

M. I. ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA



BOLETÍN INFORMATIVO

Núm. 74. Abril de 2020

EDITA: M.I. Academia de la Música Valenciana (Valencia)

www.miamv.org / rector@miamv.org

PRESIDENTE: Roberto Loras Villalonga

DIRECCIÓN: Joaquín Gericó

ISSN:

Estimados Miembros de la Academia, dadas las circunstancias en las que nos encontramos sumergidos, a priori poco nos podría aportar un Boletín mensual dedicado en parte, a darnos a conocer las actividades llevadas a cabo por la Academia en el periodo mencionado (que en el mes de marzo tan solo ha podido ser una). Pero no es el caso. No, porque al margen de las actividades referidas, nuestro Boletín es una ventana abierta a la investigación y al pensamiento derivado de los impulsos intelectuales de los que conformamos esta Institución Académica. Y en este sentido, nuestro compañero Académico D. Javier Darias, ha tenido la gentileza de traernos a este número de abril, un brillante artículo, resumen de parte de las investigaciones en las que se encuentra trabajando desde hace algún tiempo.

Así pues, como el confinamiento derivado de tal adversidad, nos permite algunos grandes privilegios algo escasos en los tiempos que corren o al menos corrían, como es el disponer de tiempo, de más tiempo, de mucho tiempo. Tiempo para leer, para estudiar, para componer..., siempre nos vendrá bien y nos será útil, tener a mano un buen artículo de investigación.

No obstante, durante los primeros días de marzo, hubo tiempo de realizar algunas entrevistas previamente solicitadas a algunos grupos políticos y a la Directora Adjunta de Música y Cultura Popular del *Institut Valencià de Cultura*, Sra. Marga Landete. Estas reuniones que regularmente siempre solicitaba D. Bernardo Adam siendo Presidente de la Academia, siguen siendo solicitadas en la actualidad por D. Roberto Loras a cada nuevo gobierno, tanto a nivel de Ayuntamiento, como Diputación y Comunidad Autónoma.

Si bien, el éxito de las mismas es más bien exiguo, sí es verdad que son muy importantes para dar a conocer a nuestros políticos la Academia, ya que ninguno de los que nos ha recibido estos días, tenía ninguna noticia de la existencia de ella.

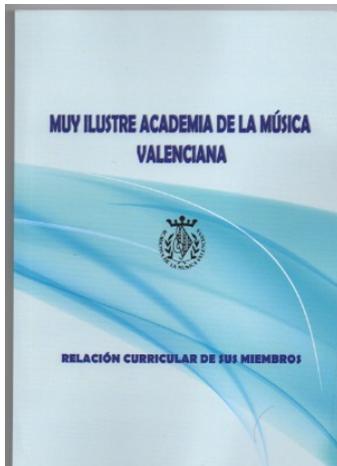
Así las cosas, de momento tres han sido los grupos con los que han podido reunirse nuestro Presidente y Vicepresidente, VOX, PSOE y PP, teniendo pendiente entrevista con los otros tres partidos que completan la Cámara de las Cortes Valencianas. En las reuniones mantenidas, se les informó del estado de la Academia y se les facilitó el DOGV (Diario Oficial de la Generalidad Valenciana) de 28 de junio de 2018 el cual desconocían, y en el que aparece el decreto que nos regula como *Academia Científica, Cultural y Artística de la Comunidad Valenciana*.

Además, a petición del Diputado del PP Sr. Luis Martínez, D. Roberto Loras elaboró un presupuesto general anual de actividades de la Academia, para que este partido pueda presentarlo como aval justificante de nuestras

necesidades ante las Cortes Valencianas, con el fin de que para el año que viene se nos tenga en cuenta, ya que para el presente ya es imposible. Por cierto, ha sido la única persona que después de recibir este documento, nos ha contestado inmediatamente.

En la cartera de peticiones que portaba nuestro presidente, figuraban como principales demandas la aclaración de nuestro nuevo encuadre dentro del entramado cultural de la Generalitat, ubicación y la inclusión de la Academia en la línea presupuestaria nominal de la Generalitat.

En otro orden de cosas, el martes día 3 de marzo a las 19:30h, tuvo lugar la anunciada Asamblea General en nuestra Sede de Lo Rat Penat, a la cual asistieron bastantes Miembros de la Academia. En ella, además de dar repaso a las tareas efectuadas por la Junta de Gobierno y desde la presidencia, se dio repaso al estado de cuentas, memoria de actividades, etc.



También se aprovechó la ocasión para repartir entre todos los asistentes, el libro curricular de Miembros de la Academia y el pen que contiene todas las actividades que se llevaron a cabo en la maratoniada *Muestra Internacional de Música Valenciana*, en mayo de 2015. Dicha Muestra fue el proyecto más ambicioso llevado a cabo por la Academia hasta la fecha.

Para los que no pudieron asistir a la Asamblea, estaba previsto que se les enviara un ejemplar de cada cosa por correo ordinario. Por las circunstancias que todos conocemos, hasta la fecha no ha sido posible, por lo que esperamos poder enviarlo cuando acabe el Estado de Alerta actual.



ACTIVIDADES ORGANIZADAS EN MARZO POR LA ACADEMIA

El miércoles 4 de marzo, se llevó a cabo el último de los conciertos del *XI Ciclo de Jóvenes Intérpretes* previsto para este curso. Como siempre, tuvo lugar en el *Ámbito Cultural de El Corte Inglés* en Valencia.

Fue protagonizado, como ya es habitual, por alumnos pertenecientes a las clases de Música de Cámara del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia y en esta ocasión, fueron sus profesores: Javier Pallás, Cristina Aguilera y Rubén Parejo. El programa fue el siguiente:



MUY ILUSTRE ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA
XI CICLO “JOVENES INTÉRPRETES de Valencia”



Conservatorio
Superior de Música
“Joaquín Rodrigo”
de VALENCIA

PROGRAMA

.- *Quinteto de viento*Grazyna Bacewicz

Carmen Galán, **flauta**
Victoria Muñoz, **oboe**
Miguel Pacheco, **clarinete**
Óliver López, **fagot**
David Escolá, **trompa**



Prof. Cristina Aguilera

- Trío Op 61 (per a Oboè, trompa i piano).....H.VON HERZOGENBERG (1843-1900)
Allegretto
Presto
Andante con moto
Allegro

Carmina Bartual Martínez, **oboè**
Carmen Zarco Ruíz, **trompa**
Daniel Serrano Lozano, **piano**



Prof. Javier Pallás

- Una de aventuras (per a Brass Quintet)..... LUIS SERRANO ALARCÓN (1972)

