas/vacío, donde apenas hay una solución de continuidad entre el tiempo mesurado y el tiempo suspendido.*

La diseminación como proceso musical tiene también mucho que ver en este movimiento. Si nos remontamos a la pieza original sobre la que está basado este movimiento, la homónima *Esquirlas/vacío* de 2004 para piano solo y electrónicas, descubrimos la arqueología de esta reflexión artística. Esta obra para piano solo fue pensada como un proceso escultórico aplicado a la música. Dicho de otro modo, *Esquirlas/vacío* es un proceso escultórico sobre el tiempo plasmado en sonido. El tiempo mensurado es la materia esculpida, y el silencio (el recipiente del sonido) su más cercana representación.

Todo se construye a partir de un ciclo de seis materiales en derivación, a partir de cuatro comportamientos básicos, heredados a su vez de la práctica serial y la práctica electroacústica: notas aisladas (granos), movimientos en espejo, nubes de eventos y filtrajes. En la obra se utilizan siete tipos diferentes de ataques y un juego discriminatorio de octavas. Todos estos contenidos son regulados desde la macroforma, desde donde se regula a su vez la temporalidad de estos mismos mediante un conjunto de series, moduladas y manipuladas a partir de la serie de Fibonacci. El tiempo es considerado un gradiente, partiendo tanto de una colección de diferentes unidades métricas como también de escalas temporales diferentemente moduladas [Fig. 14].



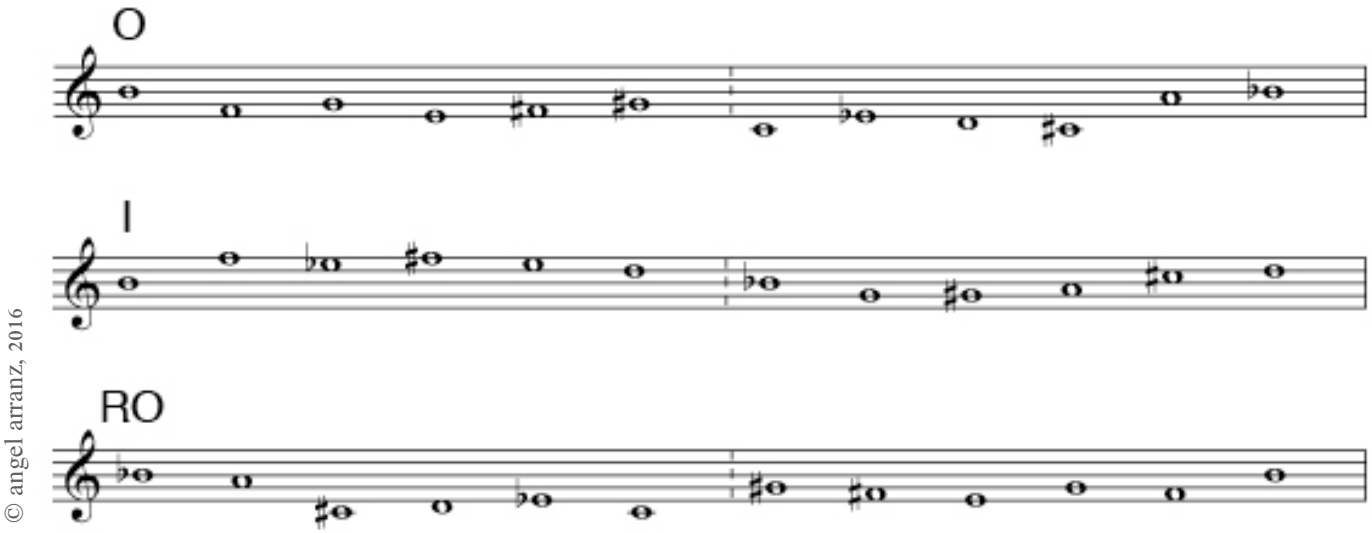

© angel arranz, 2016

*[Fig. 14] Esquema formal de Esquirlas/vacío de 2004 para piano solo. En esta retícula se detallan los aspectos principales de la forma general de la pieza: secciones, unidades métricas, escalas métricas según derivaciones de la serie Fibonacci, injertos y otros aspectos macro-estructurales; itinerario de materiales y sus respectivas octavaciones. La tercera gran sección, en recuadro azul [C] es, en su totalidad, la parte de la cadencia real del concierto.*

