
FUNDACIÓN JUAN MARCH

COMPOSITORES SUB-35 (X)



AULA DE (RE)ESTRENOS 117
6 ABR 2022

COMPOSITORES SUB-35 (X)

AULA DE (RE)ESTRENOS 117
6 DE ABRIL DE 2022

FUNDACIÓN

JUAN

MARCH

La joven creación española tiene reservado un lugar específico en la programación musical de la Fundación Juan March. La serie Compositores Sub-35 engarza con un proyecto análogo, titulado Tribuna de Jóvenes Compositores, desarrollado en la década de los ochenta. Esta serie aspira a dar la máxima difusión a los compositores noveles con la publicación de las grabaciones de las obras ejecutadas en el canal digital de la institución. En esta décima edición, la OCAZENigma, una de las formaciones más comprometidas con la creación actual, interpretará una selección de obras compuestas por creadores nacidos entre 1987 y 1997, intercaladas con la reflexión aportada por dos jóvenes musicólogas sobre la creación contemporánea.

Fundación Juan March

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles
y no abandonar la sala durante el acto.*



ÍNDICE

7

SUB 35 (X)
Marina Hervás

10

Miércoles, 6 de abril
OCAZEnigma
Asier Puga, dirección

12

Notas al programa

20

Los compositores

24

Los intérpretes

27

Autora de las notas al programa



Sub 35 (X)

Marina Hervás

La pandemia, entre otras preguntas abiertas, nos ha dejado del lugar de la intimidad. Hubo un momento, en pleno confinamiento severo, en el que creímos que podríamos llevar todo al *streaming*, que podríamos llevar a cabo —por precariamente que fuera— parte de nuestros hábitos (sociales e individuales) a través de las pantallas. Algunas voces, optimistas, celebraban un cambio de paradigma con respecto a todo lo anterior: fluirían propuestas, escucharíamos música antes inaccesible, todo cabría en el tamaño de nuestro *smartphone*. Sin embargo, se nos había olvidado la unicidad.

Todas las piezas de este concierto tienen en común esa intimidad que habíamos dado por hecha y que, a fuerza de videollamadas e hiperpresencia virtual, constatamos que habíamos perdido desde hacía tiempo. La intimidad aquí no se refiere tanto a una crítica a la exposición en redes sociales (bajo el lema neoliberal, tan integrado en las últimas generaciones, de que hay que tener una marca personal) ni al secreto de las relaciones personales, sino a aquello que, radicalmente, solo puede experimentarse, a veces y de forma única, en un aquí y un ahora. Pese a la grabación, pese a las *stories* de Instagram, pese al “recuerdo” de Facebook, la obra de arte, como nos enseñó Walter Benjamin, tiene en su existencia el carácter de lo irrepetible.

En este concierto se fuerza esa irrepetibilidad con sonoridades que invitan a una escucha atenta, a una revisión de la schaefferiana escucha reducida: como si se tratase de un concierto en miniatura, escucharemos sonidos pequeños, como dirigidos a cada uno de los oídos de manera individual. El público en cuan-

Mauricio Kagel y el Kölner Ensemble für Neue Musik, recital de canto y piano. Auditorio de la Fundación Juan March, 5 de noviembre de 1990. Madrid, Archivo Fotográfico Fundación Juan March.

to totalidad, así, se disuelve: cada uno de los presentes tendrá que hacer un esfuerzo por poner el oído. Asimismo, algunas piezas, como las de Carolina Cerezo o Alberto García Aznar, tematizan la propia experiencia de escucha, cada una a su manera. En el caso de la primera, por ejemplo, mediante un ejercicio de distanciamiento de la propia estructura y disposición de un concierto y del papel de los intérpretes, Cerezo plantea una revisión contemporánea de lo que Mauricio Kagel, en un contexto distinto, proponía en muchas de sus piezas. En este sentido, el concierto busca poner en duda el marco en que se articula su validez y legitimidad. La propuesta acusmática de García Aznar, por su parte, que implica “oír sin ver la causa originaria del sonido”, según palabras de Michel Chion, nos invita a suspender la presencia constante del elemento visual, que ostenta la polémica primacía en el orden de nuestros sentidos. Este concierto, convoca, por tanto, a que se hagan evidentes las líneas que todo concierto, convertido en paréntesis de la realidad, abre.

MIÉRCOLES 6 DE ABRIL DE 2022, 18:30

COMPOSITORES SUB-35 (X)

OCAZENigma

Fernando Gómez, flauta

Emilio Ferrando, clarinete

Juan Carlos Segura, piano

Víctor Parra, violín

Carlos Seco, viola

Zsolt Gábor Tottzer, violonchelo

Asier Puga, dirección

*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

Helena Cánovas i Parés (1994)

Groc i boira finestra

Miguel Matamoro (1991)

Sottogrado⁺

Reflexión grabada 1, por Cristina Cubells

Carlos Brito Dias (1991)

And they still seek the traces of blood *

Alberto García Aznar (1997)

Paisaje especulado

Carolina Cerezo (1993)

Bodegón a 4⁺

Reflexión grabada 2, por Marina Hervás

Nasim Khorassani (1987)

