

# M. I. ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA



## BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 81 ENERO de 2021

**EDITA:** M.I. Academia de la Música Valenciana (València) [www.miamv.org](http://www.miamv.org)

**PRESIDENTE:** Roberto Loras Villalonga / [presidente@miamv.org](mailto:presidente@miamv.org)

**DIRECCIÓN:** Joaquín Gericó Trilla / [rector@miamv.org](mailto:rector@miamv.org)

**ISSN:** 2660-7077

# *¡FELIZ AÑO NUEVO 2021!*



Comenzamos el año con buen pie, con novedades, nuevas y grandes novedades para la Academia que nos comentará de primera mano el presidente D. Roberto Loras en una carta especial, en donde narra paso a paso todas las andanzas, peripecias y vicisitudes que han inundado su espíritu durante los dos últimos años, de todos los estados que aluden a la desesperanza: desilusión; angustia; desaliento o abatimiento, en relación a nuestras pretensiones frente a las instituciones públicas. Pero que ha combatido como un Quijote justamente con todas las herramientas contrarias posibles como la paciencia, resignación, estoicismo y sobre todo: perseverancia.

De esta manera, nuestro presidente ha conseguido que el Gobierno Valenciano haya incluido en los presupuestos del año que viene, a la MI Academia de la Música Valenciana en su línea nominativa presupuestaria, evitándonos así las mil y una peripecias que cada año teníamos que llevar a cabo para pedir subvenciones, que las más de las veces no cubrían ni siquiera nuestras necesidades más básicas.



Por todo ello, hoy tenemos que valorar y ensalzar al Exmo. Sr. D. Roberto Loras Villalonga como se merece:

*¡ENHORABUENA PRESIDENTE! Lo conseguiste*

## CARTA DEL PRESIDENTE



Distinguidos/as y apreciados/as miembros de los distintos grupos de esta ilustre Academia:

De entrada y aprovechando este Boletín de enero, primero de 2021, quiero desearos, y muy especialmente después del año pasado, un 2021 completamente distinto, por supuesto mejor y libre de virus. Estoy seguro que será así y lo conseguiremos.

Y como señal de que el año empieza bien, os voy a dar una gran noticia: Hemos entrado en una línea nominativa en el presupuesto de la Generalitat, aún no lo he visto escrito, pero he sido informado por distintos diputados de varios grupos políticos; tampoco sé exactamente la cantidad, pero sí que es lo suficiente para tener autonomía y no depender de subvenciones arbitrarias y partidistas, además de absurdas, pues tanto en Conselleria de Cultura como en el Instituto Valenciano de Cultura han puesto una cláusula que no puede intervenir en la actividad ningún Miembro de la Asociación, mejor dicho no puede cobrar, y en otro caso solo el 20%. Imaginaos el desastre que eso es para nuestra Entidad, que somos intérpretes, investigadores, compositores y no podíamos concurrir, como si fuésemos una empresa en la que sus directivos no pueden cobrar de las subvenciones, pero es que, normalmente no son artistas.

Puedes ofrecer a interpretar o a conferenciar a externos a la Academia, pero para eso tienes que saber con tiempo el dinero con el que cuentas y si cuentas con algo. Total, que estaba siendo un desastre.

Ahora no dependeremos de nadie, tendremos nuestro propio presupuesto y gestionaremos con arreglo a ello.

Ah! Otra cosa. Hemos conseguido del Ayuntamiento que costee una placa conmemorativa del 125 aniversario del nacimiento de Iturbi, para colocarla en la calle de su nombre. Esto también empecé a tramitarlo en junio y por fin está impresa, lleva una inscripción con nuestro nombre en homenaje al gran pianista y seguramente, se colocará e inaugurará en este próximo enero. Ha sido también una larga historia, para llenar otros 4 folios, pero se ha conseguido. Ya os informaremos cuando se inaugura, aunque la asistencia al acto estará limitada por el “bicho”.

Termino de nuevo felicitándoos el año nuevo y deseándoos salud para todos/as.

ROBERTO LORAS  
Presidente

# ACTIVIDAD DE DICIEMBRE

## CONCIERTO DE NAVIDAD DE LA ACADEMIA



El sábado día 12 de diciembre tuvo lugar el anunciado concierto de Navidad de la Academia, en la Casa de Cultura de La Pobla Llarga. Concierto en el que intervino en primer lugar el Miembro de Número D. Jesús Gómez, pianista y catedrático de piano del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante. Y después actuó la soprano Dña. Anna Albelda, Académica Numeraria, acompañada al piano por la Miembro de Número



Dña. Amparo Pous.

Ambas intervenciones fueron ampliamente aplaudidas por el público asistente (80 personas con protocolo COVID). Entre los asistentes a dicho concierto, además de nuestro presidente y vicepresidente, destacaba la presencia de la Sra. Alcaldesa de la localidad Dña. Neus Garrigues, el concejal de cultura D. Josep Copoví y el presidente de la Unió Musical La Pobla Llarga D. Ximo Giner.

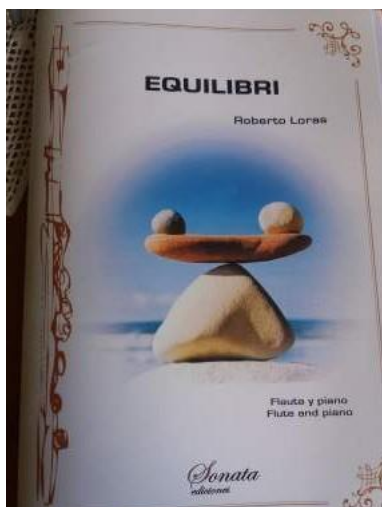


Todos los comentarios derivados de las brillantes interpretaciones que realizaron los artistas, fueron de pleno y verdadero disfrute, por lo que felicitamos muy gustosamente a los protagonistas.





