

8 CANARY COMPOSERS

R. Askenar | L. Vega | J.L. Perdigón | G. Díaz-Jerez
J.M. Ruiz | L. Martín | C. Díaz | D. Díaz Jerez



PHACE ENSEMBLE
NACHO DE PAZ

No puedo, ni deseo, hablar del éxito que ha logrado el Festival Contemporáneo del Festival Internacional de Música de Canarias en las cuatro ediciones que hemos presentado. Ese balance lo tendrán que hacer otras personas. Lo que si deseo -o necesito- es reconocer y agradecer a tantas personas que han sido fundamentales a la hora de crear “Un Contemporáneo” ilusionante y cada vez más atractivo.

Gracias a las personas que han participado en las diferentes comisiones artísticas del Contemporáneo, a las asociaciones COSIMTE y PROMUSCAN, a nuestros Conservatorios, a todas las formaciones e intérpretes, a los cientos de personas que han trabajado directa, o indirectamente, en la búsqueda de “respuestas” y, como no, a los compositores y compositoras canarias por su dedicación y por la comprensión de la complejidad que un evento de estas características conlleva.

Gracias, por supuesto, a mis compañeros y compañeras gestoras y gestores del FIMC y del ICDC, y a mi amigo y compañero de “viajes musicales”, Joshua Jonitz, por erigirse como el gestor perfecto y lograr que la “travesía contemporánea” haya sido lo que siempre esperamos que fuera: un escaparate para nuestras creadoras y creadores en un “encuentro” de ilusiones muy emocionantes.

Esta grabación es, sin duda, un reflejo de todo ello.

¡¡¡GRACIAS!!!

Jorge Perdigón Cabrera

Director artístico del Festival Internacional de Música de Canarias,
del Festival Paralelo y del Festival Contemporáneo

8 COMPOSITORES CANARIOS

Un debate abierto en la composición actual es si puede rastrearse una geografía en la escritura. Mientras que en algunos periodos los estilos nacionales o regionales, como el barroco francés o el clasicismo vienés aglutinaban procedimientos, maneras y gustos, desde finales del siglo XX y muy claramente desde el desarrollo de las posvanguardias no es evidente que se pueda hablar de adscripciones vinculadas a un lugar, sino más bien a escuelas o estéticas. No obstante, a la vez, la composición es situada y no pueden obviarse rápidamente los contextos de nacimiento y estudio o las estancias (deseadas o forzadas, como la de Roberto Gerhard) en el extranjero, así como tampoco los centros de atracción, como Darmstadt a partir de 1946 o el IRCAM, en París, a partir de 1970. Cuando se habla, entonces, de compositores y compositoras de Canarias, hoy, hay que preguntarse, por un lado, qué redes, instituciones y alianzas teje Canarias para la música, por así decir, hacia dentro; y, por otro, de qué manera Canarias, en las artes, se relaciona con otras latitudes. Del mismo modo, también si hay algo “canario” que queda, como rastro, como huella –seguro como pregunta–, en los procedimientos compositivos. Todo

ello marca, de una manera más o menos explícita, las formas de desplegar la creación, que nunca es ajena –ni neutral– a su marco de emergencia. Este disco sirve, entonces, a la vez de caleidoscopio de la creación musical actual de y/o en Canarias y como una nueva formulación de la pregunta por la fuerza de gravedad de los espacios que, de un modo u otro, siempre estamos intentando habitar.

Cecilia Díaz Pestano (Tenerife, 1982) estudió en el Conservatorio Superior de Música de Canarias con Rafael Estévez, Miguel Ángel Linares y otro de los protagonistas de este recopilatorio, Leandro Ariel Martín. También se ha formado con plumas fundamentales de la composición actual como José María Sánchez Verdú o Cristóbal Halffter. Su obra se ha escuchado en Berlín o Suecia, aparte de en numerosos proyectos en España. Buena parte de su obra se basa en poetas, muchos de ellos canarios, como Pedro García Cabrera, o con raíces canarias, como Pino Betancor (de padre canario y afincada en Las Palmas de Gran Canaria en la última etapa de su vida). *Lágrimas de cristal* trata de llevar la “experiencia salvaje” de la maternidad, en términos de la autora, a la música. Aunque no está dividida por movimientos, sí que se estructura por partes diferenciadas en sus

elementos expresivos. Se nos presenta, así, con una indicación que reza “Abre los ojos”, que va poco a poco, también, “abriendo” al ensemble. Aparecen figuras repetitivas que se van desplazando de unos instrumentos a otros, desplegando el color. Sin solución de continuidad, le sigue el apartado “Cuando llega la oscuridad”, donde el *tenuto* en viento es apoyado por el bombo y cuestionado por la figuración de la cuerda. Trabaja con un juego contrastante de dinámicas y, así, con la tensión. Seguidamente tenemos “Lágrimas de cristal”, que aparecen representadas por una delicada figuración en vibráfono a la que responden el piano y la flauta. Desde la fragilidad extrema surge “El mundo a través de ti”, que retoma materiales del comienzo. Esa estructura circular nos permite pensar a quién se dirige esa propuesta de “abrir los ojos”: mientras que, inicialmente, parece que es un gesto para representar el comienzo de la vida, la vuelta a los materiales iniciales –que, a la vez, se perciben diferente tras lo escuchado– implica que quien mira distinto, quien reabre los ojos, es la madre, la persona que se transforma a través de la nueva vida.