Growth *

Fabià Santcovsky (1989)

Æólicas y esfíngicas⁺

* *Estreno en España*

+ *Obra encargada y estrenada por la OCAZENigma*

Notas al programa

HELENA
CÁNOVAS I PARÉS
GROC I BOIRA
FINESTRA
(1994)

El críptico título de *Groc i boira finestra* (2014) —que, en castellano, traduciríamos por “Amarillo y niebla ventana”— no nos ofrece indicios del elemento principal de inspiración que se encuentra detrás de la pieza: *Si tus penas no pruebo*, la delicadísima pieza de Francisco Guerrero sobre el poema de Lope de Vega. Aunque se cuelan algunas citas de la villanesca espiritual de Guerrero —que escucharemos con claridad en la mitad de la pieza—, el trabajo compositivo es seguir desgranando, por así decir, lo que quedó abierto en *Si tus penas no pruebo*. Es, por tanto, un viaje de ida y vuelta a los materiales de la original. La pieza viene encabezada con la indicación de interpretar “místicamente, como si cada nota viniera de una pacífica niebla”, en un intento de reconstruir precisamente el componente experiencial que recoge el texto de Lope de Vega, cercano en sensibilidad a San Juan de la Cruz o Santa Teresa. *Si tus penas no pruebo* tiene un doble carácter. Por un lado, el paradójico inicio, que reza “Si tus penas no pruebo, oh Jesús mío, vivo triste y penado”, implica que solo con una pena mayor, justificada por la promesa de la resurrección, podría acercarse un humano a la felicidad. Por otro lado, el poema dice: “Hiéreme, hiéreme [...] pues el alma ya te he dado”. Es decir, se trata de una petición a Dios para que afecte también al cuerpo —considerado hasta épocas bien recientes una cárcel para el alma, en términos platónicos, y por ello alejado de cualquier componente espiritual— y que, de ese modo, lo divino cale también en la experiencia sensible. Es tal experiencia, precisamente, la que caracteriza la pieza a partir de la primera cita textual del original. Toma sus materiales de una manera más violenta, “hiriendo”, como suplica la voz del texto, a la referencia de partida. Más allá de la interpretación teológica, más amplia de lo que cabe en estas líneas, nos interesa la aparición en la pieza de un contexto de recogimiento, articulado por sonoridades pequeñas, como sostenidas en breves espacios de tiempo y con cierto talante suspirante. Poco a poco, esas sonoridades pequeñas van concretándose en la cita de Guerrero.

MIGUEL
MATAMORO
SOTTOGRIDO
(1991)

El material que construye el núcleo de *Sottogrido* (2019) es un sonido que, para muchos, pasará cotidianamente inadvertido: se trata del crujido de una veleta en el puerto de Aguete, en Rías Baixas. Esa veleta condensa parte de la vivencia del propio compositor en el puerto, lo que le hace definir la pieza como autobiográfica. Esta pieza, construida en torno a las posibilidades ocultas en un crujido, demuestra cómo la experiencia de los espacios se configura muchas veces por lo que parece anecdótico. Los armónicos del violín, que intentan captar el timbre de la flauta como un juego de susurros, construyen el material nuclear inicial que se mantiene a lo largo de la obra. Se explorará de diversas maneras, pero sin perder su anclaje identitario, pues la pieza tiene su armazón en torno a ese pequeño motivo. La indicación con que se abre la pieza es “sottovoce”, como en “voz baja”: quizá de la misma manera que un sonido cotidiano termina construyendo un todo significativo. Poco a poco, el crujido va creciendo hasta llegar a un corte abrupto que invita a un nuevo arranque, casi como si fuese *da capo*. No obstante, el misterio y la quietud de ese lugar lejano inicial se han desvanecido. El clarinete bajo y el violonchelo operan como un pulso interno que vuelve elástico el trabajo melódico construido en parte a partir del sonido de la veleta. Se incorpora un nuevo elemento, las dobles cuerdas del

Fragmento de *Groc i boira finestra*, de Helena Cánovas i Parés (2014).

rit. ————— ♩ = 55 To the past, alla barocca

23

4/4

non vibrato

f *mf* (*mf*)

m.s.t. tr. flautato non vibrato (*mf*)

4/4

[Aeolian harp] gliss. (*mf*) gliss.

violín; el motivo comenzará a ser clave en la interrupción brusca del material melódico, que intenta a duras penas recomenzar una y otra vez. El final de *Sottogrado* toma la fragilidad inicial del armónico del violín, que opera como quebradizo trasfondo para las intervenciones del resto de los instrumentos. Estos, pese a su rotundidad, claudican ante la sonoridad lábil que abría la pieza: siempre queremos volver a los lugares que nos constituyeron.