José Antonio Martínez Jiménez, **trompeta**
Miquel Borja Pons, **trompeta**
Julio Martínez Rico, **trompa**
Marta Begoña Pérez de Obanos Montoro, **trombó**
Javier Murillo Martínez, **tuba**

Prof. Javier Pallás

- Preludio y fuga n.4, op.199.....M. Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)

- Micropiezas.....L. Brouwer (1939)

Laura Rausell Saborit, **guitarra**
Rodrigo Herrero Turégano, **guitarra**

Prof. Rubén Parejo Codina



COLABORACIONES



En la sección de Colaboraciones de este mes, traemos a nuestras páginas el interesante artículo de nuestro Académico Numerario D. Javier Darías, que lleva por título *LAS TRANSPOSICIONES LIMITADAS EN LA TEORÍA ESCALÍSTICA*. De todos es conocida la brillante trayectoria de nuestro compañero, del que, el evidente pretexto del espacio, nos obliga a obviar aquí sus muchos méritos. Pero no podemos dejar pasar la importancia del reconocimiento a su trabajo y a sus investigaciones, que le llevaron a obtener en 2018 el **PREMIO NACIONAL DE MÚSICA** en la modalidad de

composición y en cuyo párrafo de atributos meritorios publicado en el BOE de 5-12-2018 por el que se le concede dicho premio, se destaca precisamente el tema referido en el artículo de hoy, del que nos ha facilitado su extracto para posibilitar su difusión en este Boletín. Por ello, nos permitimos transcribirlo aquí tal y como fue publicado en su día:

“Concesión del Premio Nacional de Música

Se concede el Premio Nacional de Música, en su modalidad de composición, a don Javier Darías Payá, «por la calidad y solidez de su obra, por su dilatada trayectoria en el ámbito de la creación, por su importante faceta de investigador musical con la publicación de significativos estudios en el entorno de las teorías escalísticas (*Lepsis I*, *Lepsis II*, Estudios y clasificación de los modos o Las transposiciones limitadas en la teoría escalística)». Así mismo, el jurado destaca «su labor al frente de la Escuela de Composición y Creación Artística (ECCA), que acaba de celebrar el 30º aniversario, y en la que se han formado varias generaciones de compositores».”

A la memoria del Maestro
Patricio Galindo (1909-1975)
en el 45º Aniversario de su muerte

LAS TRANSPOSICIONES LIMITADAS EN LA TEORÍA ESCALÍSTICA

JAVIER DARIAS

INTRODUCCIÓN

En este trabajo abordaré el estudio del Profesor Olivier Messiaen, al que considero justa e indiscutiblemente el pionero de los teóricos en materia de modos sintéticos, y que con su *“Técnica de mi lenguaje musical”* se adentró en el estimulante campo de las escalas restringidas, pero aquí visto desde las conclusiones obtenidas y posteriormente publicadas en mi tratado *Lêpsis* vol. I, donde dedico un apartado que contempla de forma exhaustiva lo que fue toda mi investigación completa acerca del estudio y clasificación de los modos de transposiciones limitadas, esa singularidad en el espectro escalístico (que contiene, a su vez, sorprendentes singularidades), generadores de toda una serie de escalas de propiedades excepcionales, lo que me ha permitido posteriormente confrontar las clasificaciones expuestas en ambos tratados, evidenciando las concordancias existentes, y las divergencias que me propongo dilucidar en base a las constataciones objetivas alcanzadas, con la correspondiente validación de cada uno de los principios en los que se fundamentan, confirmados por las verificaciones empíricas resultantes, priorizando por razones obvias los textos en los que se formulaban fundamentos teóricos, por encima de los ejemplos de aplicación, por tratarse éstos de invaluable consecuencias ulteriores a las tesis formuladas.

La materia contenida en este trabajo¹, fue concebida exenta respecto al Tratado *Lêpsis*. Publicada en principio como ensayo independiente, se estructuró de forma que facilitara el acceso a todos aquellos que no disponían de los conocimientos previos aportados en él. Por lo que contiene la información básica necesaria para que pueda ser abordada directamente como opúsculo autónomo.

1. Registros en Propiedad Intelectual:
- 09 / 2006 / 2727
- 09 / 2018 / 547

LAS TRANSPOSICIONES LIMITADAS EN LA TEORÍA ESCALÍSTICA

2. Olivier Messiaen . *Téch -
nique de mon langage mu-
sical* (1942).

El profesor Olivier Messiaen, en el capítulo dedicado a los *Modos de transposiciones limitadas* (Cap. XVI) de su tratado *Técnica de mi lenguaje musical*² (aquí simplificado como *TL*), ofrece su visión acerca de los modos que clasifica como capaces de constituir escalas de transposiciones restringidas, y que en este trabajo someteré a estudio tras los resultados obtenidos en mis investigaciones al respecto, publicadas en *Lépsis* [*LÊ*, pág. 408-415 (siempre referidas al vol. I, excepto cuando se indique)], en donde se recogen mis conclusiones acerca del estudio y clasificación de la totalidad de los modos sintéticos, y de sus correspondientes escalas a las que dan lugar, en el ámbito que comprende desde las pentáfonas a la dodecáfona (en ambos tratados se coincide en excluir las escalas inferiores, de 4, 3, 2 y 1 intervalos, por razones distintas). Comprobaremos las muchas concomitancias existentes entre los dos estudios, pero también las discrepancias que nos permiten llegar a conclusiones disímiles, especialmente debidas a los distintos niveles de delimitación con que han sido considerados en ambos tratados. Para ello haremos referencia a los modos clasificados por Messiaen, como M I, M II, ..., y los catalogados por mí, como D I, D II, ...

Tras definir los modos de transposiciones limitadas (*TL*, pág. 87), afirma “*Estos modos son tres, más otros cuatro que son seis veces transportables ...*”, y aquí pretendemos mostrar, entre otras cosas, que, parafraseando la afirmación, se trata en realidad de que “*estos modos son cuatro, más otros cinco que son seis veces transportables ...*”, y la subsiguiente ampliación en el número de escalas que generan (hasta 30 de transposiciones limitadas).

ESTUDIO COMPARADO

Para clarificar concordancias y divergencias contenidas en las dos afirmaciones, realizaremos una confrontación entre ambas clasificaciones:

- a) Se presenta el primer modo en *TL* (pág. 88) y en *LÊ* (pág. 410), con intervalos de un tono [*M I - D I: secuencia 2; 1 escala*], y el segundo, con secuencia de intervalos de semitono y tono [*M II - D II: secuencia 1-2; 2 escalas*], en total coincidencia en ambos tratados.
- b) Antes de presentar el tercer modo, hagamos un pequeño inciso para advertir que en una lógica deductiva, antes de entrar en secuencias de tres intervalos, podríamos seguir explorando las posibilidades obviadas, y efectiva-

mente, observamos cómo la secuencia de semitono-semitono (1-3), nos da paso a un nuevo modo igualmente de transposiciones limitadas, no clasificado en *TL* y contemplado en *LÊ* (pág. 410) como [**D III: secuencia 1-3; 2 escalas**]. Y ya no podemos seguir con secuencias de dos intervalos, pues las 1-4, 2-3, etc. no pueden estar contenidas un número exacto de veces dentro de la octava.