Dori Díaz Jerez (Tenerife, 1971) se forma en piano y en composición en el Conservatorio Superior de Música de Canarias y en la

Manhattan School of Music de Nueva York con Solomon Mikowsky, por un lado, y Glampaolo Bracali y Rocker Cuckson, por otro. Sus obras se han escuchado en países como Japón, Alemania, Italia, Austria o Hungría, además de en España. Parte de su trabajo trata de reivindicar la composición canaria, al frente de COSIMTE, así como de repensar la cultura de las islas desde la música, como es palpable en *Hyadae* (2010) para silbo gomero y orquesta de cuerdas, *Límites* (2006), para soprano y piano sobre textos de Cecilia Domínguez o *Naufragio* (2006) y *El testamento* (2008-2010), con texto de Elsa López. *El tiempo de la mar* es también ejemplo de ello, pues toma su título y punto de partida del poema homónimo de Pedro García Cabrera, que comienza diciendo “El tiempo de la mar/es otro tiempo: ni río ni corcel”. El mar, en García Cabrera, no se toma literalmente, sino como dispositivo simbólico; es decir, como fuente de duda y horizonte de posibilidad. La composición no intenta traducir, por así decir, a música el poema del que parte, sino atrapar su tiempo plástico, “ que no trascure”, que “no acontece”; ajeno –parafraseando, ahora, al poeta– a las mediciones de mareas y distancias, y convertir al ensemble en una esquina de mar. Comienza, para ello, desde una fragilidad extrema (de hecho,

la indicación interpretativa es “como el viento”), que poco a poco va tomando cuerpo. La música, como el mar, se despeza. En la percusión, y, en concreto, en el tombak, encontramos una suerte de pulsación que se va negando por el resto de instrumentos, cuyo despliegue melódico es esbozado, como si se dejase ir. El piano, casi desnudo en la parte intermedia, se sostiene por sutiles apariciones de la percusión y puntualmente del clarinete. Su serenidad va poco a poco oscureciéndose y aparecen brevemente algunas figuras, como una reminiscencia, del comienzo, como la pulsación del tombak, ya transformada. Esos guiños al comienzo es una manera de entender el final del poema, que señala que el tiempo de la mar es “tiempo de creación, sin antes ni después”. Poco a poco, la pieza se va cerrando, como si nos sumergiésemos en su sonido, inmenso, inefable, convertido en respiración. La obra de Díaz Jerez es, así, un instante de un mar profundo, donde “no hay ruinas”, donde “no envejece la espuma”. Ese tiempo, que pasa y a la vez no, se encuentra en esta miniatura, que trata de captar la contradicción de nuestro tiempo lineal, siempre hacia delante, y el tiempo del mar, que permanece a la vez que varía sin descanso.

Gustavo Díaz Jerez (Tenerife, 1970) lleva dese hace años trabajando desde el cruce de la composición, las ciencias exactas y la tecnología. Formado en el Conservatorio Superior de Música de Canarias y en la Manhattan School of Music de Nueva York con Solomon Mikowsky, Giampaolo Bracali y Ludmila Ulhela, Díaz-Jerez trabaja con procedimientos heredados del espectralismo, que es un movimiento compositivo que surge en Francia en la década de los 60 y tiene como fundamento el trabajo desde el espectro sonoro (de ahí su nombre), algo que es posible gracias a la representación física del sonido. Esto se complementa con recursos de distintas disciplinas científicas, como las matemáticas o la computación –y, especialmente, el pensamiento algorítmico–. *Tombeau de Perseus* es buen ejemplo de ello, pues toma materiales de una sonificación, realizada por la NASA, de las ondas de presión que emite el agujero negro supermasivo que ocupa el centro del cúmulo de galaxias “Perseo”. La sonificación es una técnica que permite entender fenómenos –en este caso, astrofísicos– que no son fácilmente visibles, mediante su “traducción” a parámetros sonoros y ajuste al espectro audible humano. El material del que parte esta obra es corto, apenas

30 segundos, y la propuesta consiste precisamente en elaborarlo y desmadejarlo, como una suerte de “microscopía del sonido”, según expresa el autor, creando un diálogo entre la grabación de la sonificación y el trabajo compositivo. La pieza comienza con la combinación de sonidos *tenuto* (“profundos e inmutables”, se nos indica en partitura) y pequeñas oscilaciones que van desplegando los distintos instrumentos. Estas oscilaciones a veces son rápidas, otras se convierten, al expandirse, en pequeños fragmentos melódicos, como el diálogo entre flauta, clarinete bajo y saxo barítono. El trabajo en tesituras contrastantes, como el agudo de la flauta y el violín, permite abrir, por así decir, las dimensiones tímbricas del material de partida. Nos encontramos ante una propuesta meditativa, pausada, algo que obedece al carácter de la *tumbeau* de su nombre. Se trata de género que tiene origen barroco y servía para homenajear a un personaje relevante de manera solemne, algo que muchas veces se representaba con una nota pedal para representar la gravedad (y que obedecería, en esta pieza, al *tenuto* envolvente). Aquí no hay personaje homenajead, sino que se pone en el centro los retos que el universo aún nos sigue planteando: una pregunta continua sobre los límites y anhelos de nuestro conocimiento.

José Luis Perdígón de Paz (La Palma, 1990) ha estudiado en el Conservatorio Superior de Música de Canarias y en la Universität der Künste de Berlín, donde se ha formado en violín y en composición con los profesores Mathias Hinke, Manolis Vlitakis y Elena Mendoza, entre otros. Ha sido galardonado con el XIX Premio Internacional Joan Guinjoan para Jóvenes Compositores y ha compuesto, por encargo, para Ensemble Ascolta, Vertixe Sonora o la Orquesta de Valencia. Es miembro fundador del berlinés Kollektiv Unruhe. *ill-use III*, encargada por el Festival Internacional de música de Canarias y estrenada en 2023 por el ensemble PHACE, continua el trabajo de *ill-use* (2021), *ill-use I* y *II* (2020), estrenadas, respectivamente, por el Trio Abstrakt y por el Schallfeld ensemble, siempre en el marco de impuls (Graz). La indicación “to and fro” marca el *tempo* al comienzo de *il-usse III*. Es un guiño a la pieza homónima de Rebecca Saunders, que parte de la cita de Beckett que dice “de un lado a otro en la sombra, de la sombra interior a la exterior”. En la obra de Perdígón sirve para marcar, desde el comienzo, un ir y venir, una especie de respiración –también sombría– a duras penas en la flauta. La aparición repetida de ese motivo inicial, interpolado con silencios, genera una frágil división del tiempo de la obra,

que amenaza con deshacerse en cualquier momento. Los silencios son, más bien, breves suspensiones del sonido, alientos que solo esperan ser negados. A la vez, y en general, las repeticiones que atraviesan la obra se encuentran en el corazón de su idea fuerza: el maltrato, el trato cruel, que por ejemplo en un contexto de esclavitud implica, como plantea el propio autor, “tareas repetitivas, abusivas y anodinas”. La pieza propone, además, ampliar la noción de maltrato también al acecho de ideas oscuras o “fantasmas mentales”. Por eso, escucharemos cómo esa suerte de respiración es atacada puntualmente por el resto del ensemble y cómo aparecen y reaparecen pequeños fragmentos que también tienen cierto carácter obsesivo, como el ritmo del gonzá o del *shaker* de huevo: es la modificación de su contexto de aparición los que los resignifica cada vez. La pieza se vuelve por momentos opresiva, jugando con la distorsión de silbatos como el de la muerte azteca o de caza, cuyo sonido deformado imita voces, llantos o gruñidos. El final, donde el motivo de la respiración lo retoman crócalos tocados con arco, se nos aparece como un derrumbe, una mirada al abismo, que ya no sabemos si nos devuelve la mirada.