CARLOS BRITO DIAS
AND THEY STILL SEEK THE TRACES OF BLOOD
(1991)

La referencia para el nombre y la concepción de la pieza (2016) procede de una (monumental) instalación homónima (2013) del artista paquistaní Imran Qureshi. El título de la composición, que podríamos traducir por “Y siguen buscando los rastros de sangre”, la toma a su vez Qureshi de un poema del poeta —también paquistaní— Faiz Ahmed Faiz (1911-1984), que clama por las personas asesinadas que han sido enterradas sin honra y sin una investigación sobre las circunstancias de sus muertes. Buena parte de la obra de Qureshi se concentra en la exploración de la potencia expresiva de la sangre —o de elementos que recuerdan a ella—, cuya representación interviene, así, sus piezas, como si las pinturas hubiesen sido testigos de una masacre. En la instalación *And they still seek the traces of blood* se amontonan más de veinte mil impresiones de obras pasadas, que generan un cúmulo rojizo a medio camino entre el recuerdo de la carne cruda y la basura. En la pieza de Carlos Brito Dias se pide a los intérpretes que susurren, una y otra vez, la frase del título. Es como si quisiera dar voz a los cuerpos que parecen esconderse bajo los alegóricos trozos de carne de Qureshi. El clímax de la pieza llega cuando, bajo un cruce de *glissandi*, se alza por fin la frase que llevamos un tiempo escuchando sin poder entender del todo. No obstante, está descuartizada, subdividida en sus palabras, de tal modo que nos suena casi como un comedido grito sin un significado pleno. Resta una última subdivisión: al final, solo se susurran vocales (las de *traces, the, still y blood*). Cuando parece que las voces, agotadas, ya no tienen fuerzas para sonar bajo el crujido de las hojas que se amontonan, el quebradizo susurro se vuelve elocuente.

ALBERTO GARCÍA AZNAR
PAISAJE ESPECULADO
(1997)

Esta pieza (2022) es un fragmento de una sesión de escucha comunitaria, más larga, de una hora de duración. La propuesta está centrada en los sonidos del futuro: paradójicamente, por tanto, escucharemos un documento del pasado sobre algo que vendrá, según se nos promete. El material del que parte García Aznar es un cúmulo de fragmentos de películas y videojuegos cuyos argumentos suceden en el futuro. Por tanto, los sonidos que se ponen en juego corresponden a una construcción sobre cómo podría sonar el futuro. Es, más allá de esta pieza, un tema profundamente problemático en los análisis musicales en la cultura pop,



And they still seek the traces of blood, instalación de Imran Qureshi y Aisha Khalid, Consejo Nacional de las Artes de Pakistán en Islamabad, 2017.

pues buena parte de las asociaciones que se hacen sobre el futuro —y, en general, sobre lo desconocido— pasan por la disonancia y el recurso a instrumentaciones y sonoridades “experimentales”. Esto genera una oposición ideológica entre el sonido terrenal en cuanto tonal y pegado al canon frente al sonido de lo ajeno, que se nos presentaría como raro precisamente por alejarse de ese canon. Esta pieza pone en conjunción sonidos de objetos, seres y situaciones que no pueden rastrearse en el presente y ante los cuales, sin embargo, tal y como plantea el artista, no sentimos extrañeza: tal podría ser el caso, por ejemplo, de escuchar una nave espacial. Muchos sonidos de la pieza podremos asociarlos, seguramente, a algún recuerdo de nuestro bagaje audiovisual, incluso aunque no sepamos identificarlo plenamente. El trabajo de Alberto García Aznar está marcado, y esta pieza constituye un buen ejemplo, por la cultura de la apropiación, el *remix* y el *mash-up*. Estas técnicas de reutilización, descontextualización y resignificación de materiales preexistentes suscitan como telón de fondo, al menos, dos preguntas. Por un lado, ante el desarrollo de los modelos industriales de producción cultural, cada vez queda menos claro a quién le pertenece el destino de los objetos culturales. Pensemos, por ejemplo, en los memes, que satirizan una y otra vez y de manera frenética cualquier contenido de la actualidad. Por otro lado, y quizás esta es la cuestión clave para acercarnos a *Paisaje especulado*, cabe cuestionarse cómo predetermina nuestro consumo cultural —que aumenta sin descanso, al igual que la oferta— nuestro consumo futuro.

**CAROLINA
CEREZO**
BODEGÓN
(1993)

Las vanguardias artísticas trajeron, entre otras cosas, la fascinación por los objetos y el deseo de unión —tan problemático entonces como ahora— del arte con la vida. El arte prometía cumplir así con el deseo de que cada humano pudiera construirse su vida a su antojo, articulando desde cero la moral, las imposiciones sociales y la cultura. Los objetos, por su parte, comienzan en realidad a despertar el interés mucho antes, con el auge de los coleccionistas y los museos de curiosidades. No obstante, es en el siglo XX cuando se pone el foco sobre los objetos normales, aquellos que pueblan nuestro día a día y que, por eso mismo, parece que pasan inadvertidos. Podríamos realmente ver cómo toda nuestra existencia está marcada, atravesada, condicionada por objetos: y no nos referimos solo al móvil o a la tarjeta de crédito, sino a esa taza que nos regaló ese amigo tan querido, la camiseta que nos regaló nuestro hermano y el largo etcétera de objetos que asociamos con un afecto, un recuerdo, y que forman parte, por tanto, de nuestro relato biográfico.

