



M.I. ACADEMIA de la MÚSICA VALENCIANA

BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 103 MARZO de 2023



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



El mes de febrero nos ha permitido llevar a cabo dos reuniones interesantes. Por una parte el miércoles día 1 de febrero, nos visitó en nuestra propia sede el diputado provincial y portavoz adjunto del Partido Popular en las Cortes Valencianas, Luis Martínez Fuentes, el cual forma parte entre otras, de la Comisión de Educación y Cultura de su partido.

El señor Martínez Fuentes ha estado siempre apoyando a la Academia desde la primera reunión que mantuvimos con él en el mismo edificio de las Cortes al principio de esta legislatura, y en esta ocasión ha querido interesarse por el funcionamiento de la misma desplazándose hasta nuestras dependencias. Desde estas líneas le agradecemos el detalle de su visita y

esperamos poder seguir contando con su inestimable colaboración.

Por otra parte, el día 13 de febrero, nuestro Presidente D. Roberto Loras, el Secretario D. Amadeo Lloris y Dña. Anna Albelda responsable del archivo, se reunieron en el Institut Valencià de Cultura con la Sra. Marga Landete (Directora Adjunta de Música y Cultura) y el Sr. Jorge Garcia (Sección de documentación y patrimonio). El principal motivo de la reunión fue entregarles para sus Fondos los trabajos realizados el pasado curso por la Academia (partituras, Cds y publicaciones varias).

Los responsables de la Sección de Música del IVC felicitaron a la comitiva de la Academia desplazada hasta sus dependencias, por la cantidad de actividad realizada y el interés de la misma. Asimismo compartieron con nosotros algunos consejos para dar mayor visibilidad y difusión a nuestros trabajos, incluso indicándonos el camino a seguir para que puedan ser puestos a la venta y lleguen al mayor número de personas posible.



ACTIVIDADES realizadas en Febrero

El martes 14 de febrero, tuvo lugar en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés de Valencia, la presentación de los Cds que ha editado últimamente la Academia. En primer lugar el Presidente **Dr. Roberto Loras**, los dio a conocer con unas breves palabras para que el público asistente supiera de que música se trataba, introduciendo algunos detalles del disco “cançó per a viola” (viola y piano), del cual es él intérprete, junto al profesor de viola de la Orquesta de Valencia **Traian Ionescu**. Después de estas palabras, ofrecieron una pequeña muestra del contenido del Cd, que consistió en la interpretación de tres pequeñas piezas: *Arco Iris* (Moreno Gans); *Cantos de Antaño* (Óscar Esplá); y *Cançó per a viola* (del propio Roberto Loras).



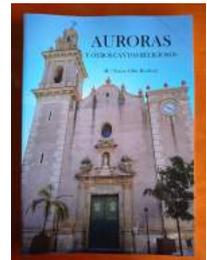
A continuación se presentó el Cd “Imágenes del Solitario” (flauta y guitarra), con los intérpretes **Joaquín Gericó** –flauta- y **Rubén Parejo** –guitarra-. Estos artistas ofrecieron también tres momentos del disco, que sirvieron de muestra para los asistentes al acto. Estas piezas fueron: *Serenata al alba del día* (Joaquín Rodrigo); *Tapiz de arrebales* (Rodríguez Albert); y *Habanera y Fandango* (Ramón García).





Por otra parte, el viernes día 24 de febrero, nuestro Miembro de Número el **Dr. Héctor Oltra** nos ofreció una interesantísima conferencia sobre la vida y obra del compositor valenciano tristemente desaparecido Ramón Ramos Villanueva (Alginet 1954-2012). La conferencia tuvo lugar en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, Centro en el que el maestro Ramos enseñó durante los últimos años de su actividad profesional. El compositor y director de orquesta Héctor Oltra, disertó magistralmente sobre la música del maestro, haciendo incapié en algunas de sus obras más importantes, las cuales analizó e hizo sonar para mayor comprensión de los asistentes. Le felicitamos desde estas líneas y le damos las gracias por tan inmenso trabajo, esfuerzo que le valió en su día un sobresaliente “Cum laude” en su tesis doctoral, además de propuesta para premio.

Y finalmente, el martes 28 de febrero a las 18:00h, el Académico Numerario **D. Jesús Madrid**, presentó el libro “AURORAS y otros cantos religiosos”, en la *Sala Constantí i Llombart*, de Lo Rat Penat, junto al presidente Dr. Roberto Loras. Realmente este gran libro ha sido fruto de una enorme constancia y muchos años de trabajo tanto por parte de **Dña. María Teresa** Oller que fue la recopiladora de los cantos, como de Jesús Madrid que



con paciencia y dedicación ha ido organizándolos en esta maravillosa edición. Felicitamos sinceramente a nuestro compañero Jesús por ello.

Tras la presentación, el coro de Auroras de Vinaleisa, realizó una variada muestra de estos cantos, los cuales realizan cada primer domingo de mes durante todo el año en este pueblo de la Huerta Norte de Valencia de 5 a 7 de la mañana. Sin duda, este hecho es hoy en día una cosa admirable y que tan solo queda en unos pocos pueblos repartidos por toda España.



ACTIVIDADES programadas para Marzo

El sábado día 11 a las 19:00h, en el Auditorio de ADOC de Elda (Alicante), la Académica **Anna Albelda** (soprano) y la Miembro de Número **Amparo Pous** (piano), realizarán un concierto de voz y piano de autores valencianos, en el que se podrán escuchar las siguientes piezas:

Roda la mola, V. Asencio; *A la voreta del mar*, de M^a Angeles López Artigas; *Eriçó*, de M. Salvador; *Arco iris*, de J. Moreno Gans; *Álamo blanco*, de B. Adam Ferrero; *Romance*, de A. Valero Castells; *Devotas*, de A. Pous (Pieza compuesta por Amparo Pous en el 2022 para la conmemoración del Día Internacional de la Mujer); *Levademe*, de R. Rodríguez Albert; *El Barquillero*, de R. Chapí “Cuando está tan hondo” (150 aniversario del nacimiento de J. Serrano); y por último tres piezas del maestro Serrano, *Gitana*, *El Pelotón de los torpes* “Canción de la Javata”, y *El carro del sol* “Brindis”.

Marzo es el mes en el que todos los años llevamos a cabo las actividades relacionadas con el tema protocolario de la Academia. Así, para el martes 21 de marzo a las 19:00h, está previsto un Pleno de Académicos el cual se realizará de forma **ON LINE**. El secretario **D. Amadeo Lloris** comunicará oportunamente dicha reunión vía email a los componentes del Pleno, con las instrucciones precisas para acceder a la misma.

Y el martes siguiente, 28 de marzo, a las 18:00h volveremos a tener otro Pleno de Académicos, esta vez de forma **PRESENCIAL** en nuestra sede de Lo Rat Penat. Y acto seguido y en el mismo lugar, pero a las 19:00h, será la **ASAMBLEA GENERAL ANUAL**, en la que esperamos la asistencia de todos los Miembros que formamos parte de nuestra Academia.



Este mes también hemos recibido una interesante donación de varias partituras y un Cd para nuestro archivo, esta vez de la mano del Miembro de Número **D. Juan Bautista Meseguer Llopis**. Como siempre, agradecemos la iniciativa en este caso del maestro Meseguer, de cuya autoría son las partituras aportadas, así como de la música registrada en el Cd “El Clarinete Mágico”. Muchas Gracias.

Oportuno es -ya que estamos hablando de nuestro Miembro Sr. Meseguer - comentar también el éxito que obtuvo dirigiendo a la Banda Municipal de Valencia, el miércoles día 22 de febrero en el Auditorio de LES ARTS. En dicho compromiso, el maestro fue felicitado tanto por los propios profesores de la Banda como por los habituales seguidores de la agrupación, por su gran profesionalidad.

¡Enhorabuena amigo Juan Bautista!



NOTICIAS DE NUESTROS MIEMBROS

El sábado 18 de febrero a las 20:00h, el Centro Instructivo Musical La Armonica de Buñol, rindió un homenaje al Académico Correspondiente por Florida (USA), el compositor **Gregory Fritze**.

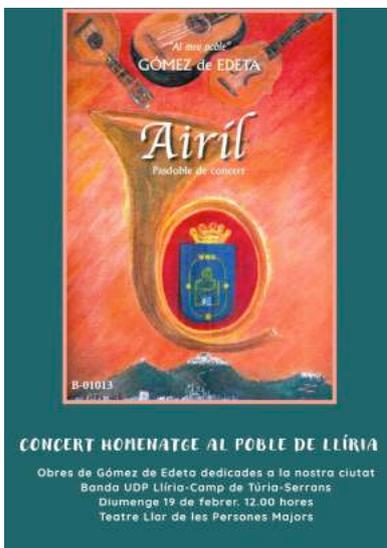
El mismo señor Fritze expresaba su agradecimiento a esta importante sociedad musical de la siguiente manera:



“Me siento sumamente honrado de que la Banda La Armónica de Buñol haya realizado un concierto de homenaje en mi honor. Una de las mejores sociedades de música del mundo, que tocaron y grabaron muchas de mis composiciones, patrocinaron mis talleres de composición y dirección, acogieron a estudiantes de Berklee Boston y Berklee Valencia, me enseñaron a componer e interpretar un pasodoble y fueron muy pacientes con mi idioma español. Un abrazo muy fuerte” ¡Enhorabuena Maestro!



