



*M.I. ACADEMIA de la MÚSICA VALENCIANA*

## **BOLETÍN INFORMATIVO**

**Nº 102 FEBRERO de 2023**



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

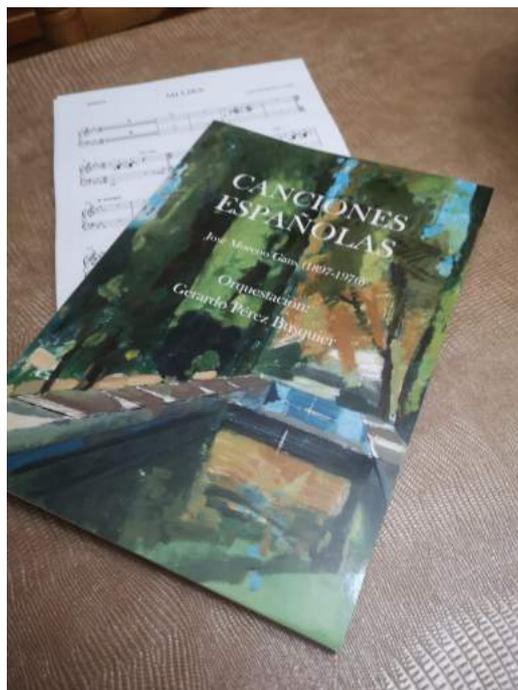
## A modo de Editorial

Llegamos a febrero con la satisfacción del trabajo bien hecho, sobre todo por el magnífico homenaje póstumo que realizó la Academia a nuestro Presidente de Honor D. Bernardo Adam Ferrero, el domingo día 15 de enero en el Ateneo Mercantil de Valencia a las 19:00h, y del que encontraremos en páginas interiores toda la información y desarrollo del mismo.

Continuando con la organización y puesta a punto de la gran cantidad de eventos que tenemos en puertas, la Junta de Gobierno ultima detalles para la organización del importante intercambio músico cultural entre Valencia, Forlì (Italia) y Brno (República Checa). Asimismo se están concretando los conciertos y conferencias que tendremos este año. Y de los que ya están en marcha, tendremos el martes día 14 de febrero la presentación de los tres Cds que se han editado este año, en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés.

El resto de ediciones –partituras y libros- se presentarán en fecha próxima y lugar adecuado, en un acto del que iremos informando, al igual que daremos cuenta de todos y cada uno de los proyectos que van tomando forma.

Y concerniente también al tema de las ediciones, referenciamos hoy aquí el último trabajo que ha visto la luz de todos los publicados el año pasado. Se trata de la orquestación de las canciones de Moreno Gans, de las que presentamos en el Boletín anterior la digitalización y edición para canto y piano, y que en esta versión el maestro **Gerardo Pérez Busquier** adaptó para orquesta sinfónica.



## I PREMITS al MERIT CULTURAL CIUTAT de VALENCIA

La M. I. Academia de la Música Valenciana estuvo presente en la entrega de los primeros Premios al “Merito Cultural Ciudad de Valencia”.



El 29 de diciembre en el hemiciclo del Ayuntamiento de Valencia, Joan Ribó, Alcalde de la ciudad, junto a la Concejala de Patrimonio y Recursos Culturales Gloria Tello, entregaron las distinciones a la actriz María Luisa Merlo (ausente por enfermedad), al director de orquesta Gustavo Gimeno y al grupo de rock Seguridad Social.



Estos premios han sido creados para distinguir a aquellas personas o colectivos que han destacado por su contribución en cualquier disciplina artística. Están dotados de una cuantía económica de 6.000€ y de un trofeo realizado por el estudio valenciano de diseño *Lavernia* y *Cienfuegos*. El trofeo representa una antorcha como símbolo de luz, verdad, conocimiento y cultura.

## ACTIVIDADES realizadas en Enero

Destacamos sobremanera, el extraordinario homenaje que le rindió la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana al que fuera su alma mater durante los más de veinte años de existencia de la misma, nuestro Presidente de Honor **D. Bernardo Adam Ferrero**.

El brillante y entrañable acto, se celebró en el incomparable marco del Salón-Teatro del Ateneo Mercantil de Valencia (a cuyos responsables le damos las gracias encarecidamente por su amable cesión), el domingo 15 de enero a las 19:00h.