Laura Vega (Las Palmas de Gran Canaria, 1978) estudió piano, oboe y composición en el Conservatorio Superior de Música de Canarias, con los profesores Daniel Roca y Xavier Zoghbi. También ha estudiado con José Luis de Delás y con José María Sánchez Verdú. Desde 2016, es doctora por la Universidad de La Laguna. Actualmente es profesora del Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria y, desde 2011, Académica Numeraria de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. El título de la obra *like a tiny drop of Drew* hace referencia al apartado 32, el último, del *Sutra del diamante*, el libro más antiguo impreso –data del año 868–, perteneciente a la sabiduría budista. El título del texto se debe a que el diamante es “un filo”, igual que un rayo, que “puede cortar todo tipo de ilusiones”. Y es que este libro trata de ayudar a reflexionar sobre las ideas preconcebidas que tenemos y a desapegarnos de nuestras creencias. En el fragmento 32 se condensa buena parte de la propuesta del texto, cuando se dice: “Como una pequeña gota de rocío,/o una burbuja flotando en el riachuelo;/ como el fulgor del relámpago en una nube de verano,/o una lámpara parpadeante, una ilusión, un fantasma, o un sueño./Así debemos ver la existencia condicionada”. La oposición de energías

y la fugacidad que se desprende de estas líneas marcan el carácter general de la obra, que se construye mediante apartados sin solución de continuidad. Pero, en concreto, es la pequeña gota de rocío la que sirve de catalizador: se representa en el motivo inicial del piano –al que responde el clarinete– con el que se abre la obra y que enmarca el delicado despliegue melódico del resto del ensemble de la primera parte de la pieza. En la siguiente, toma el protagonismo la flauta, respondida por el clarinete y apoyada en la cuerda. El piano marca una respiración constante hasta que reaparece el motivo de la gota, que da paso a un tercer bloque en el que ganan peso figuras que recuerdan a arabescos. El cuarto, por su parte, es meditativo y dulce que sirve como un momento de aliento hasta el siguiente, que tiene carácter de danza, más juguetón. El piano, por momentos, parece una cajita de música, una sonoridad que se refuerza por el *pizzicati* de las cuerdas. La energía la recoge el violoncello, del resto del ensemble sirve de eco, y que retoma la cuerda y el piano, con un diálogo que prepara el final de la obra. A diferencia de lo desplegado anteriormente, el cierre adopta un significativo carácter rítmico, que lleva a la descomposición del sonido en apenas un instante: como, precisamente, el de una gota al caer.

Juan Manuel Ruiz (Las Palmas de Gran Canaria, 1968) es guitarrista y compositor, formado en el Real Conservatorio Superior de Música, de la mano de Juan José Falcón Sanabria, Valentín Ruiz y Agustín González Acilu, y en cursos con Leo Brouwer, Salvatore Sciarrino o Brian Ferryhough, entre otros. Sus obras se han escuchado en numerosos festivales de Alemania, Austria, Reino Unido o Italia, aparte de España, interpretadas por las principales orquestas y ensembles. Además, ejerce como crítico musical en la revista *RITMO*. Desde 2011, es académico correspondiente residente en la Real Academia Canaria de BB. AA. de San Miguel Arcángel. *Estelar* fue compuesta como encargo de la V edición del Concierto de Alumnos Laureados 2023 del Máster Universitario en Composición Musical con Nuevas Tecnologías de la UNIR, de la que Ruiz era padrino. Es, así, una especie de testigo que pasa de una generación a otra, en la medida en que *Estelar* está dedicada a la memoria del periodista, compositor y crítico musical Guillermo García Alcalde, al que Ruiz considera, precisamente, un padrino por haberle apoyado en su carrera desde el comienzo. Arranca con un denso *tenuto* general en el que irrumpe un *ostinato* en flauta, clarinete y piano. Esta oposición de fuerzas, en las que

materiales melódicos tratan de emerger de la masa sonora, marcará la obra. En este sentido, encontramos varios materiales que reaparecen a lo largo de pieza, como el pequeño e incisivo motivo *stacatto*, la frágil melodía *frullato* o la estructura de fusas-corchea (que anticipan el sonido del silbato), siempre en flauta y clarinete. Al final, aparecen más seguidos, como una especie de *stretta*. Los silencios generales operan a modo de tensas respiraciones que refuerzan el componente expresivo, pues es lo que marca el gesto de “propagar, estabilizar o contraer”, según explica Ruiz, la energía sonora, pues busca construir una “alegoría de una fugaz travesía en el espacio y tiempo”. La obra culmina en el brillante sonido de la nota sol, que se mantiene en el pedal del piano. Su significado permanece oculto, aunque se puede pensar en la relación entre el sol y las estrellas a las que remite el título así como al núcleo del homenaje, en la medida en que sol, en nomenclatura anglosajona, es G, de Guillermo.