Al día siguiente, el domingo 19 de febrero a las 12:00h en el teatro *Llar de les Persones Majors de Lliria*, el Académico Numerario **D. Juan Manuel Gómez de Edeta**, fue protagonista absoluto en el concierto ofrecido por la Banda de Música *UDP Lliria-Camp del Túria-Serrans*, en homenaje a Lliria (su pueblo natal), ya que la totalidad de las obras que se interpretaron eran de su autoría.



Bajo la dirección de Antonio Alapont y con la participación del cantante Antonio Feltrer, el programa que ofrecieron fue: *AIRIL=LIRIA (al meu poble)*; *CONCORDCLUB (societat de Caçadors)*; *LAURUSBOUS (penyes taurines)*; *ROMERIA DE SANT VICENT (cofraria de St. Vicent)*; *ZAYYAN (filà moros Zayyan)*; *LOS ETERNOS JO (marxa-himne Banda UDP)*; y *LLÍRIA CITY OF MUSIC (al poble)*.

Una vez más felicitamos a nuestro compañero Gómez de Edeta por sus múltiples actividades musicales, en las que pone de manifiesto el impulso transparente de su corazón, sobre todo en lo relacionado con su querido pueblo.

COLABORACIONES



Nuestro Académico Numerario D. Andrés Valero nos propone hoy ofrecernos un artículo que publicó sobre la “Carxofa de Silla”. La *Carxofa* (La Alcachofa) es una manifestación social, musical y religiosa, que tiene lugar en su pueblo natal (Silla, Valencia) cada 6 de agosto, día del Cristo de la Fe, fiesta mayor de la localidad.

El artículo vio la luz en el primer número de la revista cultural ALGUDOR, publicada por el Ayuntamiento de Silla, en noviembre de 2000, bajo el título de

LA CARXOFA DE SILLA

Por **Andrés Valero-Castells**

Este artículo forma parte de un estudio más amplio que en estos momentos aún se encuentra en elaboración. Aunque no tenemos conocimiento de ningún trabajo precedente de carácter general, sí que se ha escrito sobre la Carxofa de Silla, pero todo aquello que se ha publicado se reduce a algunas reseñas a nivel local. Algunas referencias periodísticas en forma de crónicas, entrevistas publicadas en el Boletín de Información Municipal, artículos aparecidos en el libro de fiestas de Silla, un par de breves relatos literarios que sitúan la acción alrededor de las fiestas populares del 6 de agosto, y poco más, conforman un precario estado de la cuestión.

Esta circunstancia, unida a la escasa y confusa documentación oficial hallada, hace imperiosa, necesaria y urgente la actividad investigadora sobre este tema. Como veremos, la mayor parte de la información que estamos recopilando proviene de la memoria y recuerdos de los comunicantes. Por suerte, algunas de las personas que hemos entrevistado han estado unidas a la representación de Silla durante muchísimos años, y han sido testimonio directo y memoria viva de todo aquello que ha pasado. La urgencia a la que nos hemos referido nos viene dada precisamente por la avanzada edad de algunas de estas personas, que podrían desaparecer sin testimoniar aquello que han vivido tan de cerca. Además, el contexto local, hoy, es verdaderamente propicio para una investigación de estas características, porque parece que toma fuerza la recientemente creada Fundación Pública Municipal Patronato de la Carxofa de Silla. Por otra parte, después de la celebración en 1998 del 750 Aniversario de la segunda carta puebla de Silla, ha habido una serie de iniciativas a cargo de una comisión que tiene el propósito de potenciar este tipo de trabajos, y que ya han dado sus frutos con la creación del Centro de Estudios Locales y la propia edición de esta revista. Por mi parte es un gran placer abordar un tema en el que me siento involucrado plenamente, no solo por ser hijo de Silla, si no también por una serie de circunstancias que veremos en el su momento.

En primer lugar vamos a describir, lo más fiel y objetivamente posible, la famosa representación de Silla. Seguidamente trataremos de establecer los verdaderos

precedentes históricos de nuestra Carxofa, para entender y cimentar la idiosincrasia de estas representaciones, para centrarnos finalmente en el análisis de la partitura con la que nuestra representación se ha hecho tan querida y popular. Como tenemos diversas líneas de investigación abiertas, dejaremos para otro momento dos aspectos importantísimos que, hasta la fecha, no han podido ser completados. Es decir: por una parte, situar en el tiempo el origen (una de las tareas más complejas) y la historia de la representación; y por otra parte, como de todos es sabio, la Carxofa no sólo se representa a Silla, la delicada cuestión de la posible paternidad del acto.

Así, con este artículo y otro que será posterior sobre las dos cuestiones mencionadas, tenemos la intención de abordar el tema de manera integral, en todos los aspectos posibles, siendo nuestro propósito dar luz sobre todo aquello que gira alrededor de la Carxofa. Deseamos, también, que este artículo sirva como punto de partida para posteriores trabajos más amplios y, si es posible, más documentados.

DESCRIPCIÓN

Vamos a tratar de realizar una rigurosa descripción del acto que nos ocupa y que tiene lugar cada seis de agosto en nuestra población. Es el día de las Fiestas Mayores en honor al Santísimo Cristo de Silla y tiene su origen en el s. XVII. Esta celebración fue consolidándose hasta que en la década de 1720-30 se centraron las fiestas de verano en la figura del Cristo, desbancando a las de San Roque que como fiestas populares se habían celebrado hasta entonces cada 16 de agosto. Del mismo modo, la festividad de San Sebastián (patrón del pueblo) que se celebra el 20 de enero, reemplazó en el s. XIX a la celebración de San Antonio Abad, el 17 de enero. Es curioso ver como en los presupuestos municipales para la celebración de las fiestas van aumentando las cantidades asignadas a las nuevas fechas adaptadas, en detrimento de las antiguas por decisión de la administración y de la iglesia. No conocemos con certeza el motivo para la elección del seis de agosto; quizás pudiera ser por tratarse de una fecha significativa en la conquista de Silla¹ (sabemos que fue entre los meses de julio y agosto), o bien que se eligiera de forma aleatoria, por proximidad con las antiguas fiestas de San Roque. Resulta anecdótico que, a principios del s. XX, las corporaciones municipales que se sucedían, competían por conseguir el mayor esplendor en las celebraciones del Santísimo Cristo². El conjunto de fiestas populares (religiosas, culturales, deportivas, taurinas, etc.) realizadas en honor al Cristo dura una veintena de días. Actualmente los festejos van desde finales de julio hasta el 15 de agosto aproximadamente, pero alrededor de 1960 se realizaban entre el 4 y el 24 de agosto, de lo cual da testimonio el periodista Emilio Beut Belenguer³.

¹ La conquista de Silla (algunos estudiosos prefieren utilizar el término reconquista) tuvo lugar durante la conquista de Valencia por Jaime I el 1238. Fue efectuada por el lugarteniente Hug de Folcalquer, maestro de la orden militar i religiosa del Hospital de San Juan de Jerusalem, considerado como la mano derecha del rey, conjuntamente con otros caballeros de la misma orden.

² Antic Brocal, Josep. *A la recerca de Sant Roc*, 1998 (obra inédita).

³ Silla, tradición y folklore. Artículo publicado en el periódico *Las Provincias* (7-8-1960).

Hay dos teorías sobre quien regaló la magnífica imagen del Santo Cristo Crucificado a la parroquia de Silla⁴. Una de Josep Antich Brocal, que considera que fue obra del patriarca San Juan de Ribera. La otra, parece ser que fue regalada aproximadamente en el s. XVII por los caballeros de la orden de Santa María de Montesa⁵, sustentada por Elías Olmos Canalda⁶.

Así, cada 6 de agosto se celebra con todo un torrente de actividades. Desde el volteo general de campanas y petardos, pasacalle de la Banda Agrupación Musical La Lírica de Silla para recoger a las dos camareras del Santísimo Cristo y acompañarlas a la santa misa en honor al Cristo en la iglesia de la Virgen de los Angeles⁷, mascletá, esparcimiento de la murta, pregón de la procesión, solemne procesión del Santísimo Cristo -culminada con la representación de la Carxofa- y castillo de fuegos artificiales, sin olvidar que a lo largo de todo el día se interpreta la popular y

4 En 1939 el artista Francisco Teruel Francés realizó la imatge que hoy conocemos, yaa que la que aparece en el texto fue destruida en tiempo de la Guerra Civil.