3. Al igual que las bondades de las escalas mayor y menor no podríamos haberlas inferido tras la audición de una determinada fórmula melódica concreta, ya que, como la historia ha demostrado, han servido por igual tanto para la creación de las más excelentes melodías, como para el soporte de las tonadillas más deplorables.

- c) Aparece el tercer modo en *TL* (pág. 90) y *LÊ* (pág. 410) [**M III - D IV: secuencia 2-1-1; 3 escalas**], coincidente en ambos tratados, aunque con distinto orden para la clasificación general, lo que no será esencialmente significativo.
- d) Y tras ellos, se enuncian en *TL* y en *LÊ* los restantes modos. Así, el siguiente modo [**M IV - D VIII: secuencia 1-1-3-1**], es coincidente, deteniéndonos en este punto para contemplar el concepto aportado por el Profesor Messiaen con la denominación de “modo truncado”, y que es la razón por la que no ha contado con la posibilidad de un modo constituido por la secuencia 3-2-1, al considerarla truncada del M II (2+1-2-1), a pesar de que ésta nos proporciona “un nuevo modo sintético de transposiciones limitadas”, totalmente independiente de los restantes y con las mismas propiedades y prestaciones que ellos [**D V: secuencia 1-2-3**]. También excluye el modo de secuencia 1-5, por los mismos motivos de considerarlo como modo truncado, excluido también en *LÊ*, pero aquí por dar lugar a una escala tetrátona, no contemplada, junto a las escalas de 3, 2 y 1 intervalos, por su exigua, incluso nula, operatividad (*LÊ*, pág. 396, notas nº 1 y 2). Mantenido en *TL* el criterio de modo truncado, aplicado a la secuencia 3-2-1, debiera hacerse extensiva, consecuentemente, excluyendo a otros modos de la clasificación general que se encuentren en semejantes circunstancias; sin embargo a continuación (pág. 93) presenta el siguiente modo [**M V - D VI: secuencia 1-4-1**], reconociendo, y cito literalmente, que su modo V “... es un modo IV truncado, sólo se legitima aquí su presencia porque engendra la fórmula melódica: (le sigue como ejemplo, un compás de seis tiempos, con las notas:) *sol, reb, si, do, fa#, si, fa, sol, fa#, do*”. Aquí presentamos nuestra mayor y más rotunda objeción, pues cualquier teorización debe ser en todo momento independiente de su aplicación posterior³, ya que la reflexión teórica debe ser siempre necesariamente objetiva e igualmente evaluable para cualquier observador, independientemente de su posición estética y de su canon estilístico, mientras que su aplicación, por contra, estará en

todo momento sometida a estos condicionamientos, con resultados únicamente evaluables desde una óptica estrictamente subjetiva. Es por ello que la condición esgrimida de “modo truncado” no queda justificada en ningún momento como causa irrefutable para su posterior exclusión, ni siquiera es mantenida consecuentemente para su aplicación a los distintos casos que posteriormente se ven afectados, al quedar amparada por un confortable Lecho de Procusto.

e) Siguen los dos tratados con absoluta coincidencia, en los restantes modos: [M VI - D VII: *secuencia 2-2-1-1*], [M VII - D IX: *secuencia 1-1-1-2-1*].

Creo interesante enfatizar que el Profesor Messiaen, también se anticipó al advertir de dos de las vertientes que distinguía en la modulación, perfectamente diferenciadas, a las que denominó (*TL*, Cap. XVII, pág. 98-99) “*modulación de un modo a sí mismo*”, haciendo referencia al paso entre dos escalas distintas que pertenecen al mismo modo y, por tanto, sin que se opere ningún cambio en él, y “*modulación de un modo a otro modo*”, cuando la evolución tiene lugar entre diferentes escalas provenientes de modos distintos, y con la consiguiente diversificación de las valoraciones interválicas. En *LÊ*, se estudian las tres vertientes posibles: *transpolación*, *extrapolación* y *modulación* (*LÊ*, Cap. II, pág. 140, 147 y 149; y Cap. VII, pág. 47, 50 y 53, respectivamente).

LOS MODOS SINTÉTICOS:

UNA SINGULARIDAD EN EL ESPECTRO ESCALÍSTICO

4. Llamamos *disposición*, a cada una de las distintas alturas en las que permite ser representada una escala concreta, y, *transposición*, al proceso en el que se transporta una misma escala a las distintas alturas para alcanzar las disposiciones posibles (*LÊ*, Cap. I, pág. 35-36, nota nº 22), por lo que una escala genérica, no sintética, cuenta con doce *disposiciones* potenciales, y desde cada una de esas alturas específicas se pueden realizar *once transposiciones* hacia las restantes posibles. Igualmente sucede con las escalas sintéticas, pero estas, limitadas a su ámbito restringido.

Para demostrar cuál es la naturaleza de los modos sintéticos y sus escalas generadas de transposiciones limitadas, detallamos los principios en los que se fundamentan; principios que fueron el resultado del estudio completo previo, y como consecuencia de las constataciones alcanzadas. Las definimos (*LÊ*, pág. 408) diciendo que: *Escalas sintéticas son aquellas generadas por yuxtaposición/es de un mismo patrón de secuencia interválica, contenido un número entero de veces (nv) en la octava. Las disposiciones⁴ posibles (dp) en las que puede ser presentada una escala, será inversamente proporcional al número de veces que aparezca la secuencia que la constituye, y siempre igual o inferior a seis; el número de transposicio -*

nes⁴ posibles (t_p) desde cualquiera de ellas será obviamente una menos que el de disposiciones y, por tanto, igual o inferior a cinco. Sobrepasado este límite volverían a repetirse idénticas escalas, sólo que partiendo de un grado distinto, por lo que al carecer de identidad propia únicamente podrán ser consideradas como simples *escalas transferidas*. El número de escalas implicadas (e_i), será:

ESCALAS	n_v	d_p	t_p	e_i
SINTÉTICAS	12	1	0	1
	6	2	1	1
	4	3	2	2
	3	4	3	5
	2	6	5	22
TOTAL SINTÉTICAS				31

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LAS ESCALAS SINTÉTICAS

Tres principios axiomáticos rigen para la totalidad de las escalas sintéticas existentes en nuestro sistema musical temperado, contempladas entre las pentáfonas y la dodecáfona ($L\hat{E}$, pág. 409):

- Primer Principio: *Dentro de la octava, sólo se pueden construir 31 escalas sintéticas: 24 asimétricas y 7 simétricas, distribuidas en 10 modos distintos.*
- Segundo Principio: *El número de disposiciones posibles de la escala, será siempre igual al número de semitonos que constituye la secuencia generadora. Así, por ejemplo, la escala 12121212, constituida por un patrón secuencial [1-2] de tres semitonos, que aparece cuatro veces ([1-2] 4)⁵, permite 3 disposiciones; la escala 131313, constituida por una triple secuencia ([1-3] 3) de cuatro semitonos, permite 4 disposiciones; la escala 123123, constituida por una doble secuencia ([1-2-3] 2)⁶ de seis semitonos, permite 6 disposiciones, etc.*
- Tercer Principio: *No puede haber escalas sintéticas entre aquellas constituidas por un número de notas que sea primo y, por tanto, indivisible en secuencias iguales.*

5. El patrón de secuencia es el caso particular de una *secuencia generadora*. De forma que, en este mismo ejemplo, la *secuencia generadora* sería una ([1,2] 4), mientras que los *patrones secuenciales* posibles contenidos en ella serían dos: ([1- 2] 4) y ([2-1] 4). En este conjunto, el producto entre el número de semitonos contenidos en la secuencia (en el ejemplo, tres semitonos) y el número de veces que aparece (cuatro) será siempre (y necesariamente) igual a la constante *doce*, es decir, al número total de semitonos que constituyen la octava.

6. Cualquier patrón de *secuencia* obtenido por la combinación interna entre los conjuntos de semitono/s que constituyen la *secuencia generadora*, dará lugar siempre a diferentes escalas *sintéticas* pertenecientes al mismo modo: ([1-3-2] 2) = 132132; ([2-1-3] 2) = 213213; ([3-1-2] 2) = 312312; ... etc.

7. A nivel teórico, y para que, además, no acabe perdiendo por desuso su reconocimiento como *escala sintética*, preferimos considerar la escala dodecáfona como el **Modo 0**, por ser la única sintética que no permite transposición alguna (LÉ, Cap. VI, pág. 410).

8. Recordemos que TL: M I, se leerá: clasificado como el Modo I en el tratado del Profesor Messiaen.

9. *Modo* clasificado por Messiaen como *Modo III*; utiliza sin embargo como punto de partida la escala 211211211, de *patrón secuencial* ([2-1-1] 3). En nuestro caso, y sin que esto suponga una corrección significativa, nos ha parecido más conveniente partir siempre de escalas como la 11211212, de patrón secuencial ([1-1-2] 3) como secuencia generadora, por pura coherencia matemática, ya que cuando tomamos una secuencia, por ejemplo, 12345 con *orden natural*, se constituye en la *permutación principal*, de modo que sus derivados, como 43152, exponen con claridad sus mutaciones; así, el 4 y 3 forman una *inversión* (de seis posibles), el 4 y 5 una *sucesión* (de cuatro), etc. Una reflexión semejante será igualmente aplicable a los modos VI, VII, VIII y IX.

10. TL: M V : 141141, ([1-4-1] 2).

11. TL: M VI: 22112211, ([2,2,1,1] 2)

12. TL: M IV: 11311131, ([1,1,3,1] 2).

13. TL: M VII: 1112111121, ([1,1,1,2,1] 2).

LOS NUEVE MODOS DE TRANSPOSICIONES LIMITADAS

Sólo 30 escalas sintéticas, de las 31, gozan de la posibilidad de ofrecer transposiciones, ya que la dodecáfona, aunque es *sintética*, por el hecho de estar constituida por la síntesis de ([1] 12), -de forma semejante a la hexáfona de tonos enteros (222222), que es la síntesis de ([2] 6)-, posee un solo *patrón de secuencia* y una única *disposición*, no permitiendo ninguna *transposición* de la misma, por lo que *no se constituye en modo de transposición limitada*⁷. (LÉ, pág. 409-411)

Por lo que contamos con 30 escalas sintéticas, 24 asimétricas y 6 simétricas, en 9 modos de transposiciones limitadas. Por su número de transposiciones, se clasifican en:

- **Modo I**: 1 *patrón secuencial*. *Secuencia generadora* ([2] 6). TL: M I⁸

- **Modo II**: 2 *patrones secuenciales*. *Secuencia generadora* ([1,2] 4). TL: M II

- **Modo III**: 2 *patrones secuenciales*. *Secuencia generadora* ([1,3] 3). TL: ---

- **Modo IV**: 3 *patrones secuenciales*. *Secuencia generadora* ([1,1,2] 3). TL: M III⁹

- **Modo V**: 6 *patrones secuenciales*. *Secuencia generadora* ([1,2,3] 2). TL: ---

- **Modo VI**: 3 *patrones secuenciales*. *Secuencia generadora* ([1,1,4] 2). TL: M V¹⁰

- **Modo VII**: 4 *patrones secuenciales*. *Secuencia generadora* ([1,1,2,2] 2). TL: M VI¹¹

- **Modo VIII**: 4 *patrones secuenciales*. *Secuencia generadora* ([1,1,1,3] 2). TL: M IV¹²

- **Modo IX**: 5 *patrones secuenciales*. *Secuencia generadora* ([1,1,1,1,2] 2). TL: M VII¹³

LAS TREINTA ESCALAS SINTÉTICAS DE TRANSPOSICIONES LIMITADAS

Están contenidas en los nueve modos de transposiciones limitadas. El orden de los modos ha quedado establecido, igualmente, priorizando el número

ro de transposiciones posibles, de menor a mayor, y el de sus escalas, siguiendo el orden natural⁹, (*LÊ*, pág. 411- 414):

a) *Con 2 disposiciones; 1 sola transposición* posible desde cada escala.

- Modo I:

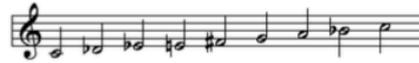
1ª Escala: 222222; ([2] 6).



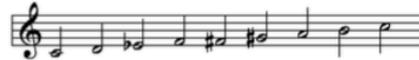
b) *Con 3 disposiciones; 2 transposiciones* posibles desde cada escala.

- Modo II:

2ª Escala: 12121212; ([1-2] 4).



3ª Escala: 21212121; ([2-1] 4).



c) *Con 4 disposiciones; 3 transposiciones* posibles desde cada escala.

- Modo III:

4ª Escala: 131313; ([1-3] 3).



5ª Escala: 313131; ([3-1] 3).



- Modo IV:

6ª Escala: 112112112; ([1-1-2] 3).



7ª Escala: 121121121; ([1-2-1] 3).



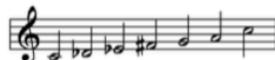
8ª Escala: 211211211; ([2-1-1] 3).



d) *Con 6 disposiciones; 5 transposiciones* posibles desde cada escala.

- Modo V:

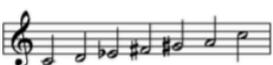
9ª Escala: 123123; ([1-2-3] 2).

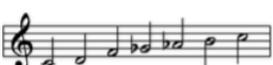


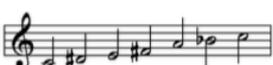
10ª Escala: 132132; ([1-3-2] 2).

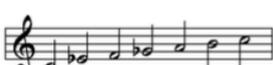


14. Utilizada por Ramón Barce como *Modo IV* de su *Sistema de Niveles*, (R. Barce. *Fronteras de la Música*, pág. 97-98). En este *modo*, el 106 de la Tabla (8a43/106⁷), compuso 12 Preludios (con las 6 escalas posibles y sus 6 transferidas) de los 48 *Preludios para piano*. Por otra parte, la coincidencia en la *Pira* de sus Modos II y III mantendría a sus respectivos 24 Preludios en el mismo modo 129 (9a71/129 y 9a8/129), quedando los 12 restantes del I en el modo 139 (10a15/139). *Fundamentos Matemáticos de la Escalística Tradicional*, de J. Darías, en J. Ruvira, *Javier Darías, Obra de Composición e Investigación Musical*, pág. 31-40.

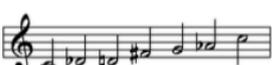
11^a Escala: 213213; ([2-1-3] 2). 

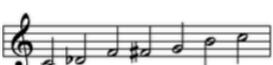
12^a Escala: 231231; ([2-3-1] 2). 

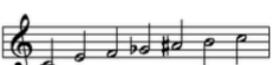
13^a Escala: 312312; ([3-1-2] 2). 

14^a Escala: 321321; ([3-2-1] 2). 

- Modo VI:

15^a Escala: 114114; ([1-1-4] 2). 

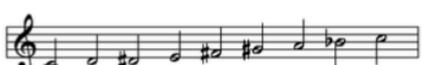
16^a Escala: 141141; ([1-4-1] 2). 

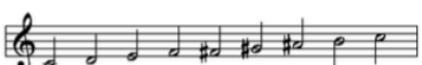
17^a Escala: 411411; ([4-1-1] 2). 

- Modo VII:

18^a Escala: 11221122; ([1-1-2-2] 2). 

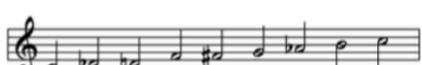
19^a Escala: 12211221; ([1-2-2-1] 2). 

20^a Escala: 21122112; ([2-1-1-2] 2)¹⁴. 

21^a Escala: 22112211; ([2-2-1-1] 2). 

- Modo VIII:

22^a Escala: 11131113; ([1-1-1-3] 2). 

23^a Escala: 11311131; ([1-1-3-1] 2). 

24^a Escala: 13111311; ([1-3-1-1] 2). 

25^a Escala: 31113111; ([3-1-1-1] 2). 

- Modo IX:

26^a Escala: 1111211112; ([1-1-1-1-2] 2). 

27ª Escala: 1112111121; ([1-1-1-2-1] 2). 

28ª Escala: 1121111211; ([1-1-2-1-1] 2). 

29ª Escala: 1211112111; ([1-2-1-1-1] 2). 

30ª Escala: 2111121111; ([2-1-1-1-1] 2). 

ESCALAS SINTÉTICAS PUENTE

Entre las treinta clasificadas, existen *cinco escalas sintéticas de transposiciones limitadas*, contenidas en *tres modos*, capaces de servir de conexión hacia otras *veinti-nueve* escalas no sintéticas con las que presentan el mismo *modo*. Son las *Escalas sintéticas puente*, precisamente las que aparecen en los tres primeros *modos* de transposiciones limitadas, ocupando las cinco primeras posiciones, distribuidas como tres hexáfonas: 22222, 131313 y 313131, y, entre ellas, dos octófonas: 12121212 y 21212121, (*LE*, pág. 414-415).

15. El número en negrilla (bold) indica el dígito por el que comenzamos a contar los semitonos siguiendo, en sentido dextrógiro, una sucesión que es también circular.

- La relación entre hexáfonas y pentáfonas la establece la escala sintética hexáfona 222222 con su enlace con cualquiera de las cinco escalas pentáfonas: 22224, 22242, 22422, 24222, 42222.
- Las dos escalas sintéticas 131313 y 313131, con las diez pentáfonas: 13134, 13143, 13413, 14313, 31314, 31341, 31431, 34131, 41313, 43131.
- Las dos escalas sintéticas octófonas 12121212 y 21212121, con las catorce heptáfonas: 1212123, 1212132, 1212312, 1213212, 1231212, 1321212, 2121213, 2121231, 2121321, 2123121, 2132121, 2312121, 3121212, 3212121.

Aplicando el *proceso de cuantificación interválica*, al estudiar el conjunto de intervalos resultantes que son generados desde cada una de las estructuras (*LE*, Cap.VII, pág. 33-36), comprobamos su convergencia:

- 1º) Intervalos resultantes a los que puede dar lugar la octófona [:12121212:]
- De 2m (intervalos existentes de 1 semitono) y 7M (intervalos existentes de 11 semitonos):
 2m: [**1**2121212], [12**1**21212], [1212**1**212], [121212**1**2]} 4
 7M: [**1**2121212]¹⁵, [121**2**1212:], [12121**2**12:], [1212121**2**:] } 4
 - De 2M (intervalos de 2 semitonos) y 7m (intervalos de 10 semitonos):
 2M: [**1**2121212], [121**2**1212], [12121**2**12], [1212121**2**] } 4

- 7m: [12121212], [12121212:], [12121212:], [12121212:] } 4
- De 3m (intervalos de 3 semitonos) y 6M (intervalos de 9 semitonos):
 3m: [12121212], [12121212], [12121212], [12121212], [12121212], [12121212], [12121212], [12121212:] } 8
 6M: [12121212], [12121212], [12121212], [12121212:], [12121212:], [12121212:], [12121212:] } 8
- De 3M (intervalos de 4 semitonos) y 6m (intervalos de 8 semitonos):
 3M: [12121212], [12121212], [12121212], [12121212:] } 4
 6m: [12121212], [12121212], [12121212:], [12121212:] } 4
- De 4j (intervalos de 5 semitonos) y 5j (intervalos de 7 semitonos):
 4j: [12121212], [12121212], [12121212], [12121212:] } 4
 5j: [12121212], [12121212], [12121212:], [12121212:] } 4
- De 4+/5- (tritonos, intervalos de 6 semitonos):
 4+/5-: [12121212], [12121212], [12121212], [12121212], [12121212], [12121212], [12121212:], [12121212:] } 8

Es decir, de 2m y 7M: 8; de 2M y 7m: 8; de 3m y 6M: 16, de 3M y 6m: 8; de 4j y 5j: 8; de tritono: 8. Siguiendo con el mismo proceso, obtenemos de 3M y 6m: 10; de 4j y 5j: 10; de 4+: 6

Simplificando, para evitar así la duplicidad que supone la cuantificación de un intervalo y el de su complementario, la proporción 8/8/16/8/8/8 en la que participan todos los intervalos posibles, desde 2m hasta 4+/5-, queda: 4/4/8/4/4/4, que constituirá el modelo de cuantificación interválica de la escala¹⁶.

16. Se ha comprobado (innecesariamente) en los dos pares, 2m y 7M, 2M y 7m, 3m y 6M, etc., tan sólo para mostrar que siempre deberán coincidir ambos, es decir que, para operar, será suficiente calcular directamente sólo el intervalo más pequeño (2m, 2M, 3m, etc.) lo que evitará el tener que simplificar, reduciendo posteriormente a su mitad los valores alcanzados, tal y como procederemos en los casos siguientes, teniendo en cuenta que, a pesar de ello, el resultado obtenido para el intervalo de tritono (4+/5-) de 6 semitonos, siempre deberá dividirse por 2, dada la duplicidad que necesariamente se provoca, debida a la circunstancia de ser él mismo, su propio complementario.

2º) Intervalos resultantes a los que puede dar lugar la heptáfona [:1231212:]

- De 2m/7M: [1231212], [1231212], [1231212] } 3
 - De 2M/7m: [1231212], [1231212], [1231212] } 3
 - De 3m/6M: [1231212], [1231212], [1231212], [1231212], [1231212], [1231212:] } 6
 - De 3M/6m: [1231212], [1231212], [1231212:] } 3
 - De 4j/5j: [1231212], [1231212], [1231212:] } 3
 - De 4+/5-: [1231212], [1231212], [1231212], [1231212], [1231212:], [1231212:] } 6

La proporción en la que participan todos los intervalos posibles, desde 2m hasta 4+ -teniendo en cuenta que hemos ponderado sólo los intervalos simples (no sus complementarios) y, como hemos advertido, el tritono segui-

rá siendo considerado en la mitad de su valoración¹⁷-, configurará su modelo de cuantificación que vendrá expresado por $\underline{3}/\underline{3}/\underline{6}/\underline{3}/\underline{3}/\underline{3}$, lo que nos permite constatar ya en un primer momento la proporcionalidad en la intervención de los distintos intervalos en ambas escalas, octófono [1212 1212] y heptáfono [1231212]. Para acreditar esta circunstancia, recurrimos a operar con el *factor de proporcionalidad* ($L\hat{E}$, Cap. VII, pág. 30-31, y nota n° 26), que es el que permite enfrentar y comparar modos con distinto número de intervalos, teniendo en cuenta que para las pentáfonas es $fp = 10$; hexáfonas: 6,666; heptáfonas: 4,761; octófonas: 3,571; eneáfonas: 2,777; decáfonas: 2,222; endecáfonas: 1,818; dodecáfono: 1,515; y con ello podremos conocer la proporción en la que intervendrá cada intervalo constitutivo cuando se utilice en la praxis compositiva una escala en concreto, al ser el producto del modelo de cuantificación interválica, por el factor de proporcionalidad; así la octófono: $4/4/8/4/4/4 \times 3,571 = 14,3\% \text{ 2m-7M} / 14,3\% \text{ 2M-7m} / 28,6\% \text{ 3m-6M} / 14,3\% \text{ 3M-6m} / 14,3\% \text{ 4j-5j} / 14,3\% \text{ 4+}$; por otro lado, la heptáfono: $3/3/6/3/3/3 \times 4,761 = 14,3\% \text{ 2m-7M} / 14,3\% \text{ 2M-7m} / 28,6\% \text{ 3m-6M} / 14,3\% \text{ 3M-6m} / 14,3\% \text{ 4j-5j} / 14,3\% \text{ 4+}$, o como representamos a los indicadores interválicos del modo en las Tablas en $L\hat{E}$, vol. II (Tabla Distributiva, pág. 495-498), de forma abreviada: 14,3/14,3/17,9/14,3/14,3/14,3. Lo que nos demuestra que ambas estructuras, 12121212 y 1231212, son coincidentes en un mismo modo, el clasificado en $L\hat{E}$ como modo n°. 76.

Igualmente podríamos proceder con las restantes escalas puente y comprobaríamos su conexión por el hecho de compartir el mismo modo. Como último ejemplo, que pueda colaborar a la consecución de una exposición suficientemente documentada para su mejor comprensión, aplicaremos el proceso de cuantificación interválica a la hexáfono 313131 con una de las pentáfonas con las que está relacionada: la 13143.

- 1º) Intervalos resultantes a los que puede dar lugar la hexáfono [:313131:]
- De 2m/7M: [313131], [313131], [313131] } 3
 - De 2M/7m: [313131] } 0
 - De 3m/6M: [313131], [313131], [313131] } 3
 - De 3M/6m: [313131], [313131], [313131], [313131], [313131], [31311:] } 6
 - De 4j/5j: [313131], [313131], [313131:] } 3
 - De 4+/5-: [313131] } 0

17. Para conocer la incidencia y repercusión que deviene del conocimiento de los indicadores interválicos del modo, convendría recurrir a: *Lépsis*, Cap. II, pág. 128-129, Cap. VII, pág. 30, nota n°. 15b, y pág. 31-36, Cap. IX, pág. 255-256 y notas correspondientes.

Es decir, de 2m y 7M: 3; de 2M y 7m: 0; de 3m y 6M: 3, de 3M y 6m: 6; de 4j y 5j: 3; de tritono: 0. Por lo que la participación de todos los intervalos posibles, desde 2m hasta 4+/5-, queda: $\underline{3/0/3/6/3/0}$, que constituirá el modelo de cuantificación interválica de esta escala hexáfona sintética puente.

2º) Intervalos resultantes a los que puede dar lugar la pentáfona [:13143:]

- De 2m/7M: [13143], [13143] } 2
- De 2M/7m: [13143] } 0
- De 3m/6M: [13143], [13143] } 2
- De 3M/6m: [13143], [13143], [13143], [13143:] } 4
- De 4j/5j: [13143], [13143] } 2
- De 4+/5-: [13143] } 0

Quedando evidenciada la proporcionalidad en la intervención de los distintos intervalos en ambas escalas, hexáfona [313131] y pentáfona [13143], por la coincidencia en su modelo de cuantificación $\underline{2/0/2/4/2/0}$. Recurriendo al *factor de proporcionalidad* que, como hemos dicho, para las pentáfonas es $fp = 10$, y para las hexáfonas $fp = 6,666$. Así la hexáfona: $3/0/3/6/3/0 \times 6,666 = 20\% \text{ 2m-7M} / 0\% \text{ 2M-7m} / 20\% \text{ 3m-6M} / 40\% \text{ 3M-6m} / 20\% \text{ 4j-5j} / 0\% \text{ 4+}$. Por otro lado, la pentáfona: $2/0/2/4/2/0 \times 10 = 20\% \text{ 2m-7M} / 0\% \text{ 2M-7m} / 20\% \text{ 3m-6M} / 40\% \text{ 3M-6m} / 20\% \text{ 4j-5j} / 0\% \text{ 4+}$, o como representamos a los indicadores interválicos del modo en las Tablas en *LÊ*, vol. II (Tabla Distributiva, pág. 495-498), de forma abreviada: 20/00/20/40/20/00. Lo que nos permite comprobar que ambas estructuras, 313131 y 13143, son coincidentes en un mismo modo, el clasificado en *LÊ* como modo nº. 14.

Concluimos este estudio reafirmandonos en la aseveración con la que lo iniciábamos, y que era lo que pretendíamos demostrar en relación con los modos sintéticos, y es que “*estos modos son cuatro, más otros cinco que son seis veces transportables*”, totalizando *nueve modos*, de entre los *145 modos existentes*, y la subsiguiente ampliación en el número de escalas por ellos generadas, que nos permite afirmar que, de entre las 1.785 escalas posibles en el sistema occidental temperado, comprendidas entre la pentáfona y la dodecáfona, existen en total *30 escalas sintéticas con transposiciones limitadas*, (*LÊ*, Cap. VI).

BIBLIOGRAFÍA

RAMÓN BARCE. *Fronteras de la Música*. Edita Real Musical. Madrid, 1985.

OLIVIER MESSIAEN. *Técnica de mi Lenguaje Musical*, Ediciones Musicales Alphonse Leduc et Cie. Traducción: Daniel Bravo López. París, 1993.

JOSEP RUVIRA. *Javier Darías, Obra de Composición e Investigación Musical*. Edita Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura. València, 1990.

JAVIER DARIAS:

-*Lépsis*, volumen I. *Técnicas de Organización y Control en la Creación Musical*. 1ª Edición 2006 / 2ª Ed. 2018.

-*Lépsis*, volumen II. *Hacia una Teoría Escalística Unificada*. 1ª Edición 2012 / 2ª Ed. 2019. Ediciones Quiroga (EMEC), Madrid.

<http://lepsis-darias.blogspot.com/>

MIEMBROS DE LA ACADEMIA

ACADÉMICOS-NUMERARIOS

Bernardo Adam Ferrero
Vicente Sanjosé Huguet
Jesús A. Madrid García
Roberto Loras Villalonga
José Lázaro Villena
Amadeo Lloris Martínez
Anna Albelda Ros
José Rosell Pons
Joaquín Gericó Trilla

Juan Manuel Gómez de Edeta
Antonio Andrés Ferrandis
Enrique García Asensio
Javier Darías Payà
José M^a Ortí Soriano
Andrés Valero Castells
Rubén Parejo Codina
Rodrigo Madrid Gómez

MIEMBROS DE NÚMERO

Pablo Sánchez Torrella – dir.
Teodoro Aparicio Barberán-comp. y dir.
Manuel Bonachera Pedrós – dir.
Vicente Egea Insa – comp. y dir.
Salvador Escrig Peris – cellista
Dolores Medina Sendra – pia. y can.
Gerardo Pérez Busquier – dir. y pia.
José M^a Pérez Busquier – cantante
Vicente Sanjosé López – cantante
Raquel Mínguez Bargues - docente
Vicente Soler Solano – director
M^a Eugenia Palomares Atienza – pianista
Fernando Solsona Berges . pianista
Emilio Renart Valet - docente
Robert Ferrer Lluca – dir.
Amparo Pous Sanchis – pianista
José Martínez Corts – cantante
Bernat Adam Llagües – dir.
Rubén Adam Llagües – violinista
Lucía Chulio Pérez – pianista
Victoria Alemany Ferrer – pianista
Rafael Gómez Ruíz – pianista

Ángel Marzal Raga – flautista
Francisco Salanova Alfonso – oboísta
Belén Sánchez García – pianista
Sonia Sifres Peris– pianista
Jesús Vicente Mulet – guitarrista
José Vicente Ripollés – guitarrista
Juan Vicente Martínez García – trompista
M^a Carmen Alsina Alsina – pianista
M^a Teresa Ferrer Ballester- musicóloga
J. Bautista Meseguer Llopis – dir. y com.
Fernando Bonete Piqueras – dir.
Juan José Llimerá Dus - trompista
Saül Gómez Soler – dir.
José Suñer Oriola – percu. y comp.
Eugenio Peris Gómez – comp. y dir.
Ángel Romero Rodrigo – violoncellista
Traían Ionescu- violista
Emilia Hernández Onrubia- soprano
Enrique Hernández Martínez – comp.
Jordi Peiró Marco- compositor
Luís Sanjaime Meseguer – dir.
Jesús M^a Gómez Rodríguez – pianista

Rosa M^a Isusi Fagoaga – musicól. y doc.
Miguel Ortí Soriano- asesor Jurí. y econó.
Vicente Alonso Brull- docente
Elizabeth Carrascosa Martínez-docente

M^a Ángeles Bermell Corral-docen
Guillem Escorihuela Carbonell-Flautista
Israel Mira Chorro- saxofonista
Mónica Orengo Miret-pianista

MIEMBROS DE HONOR

Álvaro Zaldívar Gracia - musicólogo
Carlos Álvarez Rodríguez - barítono
Carlos Cruz de Castro – compositor
Claudio Prieto-compositor
Giampaolo Lazzeri – director
Giancarlo Aleppo – comp. y director
Jesús Glück Sarasibar – pianista
Jesús Villa Rojo – compositor y pianista
Biagio Putignano – compositor
Martha Noguera - pianista
Antón García Abril – compositor
Alicia Terzian - compositora y musicóloga
Teresa Berganza Vargas – soprano
Antoni Parera Fons - compositor

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

País	Nombre y Apellidos	Ciudad
ESPAÑA	María Rosa Calvo-Manzano	Madrid
	Tomás Marco Aragón	Madrid
	Vicente Llorens Ortiz	Madrid
	Francisco Valero Castells	Murcia
	Rafael Martínez Llorens	Zaragoza
	José Mut Benavent	Barcelona
	Mario Vercher Grau	Salamanca
	José María Vives Ramiro	Alicante
	María Pilar Ordóñez Mesa	El Escorial
ALEMANIA	Herr Armin Rosin	Stuttgart
ARGENTINA	Mario Benzecry	Buenos Aires
BOLIVIA	Gastón Arce Sejas	La Paz

BRASIL	Darío Sotelo	Sao Paulo
EEUU	Richard Scott Cohen	Radford
	Gregory Fritze	Boston
HOLANDA	Jan Cober	Thorn
INGLATERRA	Carlos Bonell	Londres
ITALIA	Giancarlo Aleppo	Milan
	Maurizio Billi	Roma
PORTUGAL	Nikolay Lalov	Lisboa
RUSIA	Yuri Saveliev	San Petersburgo
VENEZUELA	Gerardo Estrada	Valencia

LISTA DE PERSONAS Y ASOCIACIONES NOMBRADAS INSIGNES DE LA MÚSICA VALENCIANA

Año 2001

M^a TERESA OLLER BENLLOCH (docente, compositora, directora y musicóloga)
 BERNARDO ADAM FERRERO (compositor, director y musicólogo)
 VICENTE ROS PÉREZ (organista y docente)
 SALVADOR SEGUÍ PÉREZ (docente, compositor y musicólogo)

BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA
 LO RAT PENAT

Año 2002

JOSÉ ROSELL PONS (trompista y docente)
 ROSA GIL BOSQUE (guitarrista y docente)
 AMANDO BLANQUER PONSODA (compositor y docente)
 LUÍS BLANES ARQUES (compositor y docente)
 PABLO SÁNCHEZ TORRELLA (director)

EL MICALET
 UNIÓN MUSICAL DE LIRIA

Año 2003

EMILIO MESEGUER BELLVER (organista y director)
 SANTIAGO SANSALONI ALCO CER (tenor, compositor y docente)
 ÁNGEL ASUNCIÓN RUBIO (ex presidente de la Federación de Bandas de la C. V.)

AYUNTAMIENTO DE CULLERA

Año 2004

EDUARDO MONTESINOS COMAS (pianista y compositor. Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia)
VICENTE ZARZO (Trompista)

ESCOLANÍA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS
JUVENTUDES MUSICALES DE VINAROS

Año 2005

RAFAEL TALENS PELLO (compositor y docente)

SOCIEDAD AMIGOS DE LA GUITARRA

Año 2006

MANUEL GALDUF (director y docente)
JOSÉ MUT BENAVENT (director y compositor)

UNIÓN MUSICAL DE BENAGUACIL
CASA DE VALENCIA EN MADRID
JUNTA MAYOR DE LA SEMANA SANTA MARINERA DE VALENCIA

Año 2008

PEDRO LEÓN MEDINA (concertista de violín)
GERARDO PÉREZ BUSQUIER (pianista y director)

ASOCIACIÓN DE PROFESORES MÚSICOS DE SANTA CECILIA

Año 2009

EDUARDO CIFRE GALLEGO (director y docente)
M^a ÁNGELES LÓPEZ ARTIGA (cantante, compositora y docente)

Año 2010

JOSÉ SÁNCHEZ CUARTERO (director)
JOAN GARCÉS QUERALT (director)

Año 2011

FRANCISCO TAMARIT FAYOS (compositor, director y docente)
JUAN MANUEL GÓMEZ DE EDETA (trompista, docente y conferenciante)

ORFEÒ VALENCIÀ NAVARRRO REVERTER

Año 2012

FRANCISCO SALANOVA ALONSO (Oboísta y docente)
JOSÉ ORTÍ SORIANO (Trompetista y docente)

AYUNTAMIENTO DE LIRIA
PALAU DE LA MÚSICA

Año 2013

SALVADOR CHULIÁ HERNÁNDEZ (compositor , director y docente)

BANDA MUNICIPAL DE CASTELLÓN
ORQUESTA DE VALENCIA

Año 2014

ANA LUISA CHOVA RODRÍGUEZ (Docente)

BANDA MUNICIPAL DE ALICANTE
EL MISTERI D'ELX

Año 2015

JOSÉ M^a FERRERO PASTOR (Compositor)
EDITORIAL PILES

UNIDAD DE MÚSICA DEL CUARTEL GENERAL TERRESTRE DE
ALTA DIS-PONIBILIDAD DE VALENCIA

Año 2016

JOAQUÍN SORIANO (pianista)
JOSÉ SERRANO SIMEÓN (a título póstumo)

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA

Año 2017

MANUEL PALAU BOIX (a título póstumo)
ENRIQUE GARCÍA ASENSIO (director)
DOLORES SENDRA BORDES (musicóloga)

CONSERVATORIOS DE VALENCIA, PROFESIONAL Y SUPERIOR
“JOAQUÍN RODRIGO”

Año 2018

FRANCISCO LLÁCER PLA (a título póstumo)
JUAN VICENTE MAS QUILES (compositor y director)

FEDERACIÓN DE SOCIEDADES MUSICALES DE LA COMUNIDAD VALEN-
CIANA

Año 2019

LEOPOLDO MAGENTI CHELVI (a título póstumo)
JOSÉ MARÍA VIVES RAMIRO (musicólogo y docente)

CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA “FRANCISCO TÁRREGA” DE
BENICÀSSIM



Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana

Academia Científica, Cultural y Artística de la Comunidad Valenciana

(DOCV no 8327 de 28-6-2018)

JUNTA DE GOBIERNO

PRESIDENTE: Dr. Roberto Loras Villalonga
VICEPRESIDENTE-RECTOR: Dr. Joaquín Gericó Trilla
SECRETARIO GENERAL: D. Amadeo Lloris Martínez
VICESECRETARIA: Dra. Elizabeth Carrascosa Martínez
TESORERO-CONTADOR: D. Jesús Madrid García
VOCALES:
Don Vicente Sanjosé Huguet
Doña Ana Albelda Ros
Dr. José Lázaro Villena
Don Bernat Adam Llagües
Don José Ortí Soriano
Don Andrés Valero Castells
Don Miguel Ortí Soriano, asesor jurídico y económico