Leandro Martín (La Plata, 1974) posee el título de Profesor de Armonía, Contrapunto y Forma Musical, así como de Composición, por la Universidad Nacional de La Plata. Se ha formado con profesores como Mariano

Etkin, Coriún Aharonián y Ramón Pelinski. Ha sido profesor en el Conservatorio Superior de Música de Canarias y actualmente trabaja como profesor en la Universidad de La Laguna. Buena parte del trabajo de Martín, tanto compositivo como investigador, consiste en desdibujar los límites entre la así llamada música académica y la música popular, así como proponer una lectura crítica al eurocentrismo cultural. Ejemplo de ello es su investigación doctoral en la que analiza la relación entre el tango y la música contemporánea, así como la obra que nos ocupa. Su título, *Te-guess-te* remite a la tinerfeña villa de Tegueste, en la que reside el compositor hispano-argentino, en la medida en que busca reimaginar el entorno sonoro cotidiano. Esta referencia local se concreta, además, con la cita que se incluye en la partitura del párroco de Tegueste a principios del siglo XIX, el sacerdote y Académico de la Real Académica Canaria de Bellas Artes Antonio Pereira-Pacheco y Ruiz, que escribió sobre el municipio: “eco de melodiosos ruiseñores, /cuerpo de distinguidos tocadores,/honor de la felice patria mía”. La obra no intenta, por tanto, traducir en modo alguno la cita a sonido, sino tomarla como gesto de nombrar y habitar desde los medios del arte el contexto propio. *Te-guess-te* se concibe desde la

“desfiguración” sonora de las notas de las cuerdas al aire (especialmente re-la) del timple, el instrumento más representativo del folklore canario. Esto “desfigurado”, que se construye mediante reajustes de la afinación en los instrumentos o en la altura (mediante *glissandi*, por ejemplo), busca generar extrañeza sobre formas de temperamento de los instrumentos que asumimos como normales –o, más bien, normativas– que, en realidad, pertenecen a una convención bastante moderna y que ha desbancado a otras posibles que han sido muy fructíferas para la composición. La base sonora pensada desde el timple revisa, también, las expectativas depositadas en los instrumentos asociados con un repertorio u otro. Por eso, escucharemos por ejemplo al piano convertido en una suerte de baglama, un instrumento de cuerda pulsada turco habitual en su música tradicional. *Te-guess-te* busca, entonces, mostrar a la vez el peso y la fragilidad de los límites impuestos a las artes y cómo, a la vez, ninguno de ellos es neutral sobre la creación.

Rubens Askenar (Tenerife, 1982) estudió en el Conservatorio Superior de Música de Canarias, en el Conservatorio di Santa Cecilia de Roma, en el Conservatorio Superior de Música de Aragón y en la Royal Academy

of Music, donde culminó con las mejores calificaciones su máster y doctorado, y donde actualmente se desempeña como profesor. Ha compuesto por encargo para el Mata Festival (Nueva York), Sampler Sèries (Barcelona), Huddersfield (Reino Unido) o reMusic (Rusia) y ha sido galardonado, entre otros, con el Priaux Ranier Composition Prize, Alan Bush Composition Prize, Howard Hartog scholarship, Mosco Carner Award o el G V Turner-Cooke Composition Award. *UnMassed* presenta el intento, como se anuncia en el propio nombre, de “desmasificar” al ensemble, esto de, de buscar la unidad compositiva a partir de voces que funcionan como un conjunto de solistas. Es la amplificación y la mezcla la que equilibra los volúmenes, generando así una masa sin masa. La obra comienza con el *gong* (en tanto representante del sonido-masa) muy presente, respondido a modo de resonancia por el clarinete bajo (la indicación es “Desolato. Liberamente, como senza gravità”). Poco a poco van apareciendo gestos hiperprecisos, muy matéricos, que se esparcen por los distintos instrumentos del ensemble, en el que se crean relaciones efímeras entre ellos. El comienzo expansivo contrasta con el final, marcado por el paulatino despliegue de un ritmo insistente, que de alguna manera representa la

definitiva ruptura en partes de ese sonido-masa inicial. El trabajo de Askenar consiste cada vez en una meticulosa investigación sobre la ampliación de las posibilidades sonoras y gestuales de los instrumentos. Nos invita a una escucha extrañada de algunos de ellos, como la ampliación del registro del piano por el flexatono, un pequeño instrumento de percusión, la confusión del sonido de la marimba en su unión con una pequeña sirena de boca o la integración de una manguera de PVC entre los recursos del clarinete bajo. Esa manguera, un tubo corrugado o un CD son objetos cotidianos que muestran cómo la exploración del sonido no necesariamente pasa por la sofisticación de los materiales. Los instrumentos musicales también se desacralizan, se convierten en objetos que dialogan con otros que han perdido su función original o que la han transformado. La búsqueda en la propia materia implica, entonces, un reto para los instrumentistas. Parte de sus obras –*UnMassed* como ejemplo significativo– exige desaprender y reaprender lo asumido como canónico en la interpretación.