## PUBLICACIONES DE NUESTROS ACADÉMICOS



Durante el mes de diciembre han visto la luz diferentes ediciones musicales de algunos de nuestros Miembros de la Academia. Por una parte, el presidente D. Roberto Loras ha publicado su obra **EQUILIBRI**, para flauta y piano, obra que también cuenta con una estupenda versión para flauta y guitarra. Felicitamos al Dr. Loras y le auguramos una amplia y variada ampliación de su catálogo personal.

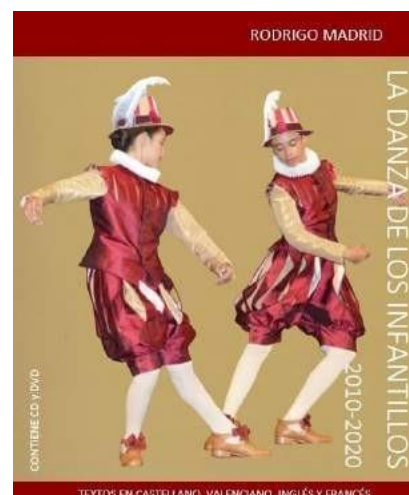
Asimismo, del vicepresidente D. Joaquín Gericó han visto la luz sus dos nuevos libros de teoría y práctica para flauta travesera. Ambos libros **VIBRA y ARTICULA** y **TIMBRA y AFINA**, vienen a engrosar la nómina pedagógica del Dr. Gericó en cuanto a la enseñanza de flauta

se refiere, especialmente en el grado superior de dicha especialidad. Bienvenidos sean ¡Felicidades!



Por otra parte, el Académico Numerario D. Rodrigo Madrid nos presenta su nuevo libro **LA DANZA DE LOS INFANTILLOS 2010-2020**. Un precioso ejemplar con más de 70 fotografías de las Danzas de los infantillos del Corpus realizadas por los fotógrafos Pedro Molero, Manolo Guallart, Cipriano Fornás y Carlos Carla con textos de Rodrigo Madrid.

Recordemos que el Dr. Rodrigo Madrid ha recuperado, recreado y dirigido las "Danzas del Corpus" de Juan Bautista Comes (1582-1643) con vestuario de época ¡ENHORABUENA!



## COLABORACIONES



De nuevo, presentamos en esta sección dedicada a los artículos de investigación que nos llegan de nuestros Miembros y colaboradores en general, una nueva entrega del distinguido compositor y Académico Numerario D. Javier Darías.

Entre sus significativos estudios de investigación publicados en relación con el entorno de las teorías escalísticas, en el Boletín de abril de este año el Sr. Darías tuvo la gentileza de aportarnos en forma de brillante artículo el titulado ***Las transposiciones***

***limitadas en la teoría escalística***, que dedicó a la memoria del Maestro Patricio Galindo (1909-1975) por el 45º Aniversario de su muerte. En ese trabajo, Javier Darías se centraba en el estudio del compositor Olivier Messiaen, al que considera el pionero de los teóricos en materia de modos sintéticos.

Hoy, nos ofrece otro interesante estudio en forma de artículo, también en relación al entorno de las teorías escalísticas, que lleva por título ***Estudio y clasificación de los modos***, y que junto a ***Lepsis I***, ***Lepsis II*** y el anteriormente mencionado publicado en abril, conforman su gran trabajo de investigación que viene realizando durante los últimos años, lo que unido a sus obras de composición le valió la concesión del PREMIO NACIONAL DE MÚSICA en 2018.

El atrayente y novedoso trabajo que nos presenta hoy el Sr. Darías, lo ha dedicado al Maestro Ghenadie Ciobanu, eminente compositor y teórico, y en este artículo que nos ofrece extractado para su difusión en el Boletín, nos habla principalmente de: la interpretación del Problema del Collar, las Escalas Isomorfas, las Escalas Puente Ps, y las Escalas Excéntricas, corrigiendo en sus conclusiones las teorías que seguían hasta entonces vigentes, enunciadas por el gran estudioso de los modos, Profesor Anatol Vieru.

Como ya dijimos en su día, hablar de la brillante trayectoria de nuestro compañero nos ocuparía un enorme espacio, pretexto más que suficiente para obviar aquí sus muchos méritos. No obstante, elogiamos sus aportaciones toda vez que le felicitamos por su ímprobo trabajo. ¡ENHORABUENA MAESTRO!

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

... al Maestro  
Ghenadie Ciobanu  
eminente compositor y teórico

# ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE LOS MODOS

JAVIER DARIAS

## INTRODUCCIÓN

El estudio de los Modos posibles en la música occidental temperada, y su repercusión sobre las escalas que generan, califican y agrupan -según la cuantificación de los indicadores interválicos que los constituyen-, proporciona una información muy precisa que anticipa toda una serie de constantes que acabarán formando parte del material de una obra, y por ello han sido objeto de la atención de numerosos estudios teóricos. Aquí voy a tratar el que considero más interesante, el del Profesor Anatol Vieru, visto desde los resultados ofrecidos en mi trabajo de investigación y publicados en "*Lêpsis*", donde dedico un apartado que contempla de forma exhaustiva mis conclusiones acerca del estudio y clasificación de los modos, y en el que se pueden apreciar la existencia de convergencias y disensiones respecto a sus investigaciones en este campo, por lo que me propongo exponerlas en esta publicación, con las consiguientes reflexiones y sus verificaciones correspondientes.

La materia contenida en este trabajo<sup>1</sup>, 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 / 2012 / 1681  
- 09 / 2018 / 548

## ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE LOS MODOS

2. Anatol Vieru, "Cartea Modurilor". Edit. Muzicala. Bucuresti, 1980.

3. Anatol Vieru, "The Book of Modes". Edit. MUCM. Bucuresti, 1993.

4. *Lêpsis*, Cap. VI, pág. 397, nota n.º 6.