La obra de Carolina Cerezo se concentra desde hace unos años como tema central en la dimensión escénica indisociable de todo concierto. En esta pieza (2020) se verá claramente la extrañeza que suscita el planteamiento de la autora: los instrumentos son considerados primero como objetos —cuya forma de tocarse obedece a una estandarización, pero podría ser de otra manera— y la interpretación se enmarca en situaciones que se articulan desde una extrema ritualización. De hecho, en este sentido, en la partitura se indica: “el inicio de cada acción deberá desarrollarse con el mayor de los cuidados”. La delicadeza es clave, pues no debe haber nada impostado: el ejercicio consiste en dar la vuelta a las convenciones. La pieza arranca mostrándonos a los intérpretes en un espacio casi claustrofóbico. Así se mantiene a lo largo de la pieza, incluso con invitaciones puntuales a la “invasión de la intimidad” que lo empequeñecen aún más. Las líneas dramáticas se articulan en torno a cómo los instrumentistas van haciéndose, por así decir, con el instrumento. El clarinete, que arranca la pieza de una manera tenue y con interrupciones por parte de la flauta, tiene que conseguir alzar (“con esfuerzo”, según la partitura) su campana, lo que implica un *tour de force* para tratar de producir su sonido pleno. El violonchelo, de espaldas al público (el gran pecado escénico en un teatro), confunde al oyente también por su modo de ejecución: comienza siendo percutido. Cuando ya se vuelve hacia el público, se exige que quede en pie sobre la mesa, en la misma posición que había ocupado antes el violín, convertido en un pequeño violonchelo (cuyo arco a duras penas no acaba golpeando al flautista). La incomodidad que implica tocar así el violonchelo constituye parte de la propuesta: que los intérpretes generen una relación renovada con su instrumento. Más adelante, en la parte intermedia, se opondrá el sonido al silencio con una rápida



La OCAZEnigma en el concierto *Bodegón (Still life)*, Auditorio de Zaragoza, 2 de marzo de 2020.

inversión de roles: primero, se pide al clarinete y a la flauta que toquen sin sonar (segundo pecado escénico, en este caso musical: siempre hay que tocar, ¡aún nos acordamos del revuelo escénico de piezas como *4'33* de John Cage!). Después, se intercala un momento de improvisación pautada con la referencia del clarinete que, empoderado ya con la campana liberada, marca a los demás. La pieza concluye con dos movimientos más del violonchelo: un nuevo paralelismo con el violín, que se pone a su altura para ser tocado a su pesar; y con el violonchelo, ahora sí, mirando al público, invadido por los demás. El instrumento de cuerda ha devenido, así, en tótem.

**NASIM
KHORASSANI**
GROWTH
(1997)

Normalmente, entendemos el minimalismo como esa corriente compositiva cuyos padres y principales representantes son Philip Glass y Steve Reich. El minimalismo, así entendido, implica la construcción de una pieza a partir de pequeñas células que se repiten y varían a lo largo del tiempo, a menudo de una forma que busca ser imperceptible. No obstante, hay otras composiciones que se centran en el trabajo de lo mínimo desde una perspectiva distinta. Se trata de piezas que buscan mostrar la multiplicidad que se esconde

tras la disposición bien articulada de un conjunto muy reducido de notas. Un caso significativo es *Quattro pezzi su una sola nota* (1959) de Giacinto Scelsi, que, como su propio nombre indica, consiste en “cuatro piezas para orquesta (cada una sobre una nota)”. En concreto, los movimientos se construyen, cada uno, sobre Fa, Si, Sol# y La, respectivamente. Un ejemplo más conocido, probablemente, es *Musica ricercata* (1951-1953), de György Ligeti, que a lo largo de las once piezas que la componen va aumentando el número de notas con las que trabaja. El primer movimiento lo arma, así, con tan solo dos notas: La y Re. El cambio de octava y el juego rítmico muestran la riqueza potencial de la combinación de un material mínimo. Desde esta perspectiva trabaja también Nasim Khorassani en *Growth* (2017), que está construida únicamente con las notas Si, Do, Re y Mi bemol. La pieza nos anuncia con su propio nombre, que podríamos traducir por “Crecimiento”, el gesto compositivo que la atraviesa. Violín y violonchelo preparan, desde el comienzo, un fluir constante con un trino medido entre el que se cuela la melodía de la viola. El papel melódico es algo que van ganando poco a poco el resto de los instrumentos, manteniendo solo como pequeños restos del inicio ese trino inicial. No es más que un espejismo: a mitad de la pieza, este vuelve con violencia. El protagonismo se transfiere al violonchelo, cuya melodía se autoboicotea. El peso melódico irá pasando de violín a violonchelo y viola, con un acompañamiento que termina siendo casi maquinal. El final desemboca en un lúgubre dúo entre violín y viola sostenido por un *tenuto*, apenas modificado, del violonchelo. Se retoman los materiales mínimos de la construcción de la pieza y vuelven a condensarse, primero en trémolos y luego, de nuevo, en las figuras ondulantes que construyen la obra. El último pizzicato es una detención abrupta de la maquinaria en que había acabado deviniendo el trío.