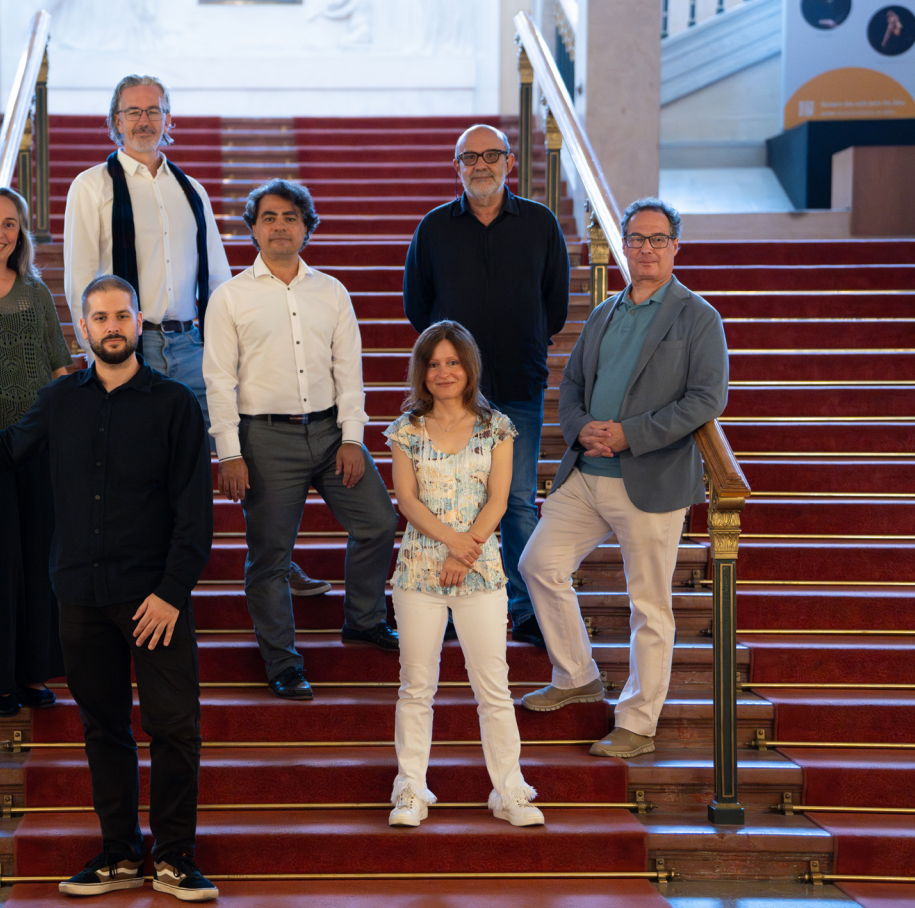
Sobre los intérpretes

El ensemble PHACE surgió en 1991 como ensemble_online por iniciativa de Simeon Pironkoff, cambiando de nombre en 2010. Su atención a la música contemporánea abarca tanto repertorio instrumental como proyectos escénicos, performativos y/o multimediales, siempre con un resultado excelente y riguroso. PHACE ha estrenado más de 200 obras y ha tocado en los festivales y salas más importantes del mundo, como los Donaueschinger Musiktage, el Untraschall de Berlín, el Barbican de Londres, el Klangspuren Schwaz o el Festival de Avignon, entre muchos otros. También han formado parte de la programación de Ensem, Mixtur, CentroCentro o el Festival internacional de música de Canarias y, desde 2021, son grupo residente, con un ciclo propio, en la Wiener Konzerthaus. Sus grabaciones se encuentran en los catálogos de importantes discográficas como NEOS o KAIROS. En esta ocasión, toma la dirección Nacho de Paz (Oviedo, 1974), unido desde hace años al PHACE y uno de los directores imprescindibles del panorama contemporáneo tanto español como internacional por su impecable trabajo. Formado con Arturo Tamayo y Pierre Boulez, su dedicación a la música

contemporánea le ha llevado a estar al frente de agrupaciones como Ensemble Intercontemporain, Klangforum Wien, Ensemble Recherche, Ensemble Modern o Ensemble MusikFabrik, entre otros, y ha estrenar a nivel mundial varios centenares de obras. Como compositor, sus obras han sido premiadas con los galardones Joan Guinjoan (2002), Luigi Russolo (2003), SGAE de electroacústica (2004) y SGAE-CullerArts (2021). Es docente en el Conservatorio Superior de Música de Aragón y ha sido profesor invitado, entre otras instituciones, en Musikene, la ESMUC Universität für Musik und darstellende Kunst Wien o Universität Salzburg.

Marina Hervás Muñoz









It is not for me to speak of the success that the Contemporary Series of the Canary Islands International Music Festival has enjoyed over the four editions presented so far. That task belongs to others. What I do feel compelled to do is to acknowledge—and to thank—the many people whose support has been essential in shaping a Contemporary Series that continues to grow in excitement and appeal.

My gratitude extends to those who have contributed through the different artistic committees of the Contemporary Series, to the associations COSIMTE and PROMUSCAN, to our Conservatories, to all the ensembles and performers, and to the hundreds of people who, directly or indirectly, have worked in search of “answers.” Above all, I thank the composers of the Canary Islands for their dedication and for their understanding of the complexities involved in a project of this scope.

I also wish to thank my colleagues at the FIMC and the ICDC, and especially my friend and fellow “musical traveller,” Joshua Jonitz, whose exceptional management has made this “contemporary journey” into exactly what we always hoped it would be: a showcase for our creators, and a gathering place for dreams and aspirations of great emotional resonance.

This recording is, without question, a reflection of all of that.

THANK YOU!

Jorge Perdigón Cabrera

Artistic Director of the Festival Internacional de Música de Canarias,
the Festival Paralelo and the Festival Contemporáneo.

8 CANARY COMPOSERS

A persistent issue in contemporary compositional discourse concerns the extent to which musical writing can be geographically situated. While in earlier historical periods, national or regional styles—such as French Baroque or Viennese Classicism—were characterised by distinctive procedures, practices, and aesthetic preferences, since the late twentieth century, and particularly with the emergence of post-avant-garde movements, such geographic specificity has become increasingly tenuous. Contemporary composers are more readily aligned with particular schools, methodological frameworks, or aesthetic orientations than with any singular locale. At the same time, however, composition remains fundamentally situated. One cannot disregard the circumstances of a composer's birth and formative training, nor periods of residence abroad—whether voluntary or compelled, as exemplified by Roberto Gerhard—nor the influential centres of artistic magnetism, such as Darmstadt from 1946 onward or IRCAM in Paris from 1970. In discussing contemporary composers from the Canary Islands, one

must, on the one hand, examine the networks, institutions, and alliances that the archipelago cultivates “inwardly” to support musical activity, and, on the other, consider how the Canary Islands engage with broader cultural spheres. Likewise, it is pertinent to ask whether any distinctly “Canarian” trace persists—a residue, a mark—within compositional practices, a question that remains open and provocative. All of these factors, more or less explicitly, shape the trajectories of creative activity, which is never neutral nor detached from its context of emergence. Accordingly, these recording functions both as a kaleidoscopic survey of contemporary musical production in and from the Canary Islands, and as a renewed interrogation of the gravitational pull exerted by cultural and geographic spaces—those which, in one way or another, composers are continually negotiating and seeking to inhabit.

Cecilia Díaz Pestano (Tenerife, 1982) studied at the Higher Conservatory of Music of the Canary Islands with Rafael Estévez, Miguel Ángel Linares, and another key figure featured in this compilation, Leandro Ariel Martín. She has also trained with major voices in contemporary composition, such

as José María Sánchez Verdú and Cristóbal Halffter. Her work has been heard in Berlin and Sweden, in addition to numerous projects in Spain. A significant portion of her output draws on poets, many of them Canarian, such as Pedro García Cabrera, or with Canarian roots, like Pino Betancor (whose father was Canarian and who spent the final stage of her life in Las Palmas de Gran Canaria). *Lágrimas de cristal* (Tears of Crystal) seeks to bring the “wild experience” of motherhood, in the composer’s own terms, into music. Although it is not divided into movements, the piece is structured in distinct sections based on expressive elements. It opens with an instruction reading “*Abre los ojos*” (*Open your eyes*), which gradually also “opens” the ensemble. Repetitive figures pass from one instrument to another, unfolding colour. Without pause, the next section, “*Cuando llega la oscuridad*” (*When Darkness Falls*), features *tenuto* passages in the winds, supported by the bass drum and contrasted with the string figurations. Díaz Pestano works with a contrasting interplay of dynamics, generating tension throughout. This is followed by “*Lágrimas de cristal*”, where the titular tears are represented by a delicate

vibraphone figuration answered by piano and flute. From extreme fragility emerges “*El mundo a través de ti*” (*The World Through You*), which revisits materials from the opening. This circular structure allows us to consider to whom this call to “open the eyes” is addressed: while initially it seems a gesture representing the beginning of life, the return to the initial materials—which are perceived differently after the intervening music—suggests that it is the mother, the one transformed by new life, who ultimately sees with renewed eyes.