5 Ya hemos dicho que la conquista de Silla por la Orden Militar del Hospital tuvo lugar en el año 1238. En realidad, el 14 de enero de 1233 el rey Jaime I ya había atorgado nuestras tierras a los hospitaleros, como futura recompensa por su colaboración militar. Posteriormente, en 1312, se produciría la disolución de la Orden Militar del Temple. Este hecho, en principio ajeno en nuestro pueblo, tendría una importante repercusión para nosotros. Con la disolución del Temple se decidió que todas sus posesiones a la Corona de Aragón pasaran a manos de los hospitaleros, salvo las del Reino de Valencia. Y es que durante el reinado de Jaume II, el papa Joan XXII otorgó el 10 de julio de 1317 la bula *Ad fructus uberis*, por la cual autorizaba la fundación de una nueva orden militar que recibiría el nombre de Orden de Montesa, pero restringiendo el ámbito territorial de esta nueva orden al Reino de Valencia. Por eso, las posesiones que los hospitalero tenían en nuestro territorio, incluida Silla, pasaron a formar de la nueva orden militar. En tiempo de Martín el Humano, se incorporó en Montesa la Orden de Sant Jordi de Alfama. Desde entonces, recibiría el nombre de Orden Militar de Nuestra Señor de Montesa y Sant Jordi de Alfama.

6 Elías Olmos Canalda (1880-1961), natural de Silla, fue canónigo-archivero de la catedral de Valencia, y recibió numerosos premios por sus obras literarias. Realizó una aportación destacadísima en la búsqueda documental. Así, en algunos de sus textos dejaba campo libre a su marcada posición ideológica y de entre sus numerosos títulos dedica tres a la historia y costumbres de Silla (Las Camareras del Cristo, La Carchofa de Silla y Historia de la Villa de Silla), con los cuales obtuvo el Premio Extraordinario Lo Rat en los Juegos Florales de 1940 y el Premio del Centro de Cultura Valenciana. Fue conocido, además, por ser uno de los canónigos que salvó el Santo Caliz.

7 Templo con planta de cruz latina y arquitectura corintia, empezado a construir en 1764. La primera piedra fue puesta por el doctor Fray José Huguet el 10 de noviembre, siendo prelado de la diócesis Andrés Mayoral. El altar mayor es de maderaje, de estilo renacentista y la talla obra de Cotanda. La bóveda del presbiterio y las conchas de los arcos torales son obra del famoso pintor Vicente López, el cual dejó sin acabar los tarjetones de la nave porque en 1807 fue llamado a Madrid para ser pintor de la Real Cámara. De las dos torres que flanquean la entrada principal, una se halla sin acabar y la otra, el actual campanario, fue concluida en 1861. Aunque la titular de la iglesia es la Virgen de Angeles, en una de sus capillas, comenzada a principios del s. XIX y concluida a finales de la centuria, se venera el Santísimo Cristo de Silla. También se venera San Sebastián (patrón de la villa) así como las Sagradas Formas Incorruptas.

significativa “Danza dels porrots”⁸ por un grupo de ocho hombres, acompañados por el sonido de la dulzaina y el tamboril (en la actualidad son unos cuatro los grupos que van bailando esta danza por todo el pueblo, no sólo de hombres, si no también de mujeres y, hasta de niños).

De todos estos actos, son la danza de los porrots y la carxofa los que dan más personalidad a la fiesta mayor de Silla. El resto son muy corrientes en otras poblaciones. No obstante, veremos como la carxofa también se representa en otros lugares, así como también la danza. En cualquier caso, nos centraremos en la procesión del Cristo y, evidentemente, en la Carxofa, entendiéndola como su culminación, ya que sin procesión no tendría la misma significación interpretar, escenificar el motete Gloria a Dios en las alturas, más conocido como la Carxofa de Silla.

Es curioso comprobar como las tradiciones se mantienen con el paso del tiempo, adaptándose a cada contexto y en cada momento histórico. Veamos un ejemplo: la procesión de 1999 comenzó con el pregón a cargo de los gigantes, los cabezudos, los porrots, los romanos y el abuelo Colomet, las danzas Sila con el baile de la Granada. La propia procesión fue encabezada por la cruz y los grandes cirios, presidida por las dos camareras del Cristo, el clérigo local y las autoridades municipales. La acompañó la Banda Sinfónica La Lírica de Silla, participando también la Casa de Andalucía, las cinco fallas locales (Puerto, Pueblo, Mercado, San Roque, y Reyes Católicos), los niños y niñas de la primera comunión y las cofradías de las tres parroquias.

En una procesión de mediados del s. XIX, según dejó escrito Elías Olmos Canalda en su obra *La Carxofa de Silla* (Reflejo de tradición popular), editada en 1939, participaron en el desfile los dulzaineros y tamborileros, los dos estendartes, la cruz parroquial de plata, y los niños del catecismo (y aspirantes a *Lluïsos*). Entre los niños iba la imagen de San Roque además de las de San Antonio Abad, San Isidro Labrador, San Pedro, San José, la Inmaculada (presidida por la junta de las Hijas de María), la Virgen de Carmen, la Virgen Dolorosa con su hijo divino en brazos, otras imágenes, personajes y misterios del Antiguo Testamento, el abuelo Colomet, Set, Jàfet y Cam, hijos de Noé, Moisés con las Tablas de la Ley, cuatro sacerdotes de la tribu de Leví, Josué, Judit, Juan Baptista, los evangelistas Mateu, Marc, Lluc y Juan, los 24 ancianos con cirios, los apóstoles San Pedro, Sant Pau, Sant Andrés, San Bartolomé, Jaime, Tomás, Felipe, Simón el Celoso, Tadeo y Matias. Por supuesto, la imagen del Cristo crucificado, las camareras, los sacerdotes, el Ayuntamiento e hijos ilustres del pueblo, la banda de música, fieles descalzos y gran cantidad de gente.

Ram, cataplan, cataplan, plan, plan, plan, plan..., sonido del tambor que yaa sale de la calle de San Roque, entrando en la plaza, después de haber cumplido su misión, abriendo paso a la procesión, que lo sigue por todo el pueblo. Los gigantes ya hace diez minutos que llegaron⁹.

⁹ J. Marí Simó, L., *La riqueta dels pòbles o La Carxófa de Silla*, págs. 20-21. Se trata de la reedición de una pequeña novela que el autor escribió en Requena a principios de enero de 1915 y que se publicó en 1917 dentro de la serie “Novela Valensiana”, en la colección “El cuento del Dumenche” (núms. 168-171). En esta singular obra el autor describe las fiestas del Cristo. A efectos lingüísticos, se ha

Efectivamente, la procesión que sale alrededor de las 22:00 h. de la plaza del Pueblo, por la calle de Valencia en sentido norte, llega de nuevo a la plaza por la calle de San Roque (aproximadamente una hora y media después, aunque antiguamente la duración podía ser fácilmente de tres horas, por la mayor monumentalidad de la procesión), y en el momento en el cual la imagen del Cristo se acerca a unos metros del pórtico del templo “la Plaza de la iglesia abarrotada de público, contiene la respiración y los coros se detienen al mismo tiempo que la procesión, mientras el aire se rompe con el agudo y emotivo motete del joven infantilillo Gloria a Dios en las alturas, en medio de un sepulcral silencio”¹⁰. Al llegar la procesión a la plaza, comienza la “CARXOFA”.

A un lado de la puerta de la iglesia hay montado un andamio en el cual están los músicos (coro y orquesta), preparados para acompañar a un infante vestido de ángel celestial (con túnica blanca o azul, con ornamentos dorados y con un diadema a la cabeza en forma de corona) que se encuentra dentro del aparejo en forma de alcachofa, con el corte hacia arriba. El infante, durante su actuación, está atado con una correa al eje del aparejo, en posición vertical. Eso, no obstante, no ha sido siempre así ya que hasta el año 1952 aproximadamente, el ángel cantaba sentado en una silla, ligada también al eje del maderaje. El cambio se debió a que, entonces era director de la Carxofa, Vicente Lluesa Martínez. El aparejo o peana, situado a cuatro metros de altura, está construido en maderaje y pintado de color verde (como corresponde a la popular planta del género *Cynara* de Linneus) y cuenta con un sistema de cuerdas que, al ser accionadas por unos hombres que también están arriba del escenario, abriendo lentamente hacia arriba las hojas del aparejo, quedando el ángel ante la imagen del Cristo. En la parte interior de las hojas hay pintado un cielo con diversos querubines, el cual queda también desplegado. En este momento se produce en la plaza un silencio impresionante por los millares de personas que se reúnen a la plaza (son muchos los forasteros que cada año acuden) para asistir al momento culminante del acto. El director da la entrada a la orquesta y comienzan a sonar las notas del motete que Rigoberto Cortina compuso para la ocasión. Y ya sólo queda esperar el clímax que se produce cuando el infante culmina su actuación con un sonido agudo. Concluida la pieza musical, la gente irrumpe en clamorosos aplausos (incluso antes de finalizar la interpretación, cuando el ángel ha llegado al agudo). Finalmente, la banda de música interpreta el Himno Nacional mientras la imagen del Santísimo Cristo es introducida nuevamente en el templo.