**FABIÀ
SANTCOVSKY**
*ÆÓLICAS Y
ESFÍNGEAS*
(2020)

La pieza de Fabià Santcovsky (2020) busca algo que parecía imposible: la exigencia de una escucha centrada en aquellas sonoridades que suelen tomarse como errores o restos, como siseos, susurros, etc. Poco a poco, ese lugar mínimo —o “escucha estrecha”, en palabras del autor— intenta emerger. Entiende ese lugar intermedio de la emisión entre el sonido pleno y el silencio como un potencial: “Un siseo no es nada más que el torrente de sonido que no ha podido ser ni es nada menos que una energía mínima que puede devenir en cualquier cosa. Bien podría ser un origen, bien podría ser un residuo; sin la mediación del tiempo es imposible discernir uno del otro”, nos dice. Para conseguir esta sonoridad, violín y violonchelo tocan *col legno* y *spazzolato* (es decir, con la madera del arco y como frotando). Cuando vuelven a tocar con las cerdas, se pide

un “trémolo silbante”. Ambas indicaciones, más allá de marcas para los intérpretes, nos invitan a escuchar a los instrumentos, clasificados de manera habitual como “de cuerda”, como cuerpos resonantes de lo mínimo. Frente a este aire (eólicas), el clarinete y el piano —puntualmente también la flauta— se constituyen como cuerpos densos (esfinges), del mismo modo que “una estructura se erige y devuelve la mirada”, según palabras del autor. Su propuesta, por tanto, consiste en mostrar aquello que es tan frágil y delicado que se deshace conforme va sucediendo, aquello que, según quiere atraparse, se disuelve, y, junto a ello, la “columna”, aquello que dota de estructura y, por tanto, permanece. Es decir, propone mostrar el trabajo a partir de aparentes opuestos. El final arroja cierta esperanza de que lo “eólico” no quede meramente disuelto en lo “esfíngico” y se lance una propuesta de posible convivencia diacrónica: es decir, que lo frágil no sucumba ante lo rotundo.

Fabià Santcovsky
ÆÓLICAS Y ESFÍNGEAS
para flauta, clarinete, piano,
violín y violonchelo

a Asier Puga y OCAZEnigma

Secondo fermo

Flauta

Clarinete en Sib

Piano

Violín

Violonchelo

1 2

Primera página de
Æólicas y esfíngicas,
de Fabià Santcovsky
(2020).

(*) siempre ligero, sin ejercer presión del legno sobre la cuerda, la cantidad de sonido emerge por la rapidez del movimiento.

(**) mantener el arco siempre en la cuerda, no levantarlo al llegar a una pausa, tan sólo detenerlo en aquel punto en el que haya quedado desde el anterior movimiento o en donde se marque como preparación.



De izquierda a derecha y de arriba abajo:
Helena Cánovas i Parés, Miguel Matamoro,
Carlos Brito Dias, Alberto García Aznar,
Carolina Cerezo, Nasim Khorassani
y Fabià Santcovsky.

Los compositores

HELENA CÁNOVAS I PARÉS

Compositora y directora artística del Festival de Música Contemporánea “Avantgarten Liedberg”, nace en Tona (Barcelona) en el año 1994. Inicia su formación musical a la edad de seis años. En 2009 ingresa en el Conservatorio Profesional de Música de Vic en la especialidad de piano, obteniendo la beca de excelencia “Neus Miralpeix Anglada”. Estudió Composición en el Conservatorio Superior de Música de Aragón (Zaragoza) con los profesores José María Sánchez-Verdú y Agustí Charles. En 2016-2017 fue artista residente en Etopia – Centro de Arte y Tecnología (Zaragoza). Entre octubre de 2017 y junio de 2019 cursó un Máster en Composición Instrumental, bajo la tutela del profesor Markus Hechtle en la Universidad de Música y Danza de Colonia. Actualmente estudia un segundo Máster en Composición de Música Electrónica en la misma institución como alumna de Michael Beil. En abril de 2019 recibió la Beca a la Creación Artística “Ciutat de Vic”. Ha sido galardonada con el primer premio en el concurso “D-bü” junto al Ensemble Oops Society (2020) y con el “Carmen Mateu Young Artist European Award” (2021). Como compositora ha recibido encargos de la Radio Pública Alemana, la Ópera de Bonn o la Ópera de Bielefeld.

MIGUEL MATAMORO

Compositor y pianista gallego. Estudió Composición en el Centro Superior de Música del País Vasco MUSIKENE y un Máster en Composición Instrumental Contemporánea en el Centro Superior de Música Katarina Gurska. Su música ha sido interpretada en España, República Checa, Francia, Italia, Estados Unidos, México y Canadá por diferentes agrupaciones, solistas y orquestas, entre las que destacan la Orquesta Sinfónica de Euskadi (OSE), Orquesta Filarmónica Leoš Janáček, Real Filharmonía de Galicia, OCAZ Enigma, Vertixe Sonora, el cuarteto de Saxofones Quasar, Espai Sonor, el Trío Zukan, Taller Sonoro, Séverine Ballon, Christian Dierstein, Roberto Alonso y Clara Novakova. Ha sido galardonado con el premio de composición EMCW y fue finalista del concurso de composición Maurice Ravel en la modalidad de orques-

ta. En el año 2018 recibió el encargo del Consejo de Cultura de Galicia para escribir *Duns folios que foron blancos* con motivo de la celebración del “Día de las Letras Gallegas”.