Ante un público muy selecto y distinguido dentro del mundo musical valenciano y algunas autoridades destacadas del Gobierno Valenciano, dio comienzo el homenaje con la presentación del mismo y el pertinente saludo a las autoridades, por parte del secretario general de la Academia **D. Amadeo Lloris**. Entretanto, una gran pantalla proyectada al fondo del escenario con la imagen del maestro Adam Ferrero, presidía el acto.



Tras las oportunas presentaciones se dio paso a la primera actuación, que corría a cargo del quinteto de viento procedente de la clase de Música de Cámara del profesor Javier Pallàs, perteneciente al Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Este exquisito elenco de jóvenes artistas, interpretó con gran dominio la obra *LLevanti-nes*, compuesta por Adam Ferrero en 1979.





A la mencionada actuación le siguieron los discursos protocolarios, en los que se alabó con mucho detalle y cariño la figura del homenajeado. Fue el primero en tales lides el Excmo. Presidente de la Academia, el **Dr. Roberto Loras**, quien tras pergeñar muy acertadamente –como siempre- la laudatio correspondiente a la figura del maestro, mostró su lado más humano con respecto a su relación con D. Bernardo.

Tras el Presidente, intervino el Coronel **D. Ángel José Adán García**, delegado de Defensa en la Comunidad Valenciana, quien no quiso perderse el acto y que nos recordó la importancia del paso por la vida militar del coronel Adam Ferrero, de sus composiciones, de sus logros como músico y persona y todo lo que de enriquecedor aportó al hecho castrense en España.



Y finalmente intervino el Director Territorial de Presidencia **D. Francisco Molina**, quien disculpó la au-



sencia del Presidente de la Generalitat Valenciana Ximo Puig. El sr. Molina es un verdadero caballero, amante de las artes y buen conocedor de la música valenciana y sus protagonistas. Por ello, disertó con acierto y admiración sobre la obra y la vida de D. Bernardo, recalcando que fue el compositor del himno que homenajea a los fallecidos por el COVID-19, y que cada año suena en memoria de ellos, por lo que Adam Ferrero siempre, dijo, estará entre nosotros.

Concluídos los parlamentos, se prosiguió con las intervenciones musicales que esta vez envolvían el clima con los sonidos mágicos que fluían de la flauta y el piano. Para ello, nuestro Vicepresidente-Rector el flautista **Joaquín Gericó** y la Miembro de Número **Sonia Sifres** al piano, nos ofrecieron la pieza *Preludio y Danza Mediterránea*, de D. Bernardo, quien en 2012 dedicó al mismo Gericó y a Roberto Loras.



Llegado este momento, se dio paso a la lectura y/o proyección de algunos escritos y videos, que nos hicieron llegar Miembros de Honor y Académicos Correspondientes de la Academia desde sus lugares de origen, sumándose de este modo al homenaje. Todos ellos hablaron sobre la importancia que había tenido la figura del maestro Adam Ferrero en el contexto de la música valenciana y española del siglo XX. Alabaron sus bondades, su talento, su humor, sus inquietudes, su afán de progreso, su capacidad de trabajo y sobre todo, su amor a su tierra y a su familia. Sin un orden predeterminado, pudimos saborear cada palabra de:



**Álvaro Zaldívar.** Miembro de Honor (España)

**Armin Rosin.** Académico Correspondiente (Stuttgart. Alemania)



**Biagio Putignano.** Miembro de Honor (Italia)

**Gastón Arce.** Académico Correspondiente (La Paz. Bolivia)





**Giancarlo Aleppo.** Miembro de Honor  
(Italia)



**Gianpaolo Lazzeri.** Miembro de Honor (Italia)



**Gregory Fritze.** Académico Correspondiente.  
Florida (EEUU)



**José Mut.** Académico Correspondiente  
(Barcelona)



**Martha Noguera.** Miembro de Honor  
(Argentina)

**Richard Scott Cohen.** Académico  
Correspondiente (Michigan. EEUU)



**Enrique García Asensio.** Académico  
Numerario (España)

Tras las proyecciones, el conjunto de viento *Mare Nostrum*, grupo que fundó y dirigió Bernardo Adam Ferrero, cerró las actuaciones musicales bajo la dirección del hijo mayor del maestro Bernat Adam Llagües, interpretando dos composiciones que escribió precisamente para ellos: *Divertimento giocoso*, compuesto en 2003; y *En el barrio del Carmen*, obra fechada en 1992.