*Esquirlas/vacío* hace referencia a ciertas ideas de Jacques Derrida en *La diseminación*. Diseminar es interpretar la pluralidad de significados de un concepto simple. Como el escultor, la obra propone un viaje hacia el vacío, conseguido a partir de una pluralidad de fragmentos que parten de una misma madre o materia. Cada evento aparece en el piano de manera aislada, como un fragmento o esquirla musical que salta del bloque de piedra por acción del cincel y del martillo. Destilando poco a poco su quintaesencia, la música va construyéndose encarando la materia, destruyéndola y extrayendo su contenido desde el tiempo mensurado, el cual va tornándose en un tiempo más suspendido. El pianista interpola algunos momentos donde "esculpe" con otros suspendidos; ello simboliza los momentos en los que el artista encuentra la potencialidad de dar una forma completa a la obra inacabada.

A semejanza de los arcos de las bóvedas (descritos en el alzado del edificio Protos) las series de alturas también presentan una apariencia sinuosa en la ordenación de sus sonidos [Fig. 15]. En la pieza uso tres series, una por cada sección del movimiento. Estas series se repiten desde el principio una vez que acaban sus exposiciones, volviendo desde la última nota a la primera de manera indefinida.

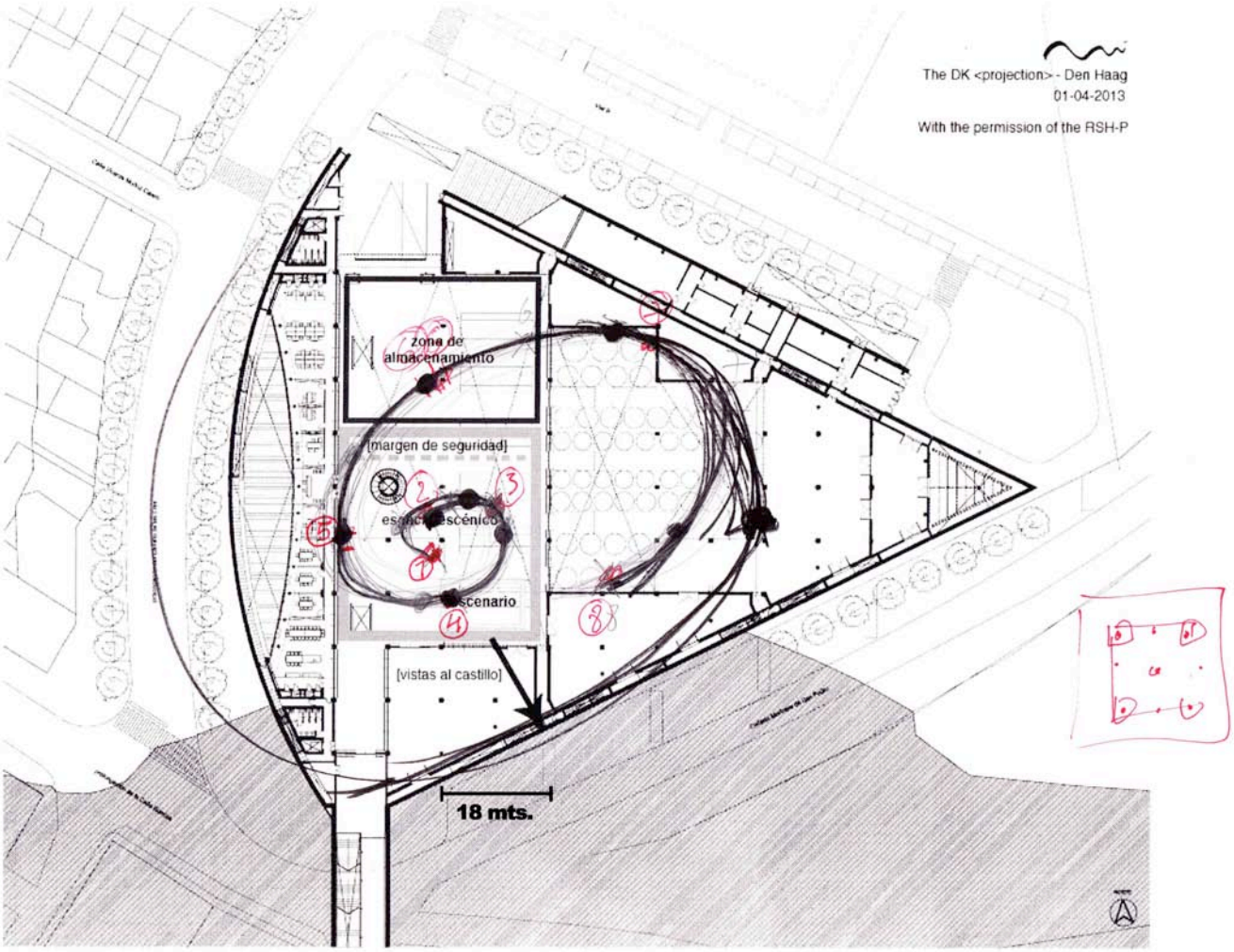
Esta es una conducta cíclica que dura hasta que acaban cada una de las tres grandes secciones de la obra. No se utilizan transposiciones, sino que a partir de una serie original se deducen las otras dos por inversión y retrogradación, respectivamente. La primera sección de la obra está construida con la serie original, la segunda sección con su inversión y la tercera sección con la retrogradación.