5. Cicerón, Marco Tulio, *Tópica* (en cuanto a que "el conocimiento de las causas permite el conocimiento de los hechos"). *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum*, tópica 67, pág. 20.

Mi admiración por la investigación tan rigurosa y meritoria que el Profesor Anatol Vieru realizó acerca de la clasificación de los Modos posibles, en *Cartea Modurilor*<sup>2</sup> (más tarde reeditado como *The Book of Modes*<sup>3</sup>), se despertó tras el conocimiento del que considero uno de los estudios más interesantes y precisos que he tenido nunca en mis manos, por lo que mi estima y respeto a su obra es absoluto. Ya en mi tratado *Lêpsis* dije, haciendo referencia a su trabajo, que era muy recomendable su estudio: [...] *por estar elaborado con una minuciosidad y rigor verdaderamente admirables; aunque se evidencie ya desde su etiología que nuestro enfoque, exposición, desarrollo y, sobre todo, nuestras*

*conclusiones, se muestren totalmente diferenciadas y, en ocasiones, abiertamente divergentes*<sup>4</sup>. Y precisamente a raíz de ello, durante la celebración del Festival Internacional "The Days of New Music" que viene convocándose anualmente en Chisinau (Moldavia), mi amigo, el eminente compositor y teórico Profesor Ghenadie Ciobanu, me preguntó por dichas conclusiones en el transcurso de una cena -a la que nos acompañaba el maestro *Gheorghe Musatea*, la musicóloga *Irina Ciobanu-Suhomlin*, y los compositores *Vladimir Beleaev* y *Carmen Verdú*-, a lo que le argumenté que la complejidad de dar una respuesta suficientemente satisfactoria en aquellas circunstancias, me impedía siquiera enunciar sucintamente alguno de los razonamientos en los que se sustentaban las semejanzas entre nuestros trabajos, a pesar de las numerosas concordancias a las que habíamos llegado por distintos caminos y que dominaban ambas propuestas. No obstante, de aquella conversación surgió la idea de un compromiso por responder a su consulta, y exponer un día de forma clara y precisa dichas convergencias y desviaciones. Y es por ello, que este estudio comparado lo dedico al Profesor Ciobanu, alentador principal y, por tanto, de algún modo causante de que aparezca ahora aquí este trabajo.

En el origen y punto de partida de la clasificación de ambas Tablas, se encuentra la respuesta de que algunos resultados presenten una desviación al confrontarlos, y, como sentenció Cicerón, *Causarum enim cognitio cognitionem eventorum facit*<sup>5</sup>.

Cuando se comparan y enfrentan nuestras respectivas *Tablas de Modos*, y en ellas voy a centrarme exclusivamente en este estudio, se puede observar una gran coincidencia en casi todas las conclusiones; sin embargo existen unas diferencias muy significativas que voy a tratar de dilucidar.

Para ello expondré en primer lugar el método utilizado por el Profe-



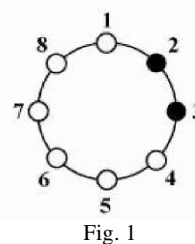
sor Vieru, que es el que le conduce a tales conclusiones. Como él mismo relata, la solución a la complementariedad de las estructuras modales la encontró en la cuestión planteada por el matemático inglés Henry Ernest Dudeney, quien expuso:

6. Henry Ernest Dudeney, "536 Puzzles & Curious Problems", pág. 175-176, n.º 458. New York, 1967.

### EL PROBLEMA DEL COLLAR

*¿Cuántos collares diferentes se pueden hacer con ocho cuentas, donde cada cuenta puede ser blanca o negra, siendo indistinguibles salvo por el color de las cuentas?*

*Podemos tener ocho blancas u ocho negras, o siete blancas y otra negra, o seis blancas y dos negras, como en nuestra ilustración de la página 176 (aquí, en figura 1). Por supuesto, si usted intercambia el número negro 3 con 4 o con 5 o con 6, se obtienen diferentes collares. Pero si intercambia 3 con 7 será el mismo que 3 con 5, ya que está simplemente girando el collar. Así que deberemos tener cuidado con este tipo de repeticiones para no contarlas como diferentes. [...]*<sup>6</sup>



Para todos aquellos que desconozcan este procedimiento, diremos que el Profesor Vieru aplica este proceso a un collar de doce cuentas (las distancias que median entre ellas representarán los intervalos), en donde distribuimos las distintas posibilidades teniendo siempre presente lo formulado por el Profesor Dudeney respecto a las repeticiones pero, en este caso, por ejemplo, con tres cuentas blancas y nueve negras (fig. 2); y luego, buscando las distancias entre ellas (los intervalos), recordando siempre que si empezamos por cualquier blanca o por cualquier negra, en cualquier sentido, obtendremos la expresión de un mismo modo. Para conseguir una organización ordenada (fig. 3), y en el caso de la primera combinación posible (10,1,1) es aconsejable empezar siempre por la cuenta blanca de mayor valor, y seguir en sentido levógiro cuantificando las distancias entre ellas (a); luego, repetir la misma operación con las cuentas negras, empezando por la que ocupa el lugar inmediato después de la última blanca (b); lo que nos permite comprender

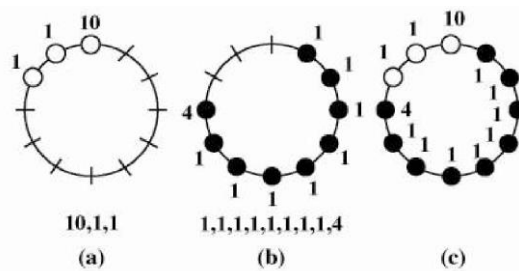
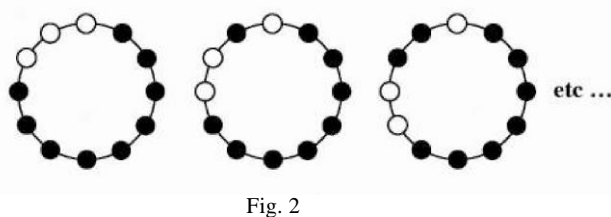


Fig. 3

mejor la expresión conjunta (c).