El acto finalizó con la intervención del propio Bernat Adam Llagües, quien agradeció con un brillante parlamento todo el cariño y admiración demostrado a su padre, tanto por parte de los participantes en el homenaje, como por parte de todos los asistentes y en especial, como no podía ser de otra manera, dio las gracias a la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana por la organización de tan bonito homenaje.



El broche de oro lo puso el presidente D. Roberto Loras, entregándole a la mujer del maestro **Amparo Llagües Benet** un precioso ramo de flores, que era portador de todo el afecto que los Miembros de la Academia le profesaban a D. Bernardo Adam Ferrero, un hombre admirable que nos deja huérfanos, y que ha dejado su huella para la historia de la Música.



-

## CICLO “Jóvenes Intérpretes de la Academia”

El martes 24 de enero a las 19:00h en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés, retomamos el Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Academia que tuvimos que paralizar, como absolutamente todo, durante el periodo de pandemia.

Actuaron tres grupos –dos quintetos de viento y un cuarteto de saxofones- pertenecientes a la clase de Música de Cámara del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, tutelados por el profesor Javier Pallás. Todos ellos pusieron de manifiesto su gran calidad como instrumentistas, demostrando además el gran trabajo realizado en clase.



El primer grupo interpretó el *Quinteto Op. 43*, del compositor danés Carl Nielsen.

En segundo lugar el cuarteto de saxofones dio vida a la obra de nuestro Académico Numerario Andrés Valero, que lleva por título *Cuarteto Núm. 2*.



Y cerró el concierto el tercer grupo, interpretando *6 Bagatelas*, de György Ligeti

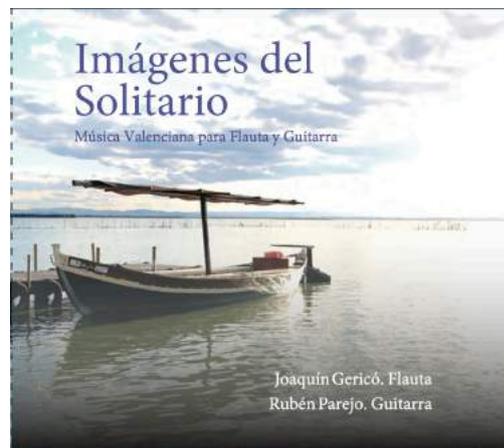
## ACTIVIDADES programadas para Febrero

El martes 14 de febrero a las 19:00h en el Àmbito Cultural de El Corte Inglés (C/ Colón, Valencia), se presentarán los tres registros discográficos que ha publicado la Academia en 2022.



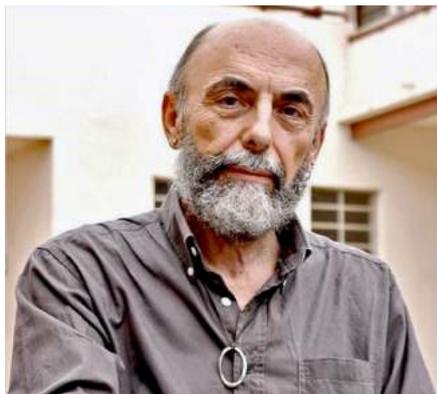
Se trata del Cd de viola y piano que lleva por título *Cançó per a viola*, siendo sus intérpretes **Traian Ionescu** (viola) y **Roberto Loras** (piano).

El Cd de flauta y guitarra titulado *Imágenes del Solitario*, ha sido grabado por **Joaquín Gericó** (flauta) y **Rubén Parejo** (guitarra).



Y el Cd del III Concurso de Música de Cámara, en el que se recoge la actuación de los dos grupos finalistas del Concurso: El dúo de percusión **SONS del TÚRIA** (1er Premio) y el cuarteto de trombones **IOS-TROMBONE-QUARTET** (2º Premio).

## COLABORACIONES



El Académico Numerario **Javier Darías**, Premio Nacional de Música 2018 en el apartado de composición, nos ofrece de nuevo uno de sus brillantes artículos, fruto de sus egregias reflexiones personales en torno al fascinante mundo de la composición musical.

Artículo que hoy nos presenta bajo el título de

### ***Divinas Proporciones...***

El autor expone toda una serie de ideas sugeridas en algunos de sus anteriores trabajos, pero que aquí reorganiza y desarrolla junto a nuevas aportaciones hasta alcanzar conclusiones que afectan al universo de la creación musical, cuestionando muchos de los tópicos que han venido consolidándose en las últimas décadas.