ANTECEDENTES

Para poder entender la naturaleza de nuestro rito, nos tenemos que remontar a la Edad Media, donde hallamos muchos ejemplos de celebraciones de ritos musicales-religiosos que, aunque muy lejos en el tiempo, son sin duda alguna la fuente

respetado el texto original. En la nota editorial de la publicación que hemos hecho servir, se explica y documenta esta cuestión lingüística.

¹⁰ Esta cita pertenece a la introducción que realizó Manuel Bas Carbonell para la reedición por parte del Ayuntamiento de Silla, en 1992, de la obra de Ladislao Marí Simó *La riqueza de los pòbles o La Carchófa de Silla*, obra a que se refiere a la nota anterior.

donde se inspira la idiosincrasia de la carxofa. En la época medieval “los elementos dramáticos que contiene la liturgia cristiana fueron pronto utilizados por los eclesiásticos para fortalecer la fe de los iniciados, ilustrar a los neófitos y ejercer el apostolado entre los infieles¹¹. Los ejemplos más significativos de estos ritos religiosos, en los cuales hallamos elementos dramáticos y también musicales son: la “Palometa de Pentecostés”, en la catedral de Valencia, recreando una escena del Nuevo Testamento; el Canto de la Sibila, muy popularizado no sólo en España si no también en Francia e Italia, y representado habitualmente a Valencia al menos desde el s. XV; la Gloriosa Natividad de Jesús, también representada desde el s. XV; El Angel Custodio; los diversos Misterios del Corpus (trilogía teatral valenciana con los títulos de Adán y Eva, Santo Cristóbal y los peregrinos, y el Portalet, más conocido como “la degollà” o del rey Herodes); el Misterio de la Asunción de la Virgen María, o la Fiesta de Elche, siendo considerado este como el de mayor importancia. En palabras de la especialista José María Vives Ramiro “uno de los monumentos teatrales más relevantes de la cultura occidental”¹².

Todos estos ritos “conmemoraban y ponían en escena fiestas tan importantes como Natividad, el Corpus, la Asunción de la Virgen, etc.”¹³. De igual manera que con la representación de la Carxofa se celebraba la festividad del Santísimo Cristo de Silla.

La participación del personaje “angelet” (angelito) se constituye en denominador común de todos actos y, salvo aquellos que tienen carácter de procesión -como es el caso del Angel Custodio- hallamos diferentes artefactos como la “magrana” (granada) el “Araceli” y la “coronación” en el Misterio de Elche. Estos aparejos típicos ocupaban el espacio escénico aéreo combinado con el terrestre. De entre los aparejos de tramoya que bien pueden ser herederos del Misterio de Elche no solo hallamos nuestra carxofa, también la “taronja” (naranja) de Morella (que, al igual que pasa en Silla, se representa parando la procesión, en este caso la de la Virgen de Vallivana), “l’angelot de la corda” de Alfarras o “l’Angelet de l’águila” de Cocentaina, “todo un cielo lleno de ángeles cantando loas o virolais (canciones poéticas) desde el interior de artefactos suspendidos en el aire”¹⁴.

Es justo reconocer que nuestra Carxofa está muy lejos de fiestas como la de Elche, no sólo en el tiempo, si no también en categoría y espectacularidad musical y escénica. No obstante hemos de remarcar que esta consideración no le quita en nuestra fiesta importancia ni relevancia a nivel local.

Después de establecer los precedentes históricos de la Carxofa nos correspondería, en un estudio de estas características, aclarar los orígenes de la representación en Silla, así como realizar una narración cronológica de los hechos ocurridos a nuestro pueblo en relación con la Carxofa. No obstante, ya hemos dicho en la introducción que esta cuestión de gran importancia, así como el estudio de las “carxofes” que se representan en otros pueblos, queda emplazada para una próxima edición de esta Revista.

¹¹ Vives Ramiro, J. M. , *La Edad Media: el teatro lírico medieval. los dramas religiosos*. En Historia de la Música de la Comunidad Valenciana, pàg. 41.

¹² IBIDEM

¹³ López-Chavarri Andújar, E. *Breviario de Historia de la Música Valenciana*, pág. 21.

¹⁴ Llorens, A. *La festa d’Elx*. En La Festa o Misteri d’Elx, pág. 8.

Nos gustaría concluir este apartado con las palabras del ilmo. Sr. D. Manuel Sanchis Guarner: “Actualmente en Silla, villa próxima en la ciudad de Valencia, se monta una tramoya semejante en una calle para la procesión del Santo Cristo, en loor del cual un niño colgado, vestido de ángel, recita unos versos, pero en vez de Magrana (Granada), como en Elche, en Silla lo denominan carxofa”¹⁵.

EL MOTETE

A continuación vamos a realizar un análisis de la partitura de Rigoberto Cortina, ocupándonos de los aspectos técnicos y formales de la música y de la letra. Si nos planteamos previamente hacer un juicio de valor sobre el motete, y por subjetiva que sea la cuestión, no podemos poner en entredicho el acierto de una música que ha impactado en los coros de todos los que la han oído el 6 de agosto en la representación de la plaza del Pueblo de Silla.

Como veremos en la segunda parte de este artículo dónde también trabajaremos sobre la figura del compositor, Rigoberto Cortina, hay una cierta confusión en aquello que hace en el momento concreto en que la Carxofa de Silla comenzó a representarse como la conocemos hoy en día. A la luz de los documentos no podremos más que esgrimir algunas teorías al respecto. No obstante, vamos a tomar como punto de partida para el análisis del motete la hipótesis que sitúa la fecha de composición de la partitura en 1854 (eso no significa que las representaciones comenzaron necesariamente ese año), cuando el autor supuestamente tiene tan sólo 14 años. Tomando esta fecha como válida, hemos de admirar la intuición, el sentido musical del equilibrio y el buen gusto que tiene la pieza. Además, desprendido de su estudio, observamos la utilización de algunos recursos armónicos y melódicos que demuestran una incipiente pero sólida formación musical.

Si atendemos a la fuente principal¹⁶ que sustenta la “teoría de 1854”, el propio Rigoberto Cortina quiso componer más tarde una obra musical de más envergadura y, hasta, introducir modificaciones en la representación, aunque no lo hizo porque el motete y la tramoya originales ya habían conseguido que el pueblo se identificara con su escena del día del Cristo. Podemos constatar que la música de la Carxofa de Silla posee un gran valor si enmarcamos este juicio en el contexto de las fiestas populares del 6 de agosto ya que, si atendemos a una perspectiva musical general, podríamos hablar de una composición de menor categoría.

Por intentar adjetivar, o mejor definir, el motete de Rigoberto Cortina, nos adherimos totalmente a las palabras que siempre ha dicho Vicente Lluesa Martínez: “Es una melodía muy inspirada, bella, cantabile, sencilla y de fácil retención.

La partitura que originalmente escribió Rigoberto Cortina no ha llegado hasta nosotros, aunque por la información de que disponemos, sabemos que en un primer momento fue compuesta para instrumentos de cuerda, coro y tiple solista (el ángel). Posteriormente parece ser que el propio autor añadió partes de viento para-

¹⁵ Fragmento extraído del discurso de ingreso en la Real Academia de las Letras, que el autor pronunció en 1968, titulado *El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València*.

¹⁶ Cortina Pérez, J. M. La Carxòfa de Silla. En *Anales de Cultura Valenciana*, 1929, núm. 4, págs. 189-192

clarinetes y oboes. En la partitura que transcribió José Lluesa Plasencia en 1902, al hacerse cargo de la dirección de la Carxofa aparecen violines primeros, violines segundos, contrabajos, flauta, clarinete y trombón, además del coro y el solista. El original de esta partitura, afortunadamente, fue conservada por su hijo, Vicente Lluesa Martínez y podemos considerarla, dentro de este contexto como una auténtica joya. Finalmente, en la partitura orquestada por el director actual, Vicente Soler Solano, en 1997, nos hallamos con una orquesta de cuerdas completa (violines primeros y segundos, violas, violoncellos y contrabajos), además de los instrumentos de viento: flauta, oboe, dos clarinetes en sib, trompa en fa, trombón, y el coro con el soprano solista.