Dori Díaz Jerez (Tenerife, 1971) trained in piano and composition at the Higher Conservatory of Music of the Canary Islands and at the Manhattan School of Music in New York, studying with Solomon Mikowsky on one hand, and Giampaolo Bracali and Rocker Cuckson on the other. Her works have been performed in countries such as Japan, Germany, Italy, Austria, and Hungary, as well as in Spain. Part of her work seeks to assert Canarian composition, notably through her leadership of COSIMTE, and to rethink the culture of the islands through music, as is evident in *Hyadae* (2010) for *silbo gomero* (a unique whistled language from the island of La Gomera)

and string orchestra, *Límites* (Limits) (2006) for soprano and piano on texts by Cecilia Domínguez, and *Nafragio* (2006) and *El testamento* (The Will) (2008–2010), with text by Elsa López. *El tiempo de la mar* (The time of the sea) is another example of this approach, taking its title and point of departure from the poem of the same name by Pedro García Cabrera, which begins: “*The time of the sea / is another time: neither river nor steed*”. In García Cabrera, the sea is not taken literally but as a symbolic device: a source of doubt and a horizon of possibility. The composition does not attempt to translate the poem into music, but rather to capture its plastic, suspended time—“*that does not pass,*” “*that does not happen*”—which, paraphrasing the poet, is indifferent to the measures of tides and distances, transforming the ensemble into a corner of the sea. The piece begins from extreme fragility—the performance indication is “*like the wind*”—and gradually gains body. Like the sea, the music stretches and awakens. In the percussion, particularly the tombak, we encounter a kind of pulse that is then negated by the other instruments, whose melodic lines are sketched as if allowed to drift. The piano, almost bare in the middle

section, is sustained by subtle interventions from the percussion and occasional clarinet. Its serenity gradually darkens, and brief figures appear—reminiscent of the opening, such as the transformed tombak pulse. These references to the beginning offer a way to understand the poem’s conclusion, which states that the time of the sea is “*time of creation, without before or after.*” The piece gradually closes, as if immersing us in its vast, ineffable sound, becoming a breath. Díaz Jerez’s work thus becomes an instant of a deep sea, “*where there are no ruins,*” where “*the foam does not age.*” This time, which passes and yet does not, is captured in this miniature, which seeks to reflect the contradiction between our linear, ever-forward time and the time of the sea, which remains while endlessly changing.

Gustavo Díaz Jerez (Tenerife, 1970) has for years been working at the intersection of composition, exact sciences, and technology. Trained at the Higher Conservatory of Music of the Canary Islands and the Manhattan School of Music in New York with Solomon Mikowsky, Giampaolo Bracali, and Ludmila Ulhela, Díaz-Jerez works with techniques inherited from spectralism—a compositional movement that emerged in France in the

1960s, grounded in the analysis of the sound spectrum (hence its name), made possible through the physical representation of sound. This is complemented by resources from various scientific disciplines, such as mathematics and computing—especially algorithmic thinking. *Tombeau de Perseus* is a clear example of this approach. It draws on materials from a sonification, carried out by NASA, of the pressure waves emitted by the supermassive black hole at the centre of the Perseus galaxy cluster. Sonification is a technique that makes phenomena—here, astrophysical ones—audible by “translating” them into sound parameters adjusted to the human audible spectrum. The source material for this piece is brief, barely thirty seconds long, and the work consists precisely in elaborating and unravelling it, a kind of “sound microscopy,” as the composer describes, creating a dialogue between the sonification recording and the compositional process. The piece begins with a combination of tenuto sounds—“*deep and immutable*,” as indicated in the score—and small oscillations that unfold across the instruments. These oscillations are sometimes rapid, at other times expanding into tiny melodic fragments,

as in the dialogue between flute, bass clarinet, and baritone saxophone. Working with contrasting registers, such as the high ranges of flute and violin, opens, so to speak, the timbral dimensions of the original material. This is a meditative, slow-moving work, reflecting the character of the *tombeau* referenced in its title. This genre, originating in the Baroque, was traditionally used to honour a significant figure in a solemn manner, often represented with a pedal note to evoke gravity (which in this piece corresponds to the enveloping *tenuto*). Here, there is no individual being commemorated; instead, the focus is on the challenges the universe continues to pose—a continuous inquiry into the limits and aspirations of our knowledge.

José Luis Perdigón de Paz (La Palma, 1990) studied at the Higher Conservatory of Music of the Canary Islands and at the *Universität der Künste* in Berlin, where he trained in violin and composition with professors Mathias Hinke, Manolis Vlitakis, and Elena Mendoza, among others. He has been awarded the XIX *Joan Guinjoan International Prize for Young Composers* and has composed on commission for Ensemble Ascolta, Vertixe Sonora, and Valencia

Orchestra. He is a founding member of the Berlin-based *Kollektiv Unruhe*. *ill-use III*, commissioned by the International Music Festival of the Canary Islands and premiered in 2023 by the ensemble PHACE, continues the work of *ill-use* (2021), *ill-use I* and *II* (2020), premiered respectively by Trio Abstrakt and the Schallfeld Ensemble, all within the framework of *impuls* (Graz).

