

M. I. ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA



BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 91 ENERO de 2022

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 modo de Editorial

Por fin hemos podido terminar el año cumpliendo con todos los objetivos propuestos, tanto en el terreno de las actividades músico-culturales como en lo correspondiente a la elaboración y entrega de los montones de papeles que la administración nos obliga a cumplimentar y presentar en un tiempo record, para que la subvención que nos otorga se pueda hacer efectiva. Tan record que a buen seguro, ni los profesionales del sector llegarían a tiempo de precisar lo requerido. Y todo por la enorme tardanza con la que nos corresponde en su incumbencia la administración.

Pero quejas a parte, la sensación general que nos invade en el seno de la Academia es de satisfacción, camaradería y buen hacer. Y en este sentido, el interés y las posibilidades de seguir en nuestro cometido se acrecientan. Tanto es así que la Junta de Gobierno ya ha trazado en su última reunión, un borrador impulsado por su dinamismo, en el cual se contemplan además de las actividades acostumbradas, la recuperación del Concurso de Cámara, la solicitud para participar en el programa europeo Erasmus+ junto a otras dos entidades afines con nuestros propósitos, con dos países distintos de nuestro entorno, la grabación y edición de sendos Cds, etc.

También como cada mes, nos alegramos de los triunfos y honores que nuestros Miembros más destacados van obteniendo en sus respectivos campos. Así, felicitamos en este número a los Miembros de Honor D. Leonardo Balada por haber ganado el XVIII Premio SGAE de la Música Iberoamericana Tomás Luis de Victoria y a D. Álvaro Zaldívar por haber sido elegido vicepresidente tercero del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas.

Por último, tras la última reunión del año y con la sensación del deber cumplido, la Junta de Gobierno junto con los Académicos componentes del *Pleno* que pudieron asistir, degustó una cena navideña en un establecimiento alledaño a nuestra Sede.

¡FELIZ 2022!



Cena de Navidad de La Junta de Gobierno (14-12-2021)

ACTIVIDAD DE DICIEMBRE

En el mes de diciembre hemos tenido una actividad, el Concierto de Saxofón y Piano que nos ofrecieron los Miembros de Número **Dr. Jesús Gómez** (piano) y **Dr. Israel Mira** (saxos), ambos catedráticos del Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplà” de Alicante, el viernes 17 de diciembre a las 20:00h en el Teatre Auditori de Dénia (Alicante).

En anteriores Boletines habíamos anunciado este concierto para el lunes día 6 de diciembre, pero por causas derivadas de la crisis pandémica que persiste tenazmente en nuestras vidas, hubo que aplazarlo para la semana siguiente.

El programa, que llevaba por título “**Obras para saxo de compositores valencianos**”, fue realmente magnífico, contando con obras de Óscar Esplà, José María Moreno Mateo, Vicente Roncero, Sixto Herrero, Ferrer Ferran, y Manuel Castelló.

Cumplimentado con proyecciones de las obras y los compositores y con el nivel didáctico que caracteriza a ambos artistas, la velada fue de lo más ilustrativa, dada la gran solidez profesional de los intérpretes, así como el interés intrínseco de las obras programadas.



Felicitemos a nuestros compañeros, dándoles las gracias por tan importante iniciativa, que cubre con creces todas las expectativas que la Academia persigue e impulsa para el reconocimiento de la música y los músicos valencianos.

¡ENHORABUENA MAESTROS!

PRÓXIMO EVENTO

PRESENTACIÓN DEL CD “*Música Valenciana original para Banda*”

El próximo lunes 10 de enero a las 18:00h en la Sala SGAE Centre Cultural de Valencia y organizado por la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana, tendrá lugar la presentación pública del CD que auspiciado por nuestra Academia, ha visto la luz recientemente compuesto exclusivamente por piezas para banda de autores valencianos.



La grabación corresponde a la Banda Municipal de A Coruña, dirigida por nuestro Académico **D. Andrés Valero Castells** y el repertorio escogido para la ocasión ha sido:

- *Belmonte* (selección).....Carles Santos Ventura
- *Danza colorista*.....Rafael Mullor Grau
- *Kelarnit* (para 4 clarinetes y banda).....José Rafael Pascual-Vilaplana
- *Concierto para quinteto de metal y banda AV69*.....Andrés Valero Castells
- *Honorança*.....Saül Gómez Soler
- *Santiago Capitán Abencerraje*.....”

Para asistir a dicho acto, es imprescindible reservar entrada en la siguiente url:

<https://forms.gle/SYoi3SKSyMs7LsEm8>.

Asimismo, el domingo 16 de enero en el Teatro Colón de A Coruña a las 12:30h, Andrés Valero dirigirá un concierto de música valenciana con la Banda Municipal de dicha ciudad, con un programa formado exclusivamente por obras de autores valencianos i entre las que se incluirán algunas de las piezas de este CD.

Aprovechando la coyuntura, antes del concierto habrá una charla de presentación del CD, que contará -además de con la presencia del promotor y artífice del proyecto el mencionado D. Andrés Valero- con la colaboración de D. Marcos Seoane Vila-riño, experto universitario en gestión cultural en la Universidad de Santiago de Compostela y director del Conservatorio Profesional de Música de Culleredo (A Coruña).

¡Enhorabuena Andrés, tanto por la iniciativa del proyecto como por su difusión!

NOTICIAS DE NUESTROS MIEMBROS



Felicitemos a nuestro Miembro de Honor el compositor catalán **D. Leonardo Balada** (Barcelona, 1933), que ha ganado el XVIII Premio SGAE de la Música Iberoamericana Tomás Luis de Victoria por "haber contribuido sustancialmente al enriquecimiento del patrimonio musical de los pueblos iberoamericanos a través de su obra creativa".

El jurado ha destacado "la universalidad de su lenguaje musical sin perder sus raíces y la fuerza vital de su obra", según señala un comunicado de la Fundación SGAE. Una obra "que ha sabido imponerse a un lado y al otro del Atlántico", precisa el fallo, que también destaca "su trayectoria internacional, la amplitud de su catálogo y su compromiso ético". Balada "ha desarrollado una actividad creativa intensa y es reconocido como el

pionero en la simbiosis de música étnica con técnicas vanguardistas", agrega la nota.

"Me siento profundamente honrado de recibir este premio que ya ha reconocido a tantos distinguidos compositores", ha señalado el compositor de música sinfónica y lírica contemporánea desde Pittsburgh (EE.UU.), donde reside desde hace 52 años."

Pionero de la simbiosis de la música étnica con vanguardia, "las técnicas simples y directas y la escritura musical pueden producir efectos interesantes", asegura este compositor y profesor en la Universidad Carnegie-Mellon de Pittsburgh durante 50 años hasta su retiro en 2020.

Para Marlos Nobre, compositor, pianista, director de orquesta brasileño, Premio Tomás Luis de Victoria (2005) y presidente del jurado del Premio SGAE en esta edición, "la integridad artística y el gran, inmenso, nivel de su profunda artesanía musical y su nivel de realización hacen que Leonardo Balada destaque como uno de los más importantes pensadores de la gran música en la actualidad". "Y quiero señalar también su impresionante fuerza creativa en todos los géneros musicales, pero especialmente en la ópera", ha añadido.

Leonardo Balada es catedrático de Composición de la Universidad Carnegie-Mellon de Pittsburgh, en la que ejerció de profesor durante 50 años y fundó y dirigió el Contemporary Music Ensemble. Y también impartió cursos de postgrado en composición en la Universidad Politécnica de Valencia. Cursó estudios de piano y teoría en el Conservatorio del Liceu de Barcelona en 1953, se trasladó a Nueva York en 1956 donde estudió en la Manhattan School of Music, el New York College of Music y, finalmente, concluyó sus estudios de composición en la Juilliard School en 1960.

Algunas de sus obras más conocidas fueron compuestas en un estilo de gran drama en el marco de las vanguardias de los años sesenta -*Guernica, María Sabina, Steel Symphony* o *No-res*-.

Posteriormente comenzó a mezclar música étnica con técnicas vanguardistas, con lo que creó un estilo personal e influyente. Un estilo iniciado con *Sinfonía en Negro* – Homenaje a Martin L. King" (1968) y consolidado con *Homenajes a Casals y Sarasate* (1975). Además ha compuesto varias óperas, entre las que sobresalen *Zapata* (1984) y *Cristóbal Colón* (1986).

El Premio SGAE Tomás Luis de Victoria, dotado con 20.000 euros, fue creado en 1996. Entre sus anteriores ganadores están Harold Gramatges (Cuba, 1996), Xavier Montsalvatge (España, 1998), Celso Garrido-Lecca (Perú, 2000), Antón García Abril (España, 2006) y Horacio Vaggione (Argentina, 2019).

¡Enhorabuena Maestro! Desde la M.I. Academia de la Música Valenciana esperamos que consiga muchos más premios y podamos compartir con usted su alegría y buen hacer.

-

Y como no, volvemos a felicitar (y ya es la tercera vez en poco tiempo), a nuestro también Miembro de Honor el **Dr. D. Álvaro Zaldívar**, esta vez por haber sido elegido vicepresidente tercero del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas. La revista digital Melómano lo publicaba en los siguientes términos:

‘El pasado 2 de diciembre el Ministerio de Educación y Formación Profesional publicaba la Orden Ministerial por la que se nombran consejeros y consejeras del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas. Desde la Redacción de Melómano comprobamos con enorme satisfacción que nuestro ex colaborador y amigo Álvaro Zaldívar Gracia ha sido nombrado consejero titular, por el grupo de reconocido prestigio, y vicepresidente tercero (el Primero es, nato, el secretario de Estado de Educación; y la segunda vicepresidencia es rotatoria entre los representantes de las comunidades autónomas) de dicho Consejo.



El Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas es el órgano consultivo del Estado y de participación de los sectores relacionados con las enseñanzas artísticas. Como órgano consultivo desarrolla una labor de asesoramiento y de elaboración de propuestas al Gobierno de España en relación con los distintos aspectos de las enseñanzas artísticas.

Zaldívar declara: “he aceptado este nombramiento con gratitud (y grata sorpresa), pero no recibo la noticia como premio sino que la asumo como servicio, y por eso

espero escuchar cuanto se me quiera decir y hacer cuanto pueda en favor de nuestras enseñanzas”.

Nacido en Zaragoza en 1959, Zaldívar es catedrático numerario de Música y Artes Escénicas, especialidad Historia de la Música, con destino definitivo en el Conservatorio Superior de Música ‘Manuel Massotti Littel’ de Murcia. Consejero de número de la Institución Fernando el Católico, es asimismo Académico de Número de la Real de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca de Murcia.

También es Miembro Correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, de San Fernando de Madrid y de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. Es Miembro de Honor de la Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas (ACESEA), de la que fue cofundador, y en noviembre de 2011 fue nombrado Miembro de Honor de la Academia de la Música Valenciana.’

A la Academia nos daba la sensacional noticia el propio Álvaro Zaldívar, en un comunicado que deja entrever por una parte su grata i emocionante sorpresa y por otra su compromiso de trabajo para con la Institución, toda vez que deja claro de nuevo su orgullo por pertenecer a la M.I. Academia de la Música Valenciana:

“He aceptado este nombramiento con gratitud (y grata sorpresa: me habían solicitado aprobación previa para ser consejero por el grupo de reconocido prestigio, aunque la vicepresidencia 3ª la he conocido al verla publicado el BOE). Pero no recibo la noticia como premio sino que la asumo como servicio, y por eso espero escuchar cuando se me quiera decir y hacer cuanto pueda en favor de nuestras enseñanzas¹.

Me gusta especialmente que pueda seguir como docente, en el CSM de Murcia, como es mi deseo, aunque tenga que ir un poco más a Madrid de lo que ya suelo ir.

Es ahora, nuevamente, un momento crucial, con el compromiso ya publicado de una nueva ley de EEAA en el cercano horizonte, por lo que ruego y agradezco tus/vuestras sugerencias. A ver si entre todos damos un pasito adelante, como el que se dio con la LOGSE en 1990, o más tarde con la LOE en 2006. Por mi edad, no creo que pueda vivir ya en activo muchas más nuevas leyes educativas...

La verdad es que me siento feliz porque hayan escogido a quien, como yo, se enorgullece de ser miembro de nuestra querida Academia de la Música Valenciana para esta responsabilidad, y me complace especialmente compartir con esta Institución, y con todos mis compañeros, lo que pueda tener esto de bueno.

Lo que no haga bien, o no todo lo bien que pueda y deba hacerse, quedará lógicamente bajo mi exclusiva responsabilidad.

Con un cordial abrazo,
Álvaro Zaldívar”

¡Nuestra más sincera Enhorabuena D. Álvaro, el nombramiento es muy merecido!

¹ Palabras que ya había manifestado él mismo en la Revista Melómano.



Por otra parte, nuestro Miembro de Número el **Dr. D. Teo Aparicio-Barberán**, otro de nuestros miembros más activos, ha puesto en marcha un importante proyecto musical que se suma al interés por promocionar –y de qué manera- la música y los músicos valencianos.

Para ello, Teo Aparicio ha creado una fantástica agrupación profesional de viento denominada **VALÈNCIA PROWinds**, la cual bajo su dirección, dio su primer concierto a base de obras de autores valencianos, el sábado 11 de diciembre a las 19:00h en el magnífico Auditori Municipal “Vicent Tortosa” de La Llosa de Ranes (Valencia). En palabras del propio Teo:

“Pues ya es una realidad. Tras varios meses de gestión y preparación inicial de este nuevo proyecto ayer, por fin, **VALÈNCIA PROWinds** sonó por primera vez delante del público. Cuando llevas más de 30 años dirigiendo crees que has vivido ya todas las emociones posibles y nada más lejos de la realidad. Y es que, por encima del excelente nivel artístico de los componentes de esta orquesta de vientos existía un vínculo afectivo con muchos de ellos y ellas que se ha ido consolidando durante mi carrera como director. Muchos de los músicos que tocaron en el concierto de ayer eran chicos y chicas muy jóvenes que se abrían un prometedor futuro en el mundo de la música cuando yo los conocí años atrás. Hoy son todos excelentes profesionales. Reencontrarme en el escenario con ellos/as trasciende cualquier tipo de emoción que se pueda describir. Por otro lado, este primer proyecto me ha permitido también conocer a grandes, grandes, intérpretes que son buena prueba del enorme talento de nuestra tierra valenciana. Para todos y cada uno de los 60 profesores/as de VALÈNCIA PROWinds mi más sincera enhorabuena.

Programa

Concert presentació VALÈNCIA PROFESSIONAL WINDS

I PART

Three Sketches for wind ensemble
Spiritoso
Lento a rubato
Con fuoco
LUIS SERRAVALI ALARCÓN (1972)

ORARDEdeSasa
*Estrena a escala
ANDRÉS VALERO CASTELLS (1973)

Del color de las marcas
El despertar de la bahía
Sensaciones de Rosalinda
De Sevilla y la luz
JOSÉ MIGUEL PAYCO JORDÁN (1980)

II PART

El agua prodigiosa
FDO. JOSÉ MARTÍNEZ GALLEGO (1969)

Poseidon in troy * (Symphonic Episode)
FERRER FERRARI (1966)

* Estrena en España
Maestro Director: **Teo Aparicio-Barberán**

Programa del Concierto

Por cierto, "algo se huele ya en la cocina para el segundo proyecto"



¡ENHORABUENA MAESTRO!

Finalmente destacaremos entre las noticias interesantes de este mes, la organizada por nuestra colaboradora ocasional en el Boletín **Dra. Dña. Ana Botella Nicolás**, quien ha organizado un ensalzable ciclo de conciertos cuyo protagonismo es el piano y el repertorio musical valenciano.

El primero de estos conciertos se realizó el martes 14 de diciembre pasado a las 20:00h en el hall de la Facultad de Magisterio, a cargo del reconocido pianista valenciano de prestigio internacional Antonio Galera.

Hay que destacar evidentemente, que la iniciativa se lleva a término gracias a la colaboración del Vicerrectorado de Cultura y Deportes.

El magnetismo que emana Antonio Galera en sus interpretaciones, ha sido descrito por la revista especializada *Scherzo* como de “una voz con personalidad propia”.

Antonio Galera nació en 1984 en Picaña (Valencia), después de que realizara sus estudios superiores de flauta travesera con Joaquín Gericó y piano con Adolfo Bueso en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, continúa su formación con los pianistas Philippe Entremont y Luis Fernando Pérez obteniendo el Diplôme de Concertiste de l'École Normale de Musique de París y un Máster en Interpretación Solista del CSKG de Madrid becado por la Yamaha Music Foundation of Europe, AIE, el Institut Valencià de Cultura, la Comitée Roussel y Juventudes Musicales de Madrid, beca recibida de S.M. la Reina Sofía. Antonio ha recibido más de veinte galardones, incluyendo el otorgado al mejor intérprete de música española en el Premio Iturbi de València.



Su trayectoria internacional le ha llevado a presentarse en salas como Saint Martin-in-the-Fields de Londres, Balliol Hall de Oxford, Salle Cortot de París, Chapelle de la Trinité de Fontainebleau, Steinway Hall de Nueva York, Society

of the Four Arts de Palm Beach o Zhong Shan Hall de Taipei, así como en Canadá, México, Sudáfrica, Malasia o Qatar.

Como solista, Antonio Galera ha tocado junto a la Orquesta de València, Orquesta de la Comunitat Valenciana, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Orquesta Simfònica del Vallès, Palm Beach Symphony, Orchestre de Chambre du Conservatoire Américain, Bar Harbor Festival Orchestra, Orquesta Nacional de República Dominicana y Orquesta Sinfónica de Nuevo León (OSUANL), entre otras.



COLABORACIONES

De nuevo, ofrecemos otro de los trabajos de la incansable compañera Dra. Mónica Orengo Miret, respecto al erudito D. Eduardo López-Chavarri Marco. Esta vez, el artículo lleva por título:

“Características estilísticas del repertorio pianístico dentro de la composición musical de Eduardo López-Chavarri Marco (*1871–†1970)”



RESUMEN

En este artículo, abordaremos la dedicación al piano solo de Eduardo López-Chavarri Marco. Pensamos que sus producciones pianísticas carecen de una valoración adecuada para situarlas dentro del contexto musical valenciano y español. Y más si tenemos en cuenta la opinión de ciertos musicólogos, como Díaz y Galbis (1996: 19 y 2000: 1044), que coinciden con otros estudiosos, en que López-Chavarri fue un referente en el contexto cultural valenciano.

En sus casi 100 años de vida, este autor hizo incursiones en varios campos artísticos y se interesó por varias corrientes musicales, a las que contribuyó, de forma muy destacada, con un gran número de obras que cuentan con la presencia del piano en distintos géneros: piano solo, música de cámara, voz y piano, piano y orquesta...

Por tanto, dentro de su amplia creación, el repertorio pianístico nos ofrece una muestra de esos estilos que se suceden a lo largo del siglo XX. Concretamente, nos referiremos a sus veinte composiciones, originales y completas para piano solo. Algunas de ellas pertenecen a una serie o un ciclo, aunque hayan sido popularizadas de forma independiente, sobre todo por sus destacados alumnos. En ellas, se ha podido observar que su música está construida a partir de una fuerte carga de elementos populares que representan, de forma perfecta, su carácter y estilo valencianos. Todo ello, en consonancia con la tendencia musical nacionalista e impresionista que imperaba tanto en España como en Europa, con figuras como Manuel de Falla, Enrique Granados o Maurice Ravel, entre otros. Así mismo, su actividad en varios campos representó un punto de inflexión o paradigma que fue seguido por compositores posteriores valencianos.

Palabras clave: composición musical pianística, géneros musicales, actividad musical.

ABSTRACT

In this article, we will address the dedication to solo piano by Eduardo López-Chavarri Marco. We think that his piano productions lack an adequate assessment to place them within the Valencian and Spanish musical context. And more if we take into account the opinion of certain musicologists, such as Díaz and Galbis (1996: 19 and 2000: 1044), who agree with other scholars, that López-Chavarri was a reference in the Valencian cultural context.

In his almost 100 years of life, this author made forays into various artistic fields and became interested in various musical currents, to which he contributed, in a very prominent way, with a large number of works that have the presence of the piano in different genres : solo piano, chamber music, voice and piano, piano and orchestra ...

Therefore, within its extensive creation, the pianistic repertoire offers us a sample of those styles that occurred throughout the 20th century. Specifically, we will refer to his twenty compositions, original and complete for solo piano. Some of them belong to a series or a cycle, although they have been popularized independently, especially by their outstanding students. In them, it has been observed that his music is built from a strong load of popular elements that perfectly represent his Valencian character and style. All this, in keeping with the nationalist and impressionist musical trend that prevailed both in Spain and in Europe, with figures such as Manuel de Falla, Enrique Granados or Maurice Ravel, among others. Likewise, his activity in various fields represented a turning point or paradigm that was followed by later Valencian composers.

Keywords: pianistic musical composition, musical genres, musical activity.

INTRODUCCIÓN

Contexto pianístico europeo y español con el que se relacionó Eduardo López-Chavarri.

Por las constantes relaciones que mantuvo, no nos podemos ceñir al ambiente valenciano, ni siquiera al español. Esta frontera debemos ampliarla, al menos, al contexto europeo. Cabe citar que López-Chavarri estuvo bastante influenciado por la obra de su amigo Maurice Ravel, al que invitó a visitar Valencia.



López-Chavarri Marco

Como punto de partida, diremos que la estética musical del nacionalismo adquiere su madurez a mediados del siglo XIX, y está especialmente localizada en Rusia y los países periféricos de Europa. Los principales países relacionados con esta tendencia son: Rusia, Checoslovaquia, Polonia, Hungría, Noruega, Finlandia, Suecia, España y Gran Bretaña, entre otros. Es remarcable comentar que, esta situación, se produce como contrapartida a los largos años de dominación musical por parte de Alemania e Italia. A continuación, detallaremos esas naciones referidas, junto a los representantes más destacados y sus composiciones más significativas.

En **Bohemia**, encontramos a Smetana, Dvorak y Janacek.

Berdich Smetana (1824–1884) (Tranchefort 1990: 793–797). Su obra se halla muy influida por Chopin, Liszt, Mendelssohn y Schumann. Compuso, en un principio, exclusivamente para piano, produciendo numerosas miniaturas y ciclos como las *Bagatelas*, los *Impromptus* y las *Seis Piezas características*. Su *Sonata en sol menor* fue la única obra pianística de grandes dimensiones.

El elemento nacional, presente con frecuencia a través de los ritmos de danza y los préstamos tomados directamente del folclore, se concreta en sus dos cuadernos de *Danzas checas*. Su repertorio, principalmente, se desarrolla en el ámbito de la pequeña forma: polkas, danzas checas...

Antonini Dvorak (1841–1904) (Tranchefort 1990: 340–343). Comparado con el autor anterior, podemos decir que es menos patético y también más lírico y descriptivo. Sus obras para piano están influenciadas por la música de Schumann, Brahms, Beethoven y Chopin. No todas tienen el mismo interés, aunque se caracterizan por su encanto y frescura de invención, agrupándose, en su mayoría, en ciclos o en series, orientadas también hacia las pequeñas formas: *Tema y variaciones*, *Danzas escocesas*, *Siluetas*, *Seis mazurcas*, *Impresiones poéticas*, *Humorescas*, *Suite*, *Dumka*, dos *Furiantes*, *Danzas eslavas*...

Leos Janacek (1854–1928) (Tranchefort 1990: 439–440). Su producción pianística, es de reducida dimensión, aunque de notable interés. A menudo, encontramos sonoridades sofocadas y ásperas, pero también capaces de traducir un peculiar lirismo. Su música es obsesiva y angustiada, unas veces melancólica y austera, otras de tensa violencia, aunque con una estremecedora emotividad. Su *Tema y Variaciones*, compuesto para su futura esposa, Zdenka, todavía se ceñía a un modelo estético próximo a Brahms y Dvorak.

En **Rusia** tenemos al Grupo de los Cinco, Chaikovsky y Rubinstein. En este país, en 1857, se originó el **Grupo de los Cinco**, que estuvo integrado por Balakirev, Mussorgski y César Cui. Más tarde, en 1861, se unió Rimski-Korsakov y Borodin. Este grupo influyó con su colorismo instrumental en el Impresionismo, contrarrestó el peso de la influencia wagneriana y suscitó inquietudes orquestales, modales, rítmicas y dramáticas. Reaccionaron violentamente contra la influencia alemana. En particular, se opusieron a la música de Brahms. Sin embargo, los mejores logros se manifestaron a través de una combinación de técnicas de tradición europea, con temas y aires populares del folclore ruso.

Este Grupo de los Cinco, buscaba la innovación luchando contra lo que en Rusia permanecía de la tradición occidental: **Piotr Ilych Chaikovsky** y **Anton Rubinstein**, que dominaban el panorama musical ruso. Así pues, este compositor junto al profesor y pianista, se declaraban abiertamente contrarios a los principios nacionalistas del Grupo de los Cinco. Su arte empalma con la música occidental, especialmente, con la germánica, al tiempo que rechazan o son indiferentes al empleo como sistema del folclore, por encontrar tal procedimiento demasiado rudimentario y trivial.

De los **Países Escandinavos** podemos hablar de Grieg, Nielsen y Sibelius.

Noruega: Edvard Grieg (1843–1907) (Tranchefort 1990: 392–399). Es el maestro de las pequeñas formas, influido por Schumann y Chopin, también en el tratamiento lírico. Dentro de su producción destacan: *Piezas Líricas*, *Cuatro Piezas op. 1*, *Seis imágenes poéticas op. 3*, *Cuatro humorescas op. 6*, *Sonata para piano en mi menor op. 7*, *Marcha fúnebre a la memoria de R. Nordraak en la menor*, *Veinticinco cantos y danzas populares noruegos op. 17*, *Tres escenas de la vida popular op. 19*, *Balada en sol menor op. 24*, *En tiempos de Holberg suite para piano op. 40*, *Diecinueve cantos populares noruegos op. 66*, *Diecisiete danzas campesinas noruegas*

op. 72 y *Siete impresiones op. 73*, entre otras. Su creación, anticipa el impresionismo, aunque siempre con características del folclore noruego, y una clara tendencia a la emancipación clásica. No sólo es admirable por la perfección de su escritura pianística, sino también por la audacia de la armonía, y por la autenticidad de su inspiración popular, filtrada por una fina sensibilidad, esencialmente lírica. Fundió, con extraordinario talento, los últimos restos de la tradición romántica con un carácter “nacional”. Tal particularidad, fue fruto de su interés por el folclore de su país, y que sin duda es, entre los compositores del Norte de Europa, el más significado autor de música para piano.

Dinamarca: Carl Nielsen (1865–1931) (Tranchefort 1990: 559–560). Sus encantadoras obras de juventud, como las *5 piezas para piano op. 3*, respiran todavía el romanticismo tardío de Grieg, y su *Suite sinfónica op. 8*, con su escritura de masiva densidad en acordes, recuerda al primer Brahms. En la *Chacona op. 32*, combina elementos estructurales propios del estilo barroco con sonoridades y armonías propias del siglo XX. El *Tema y variaciones op. 40*, contiene tremendos contrastes expresivos. La *Suite op. 45*, utiliza recursos propios de la música del siglo XX, como la politonalidad y la polirritmia, con reminiscencias impresionistas y sonoridades percusivas. Y, las *Tres piezas op. 59*, contienen los únicos ejemplos pianísticos de la utilización del sistema dodecafónico. Al final de su vida, en 1930, cierra su producción pianística una colección pedagógica de 24 piezas “para los cinco dedos”, reunidas bajo el título de *Música para piano para pequeños y grandes op. 53*.

Finlandia: Jean Sibelius (1865–1957) (Tranchefort 1990: 791–793). El piano no representa, en este autor, lo mejor de su producción, ni lo más significativo. No dotó al piano de ninguna obra de envergadura, siendo, su única *Sonata en Fa Mayor op. 12*, de 1893, una excepción. Tiene interés su movimiento inicial por la forma en que Sibelius lo desarrolla por “crecimiento temático”, igual que lo hace con la orquesta. De sus más de 120 piezas para piano solo, aparte de la anterior sonata, son destacables también las *Piezas op. 24* y los *Pensamientos líricos op. 40*. Las pequeñas formas que cultivaba parecen haberle sido incómodas. Sufría una inhibición ante el instrumento y no se preocupaba de explorar toda la extensión del teclado, especialmente los registros extremos, como supieron hacer Debussy y Ravel, ni sus cualidades percusivas, como sí hizo Bela Bartók.

En **Francia**, en este período, tenemos un nutrido número de representantes como César Franck, Camille Saint-Saëns, Erik Satie., los impresionistas: Fauré, Debussy y Ravel, aparte del Grupo de los Seis. A finales del siglo XIX, París comienza a convertirse en el crisol en el que van a coincidir las principales tendencias estéticas (simbolismo, futurismo, impresionismo, *art nouveau*, cubismo...). La pintura, la literatura y la música encuentran un centro de influencias que viene a convertirse en punto obligado entre los artistas, donde dan a conocer sus nuevas creaciones e inician nuevos proyectos. En el ámbito musical, París ofrece un enfrentamiento de posturas que se hallan representadas por dos instituciones de enseñanza. Por un lado, el conservatorio, que representaba el academicismo tradicional, orientado hacia una música vocal agradable, de corte sentimental y a una música instrumental virtuosística. Por otro lado, la *Schola Cantorum*, fundada en 1894, sigue las directrices de César Franck, a través del estudio de los clásicos, combatiendo el simbolismo y el Impresionismo.

En este momento, juegan un papel muy importante algunos pianistas como Ricardo Viñes, Marguerite Long y Blanche Selva. Todos ellos fueron impulsores y divulgadores de la obra pianística pero, a su vez, tuvieron gran influencia en la creación que, desde el punto de vista técnico, inspiraron, en gran parte, el repertorio pianístico de la época. Aquí, debemos hablar, aunque brevemente, del **Impresionismo**. Este estilo artístico es, fundamentalmente, pictórico. Por extensión, se aplica al ámbito musical, ya que existen algunas similitudes entre la música para piano y la pintura de este período, que nos permiten hablar de impresionismo al referirnos a Fauré, Debussy o Ravel, principalmente:

- Entronca con el preciosismo de los clavecinistas franceses del siglo XVIII (Rameau, Couperin...), por el culto a la sensación sonora y a la simplicidad. Su música es detallista y de encaje.
- El modo fugaz e incompleto de captar la forma, buscando más la síntesis que la construcción.
- La evocación más que la representación, en donde priman más las relaciones internas y espirituales.
- El gusto por la luz y el color, que en música se traduce en una búsqueda tímbrica y armónica.
- Uso más variado de los ataques, con un mayor empleo del pedal y un control del equilibrio sonoro en los bloques armónicos. El empleo del pedal, en la música para piano, tiene como misión mantener los sonidos y mezclarlos, lo que produce imprecisión y vaguedad.
- La composición es siempre un campo de experimentación, en busca de nuevos recursos expresivos.
- Es simbolista, en tanto que busca las analogías entre el sonido y lo que se pretende sugerir a través suyo.
- El ritmo será impreciso, irregular y variado, ya que la música no debe ser encerrada en la tiranía de una regularidad clásica.

Para algunos, Debussy fue considerado como un continuador del romanticismo, por su deuda simbolista y su permanencia en el sistema tonal, a pesar de la disgregación a que lo somete. En cambio, para otros, es visto como uno de los artífices de la apertura hacia las nuevas tendencias del siglo XX. Los descubrimientos más originales que Debussy hizo en su escritura pianística fueron las resonancias serenas de las texturas en *pianissimo*. El ideal de un instrumento “sin martillos”, lo evoca con este consejo frecuente: *lontain*. Sin embargo, cualquier idea de que las definiciones imprecisas se puedan obtener fielmente gracias a un control vago, está condenada de antemano. La cuidada colocación que tiene el compositor de cada nota, exige las mayores cualidades de técnica y de sensibilidad por parte del intérprete. El pedal sostenedor debe aliarse a un dominio exacto y nerviosamente sensual de todos los matices tonales que es capaz de entonar el instrumento.

En 1920, surgirá el llamado **Grupo de los Seis**, con una decidida vocación antirromántica y antiimpresionista, influenciado por Igor Stravinsky. Sus miembros fueron: **Arthur Honegger (1892–1955)**, **Darius Milhaud (1892–1974)**, **Francis Poulenc (1899–1963)**, **Georges Auric (1899–1983)**, **Germaine Tailleferre (1892–1983)** y **Louis Durey (1888–1979)**. Estos músicos, suscribieron un manifiesto colectivo, aunque con poca coherencia entre ellos. Desde el punto de vista compositivo, se rechazan los desarrollos y las

ambigüedades armónicas, así como las fábulas literarias.

La música para piano del **nacionalismo español** es quizás la que mejor representa este movimiento en nuestro país. Todos los compositores eran, a su vez, excelentes pianistas, por lo que no era extraño que, una buena parte de su repertorio, estuviera destinada a este instrumento. López-Chavarri se relacionó con todos los principales representantes de este movimiento a nivel nacional. Con algunos de ellos, compartió como maestro a Felipe Pedrell, el cual les inculcó la exploración en el folclore español.

Además, los avances técnicos y expresivos de la escritura pianística, debidos a Debussy, influyeron notablemente en el lenguaje de estos autores españoles. Debussy y Ravel compusieron música para piano inspirada en aires del folclore español. Esto llevó a Falla a decir que, precisamente, Debussy fue uno de los primeros en escribir música nacional española. Por ello, es remarcable, la conexión, de estos músicos españoles nacionalistas con el centro musical por excelencia que representaba, en esta época, París.

Isaac Albéniz Pascual (*Camprodón, 1860–†Cambo-les-Bains, 1909) (Tranchefort 1990: 11–15), fue un célebre compositor, director y virtuoso pianista.

Lo más destacable de su producción es su obra pianística, aunque su catálogo no es particularmente amplio en este género, que está llena de fuerza expresiva, lirismo evocativo, contrastes y colorido armónico-rítmico, despertando el entusiasmo de los franceses por la música española. Su pianismo asentado en raíces netamente hispánicas, de espaldas al wagnerianismo y verismo, entronca con el de Chopin y Liszt.

Su principal atractivo reside en la combinación de materiales procedentes del folclore español, junto con una técnica compositiva depurada y un uso intenso de los recursos tímbricos del piano. Sin duda, la colección de piezas *Iberia*, publicada en cuatro cuadernos, entre 1906 y 1909, es su obra cumbre y la que le ha permitido ocupar un lugar destacado en la historia de la música. Esta obra, formada por doce piezas, aún un refinado uso de ritmos y melodías de origen popular, con una escritura virtuosística de enorme complejidad. Se trata, por tanto, de una de las obras cumbres del repertorio pianístico español. Sus arrolladores y fluidos ritmos, atrevidas armonías y embriagadoras melodías, rezuman por sus cuatro costados el alma de Andalucía. Su gran dificultad interpretativa hizo que tuviera, en algún momento, la tentación de quemar la partitura. A pesar de conocerse como “Suite Iberia”, esta obra es, más bien, una colección de piezas independientes y no están dispuestas siguiendo un orden determinado o significado.

Enrique Granados Campiña (*Lérida, 1867–†Canal de la Mancha, 1916) (Tranchefort 1990: 387–392). Era pianista y compositor. En Barcelona, recibió lecciones de Juan Pujol en piano y de Felipe Pedrell en armonía. En su escritura pianística se unen el piano romántico, intimista, de gran virtuosismo, y la recreación de la tonadilla, que se traduce en un lied romántico español. Esa característica melódica está siempre presente en la música de Granados. Su producción pianística se divide en dos categorías. Por un lado, las obras en las que existe una huella romántica, de Chopin, Schumann y Grieg, como las *Escenas Románticas* y las *Escenas Poéticas* y, por otro, las que destacan por sus cualidades nacionalistas. Entre estas últimas

están: las *12 Danzas Españolas y Goyescas*, inspirada en el Madrid castizo de Goya, con despliegues virtuosísticos y diversas obras.

Manuel de Falla Matheu (*Cádiz, 1876–†Alta Gracia, Argentina, 1946) (Tranchefort 1990: 354–356). Representante del nacionalismo, es uno de los compositores españoles más importantes de la primera mitad del siglo XX. Fue, además, uno de los primeros compositores de esta tradición que supo darse a conocer con éxito en toda Europa y América. Con ello, superó el aislamiento y la supeditación a otras tradiciones que la música hispana parecía condenada desde el siglo XVIII.

Con Falla, la música instrumental española adquirirá personalidad propia, situando nuestra escuela nacional en competición con las de las naciones más avanzadas. Consigue, por fin, hacer realidad el sueño de Pedrell de una música española enraizada en lo popular y a la vez universal, por encima de todo localismo y pintoresquismo. Su maestría y conocimiento del ritmo hispánico es asombrosa. Supo aprovechar los modos españoles antiguos, especialmente la típica escala andaluza, para combinarlos con la austeridad contemporánea. Tentado por las corrientes europeas (impresionismo de Debussy, refinamiento de Ravel, neoclasicismo de Stravinsky y expresionismo de Schomberg), supo asimilarlas todas con un espíritu abierto, sin caer en el atonalismo. Como Stravinsky y Bartók, Falla es uno de los maestros europeos el siglo XX, tanto en el primer estilo nacionalista como en el neoclásico posterior.

La música para piano que Falla había compuesto antes de marchar a París está formada por obras como el *Nocturno*, la *Serenata andaluza* o el *Allegro de concierto*. Son obras influenciadas por la escritura de Grieg y Chopin, escritas en aspectos costumbristas, a los que más tarde, renunciaría. En París terminó una de sus obras pianísticas más importantes: las *Cuatro Piezas Españolas*, sobre el folclore español. De regreso a España, compuso la *Fantasia Bética*, donde muestra su interés por el cante jondo. En él, quería encontrar la pureza del lenguaje musical español más primitivo, a través de los ritmos, escalas e intervalos melódicos.

Joaquín Turina Pérez (*Sevilla, 1882–†Madrid, 1949) (Tranchefort 1990: 823–824). Será este compositor, otro de los que, a partir de 1905, se instalaría en París, para recibir clases de composición de D'Indy, en la *Schola Cantorum*, y para estudiar piano con Moszkowski. Compuso obras en forma de cuadros breves que respiran un intimismo impresionista y también con resabios románticos. Algunas de sus obras son verdaderamente pianísticas, otras, en cambio, parecen reducciones de orquesta. Turina escribe música andaluza sin apenas conocer la región, pero su descriptivismo no se relaciona con las distintas regiones, sino que atiende a elementos psicológicos. Éstos, se dan en *Mujeres españolas*, en la *sonata pintoresca Sanlúcar de Barrameda* o en las *Danzas fantásticas op. 22*. En tales partituras, brillan los rasgos fundamentales de su estilo: la forma rapsódica heredada de los últimos románticos, la fuerza en el ritmo y la claridad en la melodía, siempre con una evidente huella andaluza. Debajo del pintoresquismo de la música de Turina hay una vocación universalista. En su escritura se aprecia la influencia de la música de Albéniz, integrando la preocupación formal con la búsqueda del ambiente y las armonías típicamente debussystas.

Óscar Esplá Triay (*Alicante, 1886–†Madrid, 1976) (Tranchefort 1990: 352–354). Aunque estudió Ingeniería y Filosofía, a partir de 1911, tras obtener el premio de

la Sociedad Musical Nacional de Viena con su *Suite Levantina*, decidió dedicarse por completo a la música. Hasta ese momento, su formación había sido autodidacta. En este último aspecto, como también en el de la realización de estudios universitarios, coincidirá con López-Chavarri. Esplá amplió estudios en Alemania y París. El estilo de sus obras se aproximó más al de Claude Debussy, en su tratamiento armónico, ya que desarrolló una concepción bastante personal de la música y de la técnica compositiva. Es uno de los últimos representantes de una música pianística dominada por la esencia folclórica que, muchas veces, es recreada y combinada con un lenguaje más moderno. Su obra, en la que destacan *Cantos de antaño*, ha sido poco difundida. La colección de danzas *Levante*, está inspirada en ritmos y temas populares levantinos. Predomina la indeterminación modal Mayor-menor y una rica armonía.

Federico Mompou Dencausse (*Barcelona, 1893–†1987) (Tranchefort 1990: 538–541). Este compositor creó un mundo sonoro íntimo, en el que predominaban las formas breves y la expresión sensible y, donde el silencio jugará un papel fundamental. Su estética parte de una influencia del piano de Chopin y del impresionismo, con algunas sonoridades cercanas a Debussy, la libertad de escritura y las indicaciones extramusicales. Si bien recurre al folclore español, enseguida lo superará a través de lo que él llama *recomençament*. Este principio estético, anticipado por Falla, pretende recuperar un lenguaje primitivo, intentando olvidar lo que se ha escrito en la historia de la música y que condiciona nuestros oídos.

La escritura pianística de Mompou se caracteriza por una constante búsqueda tímbrica, la claridad y una extrema economía de medios utilizados. Sus obras principales son: *Impresiones íntimas*, *Música callada*, *Cançons i danses* y *las Variaciones sobre un tema de Chopin*. El piano de Mompou contendrá gran libertad y sutileza, con una sonoridad que extrae el máximo partido de los fenómenos de resonancia. Es un piano intimista, poético, que suele huir de la brillantez y de extraordinaria belleza. A veces, presenta recreaciones de la esencia del folclore catalán, pero que no puede considerarse folclorista ni nacionalista.

Los **compositores posteriores (a partir de 1930)**: En claro paralelismo con los grupos literarios del 27, y con el punto de referencia en la obra de madurez de Manuel de Falla, surgieron, en la tercera década del siglo XX, varios grupos de compositores que intentaron la renovación de la música española. Se caracterizarán por:

- ser admiradores de la obra de Ravel y Stravinsky,
- estar en contacto ocasional con algunos franceses del Grupo de los Seis,
- proclamarán la vuelta a una música pura, sin literatura ni filosofía y,
- se moverán en la onda del neoclasicismo, sin desdeñar experiencias nacionalistas ni corrientes más innovadoras como el dodecafonismo.

Gracias nuevamente a la correspondencia de López-Chavarri, se sabe que mantuvo contacto con esta nueva generación de compositores (Robert Gerhard Ottenwaelder, Ernesto Halffter Escriche, Xavier Monsalvatge, entre otros).

El piano dentro de la composición musical de López-Chavarri.

En primer lugar, para seleccionar dichas piezas de su amplia composición, recurriremos a los listados elaborados por los doctores Díaz y Galbis (1996: 378–383). En varias obras de este registro al que nos referimos, se enumeran, de forma inde-

pendiente, los diferentes movimientos que componen una misma obra. Esto puede ser debido a que se dieron a conocer de esta manera disgregada y, así, quizás, aparecen citadas en su correspondencia. Por esto, ciertas partes de estas obras son conocidas de forma independiente y no como parte que integra una serie o colección. En este sentido, podemos decir que, usualmente, se han interpretado de manera separada. De esta forma, es muy común que, la obra pianística más famosa y conocida de Eduardo López-Chavarri Marco, *El viejo castillo moro (leyenda española)*, pieza nº 5 de *CUENTOS Y FANTASÍAS*, se interprete de forma aislada.

Igualmente, encontramos diferentes fechas de publicación o edición en las partes o movimientos que componen una misma obra. No obstante, creemos que, a todos los efectos, debemos considerarlas como una sola pieza, para respetar la voluntad de su creador. Por otro lado, también tendremos muy en cuenta, la información que se recoge en las fichas de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, que pueden ser visualizadas *online*, y en las de otros archivos consultados. Después de este paso necesario, nos centramos en seleccionar el repertorio para piano solo de Eduardo López-Chavarri Marco, en base a los resultados obtenidos en dicha investigación. En un principio y, a la vista de la cantidad de obras pianísticas reflejadas por el sondeo utilizado y mencionado anteriormente (Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu + Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico), tuvimos que realizar una clasificación de dichas obras atendiendo a dos criterios:

- 1.- Que estuvieran completas y,
- 2.- Que hubieran sido compuestas, originalmente, para piano solo. Dentro de este grupo, encontramos algunas piezas que descartamos, como *Danza de Albaida* que, inicialmente, no fue compuesta para piano solo, siendo, más tarde, adaptada por el compositor.

Si tenemos en cuenta el total de su creación, la parte que cuenta con más número de obras es el género coral. A éste, le seguirían las obras donde se incluye el piano, ya sea a solo, que son la prioridad de este artículo, o el piano junto a otras formaciones instrumentales o la voz. Aquí no contabilizamos las partituras para coro con acompañamiento orquestal y piano. A renglón seguido, detallamos el número de composiciones musicales, completas y definitivas, distribuidas en géneros, en donde está presente dicho instrumento, protagonista de este artículo:

- Música de cámara: 10.
- Voz y piano: 9.
- Piano solo: 6, subdivididas en 20 movimientos.
- Orquesta con piano: 5.

Así, el conjunto de los registros localizados y referidos a las obras musicales compuestas por López-Chavarri, se sitúa en una cifra cercana a los 500 resultados. Éstos, no son el número de obras, ya que, en varios casos, aparece cada uno de los movimientos que las componen ocupando un registro diferente, esto es, de forma disgregada. Además, observamos que hay unos cuantos registros donde se duplican los títulos, por contemplar determinadas versiones de la misma obra. De igual forma, en algunos de ellos, se entremezclan diferentes ejemplares, combinándose las partituras definitivas con los borradores.

Teniendo todo esto en cuenta, hemos contabilizado algo más de 160 composiciones totales completas. De éstas, según la distribución anterior, serían, en torno a 50 (contabilizando su integral pianística como piezas independientes), las partituras enteras y acabadas, en las que se les concede un papel significativo al piano. Es decir, algo más del 30% de su producción musical, cuenta con la presencia del piano. Dentro de su vasta producción musical, nos parece relevante subrayar que, basándonos en los datos que arrojan las fichas de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, un número considerable de piezas donde está presente el piano, no fueron acabadas, quedando incompletas. Este hecho nos lleva a pensar que el piano fue, junto a la voz, su instrumento predilecto.

Así mismo, opinamos que López-Chavarri recibió influencias y participó de las nuevas tendencias que se iban sucediendo en su época. Todo esto, fue producto de su constante actualización en materia compositiva, ya que, en su producción musical, logra plasmar las mismas. Igualmente, realizó una gran labor de difusión, ya fuera interpretando al piano obras, de todos estos compositores contemporáneos que escribían en esos estilos novedosos, como dirigiéndolas en las orquestas que fundaba. Además, en algunos casos, las transcribía para ser tocadas por otras formaciones, tal y como constata Vicente Galbis (1997: 377).

Además, la **poesía** / la **escritura** y la **pintura** le sirvieron de apoyo y fuente de inspiración en su creación musical. Así, dentro de las funciones artísticas no musicales, López-Chavarri también fue escritor y dibujante-pintor. Tal y como observamos, estas disciplinas le permitieron relacionarse con numerosas y destacadas personalidades de estos ámbitos, estableciéndose colaboraciones entre ellos. En este sentido, dentro de las composiciones pianísticas de Eduardo López-Chavarri, hemos encontrado, al menos, dos ejemplos. De esta forma, podremos señalar la vinculación existente entre estas dos facetas artísticas (poesía / escritura-música), en algunas de las piezas de este género: *Cuentos y fantasías* y *Líricas*, que trataremos a continuación.

Listado de las obras pianísticas completas.

En este apartado, enumeraremos, finalmente, la producción para piano solo de la serie de seis obras originales de Eduardo López-Chavarri Marco que, además, fueron acabadas. Podemos decir de la misma, que ocupa un lugar relevante dentro del conjunto de su composición. Su obra pianística ofrece al instrumento una muestra a tener en cuenta en el catálogo de la música nacionalista del siglo XX. Con ello, queremos decir que no sólo se refiere a la música nacionalista valenciana, sino que la hacemos extensible a la música nacionalista española. Su escritura se adapta a diferentes registros y timbres que ayudan a obtener interesantes efectos sonoros. Como pianista que fue este autor, el piano representa un vehículo ideal de comunicación que garantiza la expresión de su lenguaje, suponiendo un medio amplio y efectivo donde canalizar su discurso musical. Su profundo conocimiento de la técnica pianística ha contribuido al desarrollo y perfeccionamiento de su parcela compositiva en este apartado.

El repertorio para piano de este compositor nos facilita la oportunidad de apreciar la calidad de su creación. Sabemos que algunas de las composiciones que se incluyen dentro de este género, gozaron de gran popularidad y difusión en la época.

En el folleto incluido en el CD, *Obras para piano* de Eduardo López-Chavarri Marco, interpretado por el pianista Ricardo J. Roca Padilla, encontramos el siguiente comentario respecto a las piezas iniciales en este género:

Las primeras obras para piano de López-Chavarri Marco datan de 1896: *Evocación, anhelos y aspiración* para piano; *Gavottina* en estilo un poco antiguo; *Vals* para piano y *Quasi religioso*. Todas ellas responden al estilo romántico que imperaba en la vida musical española de finales del siglo XIX. Se trata de pequeñas piezas que demuestran ya esa vocación por aprender el arte musical².

Así mismo, diversos musicólogos como Rafael Díaz y Vicente Galbis (1996: 22–23), han considerado relevante el interés estético de su catálogo para teclado, haciendo las siguientes observaciones sobre el mismo:

... Dentro de su obra para piano destacan los *Cuentos y fantasías*, breves piezas entre las que sobresale por su fama internacional la *Leyenda del castillo moro*, estrenada en París por Ricardo Viñes. Posiblemente no se trata de su obra más feliz o arriesgada; de hecho, Valls Gorina la califica como “una pieza formularia que denota muy a las claras su procedencia, nacida de los especiales giros que Albéniz dotó al instrumento” (Valls 1962: 84), de todos modos, su inmediato encanto prendió en los públicos de todo el mundo. A través de este repertorio descubrimos su pensamiento musical, influenciado por diversas variables, como las contribuciones musicales y extramusicales a su creación. Y es que la transición al siglo XX, en Europa, trajo consigo un alejamiento del Romanticismo. Es, en esa época, cuando los compositores, entre ellos López-Chavarri, consideraron que la música romántica estaba caducada. Entonces, se empezaron a fijar en la música popular y tradicional de sus respectivos países. El origen, pues, se sitúa en los movimientos nacionalistas que surgieron durante el Romanticismo tardío, que desembocaron en multitud de tendencias, como el Impresionismo o el Expresionismo.

Como anteriormente hemos anunciado, en su repertorio pianístico, observamos una clara relación entre la poesía / escritura y la música, aunque también se evidencia en otros géneros musicales. Precisamente, en conexión a esta primera disciplina citada, la poesía, los musicólogos Rafael Díaz y Vicente Galbis (1996: 20), consideran la importancia de la misma en el acompañamiento de sus obras. Especialmente, se deja entrever dentro del repertorio cantado:

... Un tema repetido por los investigadores ha sido su preferencia a la hora de utilizar ideas poéticas que acompañan a cada uno de los movimientos o partes de la obra, utilizando para ellas (y por supuesto para su obra vocal) poesías y temas literarios de escritores tan variados como Quevedo, Góngora, Lluís Guarner, etc.. Precisamente, en el epistolario podemos leer las apreciaciones que los autores que iban a ser musicados por Chavarri le hacían, como es el caso de Gerardo Diego y Enric Durán i Tortajada; o, lo que resulta más novedoso, la aparición de una obra escénica casi desconocida de Chavarri comentada por su autor literario, Godofredo Ros Fillol, en una carta fechada en 1947...

² *Obras para piano [grabación sonora]*: Eduardo López-Chavarri Marco, interpretado por Ricardo J. Roca Padilla. Tabalet Estudios, Alboraya. Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

Volviendo al género pianístico que estamos relatando, en primer lugar, destacamos la serie de seis movimientos que llevan como título *Cuentos y Fantasías*, ya que el mismo, nos puede hacer pensar que nuestro autor se ha apoyado en algún escrito literario. En dicha obra, podemos intuir que, el primer movimiento, pueda hacer referencia al popular cuento de Hans Christian Andersen, *El soldadito de plomo*, aunque no hay referencia alguna en este aspecto. En cambio, en la pieza que cierra el ciclo de esta obra, sí podemos afirmar con certeza en qué cuento se ha basado López-Chavarri para su creación: *La princesa y el guisante*, también del escritor Hans Christian Andersen. En segundo lugar, haciendo nuevamente alusión a la correlación entre su composición pianística y la poesía, sabemos que su obra *Líricas*, está inspirada en poesías del escritor Lluís Guarner.

Así pues, pasamos a citar sus obras completas, indicando el año de composición y/o publicación, en las partituras que se conoce dicho dato, así como algunos de los comentarios que se han hecho sobre las obras:

1. CUENTOS Y FANTASÍAS, que reúne seis partes:

- 1.1. *Marcha de los soldados de plomo*. Año de composición: 1913.
- 1.2. *Menuettino*. Año de composición: 1913.
- 1.3. *Toreros de cartón (Pasacalle)*. Año de composición: 1913.
- 1.4. *La muñeca baila (Vals lento)*. Año de composición: 1913.
- 1.5. *El viejo castillo moro (leyenda española)*. Año de composición: 1913.
- 1.6. *El cuento de la princesa y el guisante (humorada sobre un cuento de Andersen)*. Año de composición: 1913.

Sobre esta última pieza, transcribimos el comentario que aparece en el folleto incluido en el CD de las *Obras para piano* de nuestro autor³:

Por su parte, y como obra explícitamente programática, *El cuento de la princesa y el guisante*, subtitulada por el autor como humorada sobre un cuento de Andersen, nos narra la inquietud del príncipe por encontrar a su princesa ideal (20''), y cómo llevaba largo tiempo buscándola (40''), hasta que en una noche tormentosa alguien se acerca al castillo con rapidez (1'04''). Suenan las fanfarrias cada vez más impacientes (1'15''), mientras la lluvia es cada vez más intensa (1'29''). De repente, en medio de los truenos, llaman a la puerta del castillo (1'37''). ¿Quién es? (1'54''). ¡Una princesa! responde una vocecilla mientras las gotas de lluvia se escurren de los cabellos de la doncella (1'59''). Es invitada a entrar en el castillo (2'34'') y comienza a contar encantadoramente sus aventuras de viaje mientras el príncipe la escucha embobado (2'59''); la contempla y suspira (4'). Cuando se van a dormir y la princesa se acuesta en su lecho, de repente, se encuentra muy incómoda (4'34'') y no hace más que dar vueltas entre las numerosas almohadas (4'49''). Cada vez está más incómoda y enfadada (5'13''). Al fin protesta y llama a la guardia (5'23''). Mientras el príncipe hace versos a la luna en el jardín (5'36''), la princesa sigue sin poder cerrar los ojos (5'49''). Con sus gritos se alborota el castillo (5'54''), acudiendo los reyes, el príncipe y toda la gente de palacio (5'58''). El asombro es mayúsculo: ¡que la princesa encuentre incómodo el lecho con veinte colchones y veinte almohadas ¡Pero la reina estaba feliz: sonriente, muestra el guisante que

³ *Obras para piano [grabación sonora]*: Eduardo López-Chavarri Marco, interpretado por Ricardo J. Roca Padilla. Tabalet Estudios, Alboraya. Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

puso bajo el último colchón para cerciorarse que en verdad tenía un cutis de princesa. Es así como el príncipe encontró a su verdadera reina.

2. TRES IMPRESIONES (o Tres piezas para piano).

El título de la obra es *Tres impresiones para piano*, aunque en el texto mecanografiado de Eduardo López-Chavarri Andújar, figura *Dos impresiones para piano* en la partitura del tercer movimiento (Biblioteca Valenciana: AELCH/pro 44). Aparece también el título *Tres piezas para piano*, en la partitura completa, que además es autógrafo definitivo, con los tres movimientos o piezas que la componen (Biblioteca Valenciana: AELCH/pro 43). En el folleto del CD antes mencionado⁴, también encontramos el siguiente comentario sobre esta obra:

... las *Tres impresiones* destacan por sus títulos y dedicatorias. Frente al carácter tonal de la *Danza de Alegría*, estrenada por Olga Carmine en Londres, las otras dos piezas suponen la mayor evolución del lenguaje compositivo de López-Chavarri. *Cant en l'horta* está dedicada a Joaquín Rodrigo. Esta breve pero intensa página tuvo antes otros títulos: *Danses des parfums d'azahar* o *Chants Dans la plaine*. Es una obra de carácter bucólico en la que flota la melodía inspirada en la típica albadá valenciana. *La dansa de les llauradores valencianes* está dedicada a Amparo Iturbi y fue grabada por ella en Estados Unidos para RCA Victor en 1975. Obra basada en la jota valenciana, recrea el sonido de la *dolçaina* junto a la vistosidad y colorido de este baile.

2.1. *Danza de alegría*. Año de composición: 1926.

Composición dedicada a: Miss Olga Carmine, pianista que, en Londres, estrenó el “Concierto para piano y orquesta de cuerda” de nuestro compositor. La partitura manuscrita está firmada por Consuelo Lapiedra. Por su parte, la pieza publicada, aparece junto a otras composiciones de autores valencianos en: *Magistri Conservatorii Valentini* [Música notada], con la colaboración de la Generalitat Valenciana y el “Conservatori Superior de Música de València”. Dicho volumen consta de: I. *Danza de alegría* / Eduardo López-Chavarri. II. *Preludio a Castilla* / Manuel Palau. III. *Cançó de bres* / Vicente Asensio. IV. *Marionetas* / José M^a Gomar. V. *Cipreses* / M^a Teresa Oller. VI. *Sonatina* / Luis Blanes. VII. *Pizperina* / José Báguena Soler. VIII. *Preludio en tono de mi* / Eduardo Montesinos. IX. *Triptic* / Victoriano Guijarro. X. *Homenajes* / Amando Blanquer y, XI. *Dístico percutiente* / Francisco Llácer.

2.2. *Cant en l'horta*. Año de composición: 1926. (Conselleria de Cultura, 1982).

En la página 15 se incluye un catálogo de obras de nuestro compositor: “Obres per a piano d'Eduard López-Chavarri i Marco”.

En portada, aparece un fragmento de un grabado veneciano de Teodoro Viero, de finales del siglo XVIII. Al pie, figuran dos inscripciones: “Donna di Valenza” y “Femme Valencienne”. Revisión efectuada por: Eduard López-Chavarri Andújar.

Esta segunda parte, al igual que la tercera, fueron publicadas conjuntamente por Piles, en 1982. Pertenecen a un tríptico titulado *Tres impresiones para piano* (o *Tres piezas para piano*), constando de *Danza de la alegría*, *Canto en la huerta* y *Danza de las labradoras valencianas*.

⁴ *Obras para piano [grabación sonora]*: Eduardo López-Chavarri Marco, interpretado por Ricardo J. Roca Padilla. Tabalet Estudios, Alboraya. Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

Según cuenta el musicólogo José Domenech Part, en el prólogo de la edición impresa, esta pieza fue ofrecida a Joaquín Rodrigo como obsequio de Reyes el 5 de enero de 1926.

En un principio, López-Chavarri tituló la pieza en francés, *Danse des parfums d'azahar*, cambiándolo a *Chant dans la plaine*. Es una partitura de carácter bucólico, en la que subyace una melodía que se inspira en una rítmica popular valenciana⁵.

Esta segunda pieza, compuesta, como hemos dicho, en 1926, fue un año en el que, Joaquín Rodrigo, también dedicó las páginas pianísticas de su obra *Bagatela* al mismo Eduardo López-Chavarri y a Enrique Gomá. Suponemos que la dedicatoria de Eduardo López-Chavarri se produjo antes que la de Rodrigo. Sí que sabemos, según cuenta el propio Iglesias que, por el otoño de ese año, a Joaquín Rodrigo “al atardecer, gustaba de reunirse en un pabellón sobre el mar –playa de Las Arenas, de Valencia– con ‘sus amigos Eduardo López-Chavarri y Enrique Gomá’” (Iglesias 1965: 79).

Buena muestra de la amistad de López-Chavarri con Rodrigo es, también, la asidua correspondencia mantenida entre ambos. El epistolario de López-Chavarri cuenta con unas cincuenta cartas que Rodrigo le escribió entre el año 1927 y 1950, sobre todo durante su estancia en París (Díaz y Galbis 1996: 190–232).

El título nos introduce de lleno en un ámbito determinado del folclore español: canciones de labores campesinas y, más concretamente, por el idioma, las localizadas en el área de Levante. Sin duda, la formación y labor musicológica de López-Chavarri le permitió el acceso a este tipo de piezas y su posterior uso en sus obras, tanto de forma literal como figurada.

Aunque no especifica la labor campesina que se lleva a cabo, porque por el título sólo sabemos que se canta en la huerta, es lógico pensar que ésta sea una canción de trilla, de *batre*, en valenciano. Tal ejemplo de canciones, pertenecen a la tipología más característica de las de labores campesinas (López-Chavarri 1927: 96–97). Estas canciones, son descritas por el musicólogo Jordi Reig (2011: 211):

... s'utilitzaven mentre es duia a terme la duríssima faena de batre, consistent a separar la palla del gra passant sobre els cereals estesos al terra de l'era una post pesant arrossegada per animals, al sol del ple estiu i durant hores i hores. Es cantava amb l'objecte d'animar a les bèsties de tir per a fer més suportable la fatigosa i monòtona faena.

2.3. *Dansa de les llauradores valencianes* (1955) Año de composición: 1955. (Conselleria de Cultura, 1982).

La partitura impresa tiene un prólogo de José Doménech Part, donde se incluye una fotografía de Eduardo López-Chavarri Marco y José Iturbi. También contiene un catálogo de obras en la página 15: “Obres per a piano d' Eduard López-Chavarri i Marco. La obra *Dansa de les llauradores valencianes* fue obra obligada en el II Concurso Internacional de Piano José Iturbi, realizado en Junio de 1982, en Valencia.

⁵ Extraído del prólogo de DOMÉNECH PART, José que aparece en la partitura impresa de: LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo. *Cant en l'horta. Dansa de les llauradores valencianes*. Valencia: Piles, 1982. p. 5.

En portada, aparece un fragmento de un grabado veneciano de Teodoro Viero, de finales del siglo XVIII. Al pie, figuran dos inscripciones: “Donna di Valenza” y “Femme Valencienne”. Revisión efectuada por: Eduard López-Chavarri Andújar.

Esta tercera parte fue publicada, como ya hemos dicho antes, junto a la segunda, por Piles, en 1982 y, grabada por Amparo Iturbi, en Estados Unidos, en 1956⁶. Igualmente, se enmarca dentro del título *Tres impresiones para piano* (o *Tres piezas para piano*). Según escribe el musicólogo José Doménech Part, en el prólogo de esta partitura impresa, mencionada anteriormente, (López-Chavarri Marco, 1982: 6):
... es una de las composiciones más sobresalientes de Eduardo López-Chavarri, en donde el músico recrea una temática también valenciana en unos pentagramas que requieren del intérprete suficiente bagaje técnico para abordar y vencer con garantías los no pocos escollos interpretativos que incluyen estos compases.

3. DOS PIEZAS (O DOS IMPRESIONES PARA PIANO).

En el folleto del CD sobre las *Obras para piano* de nuestro autor⁷, se indica el siguiente comentario sobre esta obra:

Las *Dos piezas* constituyen dos partituras de muy bella y perfecta factura. Una muy buena técnica compositiva, basada en los juegos intermitentes con la politonalidad, permiten ofrecer dos piezas de carácter muy distinto. Frente al lirismo y melancolía de *Rincón de Mallorca* (Piles, 1984), con sus juegos de sonoridades y efectos tímbricos, el carácter arrebatador y tempestuoso de *Sortilegio de la gitana*, aún sin editar, de gran dificultad técnica y muy virtuosística.

3.1. *Rincón de Mallorca*. Año de composición: 1931 (Piles, 1984).

3.2. *Sortilegio de la gitana*. Año de composición: 1931.

4. Líricas.

Esta obra comprende cuatro tiempos, aunque éstos no fueron compuestos de forma continua en el tiempo. Así, el primero, el segundo y el cuarto tiempos que la componen, se crearon en 1934 y, el tercero, en 1949. Después de la edición del libro de Lluís Guarner, *Cançons de terra i de mar*, al que hace referencia esta pieza musical, se compuso otro movimiento titulado *Ronda de los Quintos*. Éste, ocupó el tercer lugar y sustituyó al que se coloca en dicha posición en el mencionado texto, la *Cançó de la molinera*, que es una composición, de nuestro autor, para voz y piano. Estos datos, han sido tomados del borrador de este último tiempo: Biblioteca Valenciana: AELCH/pro 54. Respecto a esta obra, que contiene cuatro movimientos, también encontramos un comentario en el folleto del CD de *Obras de piano*, de nuestro autor⁸, al que nos estamos refiriendo:

Líricas (1936) son un conjunto de cuatro piezas compuestas como ilustraciones musicales para un libro de Luis Guarner editado por la Sociedad Castellonense de Cultura. Al igual que *Cuentos y fantasías*, el espíritu infantil impregna toda la

⁶ En un disco de la RCA Víctor LM-1975, en el que figuraban también obras de Schubert, Ravel, Chabrier y Shostakovich.

⁷ *Obras para piano [grabación sonora]*: Eduardo López-Chavarri Marco, interpretado por Ricardo J. Roca Padilla. Tabalet Estudios, Alboraya. Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

⁸ *Obras para piano [grabación sonora]*: Eduardo López-Chavarri Marco, interpretado por Ricardo J. Roca Padilla. Tabalet Estudios, Alboraya. Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

musicalidad de la obra. La segunda de las piezas, cuyo título original es *Campanes del poble*, fue editada por separado, dada su celebridad, y titulada nuevamente *La cançò de les campanes* añadiéndole una coplilla central al estilo de la albada valenciana.

4.1. *Prólogo-Cançó del marineret*. Año de composición: 1934. Seguidamente, copiamos la poesía de *La cançó del marineret*, que aparece en el libro *Cançons de terra i de mar*⁹, en la que se inspiró nuestro autor:

I

*Passava un marineret,
passava un marineret:
«Qui em compra seda — qui em compra seda;
de dos colorets ne duc — de dos colorets ne duc:
blanca i vermella — blanca i vermella».
Jo vermelleta la vull,
que és la més bella.*

*La nina, que está malalta,
en el seu llitet gemeca:
—Mare, que passa el marxant,
compre'm, mare, una madeixa
per a fer-me la basquiña
quan jo siga clavariessa
de la festa del Rosser.
¡Compre-me-la ben vermella
per a que els fadrins me miren
i a les xiques done enveja.
Jo vermelleta la vull,
que és la més bella.*

II

*Passava un marineret,
passava un marineret:
«Qui em compra seda — qui em compra seda;
de dos colorets ne duc — de dos colorets ne duc:
blanca i vermella — blanca i vermella».
Jo vermelleta la vull,
que és la més bella.*

*La nina ha estrenat un trage,
un trage tot ell de seda,
un trage de seda blanca,
blanca com ses mans de cera,
blanca con ses galtes fines,
blanca com és l'assutzena.
Cuatre fadrines la duen
a la porta de l'església,
i plorant i gemecant
se'n tornen per la drecera...
¡l sol del capvespre torna
la blanca seda vermella!*

*Passava un marineret,
passava un marineret:
«Qui em compra seda — qui em compra seda».
Jo vermelleta la vull,
que és la més bella.*

⁹ (Guarner 1936: 89). El formato se ha intentado respetar al máximo.

4.2. *Campanas del pueblo (Cançó de les campanes, EMEC, 1982)*. Año de composición: 1934.

La cançó de les campanes (Guarner 1936: 33).

*Campanes del poble,
¡com vos he delit!
¡com assereneu
tot el meu neguit!*

*Campaneta clara
que branda bateig
amb el aldarull
del seu revolteig.*

*Campana vibranta
de badall de or
que canta en les noces
el triomf de l'amor.*

*Campana que plora
plena de dissort
quan a casa nostra
arriba la mort.*

*Campana que, folla,
canta en l'esplendor
del cel, cel-lebrant
la festa major.*

*Campana que sempre
ens fa recordar
als que se'n anaren
per a no tornar.*

*Campanes del poble,
¡ja vos torne a oir
i les vostres veus
quant me volen dir!*

*Mediu vostres vides,
no ens podem fugir
perquè sou a un temps
passat i avenir...*

*...¡Però sé que un dia
el vostre brandar
tots, tots menys jo
vos han d'escoltar!*

“¿Por qué las campanas del Miguelete son únicas, por lo bien timbradas y por la sabia manera como fueron puestas en la torre medieval para ellas construida?. Porque no lanzan directamente al aire sus sonidos; el sitio para las campanas está dispuesto a manera de compartimientos en donde las campanas están “dentro” de la torre, no lanzan secamente sus sonos al vecindario sino que los juntan en grata remoción allí dentro, y los hacen resonantes por las maderas puestas allí, en los ventanales, no para seguridad de los campaneros (con la violencia de las vueltas una desgracia de “lanzamiento” no la evitaría el impedimento del parabán de madera), sino para servir de caja sonora a las vibraciones de los sacros instrumentos.

Así, escuchados los toques del Miguelete desde cierta distancia, por ejemplo, desde la Alameda o desde los silos de Burjasot, al amanecer, el efecto armonioso de los

bronces sonoros del “Micalet” es verdaderamente inefable. Allí dentro es otro el efecto, y también no se olvida una vez presenciado” (cit. En Llop i Bayo 2014). En estas palabras de Eduardo López-Chavarri que acabamos de transcribir, se puede comprobar el interés del compositor por las campanas y, en especial, por las del Miguelete. No sería, por tanto, descabellado, pensar que esta pequeña pieza está inspirada en los volteos de tales campanas.

López-Chavarri abre esta pieza con la indicación *Allegro gioioso* [sic]. Precisamente, es este carácter alegre el propio de los días en que sonaban los volteos de las campanas en Valencia, es decir, los días de festividades de primer, segundo y tercer orden (*loc. cit.*).

4.3. Ronda de los quintos. Año de composición: 1949.

La cançó dels quintos (Guarner 1936: 45).

—*Mare, els quintos ja se'n van,
ningú sap si tornaran!*

*Els quintos canten ses cobles
entre avalots de content,
i les guitarres gemequen
un pregon presentiment.*

—*Mare, els quintos...*

*Se'n tenen que anar molt lluny,
molt lluny a servir al rei,
a on diuen que és roïn la terra
i encara és pitjor la gent.*

—*Mare, els quintos...*

*Els quintos canten i beuen
i semblen que estan contents;
i quan més beuen i canten
més melanconia sent.*

—*Mare, els quintos...*

*Ja no guarniran per festes
els fadrins el meu carrer,
i per a el ball de la plaça
ballador ja no tindrè.*

—*Mare, els quintos...*

*Se'n va qui m'acompanyava
al meu costat, pels carrers,
a la Font, i per la reixa
me contaba el seu voler.*

—*Mare, els quintos...*

*I se'n va a vore altre món
lluny d'ací, ¡i jo quedaré
penenint-me d'esperança
i d'anyorança per ell!*

—*Mare, els quintos...*

I si cau per a la guerra,

*¿se'n recordarà de que
al poblesufrix i espera
la que guarda el seu voler?*

—Mare, els quintos...

*¿Qui sap si tornarà al poble
com va marxar? ¿qui pogués
saber si en aquelles terres
com vaig èsser, fon fidel?*

*—Mare, els quintos ja se'n van,
¡ningú sap si tornaran!*

Las canciones de ronda tienen un gran peso en el repertorio folclórico español, dado que esta típica costumbre ha sido una de las más tradicionales en toda nuestra geografía (véase Crivillé i Bargalló 1983: 149). De entre todas las canciones de ronda que hay, en esta pieza, se hace referencia a la tipología de despedidas de Quintos. Cada año, los nuevos quintos iniciaban una temporada de rondas. El entrar en quintas, previo al servicio militar, era para los jóvenes un proceso iniciático en el cual se adquiría el referendo como adulto, dejando atrás la niñez. De esta manera se explica en el libro que nos sirve de referencia (Crivillé i Bargalló 1983: 153–154):

... los mozos organizaban grupos días antes de su incorporación a las filas militares y cantando se paseaban y rondaban el pueblo. Eran clásicos los convites y los agasajos cuando la comitiva de los jóvenes quintos se personaba en una casa, taberna o posada a fin de cantar sus coplas.

4.4. Epílogo. Año de composición: 1934.

Se trata de una pieza tan breve que no es ni siquiera factible realizar una partición formal. Nos sirve de conclusión de este ciclo consagrado a los poemas de Guarnier. Está basado, de forma íntegra, en los temas que aparecen en el prólogo. Comienza, de la misma manera que el prólogo, con la serie de sextas. En el compás 3, observamos el mismo acorde de cuartas que había en el prólogo, aunque ahora se le superpone el primer tema de la segunda parte del prólogo. A partir del compás 5, observamos el tema principal del prólogo hasta que, a partir del compás 13 con anacrusa, la serie de sextas toma el relevo, finalizando con un acorde de séptima mayor sobre la tónica sol.

5. ***Dansa de les Cecílies.*** Año de composición: 1952 (EMEC, 1982). Composición dedicada a: Cecilia Rodrigo Khami, hija de Joaquín Rodrigo.

6. Sonata levantina.

Esta obra musical, fue su sexta y, por tanto, última composición para piano solo. Fue, al mismo tiempo, su única pieza de gran formato del género pianístico. Hasta esta pieza, López-Chavarri había abordado la creación de partituras de pequeña dimensión. Es destacable que, en la primera página de música aparece como título “Sonata en la para piano”. En la cubierta, en un principio, figuraba como título “Sonata en la para piano a dos manos” pero, posteriormente, se corrigió por “Sonata levantina”.

En el folleto del CD de *Obras para piano*, de López-Chavarri¹⁰, seguimos leyendo el siguiente comentario referente a la obra que estamos tratando en este momento: La *Sonata levantina* (UME, 1957) es su obra de mayor envergadura. Rica en ritmos y melodías nos muestra ya una transición hacia el impresionismo y hacia técnicas compositivas que utilizará en obras posteriores. Obra exigente y de gran dificultad técnica que, con un cierto aire romántico, evoca melodías y giros propios del folklore valenciano sin llegar a realizar citas textuales. Esta sonata fue dedicada a su hijo, Eduardo López-Chavarri Andújar.

6.1. *Andante-Allegro deciso*. Año de composición: 1955.

6.2. *Andante*. Año de composición: 1955.

6.3. *Minueto*. Año de composición: 1955.

6. 4. *Fantasia-Allegro con spirito*.

Su integral pianística: características presentes en el estilo compositivo de Eduardo López-Chavarri Marco.

La obra para piano de López-Chavarri está compuesta enteramente durante el período de 1913 a 1955. Aunque sí es cierto que se aprecia una evolución, tanto en el ámbito de la técnica pianística demandada, como en el del lenguaje musical en que compone, ésta, no es demasiado concreta. No significa esto que no haya evolución, ya que sería absurdo comparar, por ejemplo, el ciclo de *Cuentos y Fantasías* con la *Sonata Levantina*, sin ver las notables diferencias que se dan entre ambas partituras. Simplemente, no sigue un curso lineal a lo largo de las 6 composiciones completas (ó 20 piezas desglosadas), que conforman el *corpus* pianístico del compositor.

Esto, muy probablemente, se deba a la gran variedad de estilos, instrumentaciones y géneros que el quehacer compositivo de López-Chavarri abarcó. Por ello, para ver una clara línea evolutiva, necesitaríamos considerar, de forma cronológica, también todas esas otras obras. Por razones de extensión, tales composiciones no pianísticas, no han sido estudiadas con rigor, ya que el total de su producción musical es muy abundante. No obstante, hay dos notables excepciones a lo anteriormente dicho, y ambas se sitúan en las obras entre las cuales López-Chavarri pasó mayor tiempo alejado de la composición pianística:

El primer caso sería el paso de su primera obra, esto es, el ciclo *Cuentos y fantasías*, a la segunda, las *Tres impresiones* (o *Tres piezas para piano*) o, al menos, a las dos primeras de esta última creación citada. Recordemos que esa primera incursión en el género pianístico se produjo en el año 1913, distando 13 años de su segunda creación, en este terreno.

Así pues, observamos cómo, nuestro autor, comienza su composición para piano con unas piezas de corte extremadamente conservador para la época. Podemos afirmar que dichas estructuras formales son bastante clásicas, con armonías muy tradicionales, salvo algunas excepciones, y contención en el desarrollo técnico pianístico. Sin embargo, es lógico pensar que, durante los 13 años que el compositor

¹⁰ *Obras para piano [grabación sonora]*: Eduardo López-Chavarri Marco, interpretado por Ricardo J. Roca Padilla. Tabalet Estudios, Alboraya. Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

tarda en volver a componer una pieza pianística, su técnica compositiva se va desarrollando, así como su carácter e ideas van moldeándose.

Hay que tener en cuenta, también, que las primeras piezas las compone en plena época de juventud y, en una Europa de grandes cambios, en cuanto a las diferentes tendencias que van sucediéndose. Esto se muestra en las dos primeras piezas de las *Tres impresiones*. Sin ser necesario un análisis más profundo, se advierte en los títulos, tanto de estas piezas como de prácticamente el resto de su obra pianística, una clara inclinación hacia el uso del folclore musical español, y más concretamente valenciano, dentro de sus piezas. Esto se da textualmente o bien de un modo más sutil. Además, se advierten cambios en su lenguaje compositivo, como pueden ser el uso de la politonalidad y la poliacordalidad, el empleo de estructuras musicales libres, la utilización de escalas modales o la aplicación de armonía por cuartas.

El siguiente salto evolutivo en el lenguaje de López-Chavarri se da al componer su obra cumbre: la *Sonata Levantina*, que es también su última obra pianística. Es aquí donde nuestro compositor se atreve con esta gran forma, lo que ya implica, de por sí, un gran conocimiento de la música de la tradición. Además, el músico va más allá y, si bien es cierto que, en algunos movimientos se ajusta al plan convencional (sobre todo en el II y, en mayor medida, en el III), en otros (como, por ejemplo, el I y el IV), se libera de estas ataduras y se mueve dentro de una forma libre.

Aunque, en ella, no se incluya directamente ningún tema popular, López-Chavarri sigue intentando mantener esa esencia. Por ello, observamos que, uno tras otro, los temas y melodías (e incluso a veces ritmos) que se exponen, contienen en su interior la esencia, el *pathos*, de la música folclórica valenciana. Por este tipo de música, nuestro autor había demostrado, en muchas de sus anteriores obras, un gran aprecio. De hecho, un vistazo a los títulos que indica en sus creaciones, puede esclarecer cualquier duda al respecto de la concepción que tenía sobre este asunto.

Como ya hemos citado al tratar el conjunto de su composición, también en sus composiciones para piano solo, partió del Romanticismo tardío. Después, se implicó en la *Reinaxença* valenciana y fue uno de los principales representantes del Nacionalismo, participando, más tarde, del Impresionismo y del Neoclasicismo.

Por su condición de pianista, tuvo muy presente el repertorio para este instrumento y, por ello, su primera composición también fue dedicada al mismo, aunque quedó en borrador y no en partitura definitiva. En este sentido, nos referimos a su composición *El juguete: para d. Francisco*, compuesta en 1883, donde él mismo escribió “op. 1”.

Seguidamente, comentaremos algunas de las características estilísticas importantes y a tener en cuenta en sus partituras pianísticas. En cuanto a la **melodía**, es la sucesión de sonidos diferentes entre sí, por su duración, su intensidad, su altura y no podría existir sin el ritmo. La célula rítmica deriva de los tiempos rítmicos fuerte y débil. La sucesión de varios ritmos forman el grupo melódico, y la reunión de grupos melódicos constituyen la melodía, sometida a las leyes de acentuación, de movimiento y de tonalidad. Las melodías de López-Chavarri, siempre surgen fruto de su inspiración en los cantos populares.

Sabemos que, desde mitad del siglo XIX, se inició, en nuestro país, la recopilación de melodías populares, lo que llevó al estudio del **folclore** musical (Rey y Pliego 1991: 356–358). En reiteradas ocasiones, estamos remarcando el importante ca-

rácter nacionalista de nuestro autor, en el que no se limita a reproducir el material popular, sino que reelabora dicho material. Tal como hemos estado viendo en los comentarios de las obras pianísticas analizadas, y en la mayoría del resto de su producción, López-Chavarri se apoya constantemente en el canto popular del folclore valenciano y del de otras partes de España. Ejemplos de ello son las canciones de trilla, como *Cant en l'horta*, las de ronda, que se da en *Ronda de los quintos*, la melodía inspirada en la jota, que aparece en la *Dansa de les llauradores valencianes*, o incluso el pasodoble, con carácter aflamencado, de *Toreros de cartón*. Así, podríamos ir citando la mayoría de las piezas de nuestro compositor, ya que, en ellas, se observan particularidades especialmente relacionadas con el folclore español.

El **ritmo** es el orden y la proporción en el tiempo. En la música supone una desigualdad real en la duración y, para que se dé, es necesario que haya dos exposiciones diferentes de sonido: una fuerte y otra débil (Alcalde 2007: 66): “El ritmo será el modo organizado de expresar el compositor y de sentir el oyente el movimiento de la música en intervalos de tiempo y apoyos de fuerza”.

En la estética de nuestro autor, podemos observar que el ritmo es muy diverso, tratado dentro del mismo fraseo, como elemento protagonista, constatando variedad y elaboración en sus patrones rítmicos. Esta complejidad da lugar a la multiplicidad rítmica, la polirritmia, recursos muy usados por el autor a través de: grupos irregulares, cambios de compás y de agógica, pulsos a contratiempo, valores anacrúsicos, interrupciones en el *tempo*, acentuaciones y pulsos característicos de la música española, repetición de diseños hasta el *ostinato*...

Podemos observar que, en el campo correspondiente al *Tempo*, de las fichas de catalogación de cada uno de los movimientos analizados, es extraño que recurra a sólo una descripción para delimitar la agógica de la pieza. Por tanto, es frecuente que, en todas sus piezas, indique constantes modificaciones a lo largo de las mismas.

La **armonía**, es la emisión simultánea de varias voces en movimiento, que da lugar a ciertas combinaciones que llamamos acordes. El acorde consiste en la emisión de varios sonidos, unidos según los principios de la resonancia natural de los cuerpos sonoros. Gracias al conocimiento de los distintos estilos musicales, vemos la evolución compositiva de López-Chavarri a lo largo de su existencia, aspecto que ya hemos ido comentando en el transcurso de esta tesis.

Su producción musical se caracteriza por la riqueza armónica que, en ocasiones, está provista de un elaborado sistema contrapuntístico al que acuden numerosas fórmulas polifónicas. Así, vemos que López-Chavarri, en el repertorio pianístico que hemos analizado, recurre a diferentes recursos armónicos que pasaremos, a continuación, a exponer. Algunos de los cuales hablaremos serán: la alternancia de la tonalidad y la modalidad; la utilización de diferentes modos, incluido especialmente, entre ellos, el flamenco; la cadencia andaluza y flamenca; las relaciones armónicas notables; las inflexiones características, la politonalidad, la armonía por cuartas y la escala de tonos.

Combinación entre tonalidad y modalidad: En el comentario analítico de cada una de las piezas que integran el repertorio pianístico, hemos ido explicando cada una

de las partes y las secciones de que estaban formadas. Al mismo tiempo, íbamos clarificando la tonalidad y / o modalidad en que estaban construidas. En esta dirección, hemos remarcado, en diferentes partes de nuestro análisis, que, nuestro compositor, a lo largo de los diferentes movimientos de la obra, le gusta moverse entre ambas, creando también, momentos con cierta ambigüedad tonal. Según Zamacois, se denomina tonalidad al “conjunto de sonidos constitutivos de un sistema, del cual es eje el principal de dichos sonidos, llamado tónica, que es el que rige el funcionamiento de todos los demás” (1997: 53).

Modos: En todo su *corpus* pianístico, López-Chavarri recurre con frecuencia al empleo de estructuras armónicas modales, así como de ordenaciones de los sonidos modales. Cada modo tiene una nota fundamental, (tónica, la primera nota de la escala), y una nota dominante (la quinta nota de una escala). A grandes rasgos, podemos observar el empleo, más usual, de los siguientes modos: dórico, eolio, mixolidio y flamenco.

El modo flamenco: La modalidad en el flamenco surge a partir del modo frigio de mi. Un modo frigio armonizado, con la particularidad de que el primer grado tiene la 3ª elevada 1/2 tono ascendentemente, dando como resultado un grado mayor. El primer tetracordo del modo, armonizado y en un proceso cadencial, habitualmente descendente (en flamenco, es muy habitual el ascenso por los grados de la cadencia), es la llamada cadencia andaluza. Esta cadencia aparece en numerosas ocasiones en la música clásica y en la música popular española, teniendo normalmente una tónica menor como referencia, o sea, en forma de semicadencia.

Pese a que se suele asociar de una forma casi inseparable el modo frigio a la música del flamenco, éste no es exactamente el modo bajo el que habitualmente se construye el material musical de éste, aunque sí se asemeje mucho. Podemos decir que el modo flamenco es, simplemente, este modo frigio, pero con su acorde de tónica (sólo, pues, en su uso armónico y no melódico) mayorizado. Esto se puede observar únicamente en los cantes flamencos modales acompañados. No obstante, en las melodías desprovistas de acompañamiento, dado que se supone el mismo modo flamenco, hemos seguido esta misma terminología, aunque pueda parecer, en un principio, que tal melodía esté en el modo frigio. También es muy característica la presentación de los grados III, II y I como acordes disonantes de cuatro sonidos como mínimo y no como tríadas consonantes.

Cadencia andaluza y cadencia flamenca: Otra confusión muy habitual es identificar la sucesión cadencial más típica de este estilo musical, la llamada cadencia flamenca, con la cadencia andaluza. La diferencia entre ambas estriba en que la cadencia andaluza, que aparece, con mucha frecuencia, en la música clásica, es de naturaleza suspensiva ya que, enmarcada en el modo menor, muestra la siguiente sucesión armónica: I-VII-VI-V. La cadencia flamenca, pese a tener exactamente las mismas notas, tiene una función estructural muy diferenciada de la anterior. Construida a partir del modo flamenco, esta cadencia presenta la siguiente sucesión armónica: IV-III-II-I. Como se puede observar, termina en un I grado precedido de un II grado, lo que, como se explicará posteriormente, representa en esta música una función conclusiva.

Seguidamente, nombraremos, a grandes rasgos, la incidencia de esta alternancia o combinación que se produce en sus composiciones:

En la primera, el ciclo de *Cuentos y fantasías*, predomina la estructura clásica y también las partes en las que recurre a la tonalidad. Sólo la quinta pieza, *El viejo castillo moro* (leyenda española), está en el modo de Fa # Flamenco.

En la segunda, *Tres impresiones (o Tres piezas para piano)*, también encontramos esa combinación, estando:

1. *Danza de alegría*, en re menor.
2. *Cant en l'horta*, utilización de la policordalidad.
3. *Dansa de les llauradores valencianes*: escala pentáfona diatónica de Fa # (estilo flamenco).

A continuación, en *Dos piezas (o Dos Impresiones para piano)*, se alterna del modo dorio con el modo flamenco de la primera *Rincón de Mallorca* y, en *Sortilegio de la gitana*, utiliza, preferentemente, los modos flamencos. Después, en los cuatro movimientos de *Líricas*, hallamos, así mismo, el uso de la tonalidad con los modos flamencos. Se discurre también por pasajes con cierta ambigüedad tonal, con la utilización de cromatismos, el carácter improvisatorio y las progresiones acordales. En la más corta de las piezas, la *Dansa de les Cecílies*, vemos, igualmente, un uso con partes construidas con alguna tonalidad concreta y, otras, con diversos modos, entre ellos, el flamenco.

En la última de las piezas, la *Sonata levantina*, con cuatro movimientos, observamos que, en algunas, no se establece claramente la tonalidad, alternando el uso modal con el tonal, como también se emplean los modos flamencos.

Relaciones armónicas notables: Enlazando con lo ya dicho sobre la cadencia andaluza y la cadencia flamenca, observamos cómo la sucesión IV–III–II–I supone una cadencia conclusiva, mientras que, en la música de la gran tradición occidental, ésta sería una especie de cadencia plagal. No obstante, en la música flamenca, el acorde de II grado adopta la función de dominante. Aquí, en muchas ocasiones, el acorde no es tan importante como la sucesión melódica del bajo, que es de la que se desprende esa fuerte sensación de II–I. Es, por este motivo, que se pueden encontrar variantes de estos dos acordes, en general de todos, pero en especial de estos dos, o acordes sustitutos de los mismos que, gracias a que conservan ese bajo de semitono descendente, siguen manteniendo el espíritu conclusivo.

Un ejemplo notable de esto es el uso que López–Chavarri hace de la séptima de primera especie sobre el V grado rebajado, muchas veces en 2ª inversión. Si bien esa relación de tritono no es habitual ni típica en el flamenco y pese a que no debería de ser una relación conclusiva, gracias al movimiento de la línea del bajo, que mantiene esas dos notas que descienden de semitono, se conserva casi intacta la esencia del II–I.

Otra relación armónica notable es la relación VII–I, que actúa, curiosamente, convirtiendo la cadencia flamenca resolutive en una cadencia plagal. Ésta es muy típica y propia de algunos tangos y tientos.

Inflexiones características: De la misma manera que en el campo de la tonalidad tenemos dos modos principales (Mayor y menor) que, en muchas ocasiones, se alternan, en el flamenco también podemos decir que hay tonalidades relativas.

La relación que existe entre la tónica flamenca y su VI grado es la equivalente en música tonal a la existente entre una tónica menor y su III grado o relativo Mayor. De esta forma, al igual que el relativo mayor de la menor es Do Mayor, el relativo mayor de Mi flamenco es Do Mayor.

Politonalidad: Podemos apreciar este rasgo en unas pocas obras del compositor: *Cant en l'horta*, *Sortilegio de la gitana* y *Rincón de Mallorca*. El uso que hace López-Chavarri de este recurso es un tanto peculiar. Y es que lejos de emplear una superposición de escalas o modos, como suele ser habitual en estos casos, lo que normalmente encontramos es un único modo superpuesto a una serie de acordes. Dependiendo de la obra o fragmento, están más o menos descentralizados o alejados de un marco tonal o modal.

Armonía por cuartas: Empleado, de forma muy esporádica, en *Rincón de Mallorca*, *Pròleg (Líricas)*, *Cançó de les campanes (Líricas)* y *Epíleg (Líricas)*. Se pueden observar los acordes constituidos por cuartas, tanto en estado fundamental, como en inversiones.

Escala de tonos: Se aprecia este tipo de escala en *Sortilegio de la gitana*, en el 2º tiempo de la *Sonata Levantina* y en la *Danza de alegría*. Utiliza indistintamente las dos transposiciones de esta escala y, es remarcable que, en la *Danza de alegría*, las utiliza ambas de forma alternativa durante el fragmento central.

Seguidamente, pasamos a exponer la **estructura o forma musical**, entendiendo por ésta el esquema al que se ajusta la construcción de sus piezas. Podemos afirmar que, la mayor parte de sus composiciones están trazadas de forma unitaria, de una sola vez, sin interrupción ni separación entre las distintas secciones.

Después de haber analizado su repertorio pianístico, advertimos que, López-Chavarri, prefiere la pequeña forma musical al gran formato, ya que sólo compuso una sonata. Quizás también, por la libertad formal que imprime sobre esas pequeñas formas. Éstas, reflejan claridad y concisión, frente a los grandes desarrollos de la música del siglo XIX. Se puede corroborar que domina esta pequeña forma musical porque, como hemos visto y, al igual que sucede en parte del resto de su producción, estas pequeñas piezas pianísticas las agrupa, excepto en la *Dansa de les Cecílies*, bajo un título genérico, sin necesidad de formar una suite.

Aunque ya lo hemos estado comentando, referente a su **técnica pianística**, observamos que los recursos que utiliza están cercanos a los de compositores como Albéniz, Granados o Turina. Entre otros, en su repertorio pianístico podemos encontrar pasajes con abundantes acordes y octavas que, en ocasiones, aparecen en las dos manos, hay un gran uso de la mayor parte de la extensión del teclado para simular la sonoridad de la orquesta, abundan los arpeggios, los grupos irregulares de notas, la polirritmia entre las dos manos, las síncopas, los trémolos y los saltos. Es destacable que, a medida que va componiendo sus obras pianísticas, éstas, van alcanzando un progresivo aumento en el nivel de dificultad. Por ello, apreciamos que la mayor complejidad la adquiere en la composición de su última obra pianística: la *Sonata Levantina*, de 1955.

En diversas composiciones, su estilo se vuelve mucho más elaborado y avanzado. Y es por lo que en ellas, incluye recursos como la polirritmia y la politonalidad, que comienzan a tejer un paisaje sonoro muy propio de nuestro maestro. Todo ello, sin

renunciar al predominio melódico y a la arraigada esencia folclórica. Otra peculiaridad en su composición, es la modulación directa, sin preparación, buscando siempre el efecto sorpresa y descriptivo de nuevos paisajes. El lirismo, la sensualidad y la delicadeza de todos sus cantábiles, constituyen el hilo conductor de todas sus creaciones. Además, por sus diversas facetas artísticas, recurre a ideas poéticas y / o temas literarios que aquí, en el repertorio pianístico, especialmente los distinguimos en dos de sus obras. Una de ellas es *Cuentos y fantasías*, en los que, en algunos de ellos, se inspira en los cuentos del escritor Hans Christian Andersen. La otra composición es *Líricas*, sobre poesías de Lluís Guarnier. En tales obras, tanto los cuentos como las poesías, acompañan a cada uno de los movimientos o partes de la composición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÍAZ GÓMEZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente (1996). *Correspondencia / Eduardo López-Chavarri Marco*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència,. 2 volúmenes.
- GALBIS LÓPEZ, Vicente (1997). "Eduardo López-Chavarri Marco y las entidades culturales valencianas". *Revista Saitabi*. nº 47, pp. 377-391.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1927). *Música popular española*. Barcelona: Labor.
- ORENGO MIRET, Mónica (2017). *Eduardo López-Chavarri Marco y su aportación a la música para piano solo*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- REIG, Jordi (2011). *La música tradicional valenciana*. València: Clau tradicional.
- REY GARCÍA, Emilio y PLIEGO ANDRÉS, Víctor (1991). "La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien canciones en cien años", *Revista de Musicología*, 14, pp. 356-358.
- TRANCHEFORT, François-René de (dir.) (1990). *Guía de la música de piano y de clavecín*. Madrid: Taurus.
- VALLS GORINA, Manuel (1962). *La Música Española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente.

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 Llueca – dir.
Amparo Pous Sanchis – pianista
José Martínez Corts – cantante
Bernat Adam Llagües – dir.
Lucía Chulio Pérez – pianista
Victoria Alemany Ferrer – 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
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
Luis Sanjaime Meseguer – dir.
Jesús M^a Gómez Rodríguez – pianista
Rosa M^a Isusi Fagoaga – musicól. y doc.
Elizabeth Carrascosa Martínez-docente
Vicente Alonso Brull- docente
M^a Ángeles Bermell Corral-docente
Guillem Escorihuela Carbonell-flautista
Israel Mira Chorro-saxofonista
José Miguel Sanz García-musicol. y doc.
Mónica Orenge Miret-pianista
Fco. José Fernández Vicedo-clarinetista
Manuel Fco. Ramos Aznar-dir. y doc.
Miguel Ortí Soriano- asesor jurí. y econó.

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
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 sotelo	Sao paulo
EE.UU.	Richard Scott Cohen	Michigan
	Gregory Fritze	Florida
HOLANDA	Jan Cober	Thorn
ITALIA	Giancarlo Aleppo	Milán

	Mauricio Billi	Roma
PORTUGAL	Nikolay Lalov	Lisboa
INGLATERRA	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 BE-
NICÀSSIM

Año 2020

EDUARDO LÓPEZ CHAVARRI (a título póstumo)
JOSÉ ITURBI BÁGUENA (a título póstumo)

AYUNTAMIENTO DE BUÑOL

Año 2021

DANIEL DE NUEDA i LLISIANA (a título póstumo)
VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (a título póstumo)

CONSELL VALENCIÀ DE CULTURA



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. Anna Albelda Ros

Dr. José Lázaro Villena

D. Bernat Adam Llagües

D. José Ortí Soriano

D. Andrés Valero Castells

Dra. Mónica Orengo Miret

Dr. Robert Ferrer Llueca

Dr. Jesús María Gómez Rodríguez (Coordinador por Alicante)

Dr. Guillem Escorihuela Carbonell (Coordinador por Castellón)

D. Miguel Ortí Soriano (Asesor jurídico y económico)