Afirma tajantemente que ... *no pueden existir procedimientos sistemáticos que nos permitan componer y sean generalizables para la creación de nuevas obras*; y, como consecuencia, que tan solo disponiendo de técnicas de organización y control para el tratamiento del material compositivo puede conseguirse una organización coherente con el canon estilístico en el que reconocerse como autor.

Determina las diferencias entre *reflexión teórica* y *métodos indirectos*, que en demasiadas ocasiones, afirma, llegan a confundirse en el proceso creativo al valorizar sus prestaciones con exasperante equivalencia, recordándonos que *los métodos indirectos debieran ser siempre deudores de la posterior concurrencia de la reflexión teórica*, como arguye que puede observarse en muchas obras de los grandes maestros que nos precedieron.

Devalúa, por otro lado, todos aquellos procedimientos que han podido mostrarse eficaces en las manifestaciones de *exposición sincrónica*, cuando se les deriva al campo del *discurso diacrónico* en los que, por su propia naturaleza, siempre se mostrarán ineficaces.

Por último, hace especial hincapié en la falacia de las *divinas proporciones* adoptadas como remedio ante el *horror vacui*, cuando se las eleva al rango de valoración teórica, y muy especialmente las que hacen uso de la Naturaleza como coartada para justificar los procedimientos más disparatados.



... a la memoria del Maestro  
Juan Hidalgo (1927-2018)  
en el V Aniversario de su muerte

# DIVINAS PROPORCIONES ... Y OTROS DELIRIOS EN LA COMUNICACIÓN DIACRÓNICA

JAVIER DARIAS

## INTRODUCCIÓN

Es interesante la experiencia de extractar y recopilar conceptos que aparecían diseminados como meras dilucidaciones anexas a los temas esenciales de un amplio tratado -como es el caso de *Lêpsis*<sup>1</sup>-, pues consiguen adquirir especial relevancia si se les reúne adecuadamente como material de partida<sup>2</sup> al que incorporar los contenidos necesarios hasta convertir todo ello en una nueva comunicación que permita ser finalmente valorada por su propia aportación.

Y el tema aquí tratado atañe también a algo tan discutido como cuestionado: la transmisión de los conocimientos para la formación del compositor. Por un lado, el maestro, rescatando el espíritu del taller renacentista, transmitirá su experiencia comunicando de forma directa técnicas y recursos necesariamente avalados por sus propias obras; por otro, el discípulo, anhelando procedimientos muy concretos que le aproximen pronto a su objetivo, esperará impaciente a poder reconocerse a sí mismo como un potencial creador; y ambos, en inestable equilibrio con el que intentar mitigar lo ineludible: *no pueden existir procedimientos sistemáticos que nos permitan componer y sean generalizables para la creación de nuevas obras*. La única meta a la que aspirar es la de disponer de técnicas de organización y control adecuadas para tratar convenientemente el material que deberá conformar la composición<sup>3</sup>, tanto referentes a la micro-organización como a la macro-forma, en la consecución del contenido argumental de un discurso musical coherente con el canon estilístico que aún tendrá que descubrir. Y eso necesita mucho tiempo.

1. *Lêpsis*, vol.I y *Lêpsis*, vol.II (en adelante *LÊ I* y *LÊ II*). Las referencias a las que aluden algunas notas se incluyen como información adicional, aunque es innecesaria su consulta para la correcta comprensión del texto.

2. Registro Propiedad Intelectual:09/2006/2728 y 09/ 2012/1682.

3. Como fue en el pasado, la armonía, el contrapunto, la forma musical ...

4. Cualidad, como ... la diferencia de la entidad... (Aristóteles, *Metafísica*, L V, 1020 a-32).

5. La cualidad es ante todo la determinabilidad idéntica con el ser, de tal modo que una cosa deja de ser lo que es cuando pierde su cualidad. La cantidad, por el contrario, es una determinabilidad exterior al ser, que le es indiferente... la medida, es la unidad de los dos primeros; es la cantidad cualitativa. Todas las cosas tienen una medida, es decir, son cuantitativamente determinadas y les es indiferente tener tal o cual magnitud; pero al mismo tiempo esta indiferencia tiene su límite, más allá del cual dejan de ser lo que eran. G.W.F. Hegel. *Lógica*, pág. 140.