Hemos escogido para ello un ejemplo con nueve negras, correspondiente a los modos de las *eneáfonas*, por ser muy claro y lo suficientemente representativo del conjunto de procesos aplicables a los distintos modos; y empezamos por disponer conjuntos de tres cifras (las tres blancas, que son sus complementarias hasta doce) al ser mucho más fácil formular combinaciones circulares desde la complementaria menor que desde la mayor, teniendo presente que una combinatoria circular que totalice doce cuentas, y siguiendo las consideraciones del Profesor Dudeney, dará siempre como resultado las siguientes combinaciones posibles ordenadas de mayor a menor:

$$(10,1,1), (9,2,1), (8,3,1), (8,2,2), (7,4,1), (7,3,2), \\ (6,5,1), (6,4,2), (6,3,3), (5,5,2), (5,4,3), (4,4,4)$$

Como podremos observar, si las blancas las disponemos de mayor (10,1,1) a menor (4,4,4), las negras quedarán ordenadas de menor (1,1,1,1, 1,1,1,1,4) a mayor (1,1,2,1,1,2,1,1,2), y viceversa. La representación final referente a los modos de las eneáfonas, será la descrita en la figura 4.

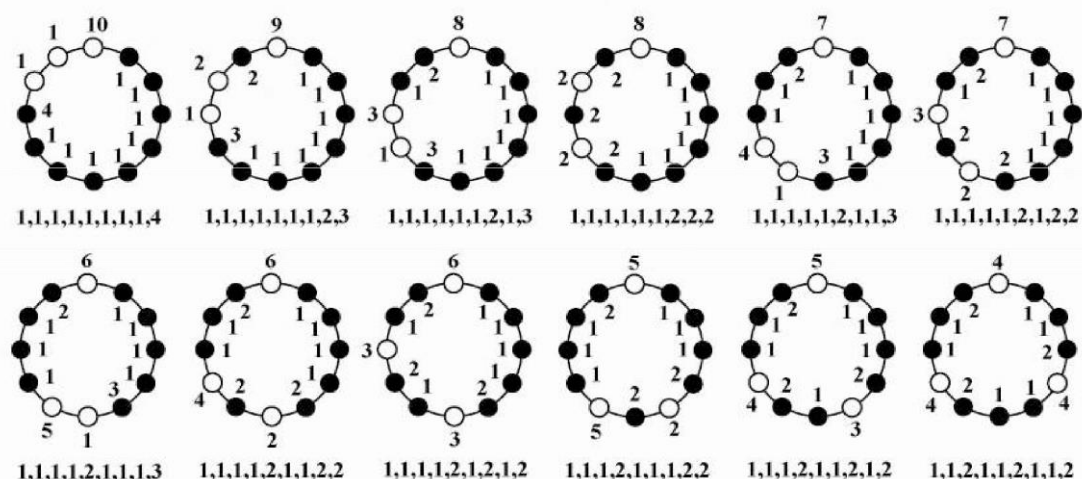


Fig. 4

Lo que el Profesor Vieru refleja en su Tabla (*BM*<sup>7</sup>, pág. 79 y sig.), como:

	A	B
$\langle 9 \rangle^8$	(10,1,1)	(1,1,1,1,1,1,1,1,4)
$\begin{cases} 10 \\ 11 \end{cases}$	(9,2,1)	(1,1,1,1,1,1,1,2,3) <sup>9</sup>
	(1,2,9)	(3,2,1,1,1,1,1,1,1) <sup>9</sup>
$\begin{cases} 12 \\ 13 \end{cases}$	(8,3,1)	(1,1,1,1,1,1,2,1,3)
	(1,3,8)	(3,1,2,1,1,1,1,1,1)
$\langle 14 \rangle$	(8,2,2)	(1,1,1,1,1,1,2,2,2)
etc.		
$\langle 27 \rangle$	(4,4,4)	(1,1,2,1,1,2,1,1,2)

7. Por su necesaria reiteración, haremos referencia a ambos Tratados como *BM*, para *The Book of Modes*, y *LÊ* para *Lêpsis*, vol I y II.

Bien, pues con este sencillo procedimiento podremos construir íntegramente la Tabla completa.

Así, por ejemplo (fig. 5), en octófonas: (9,1,1,1), (8,2,1,1), (8,1,2,1), (7,3,1,1), etc.

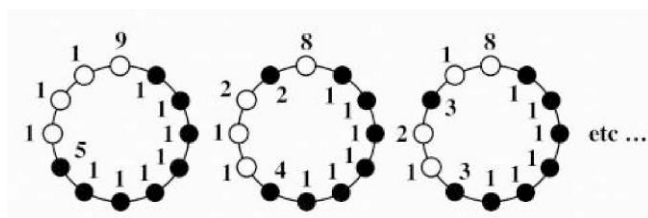


Fig. 5

Por lo que ya podemos deducir que seguirá en la Tabla, con:

	A	B
< 28 >	(9,1,1,1)	(1,1,1,1,1,1,5)
{ 29 > 30 >	(8,2,1,1)	(1,1,1,1,1,1,2,4)
	(1,1,2,8)	(4,2,1,1,1,1,1,1)
< 31 >	(8,1,2,1)	(1,1,1,1,1,1,3,3)
{ 32 > 33 >	(7,3,1,1)	(1,1,1,1,1,2,1,4)
	(1,1,3,7)	(4,1,2,1,1,1,1,1)
etc.		
< 70 >	(3,3,3,3)	(1,2,1,2,1,2,1,2)

En heptáfonas: (8,1,1,1,1), (7,2,1,1,1), (7,1,2,1,1), etc. Lo que reflejará, como:

	A	B
< 71 >	(8,1,1,1,1)	(1,1,1,1,1,1,6)
{ 72 > 73 >	(7,2,1,1,1)	(1,1,1,1,1,2,5)
	(1,1,1,2,7)	(5,2,1,1,1,1,1)
{ 74 > 75 >	(7,1,2,1,1)	(1,1,1,1,1,3,4)
	(1,1,2,1,7)	(4,3,1,1,1,1,1)
etc.		
< 136 >	(3,2,3,2,2)	(1,2,2,1,2,2,2)

... y así, hasta concluir la Tabla completa.