The indication “*to and fro*” marks the tempo at the beginning of *ill-use III*. This is a nod to the homonymous piece by Rebecca Saunders, which begins with Beckett’s quote: “*from one side to the other in the shadow, from the inner shadow to the outer.*” In Perdigón’s work, it establishes from the outset a to-and-fro motion, a kind of—also shadowy—breathing, barely audible in the flute. The repeated appearance of this initial motif, interspersed with silences, generates a fragile division of the piece’s time, which seems ready to collapse at any moment. The silences function more as brief suspensions of sound, breaths merely awaiting negation. At the same time, and more broadly, the repetitions that traverse the work lie at the core of its driving idea: abuse, cruel treatment, which, in a context such as slavery, implies, as the composer

himself notes, “*repetitive, abusive, and mundane tasks.*” The piece also seeks to expand the notion of abuse to include the lurking presence of dark ideas or “mental ghosts.” This is why we hear how this sort of breathing is intermittently assaulted by the ensemble, and how small fragments—some obsessive in character, like the rhythm of the *ganzá* or egg shaker—appear and reappear; their changing context gives them new meaning each time. The work becomes oppressive at times, playing with the distortion of whistles, such as Aztec death or hunting whistles, whose altered sounds imitate voices, cries, or growls. The ending, where the breathing motif is taken up by crotales played with a bow, presents itself as a collapse, a gaze into the abyss, leaving us uncertain whether it returns our gaze.

Laura Vega (Las Palmas de Gran Canaria, 1978) studied piano, oboe, and composition at the Higher Conservatory of Music of the Canary Islands with professors Daniel Roca and Xavier Zoghbi. She has also studied with José Luis de Delás and José María Sánchez Verdú. Since 2016, she holds a doctorate from the University of La Laguna. She is currently a professor at the Higher Conservatory of Music of the Canary Islands

and, since 2011, a Full Academic of the Royal Canarian Academy of Fine Arts. The title of the work *like a tiny drop of Dew* refers to section 32, the last one, of the *Diamond Sutra*, the oldest printed book known—dating back to 868—and a cornerstone of Buddhist wisdom. The title of the text alludes to the diamond as “*a blade*”, like a lightning bolt, capable of cutting through all kinds of illusions. The text seeks to provoke reflection on our preconceived notions and to cultivate detachment from fixed beliefs. In section 32, much of the text’s proposal is condensed:

“Like a tiny drop of dew, / or a bubble floating in a stream; / like the flash of lightning in a summer cloud, / or a flickering lamp, an illusion, a ghost, or a dream. / Thus, we should see conditioned existence.”

The opposition of energies and the fleeting quality suggested by these lines define the overall character of the work, which is built in continuous sections. Specifically, the tiny drop of dew acts as a catalyst: it is represented in the piano’s initial motif—answered by the clarinet—which opens the work and frames the delicate melodic unfolding of the ensemble in the first part. In the next section, the flute takes the lead,

answered by the clarinet and supported by the strings. The piano provides a constant breath until the drop motif returns, leading to a third section where arabesque-like figures gain prominence. The fourth section is meditative and tender, offering a moment of respite before the next, which takes on a more playful, dance-like character. Here, the piano occasionally evokes a music box, a sound reinforced by *pizzicato* strings. The cello gathers this energy, while the rest of the ensemble provides echo, before the strings and piano re-engage in a dialogue that prepares the work’s conclusion. Unlike the previous sections, the ending adopts a strikingly rhythmic character, leading to the disintegration of sound in an instant—just like a drop falling.

Juan Manuel Ruiz (Las Palmas de Gran Canaria, 1968) is a guitarist and composer, trained at the Royal Conservatory of Music under Juan José Falcón Sanabria, Valentín Ruiz, and Agustín González Acilu, as well as in courses with Leo Brouwer, Salvatore Sciarrino, and Brian Ferneyhough, among others. His works have been performed in numerous festivals across Germany, Austria, the United Kingdom, and Italy, in addition to Spain, by leading orchestras and

ensembles. He also works as a music critic for *RITMO* magazine. Since 2011, he has been a corresponding resident academic at the Royal Canarian Academy of Fine Arts of Saint Michael the Archangel.

Estelar was composed on commission for the 5th edition of the 2023 Concert of Award-Winning Students of the Master's Degree in Musical Composition with New Technologies at UNIR, of which Ruiz was a mentor. In this sense, the work acts as a kind of witness passed from one generation to the next, as it is dedicated to the memory of journalist, composer, and music critic Guillermo García Alcalde, whom Ruiz regards as a mentor for having supported his career from the very beginning. The piece begins with a dense, general *tenuto*, into which an ostinato emerges in flute, clarinet, and piano. This opposition of forces—where melodic materials struggle to emerge from the sonic mass—shapes the work. Several materials reappear throughout, such as the short, incisive staccato motif, the fragile *frullato* melody, and the sixteenth-eighth note structure (anticipating the sound of the whistle), primarily in flute and clarinet. Towards the end, these elements occur in faster succession, forming a kind of *stretta*.

General silences function as tense breaths, reinforcing the expressive component, as they mark the gesture of “propagating, stabilising, or contracting” the sonic energy, according to Ruiz, who seeks to construct an *allegory of a fleeting journey through space and time*. The work culminates in the brilliant sound of the note G, sustained as a piano pedal. Its significance remains hidden, though one can interpret it in relation to the sun and the stars evoked by the title, as well as to the core of the homage, since G, in Anglo-Saxon musical nomenclature, corresponds to Guillermo.

Leandro Martín (La Plata, 1974) holds degrees in Harmony, Counterpoint, Musical Form, and Composition from the National University of La Plata. He has studied with teachers such as Mariano Etkin, Coriún Aharonián, and Ramón Pelinski. He has taught at the Higher Conservatory of Music of the Canary Islands and currently works as a professor at the La Laguna University. Much of Martín's work, both compositional and research-based, involves blurring the boundaries between so-called academic music and popular music, as well as offering a critical perspective on cultural Eurocentrism. An example of this is his

doctoral research analysing the relationship between tango and contemporary music, as well as the work under discussion here.

The title *Te-guess-te* refers to the town of Tegueste in Tenerife, where the Spanish-Argentine composer resides, as the work seeks to reimagine the everyday sound environment. This local reference is further reinforced by a citation included in the score from the parish priest of Tegueste at the beginning of the 19th century, the priest and academic of the Royal Canarian Academy of Fine Arts Antonio Pereira-Pacheco y Ruiz, who wrote about the town: “echo of melodious nightingales, / body of distinguished players, /honour of my happy homeland.” The work does not attempt to translate this text into sound; rather, it takes it as a gesture of naming and inhabiting one’s own context through artistic means. *Te-guess-te* is conceived through the “disfiguration” of the open-string notes (especially D and A) of the *timple*, the most representative instrument of Canarian folklore. This disfiguration—achieved through retuning instruments or altering pitch (for example, via glissandi)—aims to create a sense of estrangement from temperaments assumed as “normal,”

or rather normative, which belong to a rather modern convention that has displaced other historically fruitful possibilities for composition. The sonic foundation based on the *timple* also challenges expectations associated with instruments linked to particular repertoires. For instance, listeners may hear the piano transformed into a sort of *baglama*, a plucked string instrument from Turkish traditional music. *Te-guess-te* thus seeks to reveal both the weight and fragility of the boundaries imposed on the arts, while showing that none of these boundaries are neutral with respect to creative processes.