Según estas consideraciones, la instrumentación de la música ha variado y evolucionado con el tiempo, pero no en aquello que hace a la parte coral. Las voces están escritas para soprano, solista y tutti, tenores primeros, tenores segundos y bajos. No obstante, en la práctica esta formación coral se ha ido cambiando, adaptándose para un coro mixto convencional a cuatro voces, con soprano, contraltos, tenores y bajos. A lo largo de la que podríamos establecer como tercera etapa¹⁷ de la representación (1939-1996), con la Capilla del Maestro Sansaloni¹⁸ se solía cantar la parte de tenores segundos (parte de relleno armónico) a octava alta, a cargo de las contraltos. Pero, desde el 1997, con la Coral Polifónica de la Lírca de Silla, las contraltos cantan la misma voz que las sopranos (parte melódica o principal), al unísono, con la excepción del final, por ser demasiado agudo para estas. Y todos los tenores cantan la parte de tenores segundos, suprimiéndose la parte de tenores primeros, ya que esta voz está escrita duplicando a las sopranos pero una octava más grave.

En definitiva, se trata de cambios poco importantes o adaptaciones de índole práctica que no cambian en absoluto la idiosincrasia y el espíritu del acto. Técnicamente no modifican el contenido musical de Rigoberto Cortina. En todo caso, y parcialmente, el medio de expresión.



¹⁷ La primera etapa iría desde el discutido 1854 hasta 1902, mientras que la segunda abarca el periodo que va desde 1902 a 1935.

¹⁸ Como veremos llegado el momento, Santiago Sansaloni Alcócer (Valencia, 1923) es un personaje muy vinulado a nuestra fiesta, ya que su padre fue profesor de la Escolanía de la Catedral de Valencia, de diversos niños que han cantado la Carxofa, como él mismo la interpretó en 1935. Posteriormente la dirigió y es autor de la versión en valenciano del texto. En la etapa que describimos, solía tocar un harmónium, reforzando las partes instrumentales de la pieza. La orquesta y el coro estaban formados por sus músicos colaboradores que constituían la “Capella del Mestre Sansaloni”.

En lo que se refiere al texto, del que no conocemos al autor¹⁹, se ha hecho una adaptación consistente en traducirlo del castellano al valenciano, aunque más que de una traducción literal debemos hablar de una adaptación que conserva todo su significado e intencionalidad religiosa, tal y como se dice en el propio título: *Gloria a Dios a las alturas*. Consta de cinco estrofas distintas, formadas todas por cuatro versos octosílabos. Los tres primeros versos de todas las estrofas son paroxítonos y el cuarto oxítono (acabado en palabra aguda). En la versión original en castellano riman de forma consonante cada segundo y tercer verso, quedando libres el primero y el cuarto. Esta rima no se respeta en su versión en valenciano, obviamente por razones léxicas. Si hacemos un esquema acentual, veremos cómo el axis rítmico está marcado por la séptima sílaba (senar) y todos los acentos son rítmicos, con la excepción del primer verso de la cuarta estrofa, el cual tiene acento antirrítmico (dos acentos seguidos en las sílabas segunda y tercera), y el segundo y tercero hacia la misma estrofa, los cuales tienen acento extrarrítmico (en las sílabas segunda y cuarta, respectivamente).

En el aspecto literario debemos destacar en la primera estrofa la situación del verbo al final de la oración, con lo que se pretende resaltar el primer término - el sujeto psicológico- ("Gloria a Dios") a pesar de no ser el sujeto gramatical, el cual es elíptico. Existe la antítesis en las palabras "altura/tierra" y en "proclamemos/humillemos", así como la sinonimia en "Dios/majestad". También observamos la presencia del emisor a través del deíctico "nuestra", de la primera persona del plural de los verbos "proclamamos/humillemos". En la segunda estrofa encontramos un paralelismo sintáctico y semántico entre los dos primeros versos ("por tu muerte dolorosa/ por tú sangre derramada"). En los dos versos siguientes hay hipérbaton ("la victoria que redimió al hombre es comprada") para destacar el valor del verbo, el cual aparece al final, adquiriendo así mayor importancia "tu victoria" y "redimión"; interesa destacar que la consecuencia de la victoria es la redención. De nuevo nos aparecen los posesivos "tú" para manifestar la presencia del receptor, ya invocado en la primera estrofa. El hecho de situar antes los complementos circunstanciales ("por tu muerte dolorosa por tu sangre derramada") pone de manifiesto el dolor y el sufrimiento que implican la victoria. Los sustantivos aparecen convenientemente reforzados por los adjetivos "dolorosa" y "derramada". El verbo "comprada" indica que la redención ha tenido un alto precio, la propia vida. En la tercera estrofa nos volvemos a encontrar el hipérbaton, con los verbos al final ("de alegría rebosando/tu victoria celebrando"). El receptor "tú" (pueblo, victoria) y no "vuestro" intensifica el grado de proximidad. Si antes la victoria tenía como precio la muerte y la sangre, ahora la consecuencia de esa victoria es la alegría. En la cuarta estrofa encontramos un campo semántico bastante marcado (luz fúlgida, alumbra, vean, claridad), y debemos destacar las dos metáforas (¡Oh luz divina!, - reforzada por la exclamación- y alumbra los corazones), el epíteto ("inmensa claridad") y la presencia del receptor ("tus mujeres / tú inmensa claridad"). Por último, en la quinta estrofa volvemos a encontrar paralelismo, ahora entre el segundo y tercer verso ("tú justicia proclamando / tú número adorando") y énfasis en el verbo, al poner en primer lugar el complemento directo ("tú justicia / tú número").

¹⁹ Cabe la posibilidad de que este texto fuera escrito por algún clérigo local y personaje relevante de Silla de la época. Incluso Rigoberto Cortina podría ser el autor.

El tema general queda establecido como la exaltación del Altísimo: su victoria (su muerte) redimió al hombre del pecado (lo salvó del infierno).

En último lugar, destacaremos que en la adaptación al valenciano, realizada por Santiago Sansaloni Alcocer en 1981, observamos dos matices importantes. En el verso número 9, el texto original dice "viene a ti puebla enajenado", y en la adaptación aparece "mira als teus peus al teu poble", indicando no sólo la magnificencia de Cristo y el sometimiento de sus fieles, sino también la situación espacial del niño, en un sentido gráfico. En los versos 17 y 18 de la adaptación introduce hábilmente el nombre del pueblo de Silla, que no aparece en el original.

Existen otras adaptaciones del texto, además de la traducción al valenciano. En la partitura autógrafa de José Lluesa Plasencia está el texto ya analizado en castellano y también está anotado, con posterioridad, un texto alternativo dirigido a la Virgen María, también en castellano. Hay otras versiones, no vinculadas a la fiesta de Silla, como por ejemplo la que fue escrita hace unos años para utilizar la misma música y tramoya en el barrio del Carmen de Valencia, cada 16 de julio, en honor a la Virgen del Carmen.

A continuación reproducimos el texto original de la *Caraxofa* de Silla, en castellano, y la versión adaptada al valenciano por Santiago Sansaloni Alcocer en 1981.

Primera estrofa. Tiple solista, compases 9 a 17

Verso 1- Gloria a Dios en las alturas... Glòria a Déu a les altures
2- en la tierra proclamemos... proclamem per tot arreu
3- nuestra frente humillemos...i humiliem el cap a terra
4- ante tanta majestad...front la majestat de Déu.

Segunda estrofa. Tiple solista, comps. 21 a 29

Verso 5- Por tu muerte dolorosa... Al morir en el Calvari
6- por tu sangre derramada... derramant ta sang preciosa
7- la victoria es comprada... feres l'obra prodigiosa:
8- que al hombre redimió... de l'home la redempció.

Repetición de la segunda estrofa. Tiple solista, comps. 29 a 37

Tercera estrofa. Tiple solista, comps. 37 a 49²⁰

Verso 9- Ve a tu pueblo enajenado... Mira als teus peus al teu poble
10- de alegría rebosando, ¡Ah!... que rebrolla d'entusiasme... ah!
11- tu victoria celebrando... i gojosament celebra
12- que al infierno humilló... la seua lliberació.

²⁰ En esta estrofa el niño repite el verso núm. 12 (comps. 45 a 47), el verso 11 (comps. 47 y 48) y, otra vez, el 12 (comps. 48 y 49), variando "y gozosamente" por "con gran gozo", en la versión en valenciano. En castellano sólo repite el verso 12, dos veces entero y en otra solo las cuatro primeras sílabas (comps. 45 a 49).

Repetición de la primera estrofa. Coro tutti, comps. 49 a 65²¹

Cuarta estrofa. Tiple solista, comps. 65 a 73

Verso 13- ¡Oh luz fúlgida divina!... Oh llum de claror divina!
14- alumbra los corazones... els nostres cors allumena
15- para que vean tus dones... i gràcies de tota mena
16- con tu inmensa claridad... derrama per a tot-hom.

Repetición de la cuarta estrofa. Tiple solista, comps. 73 a 81

Quinta estrofa. Tiple solista, comps. 81 a 93²²

Verso 17- Y los hombres hermanados... I sentint-nos fills de Silla
18- tu justicia proclamando, ¡Ah!...i per tant agermanats...ah!
19- y tu nombre adorando... regne la pau al teu poble
20- sea su felicidad... que és font de felicitats.

Repetición de la primera estrofa. Coro tutti, comps. 93 a 112²³

En un análisis estético de la obra musical podemos decir que se trata de una pieza de tipo clásico si atendemos a los elementos que se utilizan: la textura, la armonía, la melodía e incluso la forma. Tanto si es de medios, y más si es de finales del siglo pasado, debe quedar claro que utilizamos la expresión "de tipo clásico" para referirnos a una creación de carácter conservador y tradicionalista.

El autor encabeza su pieza como "MOTETE, GLORIA A DIOS EN LAS ALTURAS, a solo y coro". Frecuentemente se ha hablado de villancico o de himno para referirse a esta obra. Debe decirse que, formalmente, un villancico, un himno, y evidentemente, un motete, poseen una estructura concreta bien delimitada, con unas características formales que, precisamente, son las que dan personalidad a cada tipo de pieza musical. Y no es éste el caso, al menos en un sentido estricto.

Dejando aparte el tipo de estructura formal, debemos acotar la consideración de villancico ya que existen dos tipos principales. El llamado popular (muy cultivado por los compositores españoles desde el siglo XVI), que es una "manifestación del sentimiento religioso popular hacia la festividad de la Navidad" y en consecuencia, nada tendría que ver con el propósito de nuestra obra, o el de tipo religioso (muy cultivado en España en los siglos XVII y XVIII y que en algunas iglesias llegó a suplantarse las propias piezas de carácter litúrgico), que estaría más cerca de la música de Rigoberto Cortina.

²¹ En *valencià* y en castellano el coro repite dos veces consecutivas los versos 3 y 4 (comps. 57 a 65).

²² En esta estrofa pasa una cosa semejante a la tercera, ya que después de cantar los cuatro versos, se repiten diversas veces los dos últimos durante los compases 89 a 93.

²³ El coro vuelve a repetir dos veces los versos 3 y 4 (comps. 101 a 109) y, para finalizar, repite enfáticamente tres veces la última palabra del cuarto verso "majestat / majestad" (comps. 109 a 112).

Los himnos o canciones tienen normalmente una forma binaria o ternaria con multitud de tipos y variedades. Y, a pesar de haber concomitancias entre nuestra música y algún tipo de himno, suponemos que esta acepción viene dada por el carácter inherente a todo himno: ensalzar el objeto por el que existe, factor común con "Gloria a Dios en las Alturas". Está claro que cuando nos referimos al motete con las acepciones de villancico o de himno lo hacemos utilizando estas palabras como sinónimos, más allá de consideraciones formales.

Podríamos también emparentar la forma motete con la de madrigal. Como dice Julio Bas "a menudo (especialmente a partir del s. XVI), el madrigal presenta la misma forma que el motete. La diferencia mayor entre ellos estriba en el estilo". El madrigal otorga mayor libertad de expresión y tiene más colorido que el motete. Éste último conserva las características propias del arte sagrado, a pesar de no ser una composición específicamente litúrgica. "Las piezas litúrgicas conservan su austeridad y objetividad, mientras que los motetes acércanse mayormente a los madrigales". Julio Bas también argumenta que "no existe diferencia exacta entre el trozo litúrgico y el motete, y que de haberla, es de estilo, y no de forma"²⁴.

El origen de la forma motete está en la Edad Media (entonces se llamó "motete gótico"), siendo la forma musical religiosa más rica y cultivada. A principios del siglo XIV nos encontramos con el llamado "motete isorrítmico", evolucionando hacia formas profanas con textos cortesanos y amorosos. En el Renacimiento volvió el sentido religioso, siendo una forma más desarrollada que durante el período medieval, con elaboración polifónica a 4 o 5 voces, y en estilo "a capella". "A partir de ahora el motete como forma y como procedimiento inspirará toda la música religiosa"²⁵. Continuará su desarrollo, sufriendo adaptaciones según la época como, por ejemplo, en el Clasicismo, transformándose en música monódica y derivando hacia el madrigal o la cantata. El motete sufrirá una etapa de decadencia, que se acentuará a lo largo del Romanticismo, resurgiendo a mediados del siglo XIX. En la actualidad se llaman motetes a las piezas religiosas que no son parte integrante de la misa litúrgica. El texto es de libre elección por parte del compositor e, incluso, puede estar escrito por él mismo²⁶. Así, podemos enmarcar la pieza de Rigoberto Cortina bajo la genérica denominación de motete.

Según la descripción de Julio Bas sobre las diversas variedades de motetes, nos encontraríamos ante un motete sobre tema de libre invención, considerando que "aún hoy, llámanse aún motetes, trozos sagrados no rígidamente litúrgicos, compuestos en formas muy variadas"²⁷. De todas formas, Julio Bas ya nos advierte en su trabajo, que la forma es un medio y no una finalidad, lo que hace que los compositores modifiquen frecuentemente los modelos escolásticos preestablecidos, adaptándolos a sus tendencias personales, a las exigencias especiales de los textos, al carácter específico de la obra o a cualquier otra circunstancia.

²⁴ Bas, J., Tratado de la Forma Musical.

²⁵ Bas, J., op.cit., pág. 17.

²⁶ Ya hemos especulado antes con la posibilidad que el texto fuera obra, así com la música, de Rigoberto Cortina; incluso la escena, con su tramoya, podría haber sido una invención de nuestro compositor.

²⁷ Bas, J., op.cit., pág. 18.

Centrándonos ya en la música que nos ocupa, diremos que tiene una duración aproximada de ocho minutos, y consta de 115 compases. La tonalidad principal es la de Sol Mayor. Está escrita en compás de cuatro por cuatro, con un ritmo de subdivisión binaria, aunque precisamente el ritmo ternario, presente mediante los tresillos de corcheas, sea una de las características de la pieza, sobre todo en la introducción y en la coda, además de fugaces citas y pequeños motivos de relleno a cargo de los vientos (comps. 31, 33, 39, 41, 75, 77, 83, y 85), y en el acompañamiento de los dos *tutti forte* de coro (comps. 49 a 65, y 93 a 112), aportando mayor tensión rítmica. Por el contrario, el acompañamiento del solista es siempre binario, dando sensación de mayor sosegamiento.

Observamos una introducción instrumental en los ocho primeros compases, cuya función es preparar la primera intervención del niño. Éste entona el primer tema, entre los compases 9 a 17, utilizando la primera estrofa del texto. Al tener personalidad melódica propia, esta intervención la calificamos como el primer tema, a pesar de estar dentro del andante inicial. Su acompañamiento está elaborado a base de trémolos de la cuerda. A partir del andantino el acompañamiento, con el motor de las corcheas, da una sensación de movimiento que podría hacernos pensar que hasta ese momento todo funciona como simple introducción. Además, lo que hemos calificado como primer tema se inicia de forma tética, y a partir del andantino, la célula melódica de inicio de frase va a ser siempre anacrúsica, con un ritmo característico de corchea con puntillo más semicorchea. Este ritmo no sólo aparece al inicio de las frases, sino que impregna todas las melodías (en el primer tema ya aparece en cuatro ocasiones).

La fisonomía rítmica del primer tema nos da, además, una constante en casi toda la pieza: poner valores más largos en la primera mitad de cada compás, y de menor reposo en la segunda. Por último, debemos señalar que este primer tema posee una de las características armónicas de la pieza, es decir, la utilización de algunos grados rebajados que aportan cambios tonales pasajeros. Más adelante entraremos en la cuestión armónica.

Terminado el andante en el compás 17, encontramos un calderón sobre el silencio del tercer pulso, el cual ayuda a separar la sección inicial del resto. Por tanto, con la anacrusa del compás 18 se inicia el andantino, con la primera semifrase del segundo tema, a cargo de la orquesta. El solista entra con el segundo tema, ya preparado por la orquesta, en la anacrusa del compás 22. Esta sección se extiende hasta llegar al compás 65 y en ella el solista canta el texto de la segunda estrofa dos veces consecutivas y el de la tercera estrofa, con repetición de sus últimos versos. Entre los compases 38, con anacrusa, y 41 se produce un momento de transición que nos lleva al final del canto del solista en el compás 49. Con la anacrusa del compás 50, y hasta llegar al 65, hay un *tutti forte* del coro con la orquesta que recoge elementos rítmicos característicos de la introducción, como los tresillos de corcheas y los grados rebajados que ya habíamos visto en el primer tema. De hecho, los compases 54 con anacrusa y 55 son idénticos melódicamente a los compases 14 con anacrusa y 15 de la primera sección. El coro canta el texto correspondiente a la primera estrofa, pero repitiendo dos veces los versos tercero y cuarto. Esta sección finaliza, como la primera, con un silencio en la tercera parte del compás, sobre el que existe un calderón.

La tercera sección es una repetición musical literal de la segunda, salvo el momento culminante del fin de la intervención del solista, que ahora es más agudo. Podemos decir que la música comprendida entre los compases 22 con anacrusa y 65 es la misma que entre los compases 66 con anacrusa y 109. En realidad, al repetirse la sección, cambia la conclusión, ya que ahora -tercera sección- la conclusión se alarga para desembocar en la coda final, que se extiende entre los compases 112 y 115. Esta pequeña coda instrumental prosigue con el elemento rítmico ternario de la introducción. En esta repetición, cambia el texto del solista, puesto que en lugar de cantar la segunda y tercera estrofas, entona los versos de la cuarta y quinta, repitiendo toda la cuarta estrofa y los últimos versos de la quinta. El coro, por el contrario, vuelve a cantar en esta segunda y última intervención el texto de la primera estrofa, con repetición no sólo de los versos 3 y 4, sino de la última palabra. Ésta se repite tres veces para concluir enfáticamente.

En resumen, nuestro motete se articula formalmente en tres secciones. En primer lugar, una sección introductoria (compases 1 a 17), en la que distinguimos la introducción instrumental propiamente dicha, y el primer tema. Una segunda sección (compases 18 con anacrusa a 65), con el segundo tema, su transición y desarrollo. Tema preparado por la orquesta con el inicio del andantino, además de la intervención del coro, y con elementos del primer tema. Y, por último, una tercera sección (compases 66 con anacrusa a 115) prácticamente igual que la segunda, pero con una pequeña coda adicional para finalizar.

El carácter de la obra lo predetermina, además del significado del texto literario, la indicación del andante al principio y el andantino, a partir del compás 18. La textura es clara y sencilla, con una sola línea melódica principal, con su respectivo acompañamiento armónico. Esta melodía corre a cargo del tiple solista, con algunos refuerzos instrumentales pasajeros como, por ejemplo, en los compases 23 a 25. En los dos *tutti* la melodía es interpretada por las sopranos y los tenores primeros del coro, duplicados por los vientos agudos y los violines primeros.

La melodía es embellecida con suficientes artificios ornamentales, como apoyaturas, notas de paso, floreos, anticipaciones y otros recursos técnicos, respetando como es lógico, la acentuación y el ritmo del texto. Podemos definirla fundamentalmente, como un canto silábico, aunque con algunos breves momentos melismáticos (como los tresillos de semicorchea de los compases 23, 27, 43, 67, 71 y 87, o las corcheas de los compases 35, 45, 79, y 89) que en definitiva también adornan el canto del angelito. Debemos señalar el acierto al escribir un canto angelical para una voz blanca y de tiple infantil, el mejor de los medios expresivos posibles para tal fin.

El motete, como toda composición, tiene sus momentos climáticos de mayor tensión. Así en la segunda sección, en el compás 41 (el 85 en la tercera), en la que después de una semicadencia sobre la dominante, el solista canta la quinta -la- del acorde de dominante (segundo grado o supertónica de la tonalidad) sensibilizada -la#- respecto a la tercera -si- del acorde de tónica (tercer grado de la tonalidad), a la que resuelve después de un calderón que acentúa la función suspensiva de la semicadencia. Precisamente es en el compás 85 donde se daría lo que entendemos

como punto culminante desde el punto de vista fenomenológico. En el compás 41 ya se ha dado la misma música, pero con otra letra, sin embargo, la repetición del fragmento no hace sino aumentar la tensión fenomenológica, siendo mayor en la tercera sección que en la segunda. Es importante destacar que, no obstante lo que hemos dicho, habitualmente se considera como momento culminante de la obra lo que se corresponde con la cadencia armónica perfecta de los compases 48 y 49, puesto que supone el fin de la segunda intervención del solista (final de la tercera estrofa con repetición del último verso), dando paso al primer *tutti forte* del coro. Al repetirse este fragmento, pero con la estrofa quinta (comps. 92 y 93), todavía se remarca más la idea de momento culminante, ya que ahora sí es el final del canto del angelito, dando paso al segundo y último *tutti* del coro. El proceso cadencial al que hemos hecho referencia es el enlace del primer grado en segunda inversión, quinto o dominante en estado fundamental y tónica, también en estado fundamental. La primera vez que el solista llega a este punto, aguanta un calderón sobre la séptima -do- del acorde de dominante y, al repetir el fragmento, entona la novena mayor -mi- de este acorde²⁸, resolviendo en la tónica -sol- en la octava aguda. Este último sonido del angelito es aquél al que nos referíamos al describir la representación. Es lo que hace que de algún modo se juzgue (injustamente, sin duda) brillante, o no, la interpretación del niño. En la última cadencia de la pieza, que tiene lugar en el compás 111, con resolución en el 112, se da un encadenamiento similar al que acabamos de explicar pero, a pesar de ser el último punto de tensión, ahora es cantado por todo el coro y no tiene el mismo interés que cuando lo hace el infante solo. En realidad el compás 111 es repetición literal de los dos compases anteriores (109 y 110), pero el calderón en el último pulso del compás y el hecho de ser repetición de los dos compases precedentes, producen en el oyente la sensación de incremento de tensión, con la consiguiente necesidad de resolución en la coda, que va desde el compás 112 hasta el 115.

Armónicamente, el centro tonal principal es el Sol Mayor, como ya hemos dicho. Aunque no se produce ninguna modulación efectiva, son frecuentes las alusiones a otras tonalidad vecinas mediante acordes préstamo, modulaciones pasajeras y el uso inteligente de la familia de las dominantes secundarias. Se producen, pues, oscilaciones al tono de la dominante en menor, Re menor con tercera de picardía (-fa#-, sensible del tono principal), al de la subdominante, Do Mayor (en los compases 58-59, y 62-63), así como también en el segundo grado, La menor (relativo menor del tono de la subdominante). Entre los compases 38 a 41 existe una pequeña progresión de transición, que pasa por el tono de Mi menor (relativo menor del tono principal), y por el de Sol menor (tono principal en menor). Esta breve progresión nos conduce a una semicadencia sobre la dominante del tono principal mediante un acorde que ya hemos explicado anteriormente. Son abundantes las semicadencias sobre la dominante y las cadencias perfectas (sobre la tónica), así como la utilización del sexto grado rebajado, y la sonoridad napolitana. El tipo de acordes empleados nos da una armonía sencilla, estable y equilibrada, con sépti-

²⁸ En el enlace: mi con calderón, re, y sol agudo, podemos considerar el mi como la novena mayor del acorde dominante, o bien como apoyatura superior de la fundamental, re, de ese acorde dominante. Debemos tener en cuenta que en el compás 48, y también en el 92, la frecuencia armónica es de blanca y que en las corcheas del solista del primer, segundo y tercer tiempo se van produciendo apoyaturas resueltas sobre la nota real en la segunda corchea de cada pulso o tiempo.

mas de dominante, séptimas disminuidas, novenas mayores y menores, y el conjunto habitual de tríadas de diferentes totalidades, en estado fundamental, y en diversas inversiones.

Damos por finalizado este análisis del motete de Rigoberto Cortina, que hemos realizado detenidamente, deseando que sea provechoso para adentrarnos en unos sonidos que por lo menos para el pueblo de Silla, pueden calificarse como mágicos.

CONCLUSIÓN

Como conclusión final, quisiera hacer referencia a algunos de los argumentos que hemos apuntado en la introducción respecto a la funcionalidad de este trabajo. Ya está hecha la advertencia de la imposibilidad temporal de haber abarcado mayor información, y la del carácter de esbozo o borrador que podríamos asignarle a este estudio. Por eso mismo, creemos que el objetivo principal se va cumpliendo satisfactoriamente, a medida que avanzan las investigaciones. Aunque debemos ser conscientes de todo lo que queda por hacer, la valoración de lo aportado hasta el momento es, sin duda, de signo positivo. Por último, queremos expresar nuestro deseo de poder llegar con el tiempo y el esfuerzo adecuados a esclarecer todas aquellas cuestiones que todavía están confusas y algunas de ellas son, incluso, contradictorias. De todas formas el contenido de este artículo es poco propicio a la evolución y no demasiado dependiente de la posible nueva documentación, por lo que allí donde mayormente tendremos en cuenta la necesidad de nuevas y constantes pesquisas será en los aspectos ahora no tratados, principalmente en lo referido al origen e historia de la representación en Silla.

APÉNDICES

Como apéndices a este trabajo tenemos que incluir:

1. Relación alfabética de las personas comunicantes que han colaborado aportando información. Para ellos, nuestra más sincera gratitud.
2. Facsímil de la partitura del motete (portada y primera página), transcrita por José Lluesa Plasencia, probablemente en 1902.
3. Facsímil de la particella del solista, también de propia mano de José Lluesa Plasencia, con el texto en castellano (incompleto). Incluimos también la particella de la versión en *valencià*, transcrita por Francisco José Valero Castells, en 1983.
4. Facsímil de la orquestación del motete (portada y primera página), realizada por Vicente Soler Solano en 1997.
5. Imágenes de la representació.
Apéndice 1.
 - Antich Brocal, Josep (Silla, 1950). Licenciado en Historia.
 - Benito Millá, Marcelino (València, 1948). Profesor I.E.S. Enric Valor (Silla)

-Escorihuela Castells, Jesús (Silla, 1959). Director del Boletín de Información Municipal de Silla.

- Escorihuela Català, Jesús (Silla, 1930). Nieto de la hermana de Rigoberto Cortina.

- Llàcer Celda, Juan Salvador (Silla, 1968). Director de la Coral Polifónica de La Lír-ica de Silla. Solista de 1978 a 1981.

- Lluesa Martínez, Vicente (Silla, 1919). Vicepresidente Honorífico del Patronato de la *Carxofa*. Solista de 1930 a 1933. Director del acte de 1939 a 1996.*

- Martínez Ribes, Núria (Silla, 1969). Profesora del Conservatorio de Silla. Ex-directora de la Coral Polifónica de La Lír-ica de Silla.

-Sansaloni Alcocer, Santiago (València, 1923). Catedrático del Conservatorio Superior de Valencia. Solista en 1935. Codirector del acto de 1939 a 1996. Autor de la adaptación del texto al *valencià*.

- Soler Solano, Vicente (Benaguasil, 1958). Director de la Banda, Orquesta, y Conservatorio de Silla. Director del acto desde 1997.

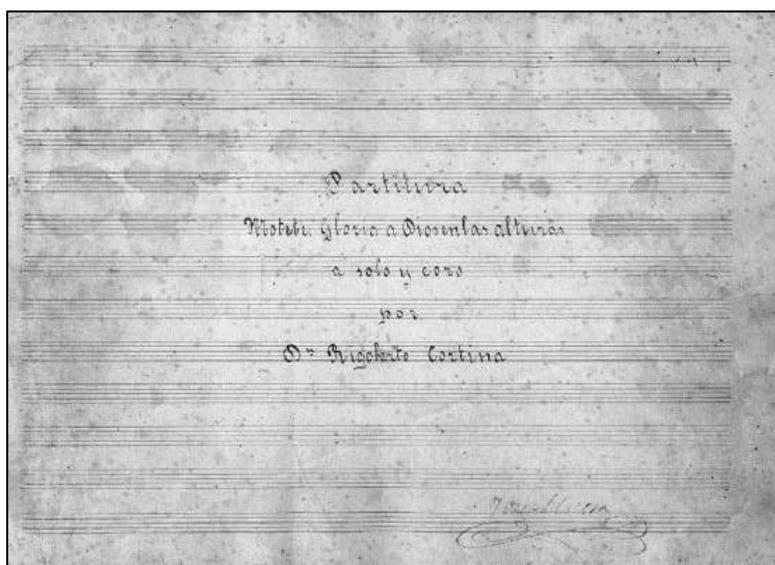
-Valero Castells, Francisco José (Silla, 1970). Catedrático del Conservatorio Superior de Murcia. Solista en 1983 i 1984.

- Villanueva Conejo, Pilar (València, 1947). Soprano del Coro de Valencia. Solista en 1977, 1982, 1985 i 1986.

- Zaragozá Sanlorenzo, Vicent (Silla, 1948). Ex-presidente de la Agrupació Musical La Lír-ica de Silla.

* Vicente Lluesa Martínez, en un merecido homenaje, volvió a dirigir la representación el año 1999.

Apéndice 2



Apéndice 5



BIBLIOGRAFÍA

- ANTICH BROCAL, Josep. A la recerca de Sant Roc (obra inèdita), 1998.
- D'un temps a un país. Butlletí d'informació Municipal-Silla, 1998, núm. 70, pàgs. 29-35.
 - L'angelet de la Carxofa. Llibre de Festes. Ajuntament de Silla, 1980.
- BAS CARBONELL, Manuel. Introducció a La riquesa dels pobles o la Carchófa de Silla. Marí Simó, Ladislao (aut.). Silla: Ajuntament, (reed) 1992.
- BAS, Julio. Tratado de la Forma Musical. Buenos Aires: Ricordi Americana SAEC, 1947, pàgs.108 a 138.
- BEUT BELENGUER, Emilio. "Silla, tradición y folclore", artículo de Las Provincias del 7 de agosto de1960.
- BLANQUER PONSODA, Amando. Análisis de la Forma Musical (Curso teórico-analítico).València: Ed. Piles, 1989.
- CARBONELL PRIMO, Julio. La dansa dels porrots i la carxofa de Silla. Llibre de Festes. Ajuntament de Silla, 1969.
- CORTINA PÉREZ, José Manuel: La Carchòfa de Silla. En Anales de Cultura Valenciana, Centro de Cultura Valenciana, 1929, núm. 4.
- FEBRER ROMAGUERA, Manuel V.: La repoblació de Silla i les seues cartes pobles. Butlletí d'informació Municipal-Silla, 1993, núm. 50, pàgs. 33-35.
- La segona Carta Pobla de Silla, donada l'any 1248 i les seues condicions. Butlletí d'informació Municipal-Silla, 1993, núm. 50, pàgs. 36-39.
- GÓMEZ CÍSCAR, Fernando. 50 aniversario de las imágenes del Santísimo Cristo. Llibre de Festes. Ajuntament de Silla, 1991, pàg. 11.
- LLINARES EGEA, Anna. Silla, la terra plana dels àrabs. Butlletí d'Informació Municipal-Silla, 1998, núm. 70, pàgs. 27-28.
- LLORENS, Alfons. La Festa d'Elx. En La Festa o Misteri d'Elx. Patronato Nacional del Misteri d'Elx, 1995, (3ª ed., rev.), pàgs. 3-10.
- LLUESA MARTÍNEZ, Vicente. Aspectos de la villa. En Libro de Fiestas de Silla, Ajuntament, de Silla, 1950.
- La Carxofa de Silla. En Llibre de Festes de Silla. M.I. Ajuntament, 1979.
- LÓPEZ CHAVARRI-ANDÚJAR, Eduardo. Breviario de Historia de la Música Valenciana. Valencia: Editorial Piles,1987 (2ª ed.).
- MARÍ SIMÓ, Ladislao. La riquesa dels pobles o la Carchófa de Silla. Silla: Ajuntament (reed) 1992.
- OLMOS CANALDA, Elías. Historia de la Villa de Silla.València:.
- La Carchofa de Silla (reflejo de tradición popular). València: 1939.
 - Las camareras del Cristo (novela de costumbres).València: 1940.
 - SANCHIS GUARNER, Manuel. El misteri assumpcionista de la Catedral de València, discurs d'ingrés en la Reial Acadèmia de les Bones Lletres. València, 1968.
 - VEDREÑO ALBA, M.Carmen; MENSUA MUÑOZ, Laura; SORIA i ROSALENY, Frederic. Aportacions a la Història de Silla. Silla: Ajuntament, 1986.
 - VIVES RAMIRO, José María. La Edad Media: el teatro lírico medieval. Los dramas religiosos. En Historia de la Música de la Comunidad Valenciana. València: Editorial Prensa Ali-cantina y Valenciana, 1992, pàgs. 41 a 60.
 - La Festa o Misterio de Elche (a la luz de las fuentes documentales).València: Ed. Piles, 1998.

ANEXO

MIEMBROS DE LA ACADEMIA

ACADÉMICOS NUMERARIOS

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
Robert Ferrer Lluca
Jesús M^a Gómez Rodríguez

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
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
Luis Garrido Jiménez- director

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.
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.
Ramón Ahulló i Hermano- musicol.
Héctor Oltra García- comp. y dir.

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
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 IN- SIGNES 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 VINARAZ

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 VALENCIANA

Año 2019

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

CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA “FRANCISCO TÁRREGA” DE BENICÀSSIM

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

Año 2022

JAVIER DARIAS i PAYÀ (compositor)
JUAN MARTÍNEZ BÁGUENA (a título póstumo)
JOSÉ MORENO GANS (a título póstumo)

CERTAMEN INTERNACIONAL DE BANDAS CIUDAD DE VALENCIA
ORFEÓ UNIVERSITARI DE VALÈNCIA



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

ARCHIVO: Dña. Anna Albelda Ros

RELACIONES INTERNACIONALES: D. Bernat Adam Llagües

DEPARTAMENTO DE INTERCAMBIOS CULTURALES:

Dra. Mónica Orengo Miret

Dr. Robert Ferrer Lluca

Dra. Elizabeth Carrascosa Martínez

VOCALES:

D. Vicente Sanjosé Huguet

Dr. José Lázaro Villena

D. Andrés Valero Castells

Dr. Jesús María Gómez Rodríguez (Coordinador por Alicante)

Dr. Guillem Escorihuela Carbonell (Coordinador por Castellón)