8. Empieza por <9> porque las decáfonas han concluido en el <8>, y el sentido de la Tabla en *BM* es decreciente desde la dodecáfona.

9. Unidos por una llave, sitúa en la parte inferior a sus retrógrados (si dispone de ellos), que, sin embargo, luego se verá obligado a descontar por tratarse de repeticiones. Para simplificar estas evitables fluctuaciones, sería aconsejable construir la Tabla directamente sin palíndromos.

## DISCUSIÓN

Las coincidencias de los resultados de estas aplicaciones en la Tabla de Modos que aparece en *BM* (pág. 79-82), a los obtenidos por mí en *LÊ*<sup>7</sup> (Tabla Ordinal de Modos, pág. 489-493) son más que notables, como veremos en la conclusión de este trabajo.

Como el Profesor Vieru advierte, para la obtención del número total de modos en su Tabla: (...) *a modal structure together with its inverted reading form together a single necklace* (...) *From the number of structures we will have to subtract those which are the inverse reading of another structure (namely we count these structures only once, and do not count their retrogrades). And also, there does not exist the pair  $\langle 1 \rangle (\emptyset) \sim 1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,1$  with a monocolour (one colour) structure.* (*BM*, pág. 78-79).

Así, para las tres primeras, endecáfonas, decáfonas y eneáfonas, los resultados son exactos en ambas Tablas, *BM* y *LÊ*, pero al llegar a las octófonas, heptáfonas, hexáfonas y pentáfonas, empiezan ya a aparecer divergencias (en *LÊ* se contempla el total de escalas existentes de pentáfonas a dodecáfono, excluyendo las escalas inferiores, de 4, 3, 2 y 1 intervalos, por los motivos expuestos en Cap. VI, pág. 396, notas n.º 1 y 2, debido a su exigua, incluso nula, operatividad). Y estas diferencias se dan porque existe un tipo de modos no detectables con la sistematización de la aplicación del procedimiento derivado del problema de collares del Profesor Dudeney, y es la existencia de algunos modos que se comportan de forma singular respecto a lo que sería su lógica matemática, y que sólo son detectables partiendo de un procedimiento de cuantificación interválica más adecuado a las características propias de una reflexión musical, como veremos a continuación; procedimiento que he utilizado en *LÊ* para la construcción de las Tablas, con el análisis, una a una, de las 1.785 escalas existentes entre cinco y doce notas, con el fin de poder conocer y verificar el modo real al que pertenece cada una de ellas (*LÊ*, vol. I, pág. 427-495 y vol. II, pág. 461-487).

Las diferencias entre ambas clasificaciones en las dos Tablas *BM* y *LÊ*, se debe a la existencia de dos tipos de modos: los correspondientes a las escalas isomorfas, y los constituidos por las escalas puente:

1) **Escalas Isomorfas** (*LÊ*, Cap. VII, pág. 60-61), son aquellas que manteniendo los mismos intervalos constitutivos, pero con distinta estructura organizativa (ej. 11112213 y 11121123), dan sin embargo como resultado la pertenencia a un mismo modo. Es el caso en *BM* de los ocho modos correspondientes, dos a las octófonas n.ºs [45B y 50B] y seis a las hexáfonas n.ºs [157(158)A<sup>10</sup> y 157(158)B], [172A y 172B], [176A y 176B], que finalmente resultan ser sólo cuatro, según hemos reunido en cada par [ ];

10. Entre paréntesis, los palíndromos.

los modos constitutivos de cada hexáfona, al no ser palíndromos entre sí, son considerados en *BM* también como diferentes, lo que provoca allí la categorización de ocho modos clasificados como distintos, que, sin embargo, corresponden tan sólo a cuatro modos, tipificados en *LÊ* como los n<sup>os</sup> 111, 54, 44, 41, respectivamente.

Veamos por qué, tomando uno de ellos, como por ejemplo el n.º 45B que se contabiliza como un modo distinto al n.º 50B en *BM*, es considerado el mismo modo (n.º 111) en *LÊ*. Sus estructuras son: 1,1,1,1,2,2,1,3 y 1,1,1,2,1,1,2,3, respectivamente, y si atendemos a la sistematización matemática antes aludida del Profesor Dudeney, se estaría haciendo referencia, en efecto, a dos collares realmente distintos y, consecuentemente, dando lugar a dos modos distintos en la tabla presentada en *BM*.

Pero no ocurre así en su consideración musical, pues aplicando el proceso de cuantificación interválica, al estudiar el conjunto de intervalos resultantes que son generados desde cada una de las estructuras (*LÊ*, Cap.VII, pág. 33-36), comprobamos su convergencia:

- 1) Intervalos resultantes a los que puede dar lugar el [1,1,1,1,2,2,1,3:]
- De 2m (intervalos existentes de 1 semitono) y 7M<sup>11</sup> (intervalos existentes de 11 semitonos):  
 2m: [11112213], [11112213], [11112213], [11112213], [11112213] } 5  
 7M: [11112213]<sup>12</sup>, [11112213:], [11112213:], [11112213:], [11112213:] } 5
  - De 2M (intervalos de 2 semitonos) y 7m (intervalos de 10 semitonos):  
 2M: [11112213], [11112213], [11112213], [11112213], [111122213] } 5  
 7m: [11112213], [11112213:], [11112213:], [111122213:], [11112213:] } 5
  - De 3m (intervalos de 3 semitonos) y 6M (intervalos de 9 semitonos):  
 3m: [11112213], [11112213], [11112213], [111122213], [11112213] } 5  
 6M: [11112213], [11112213], [111122213:], [11112213:], [111122133:] } 5

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

Simplificando, la proporción 10/10/10/10/10/6 en la que participan todos los intervalos posibles, desde 2m hasta 4+, queda: 5/5/5/5/5/3, que constituirá el modelo de cuantificación interválica de la escala.

- 2) Intervalos resultantes a los que puede dar lugar el [1,1,1,2,1,1,2,3:]

- De 2m/7M:  
 [11121123], [11121123], [11121123], [11121123], [11121123] } 5

11. Se ha buscado (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, en adelante, calcularemos directamente sólo el intervalo más pequeño (2m, 2M, 3m, etc.), lo que evitará el tener que simplificar posteriormente los valores obtenidos, tal y como operaremos en los casos siguientes, teniendo en cuenta que en el de 4+ deberá consignarse siempre *la mitad de su valor*, por ser él mismo su propio complementario.

12. 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.



- De 2M/7m:

[11121123], [11121123], [11121123], [11121123], [11121123]} 5

- De 3m/6M:

[11121123], [11121123], [11121123], [11121123], [11121123]} 5

Siguiendo el mismo proceso, de 3M y 6m: 5; de 4j y 5j: 5; de 4+: 3

La proporción en la que participan todos los intervalos posibles, desde 2m hasta 4+, vendrá expresado por su modelo de cuantificación: 5/5/5/5/5/3

a+b) Lo que nos permite comprobar que ambas estructuras, a) 1,1,1,1,2,2,1,3 y b) 1,1,1,2,1,1,2,3, son coincidentes en un mismo modo, el clasificado en  $L\hat{E}$  como modo n.º 111.

Por otro lado, si consultamos el *factor de proporcionalidad* ( $L\hat{E}$ , Cap. VII, pág. 30-31 y nota n.º 26), que es el que permite enfrentar y comparar modos con distinto número de intervalos, y teniendo en cuenta que para las octófonas es  $fp = 3,571$  (pentáfonas: 10, hexáfonas: 6,666, heptáfonas: 4,761, eneáfonas: 2,777, decáfonas: 2,222, endecáfonas: 1,818, dodecáfona: 1,515), podremos conocer la proporción en la que intervendrá cada intervalo constitutivo cuando se utilice ese modo en concreto, al ser el producto del modelo de cuantificación interválica, por el factor de proporcionalidad:  $5/5/5/5/5/3 \times 3,571 = 17,9\%$  2m-7M /  $17,9\%$  2M-7m /  $17,9\%$  3m-6M /  $17,9\%$  3M-6m /  $17,9\%$  4j-5j /  $10,7\%$  4+; o como representamos a los indicadores interválicos del modo, en las Tablas en  $L\hat{E}$  (Tabla Distributiva, vol. II, pág. 495-498) de forma abreviada: 17,9/17,9 / 17,9/17,9/17,9/10,7<sup>13</sup>.

Resumiendo: el Modo n.º **111** de  $L\hat{E}$ , había sido considerado como dos Modos n.ºs **45B** y **50B** en *BM*.

Igualmente ocurre cuando enfrentamos los restantes pares, de los que obtendremos como resultado:

- Dos Modos n.º **157A** y **157B** en *BM* = Modo n.º **54** de  $L\hat{E}$  ( $fp: 6,666 = 20/13,3/13,3/20/20/13,3$ )

- Dos Modos n.º **172A** y **172B** en *BM* = Modo n.º **41** de  $L\hat{E}$  ( $fp: 6,666 = 13,3/13,3/26,7/20/13,3/13,3$ )

- Dos Modos n.º **176A** y **176B** en *BM* = Modo n.º **44** de  $L\hat{E}$  ( $fp: 6,666 = 13,3/13,3/26,7/13,3/20/13,3$ )

Por lo que es necesario eliminar de la conclusión final en *BM*, un modo del par de octófonas (45B y 50B), y tres modos de los pares de hexáfonas (54A y 54B, 172A y 172B, y 176A y 176B), por estar repetidos.

13. Parte de estas conclusiones ya habían aparecido en mis estudios previos (ver bibliografía al término de este anexo).

1) *Escalas Puente Ps* ( $L\hat{E}$ , Cap. VI, pág. 402-405 y Cap. VIII, pág. 108), son aquellas con el *mismo* número de intervalos, que conteniendo distinto/s intervalo/s constituti-

vo/s, y cambiando necesariamente su estructura organizativa (ej: 112233 y 121224), dan sin embargo como resultado la subordinación a un mismo modo con idénticos indicadores interválicos (13,3/20 /20/20/20/6,7). Es el caso en *BM* de los pares de modos correspondientes a las pentáfonas  $n^{os}$  [85A y 90A], [98A y 112A], [108A y 116A]; a las heptáfonas  $n^{os}$  [85B y 90B], [98B y 112B], [108B y 116B]; y a las hexáfonas [139A y 139B], [141A y 141B], [143A y 143B], [145A y 145B], [147A y 147B], [150A y 150B], [152A y 152B], [161A y 161B], [165A y 165B], [167A y 167B], [169A y 169B], [170A y 170B]; estos dieciocho pares, al no ser palíndromos, son considerados también como diferentes modos, lo que totaliza treinta y seis modos clasificados en *BM* como distintos, que, sin embargo, corresponden tan sólo a dieciocho modos, clasificados en  $L\hat{E}$  como los  $n^{os}$  21, 12, 13; 79, 81, 83; 62, 57, 58, 49, 50, 51, 45, 46, 36, 37, 38, 39, respectivamente.

2) Con menor repercusión, en cuanto a escalas afectadas, tendríamos la relación de los tres modos de *Escalas Sintéticas Puente Pg* ( $L\hat{E}$ , Cap. VI, pág. 414-415 y en Anexo II, pág. 625-628), con otras escalas que presentan *distinto* número de intervalos y diferente/s intervalo/s constitutivo/s (ej: la escala sintética 12121212 con la escala genérica 1212123), y que, no obstante, dan como resultado la pertenencia al mismo modo (idéntica proporción de indicadores interválicos en cada escala). Afecta a los seis modos en *BM*: [70B y 131B], [114A y 171A], [180A y 130A], que corresponden en realidad a tres modos:  $n^{os}$  76, 14, y 5, respectivamente, en  $L\hat{E}$ . A estos tres modos sintéticos (de entre los nueve existentes de transposiciones limitadas) corresponden las cinco escalas sintéticas (de entre las treinta posibles) siguientes: las hexáfonas 222222 al modo 5, y, 131313 y 313131 al modo 14, y las octófonas 12121212 y 21212121 al modo 76, con una relación de indicadores interválicos de 00/40/00/40/00/20, 20/00/20/40/20/00 y 14,3/14,3/28,6/14,3/14,3/14,3, respectivamente.

3) En el caso, muy distinto, de los cuatro modos de las *Escalas Excéntricas*, y que hacen referencia a los 71A, 72(73)A<sup>10</sup>, 74(75)A, 137A en *BM*, las diferencias respecto a  $L\hat{E}$  son sólo aparentes, pues en ambos casos se consideran como cuatro modos distintos, y en realidad difieren tan sólo en la localización de su clasificación en ambos Tratados, ya que en este último quedan segregados al generar escalas poco operativas, pues sobrepasado el tritono, la inclusión de la quinta justa, que contiene siete semitonos, da lugar a las dos constituciones interválicas posibles: la pentáfona 11127 con veinte modelos de escalas distintas, y la hexáfona 111117 con seis; por su parte, la sexta menor, que contiene ocho semitonos, posibilita una sola constitución intervá-

lica: la pentáfona 11118, con cinco modelos de escalas diferentes; y, a partir de ella, no pueden ya obtenerse constituciones interválicas dentro del rango utilizado en el estudio (de pentáfonas a dodecáfona), pues la ampliación del intervalo complementario a nueve semitonos, una sexta mayor, sólo originaría escalas tetráfonas (1119), y, aún menores, de seguir aumentando dicho complementario, que es el responsable directo de que las escalas excéntricas únicamente puedan favorecer respuestas empíricas truncadas en su continuidad, y sólo sean ponderables desde un punto de vista puramente teórico, por la fragmentación que supone el vacío interválico provocado por su presencia, y el confinamiento de los restantes intervalos en conglomerados aislados de grados conjuntos a distancia de semitono. Cuestión que era ya perfectamente observable desde la inclusión de ese intervalo límite que es el tritono (6 semitonos), pues, mientras que en las cincuenta primeras escalas pentáfonas que lo contienen, podemos constatar que algunos de sus modelos de distribución presentan una razonable capacidad aún para redistribuir la interválica con una cierta proporcionalidad, en las treinta y siete restantes, las hexáfonas (111126) y con mayor motivo en las heptáfonas (1111116), encontramos que ya participen de los inconvenientes propios de las escalas excéntricas, en cuanto a la consecución de modelos de distribución interválica convenientemente equilibrados. A pesar de ello no podemos ignorar su existencia, aunque, por todo lo dicho, han sido escalas persistentemente segregadas por su menor operatividad; no obstante, y movido fundamentalmente por un estricto interés especulativo, quede aquí constancia de su naturaleza, pero insistiendo en que, por coherencia teórica e histórica, debemos considerarlas excéntricas al espectro escalístico global ( $L\hat{E}$ , Cap. VII, pág. 36-39).

## RECAPITULACIÓN

De todo ello se infiere que al enfrentar ambas tablas  $BM$  y  $L\hat{E}$ , las diferencias serán:

- *Endecáfonas*:  $BM = 1$   
 $L\hat{E} = 1$
- *Decáfonas*:  $BM = 6$   
 $L\hat{E} = 6$
- *Eneáfonas*:  $BM = 12$  [19 - 7 retrógradas]  
 $L\hat{E} = 12$
- *Octófonas*:  $BM = 29$  [43 - 14 retrógradas]  
 $L\hat{E} = 27$  [al excluir por duplicación, 1 isomorfa y 1 puente Pg]
- *Heptáfonas*:  $BM = 38$  [66 - 28 retrógradas]

- $L\hat{E} = 35$  [al excluir por duplicación, 3 puente Ps]  
- *Hexáfonas*:  $BM = 50$  [80 - 30 retrógradas]  
 $L\hat{E} = 32$  [al excluir por duplicación 2 puente Pg, 12 puente Ps,  
3 isomorfias y 1 excéntrica]  
- *Pentáfonas*:  $BM = 38$  [66 - 28 retrógradas]  
 $L\hat{E} = 32$  [al excluir 3 puente Ps y 3 excéntricas]

Por lo que a la Tabla de  $BM$ , tendríamos que restarle los modos que son la lectura inversa de otra estructura (palíndromos), y también el par  $\langle 1 \rangle (\emptyset) \sim (1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,1)$ , como indica el Profesor Anatol Vieru ( $BM$ , pág. 78-79). Pero, además, deberíamos restar también: los *cuatro modos de las isomorfias* (3 modos que implican a 48 escalas hexáfonas, y 1 modo con 32 octófonas.  $L\hat{E}$ , Cap. VII, pág. 60-61), los *tres modos de las sintéticas puente Pg* (2 modos que implican a 3 escalas hexáfonas, y 1 modo con 2 octófonas.  $L\hat{E}$ , Cap. VI, pág. 414-415), y los *dieciocho modos de las puente Ps* (3 modos que implican a 20 escalas pentáfonas, 12 modos con 114 hexáfonas, y 3 modos con 35 heptáfonas.  $L\hat{E}$ , Cap. VI, pág. 402-405), por encontrarse duplicados. Las desviaciones debidas a los *cuatro modos de las escalas excéntricas*, como hemos manifestado anteriormente, no son significativas, pues la coincidencia es absoluta y sólo difieren en la distinta ubicación de su clasificación en ambos Tratados: situados en la propia Tabla en  $MB$ , y fuera de ella con la tipificación de excéntricas en  $L\hat{E}$ , por las razones ya expuestas.

Lo que nos lleva a afirmar que, en consecuencia, el “número total de modos operativos distintos existentes entre pentáfonas y dodecáfona”, es de: Pentáfonas 32 *modos* (1 al 32), hexáfonas 32 *modos* distintos (33 al 64), heptáfonas 35 *modos* (65 al 99), octófonas 27 *modos* distintos (100 al 126), eneáfonas 12 *modos* (127 al 138), decáfonas 6 *modos* (139 al 144), y la endecáfona 1 *modo* (145). Total: **145 Modos** ( $L\hat{E}$ , Cap. VI, pág. 400).

## EPÍLOGO

No podemos concluir sin subrayar la importancia de la selección del modo, definido éste como “grupo en el que se reúne a un conjunto de escalas que poseen de forma consustancial la propiedad de crear una misma constante armónica específica”, ya que los indicadores interválicos que lo constituyen son de una extraordinaria precisión, pues aunque se trata de la *probabilidad interválica de la resultante armónica* ( $L\hat{E}$ , Cap. II, pág. 128), dicha probabilidad es estadística y, en consecuencia, trata de la probabilidad como aproximación en una muestra de cien intervalos; pero si tenemos en cuenta

que en una partitura el número de encuentros de intervalos coincidentes en un instante dado (aparte de los intervalos inmediatos diacrónicos) es una magnitud muy superior -y progresivamente creciente- al número de notas superpuestas (entre cuatro notas, seis intervalos; entre cinco, diez; entre seis, quince; entre siete, veintiuno; etc.), y que una obra completa (máxime, las de amplias plantillas camerísticas y sinfónicas) cuenta con millares de ellas, podríamos perfectamente entender que se convierte en (y permítaseme la paráfrasis) la *proyección inexorable de la resultante armónica* (LÉ, Cap. VII, pág. 30, nota n.º 15b).

## BIBLIOGRAFÍA

**Henry Ernest Dudeney**, *536 Puzzles & Curious Problems*. Ed. Martin Gardner, Charles Scribner's Sons. New York, 1967.

**Anatol Vieru:**

- *Cartea Modurilor*. Editura Muzicala. Bucuresti, 1980.
- *The Book of Modes*. Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor si Muzicologilor din Romania. Bucuresti, 1993.

**Javier Darías:**

- *Lêpsis*, volumen I. *Técnicas de Organización y Control en la Creación Musical*. 1ª Edición 2006 / 2ª Edición 2018. Ediciones Quiroga (EMEC), Madrid.
- *Lêpsis*, volumen II. *Hacia una Teoría Escalística Unificada*. 1ª Edición 2012 / 2ª Edición 2019. Ediciones Quiroga (EMEC), Madrid.

Antecedentes publicados del estudio de *Los Modos*, realizados por el autor, previos a la publicación del Tratado *Lêpsis*:

- Javier Darías: *Aportaciones Técnicas a la Composición Contemporánea*, pág. 34-35. Revista Ritmo nº 540. Madrid 1984.
- J. D: *Fundamentos Matemáticos (II). De la Escalística Tradicional a la Serie*, pág. 28-31. Rev. Ritmo nº 574. Madrid, 1987.
- J.D: *Aportaciones a los Sistemas de Composición*, pág. 111-115, Ponencias en el I Encuentro de Composición, IVAECM. València 1988.
- J.D: *Fundamentos Matemáticos de la Escalística Tradicional*, pág. 31-44. Josep Ruvira, *Javier Darías Obra de Composición e Investigación Musical*. Edita, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1990.
- J.D: *Tipos Escalísticos*, pág. 187-207. Teresa Catalán, *Sistemas Compositivos Temperados en el s. XX*. Edita, Institució Alfons el Magnànim. València 2003.

| <http://lepis-darias.blogspot.com/>



## 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 Darias Payà  
José M<sup>a</sup> 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.  
José M<sup>a</sup> Pérez Busquier – cantante  
Vicente Sanjosé López – cantante  
Raquel Mínguez BARGUES - docente  
Vicente Soler Solano – director  
M<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> Carmen Alsina Alsina – pianista  
M<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> Gómez Rodríguez – pianista  
Rosa M<sup>a</sup> Isusi Fagoaga – musicól. y doc.  
Elizabeth Carrascosa Martínez-docente  
Miguel Ortí Soriano- asesor Jurí. y econó.  
Vicente Alonso Brull- docente  
M<sup>a</sup> 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  
Leonardo Balada Ibáñez – compositor

## ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

<b>País</b>	<b>Nombre y Apellidos</b>	<b>Ciudad o Auto- nomía</b>
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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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 “JOA-  
QUÍN RODRIGO”

**Año 2018**

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

FEDERACIÓN DE SOCIEDADES MUSICALES DE LA COMUNIDAD VA-  
LEN-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 28J6J2018)

## 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**

**Dra. Mónica Orengo Miret**

**D. Miguel Ortí Soriano, asesor jurídico y económico**