CARLOS BRITO DÍAS

Doctorando en Artes por la Universidad de Amberes, estudia Dirección de Orquesta en el Real Conservatorio de Bruselas en la cátedra de Bart Bouckaert. Cursó un Máster en Artes y un Postgrado en Composición en Amberes con Wim Henderickx, Luk Van Hove, Jorrit Tamminga e Ivo Venkov. Ha trabajado con prestigiosos directores, agrupaciones y orquestas, entre los que destacan Dimitris Spouras, Karel Deseure, Peter Rundel, la Sinfonietta de Braga, Remix Ensemble, Orquesta Sinfónica de Porto “Casa da Música”, Orquesta Sinfónica de Amberes “deFilharmonie”, Logos Foundation, deCompagnie, Champdaction, Orquesta Sinfónica de Rusia, Ensemble Recherche y HERMESensemble. Sus obras han sido interpretadas en Portugal (Auditório Adelina Caravana, Museu Nogueira da Silva, Casa da Música, Teatro Helena Sá e Costa, Jardim de Inverno do Teatro S. Luís), Bélgica (Blauwe Zaal, Koningin Elisabethzaal, AMUZ), Alemania (Ensemble Huis) y Bulgaria (Sala Filarmónica de Ruse). Como director ha colaborado con diversas agrupaciones y orquestas, como la Sinfonietta de Braga y deCompagnie, y proyectos de los estudiantes del Real Conservatorio de Amberes. Desde septiembre de 2018 es compositor residente de la Camerata de Amberes.

ALBERTO GARCÍA AZNAR

Doctorando en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid y miembro de la Junta Directiva de la AMEE (Asociación de Música Electroacústica y Arte Sonoro de España), desarrolla su trabajo artístico e investigador desde los ámbitos de la música experimental y los estudios sonoros. Su obra ha sido interpretada en la Sala Amadís, Storm And Drunk, Se Alquila Proyecto, Centro Negra de AADK España, Casabanchel, Medialab-Prado, Espacio Naranja, Radio Relativa, Radio Círculo (Círculo de Bellas Artes de Madrid), Tikka Radio (Marsella), Radio Pública de Internet (Ciudad de México), Aural Podcast, IN-SONORA 11, Sala El Águila, Universidad de León, Bienal de Arquitectura de Venecia y en la sede de la ORCAM (Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid). Ha participado en proyectos de mediación y educación en CentroCentro, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. También ha colaborado en los proyectos “Conversación Abierta” (Subdirección General de Bellas Artes de la Comunidad de Madrid), Sala El Águila y Laboratorio Pantono (Universidad Complutense de Madrid) y en el Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque. Actualmente es docente en el Máster en Comunicación Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

CAROLINA CEREZO

Fundadora y directora artística de la compañía “Cuarto de tono”, promotora de la plataforma TAPE y miembro del Colectivo E7.2, nace en Málaga en 1993. Compositora de música experimental, directora, divulgadora, intérprete y docente, estudió Composición en el Conservatorio Superior de Música de Aragón con los profesores José María Sánchez-Verdú, Agustí Charles, José Manuel López López y Juan José Eslava, y Dirección de Orquesta con Juan José Olives, Nacho De Paz y Juan Luis Martínez. Cursó un Máster en Humanidades en la Universidad Abierta de Cataluña. Su música ha sido interpretada por importantes agrupaciones y solistas, entre los que destacan Plural Ensemble, Neopercusión, OCAZENigma, Trio Zukan, Orquesta de Valencia, LUX:NM y Neue Vocalsolisten Stuttgart. Actualmente es doctoranda en la Universidad de Barcelona y continúa recibiendo clases de Composición (Franck Bedrossian) y Dirección (George Pehlivanian).

NASIM KHORASSANI

Compositora iraní y doctoranda en Composición Musical en la Universidad de California, trabaja con Katharina Rosenberger y Marcos Balter. Como compositora autodidacta, comenzó a componer a los ocho años. Estudió Composición con Mohammad Reza Tafazzoli, Kiawasch Sahebnassagh y Sara Abazari. Cursó dos másteres, el primero en la Universidad de Teherán y el segundo con Andrew Rindfleisch y Greg D’Alessio en la Universidad Estatal de Cleveland. Sus obras no fueron interpretadas en Irán hasta 2016. Desde entonces, ha recibido varios encargos de No Exit New Music Ensemble, Del Sol String Quartet, Patchwork Duo, Zeitgeist y Loadbang. La música de Nasim adopta varios enfoques sobre el ingenio, la visualidad, la conexión emocional y la poesía persa.