## LENIFICANDO EL HORROR VACUI

Será conveniente subrayar en principio las diferencias existentes entre las técnicas que objetivamente pueden ser empleadas y son capaces por sí mismas de permitir prever una respuesta perceptible que se corresponda con lo proyectado, al asegurar de algún modo un cierto control real de lo estructurado en la obra, de aquellos recursos indirectos utilizados por algunos compositores para poner en marcha su trabajo, en principio siempre válidos y útiles por muy subjetivos y particulares que sean.

Ha sido buen ejemplo de *métodos indirectos*, aquellos que moviéndose fuera de los límites de la reflexión puramente musical, como *pretexto* (alfabeto numérico, sistemas algorítmicos, diseños gráficos, matrices ...), facilitaron el (o parte del) material para acometer la fase inicial de la obra, y que la historia nos ha legado en múltiples composiciones procedentes de todas las épocas, al que seguiría ineluctablemente la adopción de las distintas técnicas de control del material ejemplificadas por todos aquellos procedimientos (armónicos, contrapuntísticos, formales, ...) relacionados directamente con el ámbito de la *reflexión teórica*.

En ocasiones, percibimos otras realidades en esa delgada, pero definida y firme frontera existente entre la reflexión científica y algunos procesos insondables, aunque potencialmente verificables -fluctuando entre juegos matemáticos y/o sistemas perfectamente organizados cuya conformación se nos escapa quizás por su mayor complejidad-

sin haber pretendido alcanzar delimitaciones inaccesibles.

Podemos comprobar cómo determinados procesos musicales, al igual que otros sistemas altamente organizados, son susceptibles de ser expresados *a posteriori* con fórmulas matemáticas; pero este proceso es siempre irreversible, ya que, aunque algún tipo de estas relaciones pudieran servir (y de hecho han servido) de *métodos indirectos* de partida para la composición de una obra, jamás devengarían en singularidad alguna intrínsecamente musical. No olvidemos que la historia nos ha legado múltiples ejemplos en los que el compositor confió algún parámetro concreto a esta suerte de azar, pero la obra aseguraba su coherencia y cohesión interna a las técnicas puramente musicales de organización y control como las anteriormente mencionadas. Por eso, la aplicación de métodos indirectos tiene una limitación más allá de la cual se acaba distorsionando la cualidad<sup>4</sup> e interrelación orgánica del proceso; de ahí que su cuantificación convenga someterla al concepto Hegeliano, de *cantidad cualitativa*<sup>5</sup>.

Lo contrario sería aceptar que la reversibilidad del proceso es posible y, como consecuencia, esperar a que tal y como hemos logrado explicar con fórmulas matemá-

ticas (*a posteriori*) algunos procesos básicos de las técnicas tradicionales<sup>6</sup> (creadas *a priori* con preceptos estrictamente musicales), fuera posible partir de fórmulas matemáticas (*a priori*) que responden a otros campos de la ciencia, y conseguir con ello una organización (*a posteriori*) que pudiera derivar con éxito en reflexión musical; cuestiones con frecuencia argüidas como justificación a actuaciones difícilmente relacionables con ella<sup>7</sup>.

## REFLEXIÓN TEÓRICA ≠ MÉTODOS INDIRECTOS

Los *métodos indirectos* -recordemos, casi siempre *deudores de la posterior concurrencia de la reflexión teórica*- a los que puede recurrir el compositor para abordar la fase inicial de la composición y acometer su proyecto, siempre podrían ser considerados en principio como apropiados y eficaces por muy arbitrarios y sesgados que parecían; incluso en el caso de servir solo de pretexto para eludir el *horror vacui* inicial, referido al vacío propiamente dicho, o para evitar los riesgos a los que podría abocarle el dudoso valor de una aportación espontánea e indeliberada<sup>8</sup>. En ocasiones, justificaciones personales legítimas que aparentemente dan coherencia y cohesión a lo que probablemente no necesitaba dicha justificación, pues la mano del creador ya lo había hecho posible; pero que generalmente hará converger en una fase posterior, con aquellos procesos que objetivamente nos posibilitan prever un resultado ostensible de lo proyectado, al estar relacionados directamente con el ámbito de la *reflexión teórica* (armonía, contrapunto, constante interválica, transformaciones motívicas, estructura formal, recurrencias trocables, ...) y, por tanto, de implicación y consecuencias que de algún modo dejarán sentir su presencia en la obra, interviniendo bien autónomamente desde la propia génesis, o también en convergencia con los *métodos indirectos* aludidos, coadyuvando con ello a la consecución de algún tipo de organización y control del proceso resultante.