© angel arranz, 2016

*[Fig. 15] Las tres series utilizadas en el control alturas del segundo movimiento de Aquarius. Las tres presentan movimientos casi sinusoidales que recuerdan ligeramente al movimiento de los arcos del edificio Protos.*

Sobre el planteamiento de las electrónicas para el concierto de estreno de la serie *DK <protos>* dentro del edificio Bodegas Protos en 2013, utilicé una distribución de las ocho fuentes sonoras a modo de espiral dextrógira expansiva, a semejanza de un elemento arquitectónico singular del edificio: la escalera de caracol que conecta todos y cada uno de los niveles de la bodega. Teniendo en cuenta el plano del edificio, dispuse las fuentes, de tal modo que partiesen del propio espacio escénico y fuesen cada vez distanciándose más entre ellas, llegando alguna de ellas a establecer una distancia de más de 60 metros respecto al público [Fig. 16].




© angel arranz, 2016

*[Fig.16] Borrador del esquema de distribución en espiral de los altavoces dentro del espacio acústico de Bodegas Protos, realizada con ocasión del estreno de DK <protos> en el interior de la bodega el 23 de noviembre de 2013.*

Aunque naturalmente las obras que integran la serie *DK <protos>* pueden ser interpretadas juntas o separadas en cualquier tipo de auditorios, el fin último de las tres piezas era el ser ejecutadas en forma de ciclo en el interior del edificio que las concibió, conformando una particular *Gesamtkunstwerk* que uniese música y arquitectura en un todo indisoluble. La elección de esta disposición de los elementos de amplificación sirvió también para las otras dos piezas restantes del ciclo, *Electronic Study* y *DK <sin>*.

Además de una referencia arquitectónica, el diseño del sistema de amplificación sigue, en cierto modo, la búsqueda del ideal acústico (si bien seis siglos después), relatada por el humanista y filólogo Gianozzo Manetti, como testigo directo de la Consagración del Duomo de la Catedral de Florencia *Santa Maria del Fiore* en 1436. Para la ocasión, el maestro de capilla Guillaume Dufay escribió el motete *Nuper rosarum flores*, basado en las mismas proporciones implícitas en la geometría de la gran cúpula diseñada por Brunelleschi. Manetti describe aquella música del siguiente modo:

> *"Comenzaron a elevarse los sentidos de todos... Pero al alzarse la hostia sacratísima consagrada, todo el ámbito del templo se colmó de tales coros de armonía y de tal concierto musical de diversos instrumentos, que parecía (no sin razón) que las sinfonías y las canciones de los ángeles y del divino paraíso habían sido enviados desde el cielo para susurrar en nuestros oídos una dulzura celestial increíble. Por ello, en este momento estaba yo tan poseído por el éxtasis que me pareció gozar, aquí en la tierra, la vida de los beatos; no sé si lo mismo les ocurrió a los demás presentes, pero sí puedo atestiguarlo en cuanto a mí concierne"*[5].

La disposición de los elementos acústicos en Bodegas Protos contribuyó a dotar al espacio de cierta numinosidad. El edificio parecía realmente expresarse a través de masas discretas dinámicas de sonido que literalmente invadían por doquier tanto la escena como sus derredores.

*Nota del editor*

*Este artículo consta de una segunda parte titulada:*

*"DK <protos>: un viaje entre la arquitectura y la música (II).*
*Electronic Study y DK <sin>"*

5 Citado en Dufay, Opera Omnia, edición al cuidado de Van y Besseler, 2, XXVII