

M. I. ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA



BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 82 FEBRERO de 2021

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

A través de nuestro órgano de difusión mantenemos vivo el vínculo de unión entre los miembros de la Academia y compartimos la poca información que genera el angustioso presente. Hemos llegado a febrero y vendrá marzo, como llegó diciembre y vino enero. Los acontecimientos se suceden a la espera de tiempos mejores, en que podamos programar todas las actividades que tenemos en mente y que duermen sobre papel, en un diseño que, año tras año, representa la idiosincrasia de la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana.



Por todo ello, febrero va a quedar este año en blanco. Será durante el mes de marzo cuando tímidamente retomemos poco a poco la dinámica, con una conferencia-clase que nuestro Miembro de Número, el compositor y director Dr. Teo Aparicio-Barberán impartirá el miércoles 10 de marzo a las 12h, en las aulas del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, dirigida a los alumnos de composición de este Centro, que versará sobre: *Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes: tradición y modernidad.*

En otro orden de cosas, hemos de dar la bienvenida a la Junta de Gobierno a los tres nuevos compañeros que se han incorporado a la misma. Por una parte al director D. Robert Ferrer, quien ya fuera miembro de la misma durante algunos años y que debido a su larga estancia en la República Checa, no había podido cumplir con estas funciones.

Y por otra y como coordinadores de provincia, damos la bienvenida al Dr. Jesús M^a Gómez Rodríguez, catedrático de piano y vicedirector del Conservatorio Superior de Música "Óscar Esplá" de Alicante (como coordinador de la Academia por Alicante). Y al Dr. Guillem Escorihuela Carbonell, catedrático de música de cámara del Conservatorio Superior de Música "Salvador segú" de Castellón (como coordinador por Castellón).

Esta nueva incorporación de colaboradores nos permitirá ampliar nuestro ámbito de acción, programando actividades también en Alicante y Castellón, puesto que la Academia lo és de toda la Comunidad Valenciana.

Sobre todo, actividades como conciertos y conferencias, que poco a poco podrán ir ampliándose a presentaciones de libros u otros trabajos relacionados con la edición de obras de autores valencianos, cursos o cualesquiera otros eventos músico culturales.



ACTIVIDAD DE NUESTROS MIEMBROS

Nuestro Miembro de Número el Dr. Guillem Escorihuela no cesa en su actividad investigadora. Con las salas de conciertos casi cerradas, ha dejado de lado la actividad artística para centrarse en sus investigaciones académicas. Así pues, el pasado diciembre publicó en la revista científica *Vivat Academia* un artículo titulado *Influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España*, presentado junto a la decana de la Facultad de Magisterio de la Universitat de València, Dra. Ana María Botella. Texto que reproduciremos en próximos números de este Boletín. El mismo mes y en el seno del VII Congreso Nacional de Conservatorios Superiores de Música, organizado por la Sociedad para la Educación Musical del Estado Español (esta edición en modalidad online por la imposibilidad de la pandemia), presentó una comunicación centrada en los retos para la preparación de pruebas orquestales desde el aula de los conservatorios, en colaboración con el profesor Jesús David Valero (Conservatorio Superior de Música de Badajoz). Asimismo, próximamente se publicará en inglés un capítulo sobre el impacto de la Covid-19 en nuestras queridas Sociedades Musicales para la prestigiosa editorial *SpringerBriefs Economics*, una invitación de la Universitat Politècnica de València para el libro titulado: *Music as Intangible Cultural Heritage. Economic, Cultural and Social Identity*. Además de otro artículo en la revista *Música Hodie*, indexada en *Scopus*, que saldrá en el siguiente número y que trata sobre interpretación de la música antigua con la trompa barroca. Para completar toda esta actividad incesante, este mes de enero también visitó el Máster en Didácticas Específicas de la Universitat de València, dando una charla a los alumnos de la especialidad de Música sobre las posibilidades de la investigación musical enfocada a su pedagogía en los conservatorios. ¡Enhorabuena y...a seguir Dr. Escorihuela!

Vivat Academia, Revista de Comunicación, 15 diciembre 2020/ 15 marzo, 2021, nº 153, 99-116
ISSN: 1575-2844 <https://doi.org/10.15179/va.2020.153.99-116>

INVESTIGACIÓN

Recibido: 28/12/2019 — Aceptado: 29/06/2020 — Publicado: 15/12/2020

INFLUENCIA DE LAS ESCUELAS FLAUTÍSTICAS EN LA PRAXIS DOCENTE DEL PROFESORADO SUPERIOR EN ESPAÑA

Influence of flautistic schools in the teaching praxis of the higher teacher in Spain

© Ana María Botella Nicolás¹; Universitat de València, España.

ana.maria.botella@uv.es

© Guillem Escorihuela Carbonell; Institut Superior d'Ensenyaments Artístics de la Comunitat Valenciana, España

escorihuela_guil@gva.es

RESUMEN

Las escuelas nacionales de flauta travesera han jugado un papel importante en la generalización de las técnicas y en la creación de métodos que han conseguido ser atemporales y de probada solvencia. El objetivo radica en conocer la influencia e indagar que las diferentes escuelas puedan tener sobre el alumnado, y determinar si realmente hoy en día se pueden acotar dichas doctrinas, producto de un momento determinado y en unas circunstancias de expansión del instrumento. Este artículo se centra en datos obtenidos acerca de la influencia que estas escuelas de flauta ejercen sobre el profesorado superior de flauta. Se observa que todos los docentes aplican métodos de autores de distinta escuela, un 14% dice seguir una, frente al 86% que no se decanta. Así pues, se debe relativizar la influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España, puesto que la acción docente instrumental conlleva una elevada especificidad. Las conclusiones apuntan a que se debe relativizar la influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España, puesto que la acción docente instrumental conlleva una elevada especificidad.

PALABRAS CLAVE: Flauta travesera - Educación performativa - Educación musical superior - Escuelas flautísticas - Educación musical - Enseñanza instrumental.

¹ Ana María Botella Nicolás: Doctora en Pedagogía por la Universidad de Valencia. Profesora Titular del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Magisterio de la Universidad de Valencia.



99



Universitat de València (26-1-2021)

COLABORACIONES



Febrero trae a nuestras páginas el bonito artículo que nos ha enviado el Miembro de Número de la Academia, el compositor y director D. Teo Aparicio-Barberán, titulado “Reflexiones ante la creación: aproximación a la figura del compositor Luis Blanes”.

Aprovechando el gran trabajo que llevó a cabo el doctor Teo Aparicio en su tesis doctoral (*Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes: tradición y modernidad*, defendida en la Universidad CEU- Cardenal Herrera en 2016), ha entresacado de la misma algunas líneas que nos acercan a la figura y obra de quien fuera catedrático de Armonía del Conservatorio Superior de Música de Sevilla primero y del Superior de Valencia después hasta su jubilación en 1992, el compositor D. Luis Blanes Arques (Rubielos de Mora, provincia de Teruel, 1929 - Valencia, noviembre de 2009).

En dicho trabajo queda además reflejado, como no podía ser de otra manera, el cariño que el autor le profesaba a su maestro y amigo, del cual ha reunido todo su legado en una adecuada y bonita estancia de la ciudad que vio nacer al propio Teo (Enguera), en donde él mismo custodia todo su legado, al cual podemos acceder dirigiéndonos a su persona.

En dicho trabajo queda además reflejado, como no podía ser de otra manera, el cariño que el autor le profesaba a su maestro y amigo, del cual ha reunido todo su legado en una adecuada y bonita estancia de la ciudad que vio nacer al propio Teo (Enguera), en donde él mismo custodia todo su legado, al cual podemos acceder dirigiéndonos a su persona.

D. Luis Blanes fue Académico fundador de nuestra Academia y nombrado por la misma “Insigne de la Música Valenciana” en 2002. Precisamente la Academia estuvo presente en el acto de homenaje que se le rindió en la Casa de Cultura de Enguera con motivo de la inauguración del espacio que alberga su legado el 7 de agosto de 2015.

Desde estas líneas felicitamos al Dr. Teo Aparicio-Barberán, al mismo tiempo que le agradecemos todo el trabajo y esfuerzo que ha dedicado al estudio y difusión de la música de nuestro apreciado D. Luis Blanes y por ende, de la Música Valenciana. Gracias.



Detalle del legado de D. Luis Blanes

Reflexiones ante la creación: aproximación a la figura del compositor Luis Blanes.

Por Teo Aparicio-Barberán

Dentro de los diferentes apartados que aparecen en mi tesis doctoral “Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes: Tradición y Modernidad” quizá es este extracto “Reflexiones ante la creación” uno de los apartados, bajo mi punto de vista, de mayor interés para entender la dimensión y aportación de este autor alcoyano. Dice Arnold Shönberg en su libro *Fundamentos de la composición musical* “Un compositor, por supuesto, no escribe añadiendo música poco a poco, como hace un niño que construye con piezas de madera. El compositor concibe una obra completa como una visión espontánea”.¹

Basándome en mi propia experiencia como compositor, siempre he pensado que, a pesar de que muchos de nuestros trabajos iniciales no tienen el fundamento y calidad que otras obras de mayor madurez, siempre tendrán un valor añadido por su espontaneidad e incluso cierta ingenuidad. En ocasiones, la satisfacción producida por el estreno de una nueva obra disminuye conforme el juicio crítico aumenta en el compositor y su percepción sensorial de lo que escucha va mucho más allá del resultado aparente.



Luis Blanes en la primavera de 2007



Para Luis Blanes, componer era una forma de superación no sólo desde el punto de vista artístico sino también personal. Más allá de análisis exhaustivos que podríamos abordar en posteriores artículos sobre la música de Luis Blanes mi intención en esta primera aproximación ha sido la de encontrar la línea divisoria entre el arte por el arte o la parte racional, e incluso me atrevería a decir –científicamente calculada– de los trabajos menos convencionales y que parecen necesitar un juicio más objetivo que subjetivo por parte del oyente. Cuando un compositor utiliza un sistema de organización sonora proveniente de cálculos matemáticos, figuras geométricas proyectadas sobre notas determinadas

¹Shönberg, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. Ed. Real Musical. Madrid, 1994. Pág. 12

e incluso series de sonidos elegidas por mero azar, parece obviar que el oyente, destinatario final de su obra de arte, no va a valorar los elaborados procedimientos, sino el resultado final desde su propio y subjetivo criterio.

Algunos autores, en un alarde de seguridad y convicción sobre sus creaciones, dejan sin efecto el juicio soberano del público, o dicho de otro modo: poco o nada importa el resultado inmediato que su nueva creación produzca entre las personas que escuchen la obra. Para la mayoría de los compositores, el resultado sí importa, pero siendo conscientes de que es necesario un margen prudencial de adaptación a la obra estrenada. Desde el día de su presentación en público, cada trabajo irá pasando por el inexorable tamiz que el tiempo teje, dejándose empapar por todo aquello que sí merece ser conservado e interponiendo interrogantes a aquellas partituras que no terminan de encontrar un camino hasta sus receptores. Luis Blanes escribió siempre junto a la delgada línea que separa el juicio siempre soberano del público y el propio juicio personal. Como el mismo justificó en varias ocasiones era prácticamente inevitable estar sometido a algunos condicionantes que fijaban una dirección a priori para cada nueva composición.

Dentro de toda la producción de Luis Blanes podemos hablar de un primer periodo creativo (1949-1976) como de asimilación de las técnicas tradicionales. Sin duda, este dato es una constante en casi todos los compositores. Su catálogo está ocupado por obras poco innovadoras, pero sinceras que podrían considerarse “naif”, repletas de ilusión que iban colmando sus proyectos de llegar a ser un día, como decía Strawinsky, “*inventores de música*”.² De esta primera fase son numerosas canciones sobre temas populares a 2, 3, y 4 voces, otras completamente originales, de las que se pueden destacar ***Yavé, nuestro Dios***, a 4 voces mixtas, premiada en el Concurso de Música Polifónica, Semana Santa de Moncada compuesta en 1965 y ***A la nostra Verge***, a 3 voces iguales y órgano, premiada en el Certamen del III Centenario de la Basílica Ntra. Sra. de los Desamparados, 1967; además, ***Tres Canciones Andaluzas***, para soprano y guitarra escritas en 1974, 1977 y 1993; ***Sonatina***, para piano, escrita en 1972, cuyo planteamiento todavía está concebido dentro de los cánones de las estructuras tradicionales y, aunque aporta sonoridades que, si bien no son nuevas, crean un clima agrisulce de singular interés, siempre enmarcado todo el material dentro de unas bases de composición tradicional. En la misma línea se puede valorar su obra ***Coral y Variaciones***, para órgano con las mismas características que la anterior y escrita aproximadamente por las mismas fechas. De este periodo son también las numerosas canciones religiosas que se publicaron todas en la revista, hace tiempo desaparecida, *Tesoro Sacro Musical*. Este tiempo finaliza con una obra cuyo estreno causó sensación en Sevilla, el 25 de marzo de 1977: ***Música para Metales, Órgano y Timbales***, para tres trompetas, cuatro trompas, tres trombones, tuba, órgano y percusión. Esta obra, de nuevas perspectivas sonoras, aventuraba un nuevo periodo creativo en el que los procedimientos estéticos de autores como Béla Bartók y Oliver Messiaen ya habían dejado su impronta en la música de Blanes.

² Se pueden encontrar infinidad de citas como esta en el libro de Benet Casablancas *El humor en la música*. Ediciones Reichenberger. Berlín, 2000.

Otra obra que motivó cierto desconcierto en el mundo filarmónico fue **La Font Roja**, para Banda Sinfónica, por sus nuevas concepciones armónicas y rítmicas e inédito tratamiento de sus partes. En el año 1984 **La Font Roja**, fue de obligada interpretación en el Certamen Internacional de Bandas de Música *Ciudad de Valencia* provocando disparidad de opiniones sobre la idoneidad o no, de ese lenguaje para banda sinfónica. Hoy, varias décadas después, esta obra continúa siendo todo un reto para cualquier director, si bien, su tejido armónico ya no resulta tan ajeno a los gustos de un público que va asimilando poco a poco las nuevas propuestas.

PREMIO COMPOSICION CORAL 1971

records infantils

A cuatro voces mixtas

LUIS BLANES ARQUES

Lento *un poco rall.* -----

Soprano *ff* A la vo-ra d'un mar— ge *mf* ba-lla-bayn sa-po, o-le pum ca-ra—

Contralto *ff* A la vo-ra d'un mar— ge *mf* ba-lla-bayn sa-po, ca-ra—

Tenor *ff* A la vo-ra d'un mar— ge *mf* o-le pum ca-ra—

Bajo *ff* A la vo-ra d'un mar— ge *mf* o-le pum ca-ra—

Hubo un tiempo que, imagino que forzado por un estado de duda, Luis Blanes escribió una serie de obras, digamos, más convencionales. Quizá estos trabajos estuvieron originados por la imposición de unos modelos que, a través de los tiempos, habían sido aceptados por todos, tal vez porque sus recursos no estaban agotados y permanecían en pie mientras no hubiera alguien que deshiciera el mito de un tradicionalismo a ultranza que dominaba todas las esferas y todos los círculos de la creación artística. En la década de los años 70, en Valencia todavía se programaba a Wagner y mucho más a Beethoven, aunque ya se notaba el deseo de renovar esquemas y proyectos de cara a un público que se adocenaba con los repertorios tradicionales. Había que pensar en reforzar este repertorio y vigorizarlo con savia nueva. En 1977 (fecha del estreno de *Música para Metales, Órgano y Timbales*) se programa en la Orquesta de Valencia, junto a *Fidelio*, y la *Sinfonía Coral*, de Beethoven, obras de corte menos frecuente y de planteamientos novedosos como la *Sinfonía*, de Báguena Soler, el *Anem de Folies* y *Migraciones para soprano y*

orquesta, ambas de Llácer Pla o el *Poema del éxtasis*, de Alejandro Scriabin. Lo cual es presagio de un optimista despertar hacia nuevos horizontes. Las críticas consideradas “solventes” de aquel momento, como las realizadas por el compositor y musicólogo Eduardo López Chavarri (1871-1970) no alentaban en exceso las nuevas vías de expresión pues continuaba siendo defensor a ultranza los autores universales capitaneados por Beethoven o Wagner a pesar de considerarse un compositor nacionalista y como él mismo decía: “para que exista un arte nacional ha de haber una conciencia nacional con un fuerte sentimiento de la tierra. Allí donde hay alma existe la música”.³

En el acontecer histórico de la música han aparecido muchos compositores que se han distanciado de la normativa tradicional, no vamos ahora a discutir si ha sido una ruptura total con el pasado con una clara negación absoluta de su funcionalidad o ha sido una ruptura que todavía conserva residuos que la conectan con las etapas anteriores y han marginado sus principios, inamovibles como torres de cemento, para ser reemplazados por otros recursos, acomodados a las ideas y propia gestión del individuo que los ha teorizado y los ha puesto en práctica.

A Emilia H. Omrúbia

La vendimia

Letra: Angel Martín

Luis Blanes

Andante gracioso *un poco ten*

Soprano *f* Gri - tad lo - ca - men - te, gri - tad - ron - que -

Piano *f* *6* *mf* *ten*

Podemos citar en esta línea a Debussy, Schönberg, Béla Bartók, Messiaen, Barraqué, etc., pero la pedagogía de sus métodos tenía que estar asistida por la lectura o el análisis de sus obras.

En términos generales podríamos decir que de la misma forma que se había llegado al agotamiento del sistema tonal de un modo racional, también el camino de salida fue planteado de una forma razonada en términos similares.

Como he mencionado ya en el apartado anterior referente a los compositores o tratadistas que dejaron su impronta en la música de Blanes, la figura de Edmond Costère supuso una importante vía de canalización para una nueva fase den-

³ Roca Padilla, Ricardo. *El crepúsculo de la Zarzuela: Juan Martínez Báguena. El último gran compositor en la España de Franco*. Sociedad latina de comunicación social. Tenerife, 2013. Pág. 66

tro de la creación para el autor de *La Font Roja*. En uno de los viajes de Luis Blanes a París, en la década de los 70 encontró el citado libro titulado *Lois et Styles des Harmonies Musicales* de Costère. Sería imposible explicar en detalle cada uno de los principios expuestos en el libro pero, como ya he dicho, abrió un camino importante en sus nuevas creaciones pues este sistema, enfocado a la génesis y los caracteres de la totalidad de las escalas, de las gamas, de los acordes y de los ritmos, no sólo explica y justifica la técnica tradicional, sino que además ofrecía las leyes profundas de los encadenamientos sonoros incluso en sus combinaciones más alejadas de la tonalidad. Luis Blanes quedó tan fascinado por su planteamiento tan concluyente que optó por tratar de reproducir y practicar en sus obras las teorías expuestas por Costère.

En un primer examen de estas consideraciones que acabamos de exponer, se puede deducir lo siguiente: dejamos unas normas y métodos de trabajo –me refiero a las normas clásicas que han sido la base, durante varios siglos, de la música tonal–, para caer en otro campo, igualmente peligroso que pronto dejará de tener vigor por la repetición de sus procedimientos, o sea, que nos metemos en otro callejón sin salida, con las mismas restricciones, con los mismos emparedamientos.



Fragmento de la partitura manuscrita de la obra

Semblances de la meua terra, para banda sinfónica

y que Luis Blanes escribió con el sistema de Edmond Costère en 1989

El compositor abandona la tradición y se coloca un corsé que pronto asfixiará su actividad creadora. Esta reflexión propia fue motivo de conversación y análisis de Luis Blanes y yo en varias ocasiones:

“¿Está el compositor al servicio del procedimiento o técnica elegido para su creación o viceversa?” Poco a poco iremos extrayendo las oportunas conclusiones.

Otro ítem a tener en cuenta es el lugar donde quedarían relegados los afectos y emociones en un arte que en el acontecer de la historia ha estado tan directamente relacionado con ellos. Es decir, ¿qué quedaría de la relación entre música y respuesta emocional cuando las técnicas creativas utilizadas están muy lejos de lo tradicionalmente establecido?. Dice Fred Lerdahl en su libro *Teoría generativa de la música tonal*:

“Al tratar la teoría de la música como algo esencialmente psicológico en lugar de como una empresa puramente analítica, la colocamos por lo menos en un territorio en el que las cuestiones de afectos pueden planearse plenamente. No obstante, como la mayoría de los teóricos contemporáneos, hemos renunciado a tratar los afectos porque es difícil decir nada sistemático que vaya más allá de afirmaciones toscas como la de que la música fuerte y rápida tiende a ser excitante.”⁴

Al final de todas ellas el maestro Blanes siempre llegaba a la conclusión de que el hecho de escoger métodos que lo dirijan en el trayecto de la elaboración compositiva, y que han sido punto de referencia de tantos y tantos compositores, no tenía que ser necesariamente una vía negativa sino que podía alojar valores muy positivos y ser muy eficientes a la hora de estructurar una composición musical. En palabras del propio compositor:

“El hecho de que, dentro del método, uno establezca, a priori, sus planteamientos, no significa, ni mucho menos, que se impone un freno que coarta la libertad del creador castigándolo con rutas que entorpecen el buen hacer del compositor”.

La experiencia fue poco a poco dando la razón a Blanes; estos sistemas elegidos, aun pareciendo cerrados y llenos de “mordazas”, ayudarían a encontrar con suma facilidad soluciones, totalmente originales y novedosas que incluso resolverían situaciones, artísticamente muy embarazosas, de forma muy satisfactoria y bajo todo punto de vista muy convincentes. De nuevo Blanes pensaba:

“La práctica de los métodos compositivos son muy útiles para asegurar el clima sonoro y no romper la unidad de estilo”.

Las palabras del filósofo Alfonso López Quintá , confirmaban estas ideas ideas:

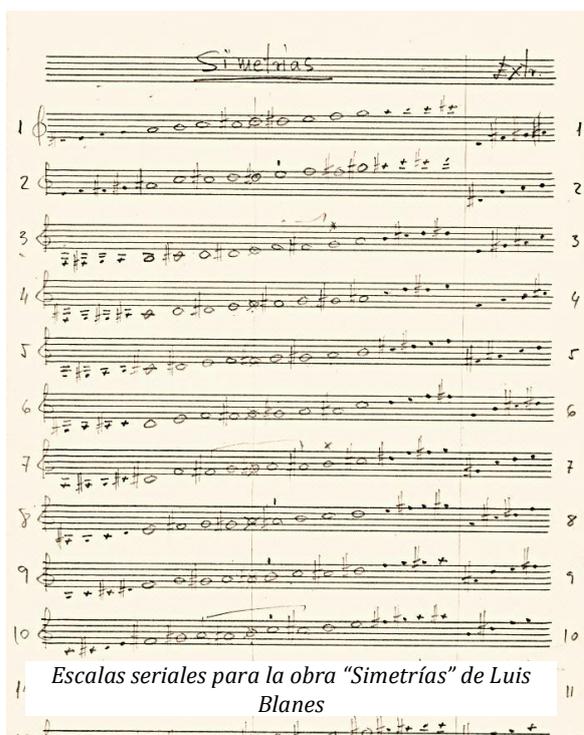
“La libertad –dice el filósofo– no se opone a las normas, sino que, al contrario, se multiplica cuando se ajusta a ellas. Un declamador literario, un intérprete musical, un actor de teatro...se sienten más libres cuanto más fieles son a los textos literarios y a las partituras musicales. Cuando actuamos creativamente, cuando asumimos de forma activa las posibilidades que nos da una obra literaria, musical, teatral..., convertimos el dilema libertad-norma en un contraste enriquecedor”.⁵

⁴ Ledahl, Fre. *Teoría generativa de la música tonal*. Ed. Akal 2003. Pág. 9

⁵Miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas, pronunciadas en la presentación de su Fundación en la sede de la Fundación Rafael del Pino.

No obstante, esto no deja de ser un planteamiento, válido como tantos otros de proposiciones muy dispares, que se facilitan en tratados especializados en métodos compositivos. Debussy, por ejemplo, rechaza las formas preconcebidas y cerradas porque limitan la fantasía del compositor y porque no responden al ideal de creación del artista. Para el compositor y director de orquesta francés Pierre Boulez (Montbrison1925-2016):

“...sólo a Debussy podemos situarlo junto a Anton Webern en una misma tendencia a destruir la organización formal preexistente en la obra, en un mismo recurrir a la belleza del sonido por sí mismo, en una misma pulverización elíptica del lenguaje”.⁶



La música de Debussy no parece obedecer a ninguna lógica preconcebida, al menos, no desde el punto de vista formal. Cualquier tipo de preconcepción de la obra que se aventurara a priori por parte del público se vería inmediatamente desintegrada por su especial habilidad en caminar hacia lo inesperado.

Ateniendo a esto, Debussy, deja en la sombra todo lo que huele a estructuras prefabricadas, sistemas musicales definidos y formas estereotipadas. Cada obra suya, presenta una forma personal y única, y es así como se origina la propia experiencia musical que, en adelante, va a ser el santo y seña de la creación artística.

No puedo evitar la tentación en este punto, y en virtud de mi calidad como compositor, de aferrarme a estos planteamientos, contradiciendo así los de mi querido maestro Luis Blanes. Es cierto que la elección de un procedimiento estilístico dará unidad y cohesión a cualquier creación artística pero no es menos cierto limita al creador, aunque sea en ocasiones, y obliga a caminar en cierta dirección de forma casi obligada. Una vez más conviene hacer un “compás de espera” y reflexionar sobre: sistema compositivo al servicio del artista Vs artista al servicio del sistema.

Mucho más radical es el pensamiento de Edgard Varèse cuando en su juventud quedó deslumbrado por unas frases que leyó en el libro *Ensayo sobre una nueva estética de la música*, de Busoni, en el que se leen expresiones como estas:

⁶Nichols, Roger. El mundo de Debussy. Ed. A. Hidalgo. México, 2006. Pág. 72.

“Libre es la música y liberarse es su destino”, “El papel del artista creador es el de hacer leyes, no el de seguir aquellas que ya están hechas”.⁷

Varèse encuentra en las palabras de Busoni la legitimación a sus aspiraciones de liberación de la música de todas las ataduras de la tradición, de los sistemas compositivos, del sistema temperado, etc., que para él, ya en su tiempo de estudiante, habían perdido toda validez.

Todos estos planteamientos merecen nuestro respeto y atención; si atendemos los puntos de vista y razonamientos que los han motivado, descubriremos que quien los ha teorizado y siempre desde su propia perspectiva, está cargado de razón y, por consiguiente, convencido de su posición. Todo músico, por las investigaciones realizadas y experiencias sonoras adquiridas, se habrá modelado un patrón, justificado según sus experiencias e investigaciones, que será en el futuro su paradigma o meta de sus creaciones.

Como conclusión de todo lo anteriormente expuesto, Luis Blanes, después de haber profundizado y consolidado una depurada técnica en el ámbito de la música tonal, sintió la necesidad de desvincularse, de algún modo, de todos los conocimientos adquiridos dentro de, digámoslo así, un marco tradicional y de adentrarse en nuevos caminos que saciaran su necesidad de innovar dentro de su propia música.

Llegado a este punto, considero interesante introducir algunas de las opiniones de Luis Blanes y que tuve la ocasión de recoger como material de campo muy clarificador para perfilar su visión como compositor:

“Escribir música es el descubrimiento, mediante una operación secreta, misteriosa e intransferible, de un mundo sonoro que debe sorprender por la originalidad de un lenguaje que potencialmente debe contener valores semánticos que afecten directamente a las facultades psicológicas del ser humano como elementos activos de placer intelectual o sensitivo. Es el resultado de mucho trabajo, mucha lucidez y mucha paciencia para merecer la verificación de una feliz ilusión que es la obtención de una imagen sonora que se transfigura en nuestro ideal y se consolida artísticamente. Cuando me encargan una composición cuyos destinatarios son, por ejemplo, coros amateurs, grupos de aficionados, o participo en algún concurso en donde se concreta la finalidad de la obra u obras premiadas, entonces tengo que ajustarme a los cánones establecidos en las bases y procuro, dentro de ciertas libertades que me permite el estilo y las limitaciones del concurso, identificarme todo lo posible con los hipotéticos receptores de la obra, componiendo a su medida según sus conocimientos y teniendo presente sus aptitudes.

⁷Busoni, Ferruccio. *Esbozo de una nueva estética de la música*. Ed. Doble J., 2009. Pág. 54

De lo contrario, una obra escrita a priori prescindiendo de estos supuestos, no puede tener aplicación y aun suponiendo que, por respeto al autor –en el caso de encargo o por esnobismo del jurado–, en algún concurso la obra fuera galardonada, no tendría más vida que la efímera biografía de una simple carcasa, y su final sería la triste condena de permanecer olvidada en un cajón hasta que algún loco atrevido la desencajonara. Esta es la razón de que en el catálogo de mis obras existan niveles tan heterogéneos.

Cuando el encargo o el concurso se refiere a profesionales o grupos profesionales, en tal caso, escribo suelto y sin temores, dejando a la imaginación que escoja procedimientos, sistemas y técnica. No obstante, la preparación del material, la selección de los elementos, la ordenación de sus partes y la modelación final es una operación muy laboriosa que, repetidas veces, suele ser infructuosa hasta que la tenacidad del compositor logra despejar su mente y encuentra el camino que le libera del desierto o la luz que le disipa las tinieblas. Pero no siempre lo que se encuentra es oro de ley. Quiero decir que, los resultados, en muchas ocasiones, no están a la altura de la voluntad y la ilusión del compositor que, después de largas horas dedicadas (trabajo ingrato, delicado, agotador y enigmático) a la creación, los frutos recogidos pueden dar como resultado una mercancía de baja calidad, poco comerciable artísticamente.

Resumiendo: La composición musical es un acto muy complicado y difícil. Es semejante al parto que tiene una parte negativa, los sufrimientos y molestias físicas y psíquicas antes y después del parto y una parte positiva, la generosidad de la naturaleza compensando con la entrega de un nuevo ser que no es más que una especie de estiramiento de la substancia y vida de los progenitores. La obra musical es también la prolongación de uno mismo”.⁸

Por lo general, los pasos previos a seguir antes de adentrarse en la creación de una nueva obra musical suelen ser comunes a todos los compositores siendo tan sólo suaves matices los que diferencian a un autor de otro:

- Primera: Meditar a qué público va dirigida la obra, circunstancia que, a veces, hay que tener en cuenta.
- Segunda: Qué intérpretes han de ser los mensajeros de la obra: profesionales o amateurs.
- Tercera: La plantilla, siempre sujeta a varios factores que coinciden en el momento de la decisión.
- Cuarta: Elección de los materiales que formarán parte de la construcción de la obra, siempre bajo el control de los cánones del método compositivo elegido.

La consecución final de estas pautas garantizará el clima sonoro de la obra sin romper la unidad del estilo. Me permito en este momento dar un salto cronológico hasta el momento actual en el que el conglomerado de estéticas es tan dispar y sin que esto tenga, a priori, que ser un factor negativo. Lo que sí supone un hándi-

⁸ Este material fue recopilado en una entrevista que yo mismo realicé para la revista *Sintonía* vol.4 (Alaquàs 2001), aunque no fue publicado en su totalidad.

cap para la composición actual, o al menos la de vanguardia, es la posible falta de conexión con el público. Los asiduos en los círculos musicales somos conscientes de esto. El público asistente a propuestas convencionales es, con diferencia, muchísimo mayor que el que frecuenta festivales o conciertos de música de vanguardia. ¿Cuál es la razón? Mi opinión, enormemente meditada, es que resulta complicado encontrar una franja compartida entre intelecto y apreciación sensorial sin más. Muchas obras de nueva creación están perfectamente justificadas conforme a un sistema o técnica creativa, pero vacías de contenido. En un encuentro reciente con el compositor colombiano Gustavo Adolfo Parra⁹ tuve la ocasión de conversar sobre este tema. Su opinión al respecto de las líneas de creación más radicales fue: “los compositores debemos entender ya que la razón y el sentimiento deben estar en perfecto equilibrio. Cuando esta máxima no es respetada nuestra música sólo sirve para engrandecer los archivos de las obras nunca o casi nunca interpretadas”.

En virtud de mi conocimiento sobre la obra íntegra de Luis Blanes y a sabiendas de lo difícil que es establecer puntos de inflexión en el catálogo de cualquier artista me atrevo a afirmar que su música se podría dividir en tres periodos cronológicos:

- 1949-1976:
 - Año 1949 (armonización de su primera obra ***Himno a la Virgen de Fátima de Enguera***) hasta 1976 (estreno de ***Música para Órgano, Metales y Timbales***). Corresponde a este periodo la mayor parte de su producción coral con o sin acompañamiento, además de algunas obras para órgano. Sólo algunas obras como su ***Sonatina*** (1972) para piano o su ***Cantata a la Historia de la Humanidad*** (1972) para coro y orquesta se salieron de este patrón.
- 1976-1992:
 - Años 1976 hasta 1992 (año de su jubilación como catedrático de armonía del conservatorio de Valencia). A lo largo de este período el catálogo de obras se diversifica mucho más. Las estéticas propuestas ya son mucho más dispares. Por lo general sus obras para coro continuaban estando escritas dentro de un lenguaje más convencional (***Villancico Marinero, La nit de Maitines, A Betlem me'n vull anar***), mientras que su música de cámara se adentraba poco a poco en nuevos caminos para Blanes entonces inexplorados: ***Exacordos*** (1981), ***Prolusio Rhytmica*** (1989), ***Tres impresiones para cuarteto de saxofones*** (1990).
- 1992-2009:
 - El tercer y último período se establecería entre este año de jubilación (1992) y 2009, año en el que fallece Luis Blanes. A pesar de que continuó impartiendo clases magistrales y conferencias, entre otras

⁹ Gustavo Adolfo Parra es un compositor colombiano (Ipiiales,1963) y afincado en Bogotá. Es catedrático de composición en el Conservatorio Nacional de dicha ciudad.

actividades profesionales, dispuso durante estos años de mayor tiempo para componer, una vez liberado de las clases diarias en el conservatorio. Estos años fueron muy fructíferos en cuanto a cantidad de obras compuestas y por ende los más radicales, estilísticamente hablando, dentro de su producción. Trabajos como **Ultraísmos**, para trompa y piano (2003) o **Catacresis**, para tuba y piano, llevaron a Luis Blanes a adentrarse en las líneas de trabajo más alejadas del sistema de organización natural de los sonidos. Estas obras, forjadas dentro del serialismo integral más riguroso parecían “prefabricadas” en borrador antes de que ni una sola nota musical se hubiera plasmado ya en sus partituras. No hace falta decir que la dificultad técnica fruto del uso extremo de recursos casi irresolubles hizo que algunas de estas obras no hayan llegado siquiera a estrenarse y esperen la osadía de algún intérprete ávido de nuevos retos. Su último trabajo, finalizado cuando su enfermedad estaba ya en estado muy avanzado fue **Variaciones Simétricas**, para cuarteto de clarinetes estrenada por el cuarteto de clarinetes *Vert*¹⁰ unas semanas antes de su fallecimiento. Dice Paul Henry Láng (1901-1991): “La erudición humanística se mueve en dos mundos al mismo tiempo: el mundo del método científico y el mundo del arte creativo. Nuestro deber y nuestro reto es cumplir con las estipulaciones de cada uno de ellos sin embrollar unas con otras. Muchos solemos seguir el método y olvidar a veces los fines; la fascinación de los medios nos distrae del objeto para el cual los empleamos.”¹¹

Sólo en el caso de ser una obra escrita *motu proprio* Luis Blanes podía obviar ciertos condicionantes que lastraban su elección de procedimiento compositivo. De toda su producción son los últimos trabajos camerísticos los que podríamos considerar despojados de cualquier tipo de complejo. *Dominios* (2001), **Ultraísmos** (2003), **Proliferaciones** (2003), **Eloquia íntima** (2004), **Cuatro poemas para la paz** (2007) y **Variaciones simétricas** (2009) se incluirían entre las obras dentro de este perfil menos convencional.

Realizar un “viaje” por la música de Luis Blanes es, como poco, desplazarse por el devenir estético de la música de las últimas décadas. Desde el más espartano estilo tradicional sujeto a las normas de la armonía tradicional hasta los procedimientos creativos más alejados de aquella organización natural de los sonidos.

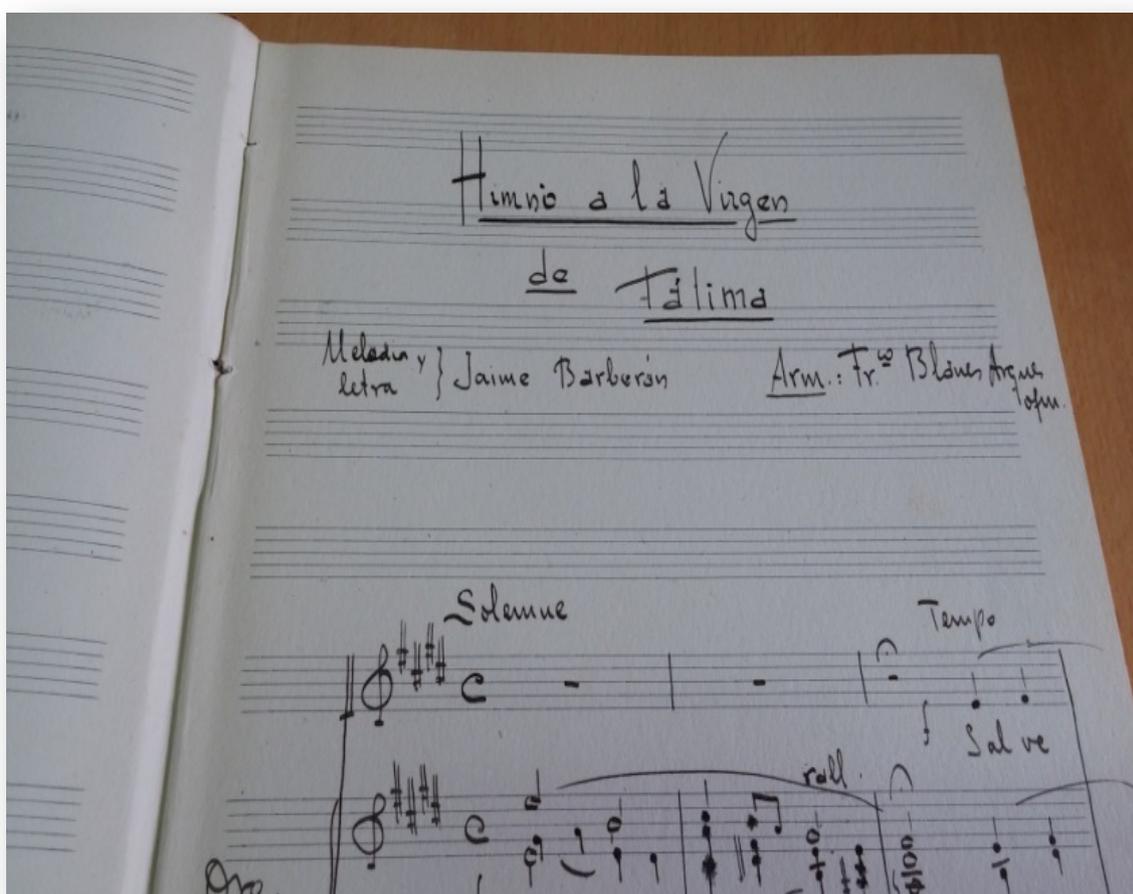
¹⁰ El Cuarteto de clarinetes “Vert” comenzó su andadura en el año 2000 y toma su nombre en honor al compositor de Carcaixent Juan Vert Carbonell (1890-1931) conocido por obras tan populares como *La leyenda del beso* entre otras.

¹¹ Henry Lang, Paul. *Reflexiones sobre la música*. Ed. Debate S.A. 1998. Pág.63

Finalizo este apartado con otra frase del citado libro de Lang¹² que dice:

"...los grandes autores se tienden la mano a través de los siglos..."

Es aquí donde queda perfectamente justificada esa incesante inquietud de Luis Blanes a lo largo de su camino como compositor tratando de conciliar elementos pasados y presentes e intentando no perder la estela de los que apuntaban a horizontes mucho más



Fragmento de la partitura manuscrita de la primera obra de Luis Blanes sobre una melodía y letra de su amigo Jaime Barberán. La obra fue escrita y estrenada en el año 1949 en la Parroquia de San Miguel Arcángel de Enguera

¹² *Ibídem.* Pág. 27.

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.
José M^a Pérez Busquier – cantante
Vicente Sanjosé López – cantante
Raquel Mínguez Bargues - docente
Vicente Soler Solano – director
M^a Eugenia Palomares Atienza – pianista
Fernando Solsona Berges . pianista
Emilio Renart Valet - docente
Robert Ferrer Lluca – dir.
Amparo Pous Sanchis – pianista
José Martínez Corts – cantante
Bernat Adam Llagües – dir.
Rubén Adam Llagües – violinista
Lucía Chulio Pérez – pianista
Victoria Alemany Ferrer – pianista
Rafael Gómez Ruíz – pianista
Ángel Marzal Raga – flautista
Francisco Salanova Alfonso – oboísta
Belén Sánchez García – pianista

Sonia Sifres Peris– pianista
Jesús Vicente Mulet – guitarrista
José Vicente Ripollés – guitarrista
Juan Vicente Martínez García – trompista
M^a Carmen Alsina Alsina – pianista
M^a Teresa Ferrer Ballester- musicóloga
J. Bautista Meseguer Llopis – dir. y com.
Fernando Bonete Piqueras – dir.
Juan José Llimerá Dus - trompista
Saül Gómez Soler – dir.
José Suñer Oriola – percu. y comp.
Eugenio Peris Gómez – comp. y dir.
Ángel Romero Rodrigo – violoncellista
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
Leonardo Balada Ibáñez – compositor

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

País	Nombre y Apellidos	Ciudad o Auto- nomía
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 “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 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

Dra. Mónica Orengo Miret

D. Robert Ferrer Lluca

Dr. Jesús María Gómez Rodríguez (Coordinador por Alicante)

Dr. Guillem Escorihuela Carbonell (Coordinador por Castellón)

D. Miguel Ortí Soriano (Asesor jurídico y económico)