Podemos comprobar cómo muchas de las incursiones realizadas por iniciativas correspondientes al apartado de los *métodos indirectos* han acabado por rebasar sus fronteras, sus propios límites, hasta llegar incluso a presentarse como recurso técnico, como un atajo con el que suplantar a la propia *reflexión teórica* sin demasiada justificación técnica por un lado y, lo que es más importante, sin un reflejo perceptible del propósito proyectado en su respuesta posterior, o en caso de no existir esa intencionalidad previa, con la determinación de asumir un

6. *Fundamentos Matemáticos de la Escalística Tradicional, Fundamentos Matemáticos de la Serie y Fundamentos Matemáticos de la Armonía Tradicional*, de J. Darías, en J. Ruvira: *Javier Darías. Obra de Composición e Investigación Musical*, pág. 31-35, pág. 36-40 y pág. 45-52, respectivamente. Así como los *Fundamentos Matemáticos de la Estructura Formal Adbec*, en *LÊ I*, pág. 205-207.

7. Se lamenta el filósofo: ... *Siempre existieron ejemplos de sedudos especialistas interrogándose sobre los nexos entre las correcciones ópticas en los templos griegos y... las sustituciones improvisadas de instrumentos en las orquestas modernas...* Olivier Revault D'Allones. *Creación artística y promesas de libertad*, pág. 26; y *Revue d'Esthétique*, tomo XIII, pág. 444.

8. Del escaso valor de la espontaneidad, *per se*, en demasiadas situaciones sobrevalorada: ... *Cuando un músico de jazz produce un solo, nadie en el auditorio puede garantizar que dicho solo no fuera redactado enteramente nota a nota, y memorizado la víspera, lo que solo afectaría al valor artístico de esa actuación desde un punto de vista muy particular: el de la prima de mérito ge-*

neral, y un poco ingenuamente, atribuida a la improvisación... Gérard Genette. *La obra del arte*, pág. 71.

9... *El músico creador posee un instinto constructivo que le orienta, aun cuando no lo formule ni exprese en lenguaje teórico.* Alois Haba... *Nuevo tratado de armonía*, pág. 56.

10. Humphrey Searle. *El contrapunto del siglo XX*, pág. 120-121.

11. Editorial EMEC. Madrid, 1978.

resultado inexorable. Es por ello la cautela con la que se debe proceder al teorizar en base a unas propuestas concretas, diferenciando y delimitando con la mayor precisión el campo en el que se inscriben; y más aún sabiendo que, por otro lado, la bondad de los resultados, objetivo prioritario de toda obra, tampoco conseguiría comunicar solidez a los argumentos sobre los que se ha sustentado; podríamos sentenciar que “ni la genialidad de Bach consiguió comunicar la mínima cualidad musical al alfabeto numérico”, lo que le indujo a vincularlo siempre a las técnicas propias de su tiempo -admirablemente aprehendidas e interiorizadas en su canon estilístico-, que asegurarían el control en la evolución del discurso.

El último siglo nos ha permitido constatar la metodología de grandes compositores, de reconocidos maestros, que en la exposición de sus procedimientos pretendieron comunicar consistencia musical a sus *métodos indirectos*, con lo que dieron muestras precisamente de su debilidad teórica, sin que en ningún momento supusiera menoscabo

alguno de su evidente genialidad<sup>9</sup>.