FABIÀ SANTCOVSKY

Estudió Composición en la Escuela Superior de Música de Cataluña con Gabriel Brnčić y Mauricio Sotelo, en la Universidad Estatal de Música y Artes Escénicas de Stuttgart con Marco Stroppa, y en la Universidad de las Artes de Berlín con Daniel Ott. En el ámbito de la ópera contemporánea y los nuevos formatos musicoteatrales se pueden destacar sus obras *Transstimme* (2020), encargada por la Münchener Biennale; *L’Ocell redemptor* (2022), encargo del Gran Teatro del Liceo, y *Las Chanchas* (2018), encargo del Teatro Argentino de La Plata. Su obra orquestal *Cuadro de presencia* (2012) fue premiada en el concurso internacional “Toru Takemitsu Composition Award” y estrenada por la Filarmónica de Tokio. Como obras de pequeño formato cabe destacar *Quartet núm. 1* (2015) para cuarteto de cuerda, *De veu en veu* (2018), para cantante y violín, *Trio i aurora* (2017) y *Æólicas y Esfínges* (2020). También ha escrito obras solistas para Iñaki Alberdi (acordeón) y Klaus Steffes-Holländer (piano).

OCAZENigma



Fundada en 1995 por el compositor Juan José Olives, su director artístico y titular hasta su fallecimiento en 2018, la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza “Grupo Enigma” (OCAZ-Enigma) ha cohesionado un grupo de cámara centrado en la interpretación de obras de los siglos xx y xxi, sin por ello renunciar a las cronológicamente anteriores y ampliar la plantilla para interpretar música sinfónica. Su repertorio sinfónico-coral incluye *Rosamunda* de Schubert, el *Réquiem* de Fauré, sinfonías de Haydn, Mozart, Beethoven y piezas de Wagner, Britten o Dvořák. Su producción discográfica cuenta con obras de compositores aragoneses actuales, grabaciones monográficas dedicadas a Ángel Oliver, Luciano Berio, Paul Hindemith o Joaquim Homs, esta última considerada “disco excepcional” por las revistas

Ritmo y Scherzo. La OCAZENigma ha actuado en festivales musicales de distintas ciudades de Francia, República Dominicana, México, Rusia, Inglaterra, Bulgaria, Alemania, Irlanda y España, programando además sus propias Jornadas de Música Contemporánea Española MÚSICA XXI ZARAGOZA.

Asier Puga, dirección



Director titular y artístico de la OCAZENigma y de la Orquesta de Cámara Gregorio Solabarrieta, así como director musical de Ciklus Ensemble, se forma como director de orquesta en Royal College of Music de Londres. En el ámbito profesional destacan sus conciertos con las Orquestas Sinfónicas de Euskadi, Bilbao y Burgos, la Covent Garden Chamber Orchestra, el Explore Ensemble, el Liceu XXI (Conservatori Liceu) o las Orquestas Sinfónica y Filarmónica del Royal College of Music. Ha actuado en festivales y auditorios de renombre como el Auditorio Kursaal, el Palau de la Música de Valencia, el Kings Place de Londres, el Auditorio de Zaragoza, el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, la Quincena Musical de San Sebastián, el Britten Theatre o el Festival Carmelo Bernaola, entre otros. Ha sido director asistente

de Robert Treviño y de la Orquesta Sinfónica de Malmö (Suecia) durante el Festival Beethoven 2019 y director musical asistente de la cuarta producción de la Ópera de Oviedo en su Temporada 2019-2020, con Will Humburg y Guy Joosten. Junto al Ciklus Ensemble ha grabado dos obras de teatro musical de Iñaki Estrada. Ha dirigido alrededor de sesenta estrenos absolutos en España e Inglaterra y ha trabajado con compositores como Núria Giménez-Comas, Juan José Eslava, Iñaki Estrada, Nuria Núñez o Cheryl Frances-Hoad, entre otros.

Marina Hervás, musicóloga



Doctora en Filosofía por la Universidad Autònoma de Barcelona (gracias a una beca FPU), Licenciada en Filosofía por la Universidad de la Laguna y en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja y Máster en Teoría del Arte y Gestión Cultural por la Universidad de La Laguna. En 2012 obtuvo el primer premio nacional de investigación en ciencias sociales y humanidades “Arquímedes” del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Ha realizado estancias pre- y posdoctorales en el Instituto de Investigación Social de Fráncfort y en la Akademie der Künste de Berlín. Ha llevado a cabo labores de divulgación, comisariado y desarrollo de programas públicos o pedagógicos con instituciones como la Orquesta y Coro Nacionales de España, la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Orquesta Sinfónica de Tenerife, el Laboratorio Klem, la OCAZENigma, Sigma Project, el Sampler Sèries de L’Auditori de Barcelona, la Orquesta Sinfónica de Barcelona

y Nacional de Catalunya, el ciclo VANG (CentroCentro), el Festival ENSEMS, el Festival OUT·SIDE o el ECOS-Festival Internacional de Música Antigua Sierra Espuña. Ha sido traductora del inglés para las editoriales Herder y Antoni Bosch y del alemán para Constelaciones y AVAMUS. Ha sido profesora en la Universidad de Oviedo, en la Universidad de La Laguna, en la UEMC y en la VIU. Actualmente es profesora ayudante doctora del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Acaba de publicar *La escucha del ojo. Un recorrido por el sonido y el cine* (Exit, 2022).