Rubens Askenar (Tenerife, 1982) studied at the Higher Conservatory of Music of the Canary Islands, the Santa Cecilia Conservatory in Rome, the Aragon Higher Conservatory of Music, and the Royal Academy of Music, where he completed his master’s and doctoral degrees with top marks and where he currently serves as a professor. He has composed commissioned works for the *MATA Festival* (New York), *Sampler Series* (Barcelona), *Huddersfield* (United Kingdom), and *reMusic* (Russia), and has been awarded, among others, the *Priault Ranier Composition Prize*, *Alan*

Bush Composition Prize, Howard Hartog Scholarship, Mosco Carner Award, and the G V Turner-Cooke Composition Award.

UnMassed presents the attempt, as the title suggests, to “de-massify” the ensemble—that is, to seek compositional unity through voices functioning as a collection of soloists. It is amplification and mixing that balance the volumes, thus creating a mass without mass.

The work begins with the gong (representing the sound-mass) very prominently, answered as a resonance by the bass clarinet (the indication is “*Desolato. Liberamente, come senza gravità*”, meaning Desolate. Drifting freely, as though unbound by gravity). Gradually, hyper-precise, highly material gestures appear, distributed across the ensemble’s instruments, creating ephemeral relationships among them. The expansive opening contrasts with the ending, marked by the gradual development of an insistent rhythm, which in some way represents the definitive fragmentation of that initial sound-mass.

Askenar’s work is consistently a meticulous investigation into the expansion of the sonic and gestural possibilities of instruments.

He invites a defamiliarised listening to some of them, such as the extension of the piano’s range using the flexatone, the blending of the marimba with a small mouth siren, or the integration of a PVC hose among the bass clarinet’s resources. That hose, a corrugated tube, or a CD are everyday objects that show how sound exploration does not necessarily depend on the sophistication of materials. Musical instruments are desacralized, becoming objects that dialogue with others that have lost or transformed their original function.

The search within the material itself thus presents a challenge for the performers. Some of his works—*UnMassed* being a significant example—require the musicians to unlearn and relearn what has been assumed as canonical in performance practice.

About the performers

The **PHACE ensemble** originated in 1991 as *ensemble_online*, founded by Simeon Pironkoff, and changed its name in 2010. Its focus on contemporary music encompasses both instrumental repertoire and stage, performative, and/or multimedia projects, always delivering excellent and rigorous

results. PHACE has premiered over 200 works and has performed at the most important festivals and venues worldwide, such as the *Donaueschinger Musiktage*, *Untraschall* in Berlin, the *Barbican* in London, *Klangspuren Schwaz*, and the *Avignon Festival*, among many others. They have also participated in the programming of *Ensems*, *Mixtur*, *CentroCentro*, and the *Canary Islands International Music Festival*, and since 2021, they have been a resident ensemble with their own cycle at the *Wiener Konzerthaus*. Their recordings are included in the catalogs of major labels such as *NEOS* and *KAIROS*.

On this occasion, the ensemble is conducted by *Nacho de Paz* (Oviedo, 1974), who has been associated with PHACE for many years and is one of the indispensable conductors in the contemporary music scene, both in Spain and internationally, due to his impeccable work. Trained with Arturo Tamayo and Pierre Boulez, his dedication to contemporary music has led him to lead ensembles such as *Ensemble Intercontemporain*, *Klangforum Wien*, *Ensemble Recherche*, *Ensemble Modern*, and *Ensemble MusikFabrik*, among others, and to premiere several hundred works worldwide.

As a composer, his works have been awarded the *Joan Guinjoan* (2002), *Luigi Russolo* (2003), *SGAE Electroacoustic* (2004), and *SGAE-CullerArts* (2021) prizes. He is a faculty member at the Aragon Higher Conservatory of Music and has been a guest professor at institutions including *Musikene*, the *ESMUC*, the *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, and *Universität Salzburg*.

Marina Hervás Muñoz

Translation: Barbara Cordova

Recording venue:

Wiener Konzerthaus
1-3 August 2024

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Mixing & Mastering: Iberia Studio

Liner notes: Marina Hervás Muñoz

Translation: Barbara Cordova

Photos: Markus Bruckner

Executive Producer: Gloria Medina

© 2025 Copyright: IBS Artist
Veleta, 20 · 18140

La Zubia (Granada - Spain)

info@ibsclassical.com

N°Cat: IBS132025 · DL GR 1266-2025

CD total time 68:47



Instituto Canario de
Desarrollo Cultural



Gobierno
de Canarias



*Festival de Música
de Canarias*

8 CANARY COMPOSERS

Rubens **ASKENAR**

[1] **UnMassed** *for mixed ensemble* 8:14

Laura **VEGA**

[2] **Like a tiny drop of dew** 9:11
for flute, clarinete, violin, violoncello and piano

José Luis **PERDIGÓN DE PAZ**

[3] **ill-use III** *for 7 Soloists and Conductor* 12:14

Gustavo **DÍAZ-JEREZ**

[4] **Tombeau de Perseus** *for ensemble and fixed media* 8:36

Juan Manuel **RUIZ**

[5] **Estelar** *for flute, clarinet, contralt saxophone, piano,
violin and violoncello* 6:36

Leandro **MARTÍN**

[6] **Te-guess-te** *for flute, clarinet, alto saxophone, timpani, piano,
violin, violoncello, electric guitar and electric bass* 6:56

Celia **DÍAZ PESTANO**

[7] **Lágrimas de cristal** *for flute, clarinet, piano, percussion, violin,
violoncello, double bass and tape* 7:24

Dori **DÍAZ-JEREZ**

[8] **El Tiempo de la Mar** *for flute, clarinet, percussion,
violoncello and piano* 9:17

CD total time 68:47

PHACE ENSEMBLE · NACHO DE PAZ