No obstante, algunos pusieron a prueba sus propios recursos compositivos de forma más o menos consciente. Pueden ejemplificarlo perfectamente dos de esos compositores, pertenecientes a espacios culturales diametralmente opuestos, y que sin embargo nos dejaron muestras de las que extraer una conclusión común. Por un lado, Alban Berg, con su *Suite Lírica*, para cuarteto de cuerda, en la que: ... *de sus seis movimientos, dos y dos mitades de ellos están escritos de acuerdo con los principios de la composición dodecafónica, mientras que los restantes fragmentos no emplean este procedimiento. Sin embargo, dudo que cualquier oyente pueda percibir diferencia estilística alguna entre los movimientos entre sí y que le sea posible decir dónde se usa el método serial y dónde no, como no sea que se haya informado previamente o conozca analíticamente la partitura*<sup>10</sup>. El segundo caso me lo proporcionó mi Maestro Juan Hidalgo, cuando me dio para analizar un ejemplar de su obra *Ja-U-La*, para maderas, cuerdas y percusión, que acababa de ser publicada<sup>11</sup>, y que había compuesto en homenaje a su mentor John Cage. No tardé mucho en descubrir el patrón de serialización que me llevó hasta la mitad de la obra, pero a partir de aquí me fue imposible descubrir el régimen de organización de alturas, por lo que me centré en otras cuestiones. Cuando en la clase siguiente le entregué el trabajo, me dijo que el análisis era totalmente correcto, pues su intención había sido la de enfrentar una serialización estricta en la primera parte de la obra, con el uso libre de las doce notas en la segunda mitad, y que el resultado era el que esperaba: nadie, ni él mismo, era capaz de precisar diferencia alguna en la audición de la obra, por lo que no encontraba ya ningún motivo que le aconsejara el seguir utilizando este método. Evidentemente, la serialización se trataba de un *método indirecto* y, por tanto, incapaz de articular la *reflexión teó-*

rica necesaria para engendrar un verdadero *sistema*<sup>12</sup>.

Es por lo que creemos firmemente que solo el análisis más estricto y desprejuiciado, junto a la evaluación de las características inmanentes al proceso *per se*, será ejercicio imprescindible para encauzar y reconducir los estudios teóricos, sin el cual la inexistencia de fronteras -que suele conducir frecuentemente a la exploración incircunscripta- abre el camino hacia una especulación asimismo ilimitada que, aunque debemos confesar el especial atractivo que puede ejercer sobre nosotros en algún momento (al igual que ocurrió en épocas pretéritas<sup>13</sup>), se va convirtiendo en factor determinante de puras abstracciones, cada vez más subjetivas y menos susceptibles de ser contrastadas, que permiten a cada teórico acabar diseñando su propio *lecho de Procasto*<sup>14</sup>.

## PERCEPCIÓN SINCRÓNICA ≠ DISCURSO DIACRÓNICO

De ahí la importancia que para todo creador tiene la evaluación de su propio proceso<sup>15</sup>; de saber diferenciar lo subjetivamente útil para algunas de sus composiciones concretas -cuyo resultado puede estar confirmando la oportunidad y acierto de su uso-, de la consideración teórica para la que se precisa disponer de planteamientos más objetivos que permitan prever, en un amplio campo de muestras, unos resultados predecibles y, de algún modo, ostensibles. Sírvanos de referencia emblemática por su amplia difusión, la *Sección Áurea* y la *Serie de Fibonacci*, como dos de los iconos mejor valorados que han despertado el mayor interés, y a los que inexplicablemente suele asociarse un carácter de arcano en el ámbito de la creación musical; claro, y como todo arcano, siempre que se prescindiera de la indispensable reflexión y de *sus límites en cuanto a la posibilidad de su implicación real con respuestas netamente musicales*, por mucho que la primera haya sido utilizada con éxito por el hombre para múltiples y mundanos menesteres<sup>16</sup>, y la segunda (de la que nos ocuparemos más adelante) se la haya pretendido implicar en

12. Sistema, como conjunto de elementos relacionados entre sí hasta configurar una unidad de orden superior, y mayor potencial que el que se obtendría de la suma de las actuaciones de cada una de sus partes constitutivas, de haber sido contempladas aisladamente, por separado. J. Darías. *LÉ I*, pág. 117.

13... *Mesarites no fue solo en sentirse situado frente a esas especulaciones como ante una cosa extraña, incomprendible; sino que éstas representan efectivamente a manera de disputaciones científicas que desde hacía mucho tiempo habían dejado de tener que ver con la práctica viva del arte, formando únicamente parte del bagaje científico de los eruditos...* Egon Wellesz. *Música bizantina*, pág. 67.

14. Con el consiguiente riesgo de hacer el lecho extensivo, saltando del ámbito privado a la formulación de teorías que pretendan ser “el referente”, la medida capaz de evaluarlo todo, como puede ser perfectamente ejemplificado en: *Hindemith, de acuerdo con su método de análisis, parece afirmar que toda música en la que las sucesiones tonales no son claras, está mal construida...; lo que necesita verdaderamente es examinar todo el fenómeno de la música moderna... y no excluir o disminuir de valor cuanto no cuadre con un esquema (su esquema) preconcebido*. H. Searle. *op. cit.*, pág. 83.