La serie de conciertos Compositores Sub-35 (2013-2022)*

[I]

9 de enero de 2013

Mario Prisuelos, piano

Obras de R. Rodríguez, H. Parra,
A. Carretero, J. Navarro, N. Núñez,
J. Minguillón, J. Magrané y M. Carro

[II]

8 de enero de 2014

Taller Sonoro

Obras de F. Cabeza de Vaca, J. R. Cid,
N. Núñez, J. Ávila, J. M. Ciria y C. Gutiérrez

[III]

8 de octubre de 2014

Grupo Cosmos 21

Obras de A. Aroca, G. Alonso, L. Román,
R. Someso, A. Carretero y M. Tévar

[IV]

9 de diciembre de 2015

Mariana Todorova, violín

Mariana Gurkova, piano

Obras de M. López, J. Magrané, J. Planells,
M. Chamizo, D. Ramos y F. Coll

[V]

7 de diciembre de 2016

DRAMA!

Obras de R. García Tomás, T. Virgós,
Í. Giner, Raf Mur Ros y Ó. Escudero

[VI]

4 de abril de 2018

Iñaki Alberdi, acordeón

Obras de F. J. Domínguez, J. Magrané,
HueyChing Chong, A. Paúl, F. Santcovsky y
M. Urquiza

[VII]

12 de diciembre de 2018

Cuarteto Dalia

Obras de F. Coll, I. Badalo, J. Planells,
I. López Estelche, N. Giménez-Comas,
Ó. Escudero y J. S. Bach

[VIII]

9 de octubre de 2019

Neopercusión

Obras de I. Galindo, I. Badalo, E. Rykova,
C. Cerezo, L. Tonia y A. Paúl

[IX]

24 de marzo de 2021

Ensemble Sonido Extremo

Jordi Francés, dirección

Obras de A. Arroyo, C. Olivares, I. Badalo,
D. Apodaka, A. Korsun y M. Urquiza

[X]

6 de abril de 2022

OCAZENigma

Asier Puga, dirección

Obras de H. Cánovas i Parés, M. Matamoro,
C. Brito Dias, A. García Aznar, C. Cerezo,
N. Khorassani y F. Santcovsky

Autores interpretados (46)

Germán Alonso

Daniel Apodaka

Aurora Aroca

Alberto Arroyo

Julián Ávila

Inés Badalo

Carlos Brito Dias

Fran Cabeza de Vaca

Helena Cánovas i Parés

Alberto Carretero

Mario Carro

Carolina Cerezo

Mikel Chamizo

HueyChing Chong

José Rubén Cid

José María Ciria

Francisco Coll

Francisco José Domínguez

Óscar Escudero

Irene Galindo

Alberto García Aznar

Raquel García-Tomás

Íñigo Giner

Núria Giménez-Comas

Céler Gutiérrez

Nasim Khorassani

Anna Korsun

Manuel López

Israel López Estelche

Joan Magrané

Miguel Matamoro

José Minguillón

Abel Paúl

Luis Román

Raf Mur Ros

Jesús Navarro

Nuria Núñez

Clara Olivares

Héctor Parra

Abel Paúl

Josep Planells

Diego Ramos

Raquel Rodríguez

Luis Román

Elena Rykova

Fabià Santcovsky

Rubén Someso

Manuel Tévar

Lina Tonia

Mikel Urquiza

Tomás Virgós

*La mayor parte de las obras interpretadas en esta serie pueden escucharse en march.es/videos

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Marina Hervás
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6820
DL: M-30498-2009

Diseño
Guillermo Nagore

Maquetación
Rosana G. San Martín

Impresión
Ágata, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Juan Antonio Casero Gallardo
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire



Aula de (Re)estrenos 117. "Compositores Sub-35 (X)", abril 2022 [Notas al programa de Marina Hervás]. - Madrid: Fundación Juan March, 2022.

34 pp.; 20,5 cm. (Aula de (Re)estrenos 117. "Compositores Sub-35 (X)", ISSN: 1989-6820; 2022/117)

Programa del concierto: "Obras de H. Cánovas i Parés, M. Matamoro, C. Brito Dias, A. García Aznar, C. Cerezo, N. Khorassani y F. Santcovsky", por OCAZENigma y A. Puga, dirección; celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 6 de abril de 2022.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Tríos (Piano, flauta, viola) - S. XXI.- 2. Cuartetos (Clarinete bajo, flauta, violín, violonchelo) - S. XXI.- 3. Sextetos (Piano, clarinete, flauta, violín, viola, violoncelo) - S. XXI.- 4. Tríos (Clarinete, flauta, violonchelo) - S. XXI.- 5. Tríos (Violín, viola, violonchelo) - S. XXI.- 6. Quintetos (Piano, clarinete, flauta, violín, violonchelo) - S. XXI.- 7. Conjuntos instrumentales - S. XXI.- 8. Programas de conciertos.- 9. Fundación Juan March - Concursos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por Canal March y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en Canal March durante los 30 días posteriores a su celebración. En march.es se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados de música:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé "La Argentina"
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales



La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE AULA DE (RE)ESTRENOS

(118): PROYECTO CONRADO: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS (II)

27 ABR

Cuarteto Diotima

Obras de C. del Campo

Notas al programa de **Aldo Mata** y **Garazi Echeandia**

FUNDACIÓN

JUAN

MARCH

**Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

march.es

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica. Boletín
de música en
march.es/boletines.

Descarga el libro
de la temporada
2021-2022:

