

M.I. ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA



BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 77 SEPTIEMBRE de 2020

EDITA: M.I. Academia de la Música Valenciana (Valencia) www.miamv.org
PRESIDENTE: Roberto Loras Villalonga / presidente@miamv.org
DIRECCIÓN: Joaquín Gericó Trilla / rector@miamv.org
ISSN: 2660-7077

Estimados compañeros, prácticamente ya hemos pasado el verano y ante la incertidumbre de saber que nos depararán los días venideros (debido al mal sueño en que nos tiene sumergidos la Covid-19), seguimos preguntándonos si podremos llevar a cabo los actos que tenemos previstos para otoño. No cabe duda de que es mejor tenerlo todo organizado y si las circunstancias lo permiten realizarlos. Si la adversidad nos obliga, siempre estaremos a tiempo de aplazarlos. Actos como las conferencias de octubre, el concierto de música valenciana y el más destacado e importante, el acto de nombramiento de Insignes de la Música Valenciana, ambos previstos para el mes de noviembre.

Pero no queremos seguir con el Boletín, sin hacer alusión antes que nada a la triste pérdida que hemos sufrido en la Academia. Se trata como todos sabéis, del fallecimiento de nuestro Miembro de Número e Insigne en 2008 Gerardo Pérez Busquier, quien además era el marido de nuestra vocal de la Junta de Gobierno, la Académica Numeraria Anna Albelda Ros. En páginas interiores le recordaremos en un amplio reportaje.

En el lado opuesto a este contratiempo, tenemos como noticias destacadas, por una parte el ingreso en la Orden Civil de Alfonso X el Sabio con la categoría de *Encomienda con Placa*, de Álvaro Zaldívar Gracia, Miembro de Honor de nuestra Academia. Y por otra parte, la tan deseada reunión (por fin), con la *Consellera d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital* Honorable Sra. Carolina Pascual Villalobos, y la *Directora General d'Universitats* Sra. Pilar Ezpeleta Piorno.



Carolina Pascual

Pertenece a esta Conselleria desde la nueva composición tripartita del Gobierno Valenciano en 2019 y hasta la fecha, esta ha sido la reunión con el cargo político más importante de la Generalitat al que hemos tenido acceso. A ella, acudieron por nuestra parte el presidente D. Roberto Loras y el vocal D. Andrés Valero, siendo las atenciones ofrecidas por parte de las dos representantes hacia nuestra Academia, muy prometedoras en todos los puntos que nos atañen comúnmente. Pero será el propio D. Roberto Loras el que a continuación nos informe de primera mano de tan provechoso encuentro.



Andrés Valero, Roberto Loras, Carolina Pascual y Pilar Ezpeleta

Hola: ya estamos aquí de nuevo, aunque, durante estos dos meses, parte de la Junta de Gobierno no ha dejado su actividad.

Hemos tramitado la solicitud de subvención del IVC, que la han convocado en pleno verano (para ver si alguien se despista) y que tiene una complejidad notable. Veremos que excusa dan para no darnos nada o cuatro céntimos, pues están cada día más distantes de nosotros y más próximos a las empresas de espectáculos.

En cuanto pasó el confinamiento, volvimos a ponernos en contacto con los grupos políticos que quedaron pendientes en el mes de marzo, y con representantes políticos para reanudar las entrevistas.

Nos entrevistamos con el Diputado de Cultura de la Diputación, quien nos dijo que no podía hacer nada por nosotros, pues su dinero es para los ayuntamientos; nos remitió al Presidente, al cual ya le habíamos pedido audiencia, y nos derivó a él. Ya le hemos vuelto a pedir entrevista al Presidente y esperemos que antes de hacernos viejos nos reciba.



Poco después tuvimos entrevista con Jordi Mayor, alcalde de Cullera y Diputado de Bandas; éste fue más accesible y nos dijo que él solo se dedica a Bandas, pero que si tenemos algún proyecto en el que intervengan bandas o que tenga que ver con las bandas, él lo apoyaría. Así que buscaremos alguna idea y si tenéis alguna nos lo decís.

Después nos hemos entrevistado con el grupo de las cortes de *Compromís*, se mostraron muy receptivos, como lo habían hecho en su momento el *PSOE* y *PP*. Veremos. Faltan *Ciudadanos* y *Unidas-Podemos*, pero son duros de roer, ya hemos insistido y nada. Volveremos a las andadas en septiembre.

Y la última entrevista, quizás la más importante, fue el viernes 7 de agosto en el que estuvimos en la Palau de la Generalitat con la Consellera de *Innovación, Universidades, Ciència i Societat Digital* (más largo no puede ser). Es el máximo cargo con el que hemos hablado, nunca nos había recibido un miembro del Consell, a pesar de haberlo solicitado otras veces. Estaba con ella la Directora General de Universidades, a donde pertenecemos como Academia. Salvando el escepticismo que me producen los políticos, estas dos mujeres parecen muy serias, son independientes e interesadas con la música y con la investigación: Una doctora en Telecomunicaciones, decana del colegio de Telecomunicaciones; y la otra doctora en Filología. Les hemos pedido, como a todos, una línea nominativa en el presupuesto y una ubicación. Nos han dicho que ellas tienen que hacer todo lo que puedan por las entidades que pertenecen a su departamento, y veremos si es verdad. Pero vamos avanzando en que se nos conozca y se nos tenga en cuenta. Tenemos pendiente para primeros de septiembre entrevista con la Secretaria Autonómica de Cultura, y los grupos políticos, a los que he aludido que se están haciendo de rogar.

Ya os contaremos más cosas, si es que hay cosas que contar. Este último trimestre del año es el de máxima actividad nuestra. Veremos si la pandemia nos deja llevarla a cabo, y las aportaciones dinerarias nos lo permiten.

Saludos a todos/as

ROBERTO LORAS

-

Como se puede observar, ni siquiera el angustioso tema del Coronavirus ha hecho que la Academia se detenga en su agenda. Reuniones de la Junta de Gobierno por *Zoom*, citas por teléfono y por email, reuniones de políticos con mascarilla, difusión *on line* del Boletín mensual de noticias relacionadas con nuestra Entidad, etc.

Por cierto, las circunstancias actuales nos hacen recordar aquel refrán que decía que “No hay mal que por bien no venga”, ya que al menos en lo referente a las nuevas tecnologías, nos ha hecho ponernos al día en cuanto al conocimiento y manejo de estas se refiere y así, hemos tenido que poner todo nuestro empeño en familiarizarnos y aprender a manejar muchas herramientas en internet, cosa que hubiera sido un poco impensable tan solo hace unos meses.



Reunión *on line* de la Junta de Gobierno (1-6-2020)

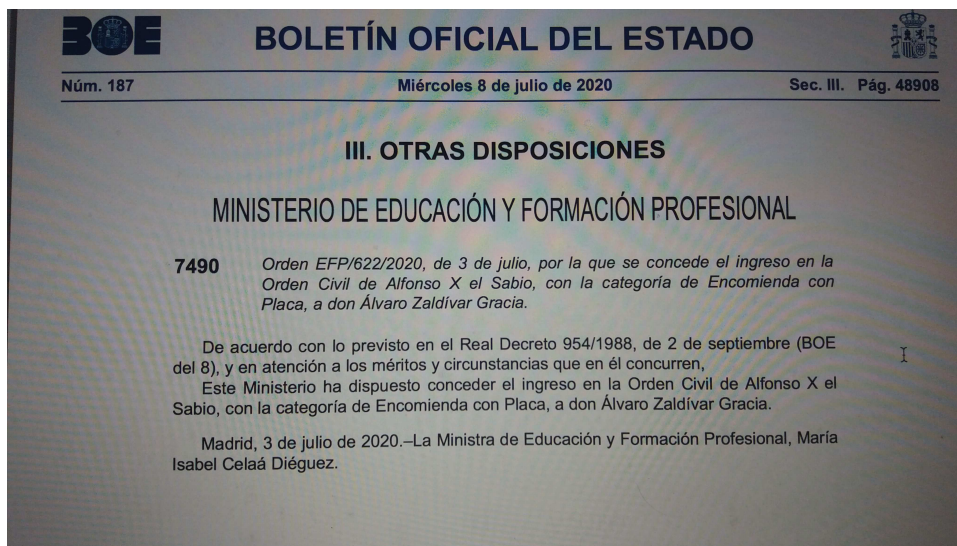
Además gracias a ellas, los profesores hemos podido terminar el curso *grosso modo*, ya que además de completar las clases de los últimos tres meses del curso, hemos podido realizar también los exámenes, tanto de la asignatura principal como de las teóricas y Trabajos de Final de Título, con programas como Skype, Hangouts, Classroom o Meet. Cada uno desde su casa, alumnos y profesores.

-



Elena, alumna del Conservatorio Sup. de Valencia, en clase de Flauta desde su casa de Segovia

En otro orden de cosas y como hemos enunciado al principio, a nuestro distinguido Académico de Honor el Dr. Álvaro Zaldívar Gracia, se le ha concedido el ingreso en la Orden Civil de Alfonso X el Sabio con la categoría de *Encomienda con Placa*. El Boletín Oficial del Estado lo publicaba de la siguiente manera:



De todos es bien conocida la labor del Sr. Zaldívar a lo largo de su vida, tanto en el terreno de la investigación musical, como en el de la docencia o en el de la organización y estructuración de nuestras enseñanzas musicales en España. Mención aparte merecen sus múltiples publicaciones y conferencias por doquier, en donde plasma de manera categórica sus muchos conocimientos adquiridos sobre la materia que le da vida, desde una perspectiva culta, erudita.

Pero vamos a permitirnos incluir en mitad de nuestros comentarios (por su claridad en la exposición de detalles referentes al hecho en sí y a su persona), el artículo que le dedicó la importante revista musical *Melómano* (Madrid, 10 de julio de 2020).

“El zaragozano, catedrático de Estética e Historia de la Música, ha trabajado en el Ministerio de Cultura durante los dos últimos años.

El pasado 8 de julio el Boletín Oficial del Estado publicaba el ingreso del zaragozano Álvaro Zaldívar Gracia en la Orden Civil de Alfonso X el Sabio, con categoría de Encomienda con Placa.

La Orden de Alfonso X el Sabio tiene su antecedente en la Orden de Alfonso XII creada por Real Decreto en 1902. El origen de las órdenes civiles españolas se sitúa en el siglo XV. Surgen con la voluntad de premiar los méritos de aquellas personas o instituciones tanto españolas como extranjeras en diversos ámbitos.

En el Real Decreto de creación de la orden civil de Alfonso XII, se indica la voluntad de premiar ‘a quienes con su



talento, sus ideas, su entusiasmo y su amor al país contribuyen al engrandecimiento de este’.

La Orden de Alfonso X está destinada a enaltecer a quienes se distinguen en todos los aspectos de la actividad intelectual y favorezcan la vida del pensamiento en el país.

Esta Orden puede ser concedida a personas físicas, jurídicas o entidades, tanto a españoles destacados en los campos de investigación científica y de la enseñanza o en el cultivo de las Letras y las Artes como a extranjeros que hayan prestado algún servicio relevante a la cultura española.

Álvaro Zaldívar Gracia es catedrático numerario de Música y Artes Escénicas, especialidad de Historia de la Música (con anterioridad denominada Estética e Historia de la Música, de la Cultura y del Arte), con destino definitivo, desde el año 2003, en el Conservatorio Superior de Música ‘Manuel Massotti Littel’ de Murcia, ciudad a la que ha regresado tras pasar dos años trabajando en el Ministerio de Cultura.

Zaldívar ha ejercido a lo largo de su extensa vida profesional gran cantidad de puestos de responsabilidad, lo que le ha convertido en un referente para el sector de las enseñanzas musicales en España.”

Desde la Academia, nos alegramos de su distinción sabiendo que no será la última de la que demos cuenta. ¡ENHORABUENA Álvaro!



Álvaro Zaldívar (iz) junto a Fernando Gurrea, Subsecretario de Educación

-

GERARDO PÉREZ BUSQUIER. *Una vida por la Música*

Por Joaquín Gericó



Conocí personalmente a Gerardo ya en edad avanzada, cuando él contaba con 76 o 77 años, pero eso no me privó de disfrutar de toda su amistad y sabiduría. Sabía de él como se sabe de los grandes, por el boca a boca de muchos de mis compañeros, eso sí, siempre con comentarios y referencias hacia su persona magníficas, tanto en el terreno profesional como en el humano. Cuando oí su nombre por primera vez, dirigía la Banda Sinfónica de la Sociedad Ateneo Musical de Cullera y era profesor de Repertorio de Ópera y Oratorio en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, del cual se jubiló un año antes de mi llegada, por lo que no tuve la oportunidad de conocerle en aquella época, en la que además, desconocía totalmente su vida profesional anterior.

Fue precisamente en los ambientes de nuestra Academia, en donde tuve el placer de conocerle, ya que él y su hermano José María, como no podía ser de otra manera, pertenecían a ella como Miembros de Número además de haber participado en conferencias y conciertos organizados por la Academia, desde su fundación en 2002. A pesar de estar jubilado, nunca se alejó de su piano ni de los escenarios y en su día a día, estaba rodeado de trabajos de orquestación y adaptaciones para soprano y piano, soprano y orquesta o soprano y banda. Piezas todas ellas que iban dirigidas con todo su cariño hacia su mujer Anna, fantástica soprano dramática que las bordaba en sus magníficas actuaciones acompañada al piano por el Maestro, Gerardo, su marido y compañero inseparable. Actuaciones y conciertos, en algunos de los cuales tuve la oportunidad de participar y compartir escenario con ellos, y en los que Gerardo ponía siempre los puntos sobre las íes, con sus siempre acertados consejos relativos a la musicalidad, al tempo, al equilibrio sonoro, la intensidad y acústica de las salas, en definitiva y como quien no quiere, te llevaba a su terreno, al buen terreno de la Música con todo su esplendor. Por todo ello hoy te digo, gracias Gerardo.



Rubén Parejo, Gerardo Pérez Busquier, Anna Albelda y Joaquín Gericó

Gerardo Pérez Busquier nació en Elda en 1933, pero pronto se trasladó con su familia a Valencia. Su padre, *zapatero de silla*, llevaba a sus hijos todos los domingos a los conciertos que se celebraban en la ciudad y su madre acostumbraba a cantar romanzas de zarzuela mientras hacía las labores del hogar. Con este ambiente tan propicio y todavía siendo un adolescente, Gerardo debutó como director de orquesta a los 14 años (en 1950), en el teatro Castelar de Elda. Más tarde y becado por la Diputación de Valencia, marchó a París como alumno del director Eugene Bigot, completando su formación después con una beca del Gobierno, en diferentes cursos en Salzburgo (Austria), con los directores Leindorf y Von Karajan.

En 1960 fue nombrado director titular de la Orquesta Sinfónica de Mallorca en donde permaneció por un espacio de 20 años y en donde creó la actual Ópera de Mallorca y compaginó la docencia y la dirección del Conservatorio de las Islas Baleares. En 1971 consigue ser Primer Maestro Permanente del Gran Teatro del Liceo de



Barcelona, así como de la Ópera de Cámara de Cataluña. Gracias a ello, en

LA TRAVIATA: Josep Carreras; Montserrat Caballé; Gerardo P. Busquier; Vicente Sardinero; ¿?

Elda impulsó los Festivales de Ópera, con la presencia de artistas de primera fila como Monserrat Caballé, Plácido Domingo o Josep Carreras. A lo largo de su extensa carrera ha dirigido conciertos y óperas en toda España y gran número de países europeos. En 1999 regresa a Elda y asume las responsabilidades de Vice-Presidente y Director Artístico de la Asociación de Ópera y Conciertos (ADOC).



La Boheme: Vicente Sardinero; Plácido Domingo; Gerardo P. Busquier; Montserrat Caballé; Antonio Zerbini; y Enric Serra

Como hemos comentado, también dirigió la Banda Sinfónica Ateneo Musical de Cullera entre 1984 y 1993, con la que obtuvo un gran número de premios y en donde era muy querido dentro de dicha Sociedad Musical. Durante su estancia allí, también creó la Orquesta Sinfónica Juvenil y la Banda Juvenil. Su inquietud por difundir la música le llevó a poner en marcha grupos corales u orquestas de cámara, tales como la Orquesta Clásica Provincial en Alicante, en la época en que fue Director del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de dicha ciudad e impulsó la puesta en marcha de las Escuelas de Música de Orihuela y de su mismo pueblo, Elda, el cual dio origen al Conservatorio “Ana María Sánchez” de dicha localidad. Asimismo creó el prestigioso Festival de Ópera de Elda y fue director de la Coral Crevillentina.

Por todo ello, el municipio de Elda le rindió un sentido y merecido homenaje el 13 de abril de 2019 en el Teatro Castelar, dedicándole además el palco nº4, que desde ese día lleva su nombre. En el homenaje, además, se contó con la actuación de su esposa con la orquesta del mencionado Teatro Castelar dirigida por la también eldense, Pilar Vañó.

A este acto acudieron multitud de personalidades del mundo cultural y político y por supuesto, nuestra Academia estuvo representada por nuestro presidente D. Roberto Loras y por el vocal D. José Lázaro.



El Alcalde de Elda Rubén Alfaro y la Concejal de Cultura Nieves López, aplauden a D. Gerardo en el día su homenaje, desde el palco Nº 4 del Teatro Castelar, que a partir de ese día lleva su nombre .

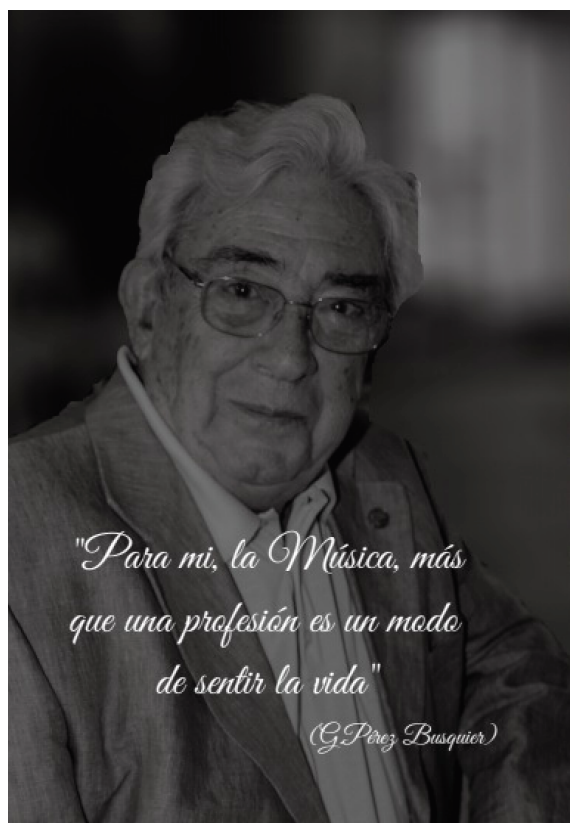
Especialmente apreciado por su profesionalidad y por su carácter afable, su calidez y su amabilidad, solía comentar que una de sus mayores aficiones era la fotografía, por lo que disfrutaba de ella a menudo, siendo además miembro activo de la Asociación Fotográfica de Elda. Ha sido Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y Miembro de Número de la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana, la cual le otorgó la distinción de INSIGNE de la MÚSICA VALENCIANA” en 2008. Los críticos musicales siempre destacaron en el maestro Pérez Busquier “*su limpio modo de dirigir, su honradez musical y el equilibrio en sus interpretaciones*”.

El viernes 24 de julio del presente año, mientras se encontraba con su mujer de vacaciones en Benalmádena (Málaga), en casa de su hermana, su corazón dejó de latir. Un infarto acabó con su vida y el Maestro, el Músico, el Artista...el Amigo, nos dejó para siempre.

El cronista oficial de Elda daba la triste noticia y decía entre otras cosas:

“Con la partida de Gerardo Pérez Busquier, los eldenses hemos perdido a uno de nuestros hijos ilustres. Siempre se sintió y ejerció de eldense, allí donde estuviera. Retirado en Elda desde su jubilación, era frecuente verlo pasear por las céntricas calles eldenses, acompañado de su esposa, la soprano Anna Albelda. ¡Echaré de menos su afectuoso saludo y sus palabras de aliento!”

Querida Anna, desde la Academia, lamentamos profundamente su pérdida al tiempo que compartimos el dolor y el vacío que deja en ti. Más que nunca, tu canto cobra sentido. Gerardo, gracias por enseñarnos que ¡La vida sin Música, no es vida!



-

Hoy tenemos el placer de traer a nuestro Boletín como artículo, el trabajo de Fin de Título de Joan Fermí Teruel Ferragud, alumno de composición de Andrés Valero Castells en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia.



El nivel de formación de la mayoría de los alumnos que acaban sus estudios en nuestros Conservatorios superiores después de 14 años de carrera, es verdaderamente considerable y buena prueba de ello son las reflexiones que aquí nos presenta hoy Joan Fermí Teruel. El darle cabida en nuestra sección de trabajos de investigación a este artículo, nos hace estar más cerca de las nuevas generaciones de músicos, de su manera de pensar, toda vez que nos abre una gran ventana de posibilidades a la hora de dar variedad al contenido de la sección.

A la memoria del escritor Joan Fermí Teruel i Barberà, mi padre, que me inculcó amor y respeto al legado por el que hablan quienes viven en nosotros.

Ruptura o tradición (o la tradición de la ruptura).

Reflexiones estéticas para una poética posible en el siglo XXI

Por Joan Fermí Teruel i Ferragud

*La originalidad consiste en volver al origen,
y este origen es la Naturaleza como creación divina*
A. Gaudí

La música y los músicos, ya desde el Romanticismo, pero de forma más apremiante con la irrupción de los diversos movimientos de vanguardia y renovación del siglo XX, se han visto confrontados a una disyuntiva entre el respecto a la tradición o abrazar ciegamente el lenguaje de la modernidad. Hubo un momento en que esta disyuntiva fue adoptada con carácter excluyente: cuestiones esenciales que definían la función y la justificación última del arte y de los artistas se oponían de forma radical (el arte como reproducción de unas formas consolidadas -y condescendientes con el gusto del espectador- o el arte como negación de esas formas -y de los valores de la sociedad que las había engendrado y que las celebraba-). Ahora, cuando parece relajada la discusión ideológica, la discusión mantiene plena actualidad al menos por dos razones que resultan particularmente críticas en el terreno musical.

La primera tiene que ver con el **escaso interés que la música contemporánea suscita en el público** y que enfrenta a quién la practica y la fomenta a una tarea titánica en favor de la difusión y financiación de su actividad. El desinterés es más lacerante si se compara con el lugar que ocupan a nuestra sociedad las artes plásticas, un lugar que, conviene no olvidarlo, no es el reflejo de una masa de público aficionado sino que se fundamenta en la cobertura dada por los medios de comunicación de exposiciones,

bienales y encuentros. En cuanto a los condicionantes materiales, la estructura económica de una (la música) y las otras (las artes plásticas) no tiene comparación posible: la primera tiene serios problemas de financiación toda vez que el arte contemporáneo (el arte) se ha convertido en un valor de cambio y especulación escandalosamente provechoso. Ambos aspectos tienen su razón de ser en la propia estructura del hecho musical y en la manera de materializarse el proceso comunicativo y de hacer partícipe a su destinatario.

La música, como la literatura, requiere un esfuerzo de comprensión del público. Un tiempo de dedicación y una atención que no se reparte de forma gratuita. No es equivalente al que reclama la contemplación del arte plástico donde el concepto que se esconde en cada obra se puede resumir y considerar de forma somera y así el visitante lego, tanto como el instruido continúa paseando educadamente por la exposición. El oyente tiene que considerar en toda su extensión la música a la que se entrega y ésta tendría que mostrarse atractiva o accesible en alguno de los niveles de comprensión de la misma porque sus valores profundos, si los tiene, reclamarán la escucha repetida, el interés por los detalles y el descubrimiento y la fascinación continuados.

No acepto de forma acrítica el argumento que sostiene **que la música más valiosa de cada época ha sido mal recibida por sus contemporáneos**, a quienes una cerrazón espiritual incapacitaba para apreciar la novedad, las maravillas de un nuevo orden ante las que se hallaban. Bach murió siendo considerado un músico pasado de moda, ¿levantaríamos nosotros acusación con los mismos cargos? Estilísticamente Bach también ahora pertenece a otra época, ¿es esto motivo para negarle valor a su producción por un apriorismo estético? Están haciendo nuestros modernos algo equivalente al trato dado por los primeros teóricos del clasicismo¹ al provector *Kantor* de Leipzig? Schubert y Rachmaninov serían casos similares de autores que, si no se los tuvo en suficiente aprecio, no fue por representar una música avanzada a su tiempo para la cual no estaba preparada su sociedad (como podría ser el caso del Liszt tardío). Disponemos asimismo de contraejemplos en sentido opuesto. Mozart murió en la ruina, pero en absoluto mal considerado como músico. Verdi o Wagner, el primero un músico de su presente, el otro emblema del artista con aspiraciones de reformar el mundo musical, se granjearon el favor (el fervor para expresarlo con justicia) de sus oyentes. No podría haber sido de otra forma cuando se trata de la composición de óperas pero el éxito no desmereció entonces, ni empaña hoy, la autoridad que los corresponde como auténticos maestros. La simpatía o desafección que generan los compositores entre el público de su momento histórico; por lo tanto, no nos informa en esta cuestión: **ser rechazado por los contemporáneos no es un valor, como ser celebrado tampoco es la garantía última de calidad** creativa.

La manera en que son recibidas las obras musicales (recepción cuya fortuna va variando también en relación a los clásicos, pensemos en C. Franck, pensemos en A. Copland)

¹ Alusión a la crítica al estilo de Bach («ampuloso y confuso», «como un exceso de artificios (...) que están en conflicto con la naturaleza») emitida por Johann Adolph Scheibe (1737) y citada en la *Historia de la música occidental* de D. Grout y C. Palisca.

depende de múltiples factores (formato de los conciertos y medios de difusión de la música, modas,...). Las causas que explican la afluencia de público a los conciertos de música contemporánea pueden relacionarse con la incapacidad de encontrar una forma de presencia pública y una liquidez equivalente a la de otras manifestaciones culturales pero hay, en no menor medida, una responsabilidad en la autoimposición de los compositores de la vanguardia de obviar las exigencias que impone un acto comunicativo cuando no se ha optado directamente por la renuncia radical de la comunicación².

Aceptada o rechazada, lo que sí que es alarmante y es una novedad que se ha dado de forma relativamente reciente es que, a diferencia de Debussy o Stravinski, que suscitaron discusiones acaloradas en el París de su momento, los nuevos modernos (y con ellos, toda la música de nueva creación) a fuerza de ningunear al público, han dejado de merecer incluso el beneficio del escándalo. Sobre ellos, sobre nosotros, sobre la nueva música culta, pesa la más clamorosa indiferencia. No nos hace daño la crítica exaltada, pesa sobre nosotros y nos ahoga, el silencio.

La relación con el público, el prestigio social, la posibilidad de profesionalizarse en un campo porque este campo genera valor en términos económicos no es, ya lo decíamos, el único punto que interviene en el dilema. La música contemporánea, y aquí es donde se plantea el conflicto real entre tradición y vanguardia, es, en la práctica, duramente puesta en entredicho por la propia comunidad musical. Las reservas respecto a la ruptura con el pasado pueden expresarse de forma intempestiva y dando lugar a actitudes miopes reaccionarias: la tan debatida cuestión de la consonancia. Sin embargo, muchas veces, el cuestionamiento no es explícito. Da por buenas todas las posibilidades y estéticas con un relativismo mesurado y prudente y opta sencillamente por evitar acercarse al repertorio.

De nuevo, la comparación con las artes plásticas puede ser reveladora. Análogamente a las demandas ya señaladas que la música impone al oyente, los intérpretes se ven también afectados en la hora de transitar la frontera entre tradición y vanguardia. Si estas demandas son comparativamente más absorbentes, menos proclives al distanciamiento, en la apreciación de un discurso sonoro que se desarrolla en el tiempo que cuando se configura de estímulos visuales, en la vertiente interpretativa, la actividad musical es una práctica altamente mediatizada por los condicionantes materiales y técnicos que intervienen en su realización. En términos puramente humanos preparar un recital puede significar para el ejecutante meses de estudio después de invertidos años en su formación y especialización. Además, la auténtica profundidad en la lectura de una partitura llega después de un largo camino que implica el autoconocimiento y la

² Sobre el análisis de los condicionantes de la expresividad musical atendiendo a la articulación de sus niveles lingüísticos es fundamental la crítica de C. Levi Strauss en *Lo crudo y lo cocido* (1964). Sobre la dialéctica negativa y sobre la exigencia de la música y el arte del s. XX de renunciar a la comunicación como premisa de individuación del artista y de expresión verdadera de su conflicto con la mercantilización de la obra de arte, de su oposición a la cosificación del individuo que se da con la industrialización capitalista, la primera y obligada referencia es T. Adorno (*Filosofía de la Nueva Música*, 1949; *Disonancias. Música de un mundo administrado*, 1956, etc.).

identificación del intérprete con la obra, de profundizar en las sutilezas del estilo, de sintonizar la propia sensibilidad con las leyes no escritas de la gran música.

La puesta en atriles de una pieza, impone un esfuerzo y un compromiso que no tiene comparación posible con los que supone organizar otras actividades culturales. El hecho de que la formación académica no está técnicamente ni estéticamente dirigida hacia la apreciación e interpretación de la nueva música (con todas las nuevas técnicas de ejecución que a menudo convierten al músico profesional en un auténtico analfabeto ante las partituras contemporáneas) ciertamente, tampoco ayuda. Los contenidos de la educación formal coinciden con los elementos configuradores de la tradición musical europea de los siglos XVIII y XIX. La rehabilitación de la música culta en su conjunto tendría que pasar por un encuentro en el gran caudal que aporta esta tradición.

DEFINICIONES DE USO PERSONAL

El primero de los términos de nuestra disyuntiva es el de tradición. Cualquier disciplina científica se define en función de un autoconocimiento de su actividad, el uso de un vocabulario y un formalismo específicos, la definición de unos objetivos y de una metodología. Por analogía consideraríamos tradición musical el conjunto formado por un corpus de obras, una teoría y un sistema convencional de interpretación y apreciación. Parece ocioso precisar que este uso del término podría implicar la existencia coordinada de varias *tradiciones*. La mayor parte de las tradiciones europeas están conectadas por un modelo prestigiado de música la cual se caracteriza para ser música polifónica escrita, transmitida mayoritariamente mediante la educación formal y académica, con centros de producción y actividad geográficamente centrados en la Europa Central, Francia e Italia. El curso y evolución de esta tradición se considera relativamente lineal y progresivo en la secuencia de creadores que uniría Monteverdi, Bach y las dos escuelas de Viena con las ramificaciones terminales de los nacionalismos, el neoclasicismo y el impresionismo. Tanto antes como después de este periodo que algunos autores denominan de la *práctica común*³, la Historia de la Música se ve obligada a tratar separadamente las escuelas nacionales (en el caso de las polifonías tardomedievales, los nacionalismos o la producción en el continente americano) o los diversos movimientos de vanguardia.

El término **vanguardia** se puede entender al menos en dos ámbitos de uso: como palabra del lenguaje común que alude genéricamente al liderazgo, la bravura y el empuje, la determinación, en suma, de explorar nuevos territorios superando límites y

³ Periodo de la música occidental dominado por la formación y uso del sistema tonal. Cronológicamente, sus límites son nebulosos porque depende del contexto estilístico sobre que se esté tratando. Aun así, sería posible fijar unos límites que se extenderían de manera aproximada entre 1600 y 1900. A pesar de la ambigüedad del término, prueba de su utilidad es el uso que hacen tanto textos didácticos ampliamente difundidos (como el tratado de armonía de W. Piston) como en las críticas formuladas contra su herencia (valga el ejemplo del artículo *Who cares if you listen?* de Milton Babbitt).

derrumbando fronteras o, en el campo específico de la Historia del Arte, aplicado a ciertos movimientos artísticos del siglo XX⁴.

La primera definición, más laxa, es la que pensamos que hay que aplicar cuando la encontramos en boca de los críticos musicales al juzgar la producción estrictamente contemporánea. Los estilos que históricamente han configurado varias experiencias de la vanguardia, convertidos en contenidos del pasado, han sido integrados a nuestra tradición y han perdido potencia como revulsivos culturales. A menudo esta diversidad de significados crea una auténtica confusión y todo cuanto sobrepasa alguno de los límites más consolidados en nuestra tradición musical, sea por hacer un uso más libre de la disonancia, o de las técnicas de ejecución de los instrumentos,... es susceptible de este calificativo independientemente de si la propuesta es realmente innovadora. Dado que los teóricos y opinadores de la estética a menudo no disponen de una formación musical sólida y además se nutren del ímpetu expresivo de ciertos divulgadores, los razonamientos que encontramos para documentar la discusión suelen hallarse completamente desenfocados: hablan del uso revolucionario del pizzicato (sin enfatizar el contexto como el de los principios del Barroco), se remontan eternamente a las polémicas de Wagner, admiran el atonalismo de Debussy o consideran a Shostakóvich un revolucionario sin paliativos⁵.

Las **vanguardias históricas**, muchas de las cuales, ya señalábamos, integran nuestra tradición, se representan por ciertos movimientos de finales del siglo XIX y principios del XX, una época también denominada 'Modernismo' en los ámbitos literario y de las artes. Estos movimientos se caracterizaron en primer lugar tanto por **la experimentación** como por **el elitismo intelectual y del gusto**. Sendos aspectos apuntaban a la crítica de las formas románticas que a finales del siglo XIX ya se veían como cristalizadas y desprovistas del contenido originario de la concepción romántica del arte, es decir, las generaciones decimonónicas que imitaron los modelos románticos precedentes, pese a la similitud en el aspecto externo, estarían traicionando el espíritu renovador del Romanticismo con sus temas predominantes: el papel del artista abandonado a la expresión individual, el anhelo de una realidad sublime y la defensa de un concepto totalizador del arte⁶.

4 Pensamos que la distinción no es ociosa. El diccionario Oxford de la Música recogida únicamente el primer uso del término. *The New Grove* hace un análisis a la vez sucinto y comprensivo de las vanguardias musicales y su fundamentación y posterior crítica en el terreno de las ideas.

5 El romántico F. Schlegel ya señalaba la difícil comunicación entre reflexión y praxis artística: «En lo que se denomina filosofía del arte falta habitualmente uno de ambos: o la filosofía o el arte». Schlegel (1994).

6 A título ilustrativo de la relación entre el término «vanguardia» (y los postulados normativos de las propias vanguardias) con la actitud que sostienen los primeros románticos podemos citar las siguientes líneas del pintor Caspar David Friedrich al director de la Academia de Weimar, Schulz: «Soy la vanguardia de la barbarie. Negra como la noche. Avanzando orgullosa. Pisoteado con desprecio las reglas, las cadenas, las ataduras, que someten al espíritu a los caminos trillados». El mismo término y la misma actitud beligerante. Más llamativa todavía, por la explícita concreción en defensa de una visión espiritualista del hecho creativo que se que contenía la anterior frase, sería la siguiente afirmación formulada en una carta del 8 de febrero de 1809: «Si una imagen parece conmovedora para el espectador (...), cumple el primer requisito de una obra de arte. Incluso si fuera tan mala en dibujo, color y técnica pictórica». Con esto deja claro que antepone la expresión. El valor supremo de la personalidad del artista sobre cualquier consideración formal, para Friedrich, no es una licencia poética.

NOTAS HISTÓRICAS SOBRE LA VANGUARDIA

Al rastrear los orígenes de las «vanguardias», es habitual encontrar atribuida al abad Saint-Simon la primera utilización del término tomado en préstamo del vocabulario militar en el ensayo de 1829 *Opiniones littéraires philosophiques et industrielles*. En este texto, el clérigo establecía una nueva utopía secular: el arte, lograda la independencia como sistema autónomo, adquiriría la función de generación de significados, regeneradora y salvífica que antes había ocupado la religión. Era un momento en que ésta había quedado desprestigiada moralmente, por su vinculación a los estamentos opresores del Antiguo Régimen, y en su cosmovisión, por los avances de la ciencia que ahora se presentaba como proveedora de una explicación última de la realidad.

En este sentido y a diferencia del acontecido **en otros momentos** anteriores donde ya **se observa la orientación a un público especializado** (*trovar chus, ars subtilior...*)⁷ o la voluntad innovadora (*Ars Nova,...*), **la vanguardia del siglo XX** vehiculará, **sin olvidar las aspiraciones románticas** con su visión **el artista como encarnación del héroe**, del profeta de un mensaje irrepetible, como la exaltación personificada de la libertad y de la voluntad frente a las limitaciones de la realidad, **la idea del progreso cultural y el cambio social** respecto a una sociedad de la que el artista se ve separado. Según la concepción saint-simoniana, los artistas podrían ejercer un papel mesiánico con la difusión del ideario⁸ que promovía la Revolución Francesa y la posterior Revolución de 1848 con la cual acabaría por consolidarse el régimen burgués.

Dicho en otras palabras, el artista en cuanto miembro de la **vanguardia, personifica** la separación ya apuntada por **Hegel** entre **el artista**, un auténtico **sacerdote** de la *religión* (la espiritualidad) romántica que cristaliza en la experiencia estética, y el ser humano común, al cual compara con el *estiércol del mundo* relegado a ser el sustrato necesario para que nazca la flor selecta y singularísima, el visionario, el individuo escogido, aquel que a las condiciones intelectuales o técnicas, suma un estatus moralmente superior y ha sido llamado para dar cumplimiento a elevadas empresas. Este concepto del arte en donde el valor de la obra cede y se confunde con **el valor moral y vital del creador** (palabra que empieza a emplearse durante el siglo XIX y marca una distinción fundamental con los artesanos, maestros de un oficio esencialmente técnico y que se justifica por satisfacer una finalidad práctica fruto de una demanda social concreta) penetra fuertemente en el mundo musical a través de F. Liszt, declarado saint-simoniano, y defensor del concepto de “música del futuro”. La «música del futuro» que

7 No es cierta, por lo tanto, la tesis que sustenta el artículo *Who cares if you listen?* de M. Babbit en que atribuye la mayor abstracción del quehacer compositivo «serio» durante el siglo XX a una necesidad histórica, un estadio inevitable («... this condition is not only inevitable...») mediado por el progreso, por la lógica de la evolución del lenguaje y la profundización en las técnicas al alcance de los creadores, un reflejo de la sofisticación operada en las ciencias físicas que han generando un discurso cada vez más abstracto y antiintuitivo.

8 La autoría de la célebre aseveración «*Nosotros, los artistas seremos la vanguardia, porque entre todas las armas que tenemos a nuestra disposición, el arte es la más rápida y eficaz*», que resume el lugar que correspondería a los artistas en su proyecto de sociedad, es atribuida según las fuentes, al propio Saint-Simon o a uno de sus seguidores, Olinde Rodrigues.

hasta entonces solo había emitido leves reflejos, se encarnaría plenamente en la obra de arte total de Nietzsche y el drama wagneriano. Desde esta posición de grandeza, de forma de expresión privilegiada y carácter de necesidad histórica y de verdad revelada, **el progresismo en el arte se autoimbuye una superioridad moral** y se reserva la tarea de protección del verdadero arte de una degeneración que se derivaría del contacto con lo mundano o la concesión a las exigencias del público (que, no lo olvidemos, era tenido por estéril).

Las llamadas vanguardias históricas agrupan a los diversos *ismos* artísticos y literarios (el surrealismo, el expresionismo, el dadaísmo...). En el terreno musical, habría vínculos claros entre el ruidismo y el futurismo, estética que exalta el poder, la energía de la técnica y de la juventud y un modelo de individuo inspirado en el superhombre nietzscheano que ha superado las limitaciones del orden moral (para el cual, qué es el Bien y qué el Mal no lo determinará ninguna instancia superior a él mismo, al propio superhombre). La analogía entre los estilos pictóricos y musicales nos obligaría a situar el primitivismo de Stravinski, Bartók o el Prokófiev de la Suite Scytha próximos a la estética del cubismo de Picasso y, pensamos que hay que considerarlos entre las vanguardias históricas. Es revelador que la crítica estética de T. Adorno, con la intención de privar de legitimidad a cualquier movimiento de principios del siglo XX ajeno al expresionismo de la 2.^a Escuela de Viena, negara el valor de vanguardia a la producción de Stravinski y lo considerara una forma ilegítima y tramposa de reintroducir la tradición y el optimismo de la danza en las sociedades modernas⁹.

Esta manera de razonar pensamos que está impregnada de un fuerte apriorismo. Descansa sobre el axioma que el progresismo en el arte, y por tanto la vanguardia, al evidenciar la oposición individuo-creador frente a la sociedad¹⁰, tienen un valor fuera de toda discusión y sirven a los fines de cambio social propios de un ideario emancipador de izquierdas. Aquellas expresiones artísticas, programáticamente e históricamente dentro de la vanguardia pero que no compartían su ideario político, las sitúa en una falsa vanguardia u opuestas al verdadero espíritu de la vanguardia. Un esquema de razonamiento similar lo encontraremos con frecuencia en otros filósofos de la Teoría Crítica (o Escuela de Frankfurt, escuela filosófica de orientación post-marxista).

9 Para Adorno, según la lógica del artista que busca su libertad constreñida por relaciones de producción alienadas y la visión utilitarista del mundo burgués, el auténtico creador se rebela contra un orden injusto mientras que con el primitivismo se exaltaría el sentido comunitario, los elementos ancestrales de la tradición, la danza, el optimismo y la aceptación de una concepción del mundo anterior a la actitud crítica.

10 Al sancionarse la relación entre artista y sociedad como una oposición que adquiere carácter de necesidad, se opera una ruptura crucial, inédita en los postulados románticos. En efecto, las generaciones precedentes habían vislumbrado en la capacidad de dar forma a la extrema individualidad un salvoconducto entre las diferencias particulares, el punto de comunión entre el individuo que demuestra una sensibilidad especial y el resto de sus congéneres, el acceso a lo universal a través de lo singular esencial. Un salto conceptual de tal envergadura no se entendería sin la reacción **de los artistas bohemios a las directrices de la academia** que propugna Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863) y la lectura de esta relación de oposición en clave marxista que W. Benjamin desarrolla en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935).

Las experiencias musicales que se sucedieron tras la 2.^a Guerra Mundial y previas a la posmodernidad alumbrada en los 70, son referidas con el término vanguardia acompañado de algún tipo de calificativo (postvanguardia, vanguardia serial...) con inclusión o no del arte experimental. Una parte importante de la segunda generación de la vanguardia no experimental se adscribe al formalismo serial. En cualquier caso, y más allá otras discusiones de tipo programático o de la valoración que se haga de la producción musical a que dio lugar, mantuvieron, a su pesar, a pesar del ataque acérrimo a la tradición que estaban perpetrando, ciertos principios socialmente periclitados (el estatus superior del artista, el elitismo estético, la concepción del arte como un objeto separado del mundo y que comunica verdades trascendentales) que defenderían con una altivez y un talante intolerante y excluyente muy acentuados.

INCONSISTENCIAS DE LOS POSTULADOS ANTI-TRADICIONALES

Mi postura personal se orienta hacia los valores estéticos tradicionales y a contemplar el hecho musical como un acto comunicativo. No abordaré directamente la justificación de esta postura: toda argumentación llega a unas conclusiones a las cuales da un aspecto de veracidad, de proposición inevitable. Querría evitar esta impresión. Los sistemas de valores, estético o político se fundan en presupuestos de tipo axiomático (presupuestos que no están sujetos a demostración sino que se dan por ciertos). Estos presupuestos no siempre se comparten o se cumplen en momentos y contextos específicos. Además, cualquier razonamiento llevado a sus consecuencias últimas o cuando se aplica a casos problemáticos de la realidad entra en contradicción con alguno de los enunciados de la argumentación.

Pienso, a pesar de que esto me ha sido discutido en numerosas ocasiones por filósofos profesionales, que el ser humano se organiza y decide su conducta en base a unos principios desconocidos (o no reconocidos) y que ya los ilustrados más críticos (desde Rousseau) situaban en un plano diferente al del discurso teórico (las kantianas *razón teórica* y *razón práctica*). Son estos principios la tradición, el instinto, el orden natural, el interés o un anhelo que se expresa en el terreno de la espiritualidad¹¹. Las grandes líneas de la actividad creativa no serían el resultado de unos planteamientos teóricos. Más bien al contrario, todas aquellas facetas que nos humanizan, a veces no sin conflicto, se integrarían y encontrarían respuesta por la vía estética.

11 F. Schiller en *Cartas sobre la educación estética del hombre* lo presenta de forma admirable con unas palabras con que me identifico plenamente: «Vemos que no sólo sujetos individuales, sino clases enteras de hombres, desarrollan únicamente una parte de sus capacidades, mientras que las restantes, como órganos atrofiados, apenas llegan a manifestarse (...) ¿Por qué cada uno de los griegos puede erigirse en representante de su tiempo, y no así el hombre moderno? Porque al primero le dio forma la naturaleza, que todo lo une, y al segundo el endentimiento, que todo lo divide». Filósofos posteriores como H. Bergson (1859-1941), Nobel de Literatura el 1927, han ahondado y actualizado la crítica a los límites del acercamiento racionalista a la realidad.

Los razonamientos y las elucubraciones con los cuales explicamos y nos explicamos las decisiones prácticas (las estéticas y creativas también) no son sino una racionalización, la justificación a posteriori de nuestras necesidades internas. En el mejor de los casos, este razonamiento nos hace modular el impulso, indagar en el sentimiento, pero nuestra visión del mundo y los objetivos son previos al discurso. Pienso que tengo razones prácticas para pensar esto, que argumentamos objetivos y decisiones y no que, nuestros objetivos y decisiones son los que se corresponden al razonamiento más lógico sobre los problemas de la realidad. La psicología y la neurociencia ya apuntan en esa dirección y el hecho que estructuras de ideas sólidamente armadas por filósofos de todas las épocas hayan sido refutadas por otros pensadores igualmente prestigiosos (desde Platón desautorizado por Aristóteles hasta Hegel cuya filosofía de la historia reinterpretó Marx; a Comte lo criticó Husserl y a este, Habermas, que también combatió otras escuelas, desde el estructuralismo hasta la posmodernidad) me hace pensar que las soluciones del pensamiento racional son, al final, también una cuestión de *gustos*. En otras palabras, la opción instintiva, sensorial, *estética* es previa a su articulación reflexiva¹².

Por ello, si nos situamos a un nivel de concreción mayor, la manera como se conceptualizan manifestaciones concretas no pueden ser más diversas. La cuestión del formalismo según era interpretada por el régimen soviético y las tendencias renovadoras de los países capitalistas se nos presenta como caso paradigmático.

Añadiremos un par de ejemplos elocuentes de la diversidad de interpretaciones a que puede dar lugar un particular fenómeno musical. Schönberg, parece no haber albergado las motivaciones y objetivos que vio quién fuera su mayor abogado, T. Adorno, en sus análisis. La disparidad fue tal que provocó un desencuentro personal cuando el músico se vio reflejado en el Doctor Fausto¹³ de T. Mann. Boulez por su parte distinguió en Webern al profeta de una manera radicalmente diferente de organizar los sonidos a pesar de que Webern se preciaba de su continuidad con el pasado. Lo testimonian sus palabras: «...*nosotros no hemos ido más allá de las formas de los clásicos. Lo que vino después fue una variación, una expansión, una síntesis.*» (Webern, 1933). Se diría que, para el compositor, la elección del riguroso contrapunto y las formas desnudas no demuestran comprensión de las funciones de la música serial y una voluntad de explotar las posibilidades de este dominio hasta las últimas consecuencias, como quiso ver Boulez en su artículo *Schönberg ha muerto*. Para el propio Webern habría en ello, más

12 En el terreno específicamente estético no faltan ejemplos similares. G. Lukács, antecedente de Adorno en la crítica marxista de la cultura mantuvo posturas estéticamente conservadoras. Ninguneó a Proust, Joyce y el expresionismo de Kafka acusándolos de formalismo y de un subjetivismo donde resonaba la irracionalidad de Nietzsche y Kierkegaard. Desde el mismo frente político, Adorno defendió el expresionismo en cuanto expresión de la autonomía crítica del artista y del malestar por la sociedad capitalista. Parecería que no existen razones para invocar una interpretación inequívoca (ni progresista, ni emancipadora) en relación a las líneas creativas de los compositores, escritores y artistas.

13 Novela en donde narra la historia de Adrian Leverkühn un trasunto de Schönberg, al cual caracteriza como un compositor movido por fuerzas irracionales. Muestra de su enigmático genio ajeno a lo humano es el manejo de un sistema frío y puramente especulativo. En la construcción del personaje influyó profundamente T. Adorno quien aportó directrices muy precisas al novelista.

bien, la recepción de una etapa del pasado diferente a la que había recogido su maestro Schönberg en su etapa neoclásica.

Esto, que me hace mantener una actitud de prevención ante la supuesta infalibilidad de cualquier sistema y que me hace sospechar de quien, con autoritarismo o prepotencia, es incapaz de contemplar que sus postulados puedan ser parciales, me libera en gran parte de dar grandes razones en defensa de mi postura. Mis argumentos tienen la utilidad de servir a la coherencia interna, cuya fuerza radica en ser válidos porque lo son para mí, desde mi talante y sensibilidad, desde mi óptica del mundo. Entenderlas no orientará nadie. Ayudará a entenderme desde mi óptica, a hallar claves interpretativas de mi obra que surge como fruto de y en respuesta a mis miedos, experiencias y limitaciones.

Las incongruencias del activismo contra la tradición me eximen de militar en sus filas. Con el objeto de crear el espacio sobre el que reclamo esta autonomía, empezaré por enumerar ciertos elementos que veo incongruentes en las posturas radicalmente vanguardistas:

1. Los postulados románticos que subyacen en la estética de las vanguardias y de donde procede la superioridad que se atribuyen son postulados individualistas, que desde mi punto de vista, se avienen mal con un proyecto social o una visión democrática. A pesar de la fe de Liszt en la *Musique humanitaire*, él y los románticos más individualistas (Beethoven, Wagner,...) estuvieron al servicio de la aristocracia.

La contradicción entre la aspiración elitista en el plano creativo y el papel político que asignan al arte y la cultura muchos miembros de las vanguardias, es una contradicción que parte de las raíces románticas y ha continuado en un arte que no está reservado a la mayoría.

El propio T. Adorno, distinguió entre el espíritu de la vanguardia de principios del siglo XX y el de la generación posterior a la II Guerra Mundial (Leibowitz, Boulez, Stockhausen,...) a quien afeaba el envejecimiento¹⁴ de representar un modernismo “oficial” y mecánico. El sistema social se servía de las instancias artísticas para canalizar las críticas al propio sistema. Incluso defendiendo un modelo confrontado al de la burguesía, esta protesta subversiva la representaría con más propiedad la experimentación y las estéticas radicales de Cage que las sonatas de Boulez.

Desviándonos un poco del tema volveremos sobre una pregunta que quizás no había quedado suficientemente clara en la sección precedente: es Cage vanguardia?

Diremos que, en uno de los sentidos del término sí. Es autor de música novedosa y arriesgada. Se aprecian en él dos rasgos que S. Sciarrino, con extraordinaria penetración, detecta en las creaciones de los últimos tiempos y que son la expresión

¹⁴ Adorno, en el artículo *Dificultades* de 1964 detectaba tanto en los autores seriales como en la experimentación aleatoria una desactivación del poder expresivo de la disonancia y, por lo tanto, de la capacidad de representar algún tipo de disidencia y de malestar existencial. Entendemos que Adorno pone en entredicho que una vanguardia institucionalizada y sistematizada pueda mantenerse fiel a los principios que la legitiman.

violenta (voluntad de violentar la comodidad, la naturalidad, el orden de expectativas del receptor) y como si se tratase de un extraño pudor, un rechazo a la implicación personal. El compositor contemporáneo cesa de exponerse y expresarse a través de la obra. Los sonidos ya no confiesan ninguna intimidad, toman formas que vehiculan esquemas abstractos, contextos sonoros nuevos y reflexiones en una esfera de objetividad creativa. A pesar de los puntos comunes, los textos teóricos establecen diferentes categorías. Reservan «vanguardia» para las vanguardias postwebernianas, denominan Nueva Música en la segunda escuela de Viena y hablan de experimentación¹⁵ cuando nos aproximamos a través de la música a lo conceptual.

La actitud desmistificadora de reunificación de arte y vida que se hace evidente en la experimentación coincide en el rechazo a nuestra herencia cultural (adoptando a menudo la de otras civilizaciones) así como al sistema de valores burgueses. Se encuentra ya en la órbita del discurso de la posmodernidad, en la abolición de los “grandes relatos” y la asunción de un mundo fragmentario donde coexisten niveladas y sin negarse un universo de prácticas culturales y artísticas. La estética postmoderna se dotará de medios específicos de la mano de las técnicas de intertextualidad (*borrowing*) y el eclecticismo, algo que para el purismo vanguardista cabe tildar de actitud conservadora e incluso reaccionaria.

2. La ideología no justifica ni hace desmerecer una propuesta estética, y su sentido progresista o conservador, tampoco.

El pensamiento futurista influyó de forma importante sobre el bruitismo. El futurismo estuvo vinculado al fascismo, una utopía de extrema derecha, y su obsesión con la tecnificación y la violencia. Esta forma de estetización de la política y la guerra (Benjamin, 1982) y una retórica que remitía constantemente a la idea del súper-hombre de Nietzsche configuraron la actitud vital sobre la que se edificaría la ética del más fuerte del nazismo.

Creo que sería un error establecer vínculos directos entre las ideas de los bruitistas y las de los músicos que generaciones más tarde han recogido su herencia y han cultivado alguna forma de organizar el ruido: música concreta, electroacústica... Al valor de la producción musical de las vanguardias o de la de los conservadores, de las óperas de Wagner o de las sinfonías de Shostakóvich nada suman ni restan las ideas estéticas o políticas de sus artífices¹⁶.

15 J. Cage, en su correspondencia con Boulez, reclama para sí el término “experimental” por considerarlo inclusivo, al tiempo que atribuía connotaciones excluyentes al de «vanguardia». Consideramos arte experimental aquel que violenta la obra de arte como entidad, problematiza la experiencia estética y es “símbolo de la inmanencia del presente, del empiricismo del ahora, de una afirmación definitiva de lo que es dado”. Ciertas corrientes de la crítica califican de conservador el arte experimental por recrear “un presente plano sin continuidad histórica que tenemos que consumir sin realmente vivirlo”. La cita de Juliane Rebentisch pertenece al discurso de Apertura del simposio *Juicio al Arte contemporáneo* que auspició el 2012 la Fundación MAPFRE.

16 Comentario que tiene que ser interpretado como un juicio de la obra desde su autonomía. Tal distanciamiento crítico en contra de asimilar los órdenes estético y ético (uno de los posicionamientos de partida de esta exposición) no tiene que incapacitarnos ante otros análisis y a reconocer el compromiso ético en las decisiones de un compositor. No pretendemos, por lo tanto, minimizar los esfuerzos de los artistas que han ejercido una resistencia frente a la represión de regímenes autoritarios (por la necesidad de transmitir un mensaje personal o por la voluntad de

3. Existe una oposición entre una modernitat del espíritu y una modernidad de los procedimientos. F. Busoni ya se ocupó de ella en una etapa tan temprana como 1916. En el *Esbozo de una Nueva Estética de la música* constataba que la modernidad de los procedimientos es una modernidad condenada a la caducidad. Lo que hoy es moderno mañana será viejo. Si en ello radicara su único mérito, la propuesta nacería prácticamente muerta.

La modernidad en paralelo a su institucionalización, es susceptible de incorporarse a la tradición como lo hicieron los estilos previos. Lo hace como conjunto de procedimientos que el músico de la posteridad empleará sin conciencia de escuela o voluntad de activismo. Las piezas que mantengan su vigencia a lo largo de las generaciones es de suponer que sea por compartir bajo su superficie valores profundos que se aprecian en la gran música de todas las épocas.

4. La exigencia del progreso para lograr nuevas formas de escucha. Un porcentaje inmenso de la música nueva no supone la creación de nuevas formas de escucha.

Es innegable que la renovación de las formas ha ampliado históricamente las estrategias a disposición del oyente instruido. La música descriptiva, que obligó al público del siglo XIX a poner el foco de atención en unos elementos que superaban la pura lógica abstracta de los sonidos. Más tarde, el impresionismo, situó en el centro de la creación la recreación en sonoridades nuevas y no supeditadas a una rígida estructura de relaciones tonales bajo el predominio de la consonancia. Escuchar a Debussy según los mismos parámetros que rigen el discurso de Haydn es equivocado y empobrecedor. Estamos en una nueva dimensión del sonido que nos pide una escucha diferente.

El expresionismo, la música textural,... han nutrido el lenguaje musical desde su núcleo, han reformulado los constituyentes del hecho mismo de la escucha, han desplazado las prioridades. Las líneas de tensión que trazan el plan formal, los mecanismos por los que se capta el interés y las configuraciones en que se concentra el oyente son otras. Aun así, después de pocas obras maestras, cada escuela ha producido un gran volumen de piezas completamente irrelevantes (por reiterativas) para la evolución histórica de los recursos musicales. Podríamos concluir que la expresión individual, el mensaje, la sinceridad, el goce y el respeto por el oyente deberían tenerse en consideración (más que una quimera de progreso o la obtención, léase reiteración, de «nuevas» sonoridades) a la hora de abordar el hecho creativo.

visualizar, a través de la oposición estética, su lucha por la libertad). Recordemos en nuestro contexto, el valor y la tarea de las generaciones de compositores que roturaron caminos inexplorados cuando, acabada la Guerra Civil, se dio atención casi exclusiva a las manifestaciones culturales de cariz neo-casticista y neoclásico y en detrimento de las vanguardias. El gobierno surgido de la contienda utilizó medios como el Premio Nacional de Composición para configurar el ambiente cultural. Las bases de la convocatoria de 1940 establecían la presentación de un «cuarteto inspirado en bailes folklóricos españoles». En ediciones posteriores (la inmediata no se convocó hasta 1942) no se hacía mención al uso de material tradicional pero la composición del jurado (J. Turina, L. Querol, J. M. Franco) y el clima de opinión, se encaminaban hacia una línea muy definida. De hecho, en la edición de 1942, fue galardonado J. Rodrigo con su centelleante *Concierto Heroico*. Obtuvieron mención C. del Campo y, junto a él, uno de sus alumnos aventajados, el algegesinense M. Gans - Premio Nacional con *Pinceladas goyescas* 12 años atrás y que lo volvería a obtener el 1943 -, J. Gómez, R. de Santiago y M. Asins Arbó. (Montoro, 2018)

5. La justificación de una propuesta no puede descansar únicamente en criterios de riqueza, complejidad o otros presupuestos puramente especulativos.

Ilustra este quinto punto imprescindible penetración, humildad y sabiduría que deberían guiar al creador en la legítima exploración sonora de que nos ocupábamos en punto anterior. La eficacia de las nuevas perspectivas sobre el sonido se supedita al imperio de nuestra psicología. La representación mental del sonido y la capacidad humana de retener y relacionar estos datos son el elemento dado, algo que el compositor debería manejar con el mismo respeto con que trata con la tesitura de los instrumentos. No es prudente negar con la imaginación la naturaleza de la realidad. Schönberg especuló que un oído muy educado podría percibir la consonancia de los armónicos superiores...

Con independencia del hecho que hay oyentes más formados, hay evidencias que el fenómeno de la escucha sigue patrones que muchas escuelas, al formular sus sistemas, han desatendido o han intentado negar. La importancia de los registros, de la regularidad de un estímulo sonoro la jerarquía de la audición que nos permite captar las elaboraciones a pequeña escala y atribuirles la importancia que les corresponde en un contexto o proceso de orden superior¹⁷. Todos estos requerimientos que hacen interesante la escucha y que la intuición capta sin artificio, han sido desatendidos con demasiada frecuencia. Aportan limitaciones (germen de coherencia que, como decía Stravinski, son de la mayor importancia) que, a menudo, no son el fundamento de apreciación real sino que sacuden el espíritu porque se sobreimponen a un nivel de articulación creado en función de impulsos más profundos.

6. El sentido de modernidad también varía.

J. Habermas, filósofo de izquierdas heredero de la tradición de Adorno, afirmaba que es la forma como se escucha lo que puede operar la emancipación en el oyente precisamente porque los problemas especializados de la esfera autónoma del arte que guían al crítico no están en el horizonte de significados del no experto: hay formas de oír a Mozart que resultan ricas y edificantes para un oyente moderno y formas acrílicas de aproximarse a Xenakis.

17 No estamos apostando en estas líneas por una visión del hecho musical de índole estrictamente cognitivista. En primer lugar, mucho de los análisis cognitivos (interesantes, curiosos, útiles para ciertos fines como detectar tendencias investigaciones musicológicas sobre corpus extensos) resumen la información en unos términos que no son de utilidad inmediata para el compositor. Un dato como la frecuencia de aparición de un grado, digamos la tónica, en la obra de Bach y en la de Brahms, nos deja a años luz de los pilares de su estilo y su genio, si bien puede servir de respaldo empírico del enriquecimiento de lo armónico en el lapso temporal que abarcan. Detectar que las obras tonales (en un corpus cuya selección determina los resultados de este tipo de análisis) tienen cierto coeficiente de disonancia o una distribución determinada de la amplitud de los intervalos melódicos, no resulta operativo a la hora de crear: un compositor se preguntaría, dónde y por qué aparece la disonancia, como se resuelve, hay configuraciones disonantes características? Dispersemos de manera aleatoria el número exacto de disonancias con su coeficiente cuidadosamente calculado y busquemos el rastro del arte. No lo hallaremos.

Además, la música, la creación, es una manifestación individual no un simple rompecabezas de sonidos, una golosina combinatoria para los sentidos. En ella, se dirimen las claves de un momento histórico, una visión del mundo que quienes lo escuchan reciben inconscientes y quien lo estiman pueden rastrear.

De manera análoga, D. Del Puerto ha señalado cómo las *Metamorfosis* de R. Strauss han resultado ser una obra más moderna (para nuestra sensibilidad actual) que muchas operaciones del serialismo. El sentido y uso de la historia que está presente en esta obra es ahora, tal vez, más próximo a nosotros que cuando vio la luz y nos orienta hacia el futuro (el futuro que puede fructificar desde nuestro presente). La mirada al pasado es más rica que el modernismo a ultranza. Que aquel Brahms que miraba constantemente a sus maestros tuviese que ser restituido con el título de «Brahms el progresivo» es una lección impagable de ecuanimidad histórica.

7. Una última constatación es que una buena parte de los músicos más progresistas y más ideologizados de la generación surgida alrededor de 1950 han ido moderando o incluso abandonando sus planteamientos radicales.

No querría caer en una crítica fácil pero pienso que cabría preguntarle a un autor como P. Boulez, si tan perniciosa es la música burguesa, si tan necesarios son los universos en expansión, porque tendríamos que escuchar a Berlioz? Por qué continuó usted dirigiendo a Wagner?

UNA PROPUESTA PERSONAL

Para cerrar el hilo argumental fijaría tres conclusiones que me parecen demostradas. La primera es que el **significado** de una obra musical es el fruto de **una negociación de significados** entre las intenciones del autor y quienes la reciben, las apropiaciones simbólicas que hace la sociedad, los vínculos con el pasado y las repercusiones a futuro y, aun pudiendo fijar un fondo ideológico, este no tiene que ser la única guía para el juicio del producto artístico. La autonomía del arte se desarrolla en varios campos y es **en este papel de mediación**, abierta a la interpretación, jugando a contemporizar tensiones en los diversos órdenes de la existencia, de donde **la obra toma su potencial**. La plena autonomía del artista que reduce lo artístico a exhibición autobiográfica o a la lógica interna de un sistema abstracto, del mismo modo que la total condescendencia a la exterioridad representada por el público o a las exigencias de un mecenas o patrocinador son castradoras.

La segunda conclusión es tras la experiencia del siglo XX el músico, el artista, el creador, es libre de hacer lo que quiera. Parafraseando a Félix de Azúa el compositor es libre de hacer incluso... música, de aspirar incluso a hacer... Música. Una música que entronque con la tradición lo obligará a mantenerse alerta contra el predominio excesivo de alguno de los actores que confluyen en torno a la comunicación musical: no ser tan autobiográfico que deje sin las referencias con que identificarse a intérpretes y oyentes, ni tan espontáneo que desatienda las reglas del oficio, ni tan complaciente que anule su propia voz. Lo considero la opción más sabia. El impulso de oponerse a todo orden dominante en un contexto en que coexisten confusamente toda clase de estímulos y propuestas, sin un discernimiento de qué domina y en qué ámbito lo hace, sería librarse a un camino errático. En el arte, como en la vida, se impone el principio de la sabiduría

perenne: «**conócete a ti mismo**». Sí, suena menos heroico que rebelarse pero es más valiente.

A título personal, me siento próximo a los valores del romanticismo que se mantienen en las vanguardias históricas y la transvanguardia¹⁸; su fascinación por los orígenes, por lo primitivo rugiente, el énfasis rítmico del trance, de la mecánica de los ciclos naturales y humanos. La incorporación de músicas externas a la tradición clásica centroeuropea se revela de una riqueza inagotable. Y el ritmo, obsesivo o roto, pero no tiempo plano, se convierte en principio y recurso. Es lo poderoso golpeando desde el interior de la expresión musical, abriéndose paso a través de notas y timbres, un factor que la armonía, las alturas, las texturas apenas hacen sino moldear. Lo dotan de matices al servicio de dos estados esenciales de actividad y reposo, entre tensión y pausa, nuestro anhelante yo frente a la plenitud inmóvil o la nada.

Los recursos últimamente introducidos por el desarrollo tímbrico y las sonoridades de inspiración en la electrónica deja un terreno casi infinito a la exploración, al intercambio humano que surge de investigar con los intérpretes en el interior del sonido. Novedad, curiosidad, reencuentro, con el objetivo de trasladar al oyente el arrebató estético que albergaba el compositor al concebir su obra.

Quizás, si pudiera honestamente servir a la música que amo, mi visión del hecho creativo sería diferente. Siento que **hay mundos de los que hemos sido expulsados por la modernidad**. Ella ha ganado ciertas batallas. La claridad de Mozart, la profundidad serena y humana de los tiempos lentos de Beethoven o la añoranza de Chopin ya forman parte de una ensoñación que, si supiera cómo, intentaría construir en alguno otro lugar del presente. Fuera de paraíso, hay referencias imperecederas por su sabiduría cabal de la organización musical: Brahms, Falla, Rachmaninov... Stravinski también, con cautela. Es demasiado fácil, caer atrapado por su gestualidad inconfundible. Todos ellos aportan las bases de una lógica musical (tonal o no) sobre las que urge continuar aprendiendo porque las novedades posteriores más interesantes observan bajo otra óptica sus enseñanzas. Mis pretensiones de originalidad contemplan y reformulan su legado (imitando la dualidad mayor / menor, el tipo de contraste entre los temas de una forma sonata, la integración de los niveles rítmico e interválico para renovar sin afectación el color armónico...). Nuevos territorios se abren en el misterio de músicas que no se dejan reducir fácilmente a los esquemas de lo conocido, pero que atraen poderosamente: Takemitsu, G. Benjamin, Schnittke, M. Lindberg, Gubaidulina,...

Una síntesis virtuosa entre voz personal, fuerza del discurso y exaltación del sonido sería mi aspiración como compositor.

El arte de las vanguardias se convierte en filosofía del arte. Problematiza el hecho artístico al preguntarse *¿qué es el arte?* Pero deja la expresión, que se verifica sobre un sistema de expectativas compartido con el oyente, en un segundo término. En este

18 Término acuñado por A. Bonito Oliva i extraído del contexto pictórico por T. Marco. Reúne las manifestaciones que adoptan parcialmente los medios de la vanguardia sin el celo iconoclasta de la vanguardia radical.

sentido, al renunciar a la expresión, al quedar ligados a la inmanencia del sonido, a la lógica única de una obra o de un estilo sin puntos de referencia, el sonido organizado no es diferente de los sonidos del mundo y la consecuencia lógica se la hizo saber Cage a Boulez en su correspondencia al hacerle notar que lo que sobraba era la intencionalidad y el artista.

Esta actitud, admirable quizás, no es la nuestra. No es tampoco la del sistema del arte. Quizás sí es una actitud contemplativa o mística pero difícilmente cabe situarla entre los niveles de comunicación de la obra de arte. El arte que necesitamos debería construir algún lugar sólido (aunque, el futuro demuestre que no fue este sino un empeño estéril y una cierta forma de engaño) sobre la nada del mundo. La existencia es demasiado efímera para recrearse en su vacuidad.

Como individuo tomo conciencia de la extinción de un tipo humano que requerirá algún auxilio mientras no desaparezca definitivamente. Asistimos al naufragio del ser humano en su primer estadio de presencia cultural y simbólica. No lo afirmo abrumado por el agotamiento de Occidente sino por el advenimiento de la tabla rasa cultural, económica, climática y ética de la mundialización, un desarraigo en el que sucumbirán todas las sociedades y formas de pertenencia y relación a que ha dado lugar la humanidad desde antes de tomar conciencia de su lugar en el planeta.

No me queda sino suscribir las siguientes palabras de Luis de Pablo con las que acabaremos nuestra reflexión:

“Yo como músico me he sentido siempre muy responsable de la herencia musical, de todo el mundo que esté vivo, incluso de los que están muertos. Me he sentido como un eslabon dentro de una cadena gigantesca que está llena de ramificaciones (...) y que tenía una cierta responsabilidad como profesional frente a ese tipo de manifestaciones...”.

Eslabón queremos ser que ponga en valor el pasado, una pasado siempre frágil como la memoria, que nos proyecte hacia el futuro dando aliento a la rueda eterna de los orígenes.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (2003) *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2006) *Escritos musicales I-II. Figuras sonoras / Quasi una fantasia*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2009) *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.
- Azúa, Félix de. (2019) *Volver la mirada: Ensayos sobre arte*. Barcelona: Debate.
- Babbitt, M. (2003) *The Composer as Specialist*. En S. Peles (Ed.) *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Princeton: Princeton University Press.
- Ball, P. (2010) *El instinto musical: Escuchar, pensar y vivir la música*. Madrid: Turner.
- Benjamin, W. (1990) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Bonito Oliva, A. (1978) *Italian Transavantgarde*. Milan: Politi Editore.
- Boudelaire, C. (2008) *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Cuadernos de Langre.
- Boulez, P. (1991) *Schönberg is death*. En: P. Thévenin (Ed.) *Stocktakings from an Apprenticeship*. Oxford: Clarendon Press.
- Boulez, P. (2003) *La escritura del gesto: conversaciones con cecile Gilly*. Barcelona: Gedisa.
- Busoni, F. (2009) *Esbozo de una nueva estética de la música*. Aracena: Doble J
- Chiantore, L. (2001) *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza.

- Pablo, L.uis de.(1968) Aproximación a una estética de la música contemporánea. Madrid: Ciencia Nueva.
- Puerto, David del. (diciembre de 2006) Música y músicas: La crisis de las categorías. *El Rapto de Europa*, (9)
- Dömbing, W. (1993) Franz Liszt y su tiempo. Madrid: Alianza Música.
- Fubini, E. (2005) Estética de la Música desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza Música.
- Grout, D., Palisca C. (2004) Historia de la música occidental. Madrid; Alianza Música.
- Habermas, J., & Ben-Habib, S. (1981). Modernity versus Postmodernity. *New German Critique*, (22), 3-14.
- Huron, D. (2008) Sweet Anticipation: music and the psychology of expectation. Cambridge: MIT Press.
- Mann, T. (1982) Doktor Faustus. Barcelona: Plaza y Janés.
- Marco, T. (2008) Historia cultural de la música
- Montoro, A. *Mario Medina Seguí: compositor murciano del siglo XX*. [en línea] Tesis doctoral. Universidad de Murcia, Murcia, 2018. [Fecha de consulta: 31 de julio de 2020]. Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/58619>
- Moran, J. C. (1985) [Reseña sobre] Theodor W. Adorno, Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo (Traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona, Laia, 1985) [En línea] *Revista de Filosofía y Teoría Política*, (25). Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5337/pr.5337.pdf
- Nattiez, J. (Ed.). (1993) The Boulez-Cage Correspondance. Cambridge: Cambridge University Press.
- Piston, W. (1998) Armonía. Barcelona: Span Press.
- Rebentisch, J. (1 de julio de 2012) Jornada Juicio al Arte Contemporáneo – Apertura. [Archivo de vídeo]. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=4dqbucksju> .
- Ross, A. (2009) El ruido eterno. Barcelona: Seix Barral.
- Sadie, S. (Ed.) (2000) Diccionario Akal/Grove de la música. Madrid: Akal.
- Schiller, F. (1990) Cartas sobre la educación estética del hombre. Barcelona: Anthropos.
- Schlegel, F. (1994) Poesía y filosofía. Madrid: Alianza.
- Schoenberg, A. (1979) Tratado de armonía. Madrid: Real Musical.
- Sciarrino, S. (1998) Le figure della musica. Da Beethoven a oggi. Milan: Ricordi.
- VV.AA. (2009) Luis de Pablo, a contratiempo. Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- Webern, A. (2009) El camino hacia la nueva música. Barcelona: Nortetur.

ANEXO

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 Llueca – 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
Traian 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.
Elizabeth Carrascosa Martínez-docente
Miguel Ortí Soriano- asesor Jurí. y econó.
Vicente Alonso Brull- docente

M^a Ángeles Bermell Corral-docente
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
Giampaolo Lazzeri – director
Giancarlo Aleppo – comp. y director
Jesús Glück Sasrasibar – 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 o Autonomía
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
Juan Durán Alonso	A Coruña	
ALEMANIA	Herr. Armin Rosin	Stuttgart
ARGENTINA	Mario Benzecry	Buenos Aires
BOLIVIA	Gastón Arce Sejas	La Paz
BRASIL	Darío Soltelo	Sao paulo

EE.UU.	Richard Scott Cohen	Radford Univ.
	Gragory Fritze	Boston
HOLANDA	Jan Cober	Thorn
ITALIA	Giancarlo Aleppo	Milán
	Mauricio Billi	Roma
PORTUGAL	Nikolay Lalov	Lisboa
INGLATERA	Carlos Bonell	Londres

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 ALCOCER (tenor, compositor y docente)
 ÁNGEL ASUNCIÓN RUBIO (ex presidente de la Federación de Bandas de la C. V.)

AYUNTAMIENTO DE CULLERA

Año 2004

EDUARDO MONTESINO 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 VINARÓZ

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 (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 Confer.)

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:

D. Vicente Sanjosé Huguet

Dña. Ana Albelda Ros

Dr. José Lázaro Villena

D. Bernat Adam Llagües

D. José Ortí Soriano

D. Andrés Valero Castells

D. Miguel Ortí Soriano, asesor jurídico y económico