Recordemos que Procasto era un bandido del Ática que postraba a sus víctimas en su lecho, estirando sus extremidades, o amputando parte de ellas, hasta conseguir que se ajustaran perfectamente a él.

15. Algunas vías: ... *operaciones con las que se evalúa un proceso creador: juicio de gusto, comparación con el proyecto, incorporación del hallazgo al patrón de búsqueda, percepción de las posibilidades derivadas de la integración. Es posible que la nueva información concrete el proyecto y al mismo tiempo lo cambie progresivamente*. José Antonio Marina. *Teoría de la inteligencia creadora*, pág. 201.

16. ... *crucifijos, naipes, tarjetas de crédito, etc.* Antonio Escotado. *Caos y Orden*, pág. 32.

17. ... *hojas de alca - chofa, pipas de girasol, concha del nautilus*, etc. Antonio Escohotado. *op. cit.*, pág. 32, y John Allen Paulos. *Más allá de los números*, pág. 226.

18. Universal Edition. Philharmonia, nº 201.

19. Javier Arbonés - Pablo Milrud. *La armonía es numérica*, pág. 101.

20. Erno Lendvai. *Béla Bartók*, pág. 37.

la propia naturaleza<sup>17</sup>.

El uso de la *Sección Áurea* encuentra su justificación más genuina en las artes plásticas, pues su adopción permite la *percepción sincrónica* de sus proporciones (con mayor perceptibilidad en las representaciones en el plano que en las desarrolladas espacialmente), cuestión que no se da en la música, cuyo devenir en el *discurso diacrónico* dificulta la aprehensión de relaciones de cierta complejidad cuando se suceden en el tiempo, quedando su consideración confiada a una memoria musical más ilusoria que ajustada a la realidad. No se puede pretender que una estructura formal de 68 compases, relacionada con dos periodos de 42 y 26 compases, sea percibida por la perfección de sus proporciones en el transcurso de su evolución, ... más allá de lo que sería con otros de 40 y 28, 45 y 23, ...

Puede comprobarse esta irrelevancia en muchas de las obras de autores que lo han manifestado, o en otros a los que se les ha atribuido la aplicación de este proceso. Uno de los ejemplos más recurridos es la *fuga* inicial de la *Música para cuerdas, percusión y celesta*<sup>18</sup>, en la que Bartók organiza 88 *compases* (algunos analistas suelen manifestar “los casi 89”<sup>19</sup> y, los más arriesgados, directamente “los 89”<sup>20</sup>, por la consideración, como compás, de una solitaria anacrusa *la* corchea de inicio, para así forzar que se cumpla la proporción áurea, soslayando de este modo la numeración del propio autor) divididos en secciones de 55 y 33, convergentes en el punto álgido; si observamos la partitura, comprobaremos que los constantes cambios de compás (5/8, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8 y 12/8) afectarán notablemente a sus dimensiones, aumentando y reduciendo irregularmente sus contenidos y en consecuencia perturbando significativamente su durabilidad, neutralizando con ello el valor *compás* como unidad de medida y posible referente estable. Por lo que solo podría aceptarse la intencionalidad del punto escogido, como una vana opción personal del compositor a la hora de determinar el clímax, porque será la aproximación *senza sordina*, la densidad del *non divisi*, su culminación al *fortissimo* intensamente remarcado por bloques de *mib* con *forte* de *timpani* y *gran cassa*, ... , lo que nos evidenciará su advenimiento, tal y como habría ocurrido en cualquier otro momento en el que hubiera determinado su emplazamiento, en anteriores o en posteriores compases, sin que ello supusiera la menor variabilidad en su consideración estética. Y así podríamos seguir con otros ejemplos, incluso dentro de esta misma fuga, pero siempre desvinculando lo realizado como opción personal del compositor, como *método indirecto*, del infundado plus que supondría en la valoración estética de su percepción, dada su desvinculación de cualquier tipo de *reflexión teórica* que pudiera influir significativamente en su contenido esencial.

Todos conocemos que esta relación surge de la sencilla resolución de una ecua-

ción de segundo grado:  $1/\Phi = \Phi/(1+\Phi)$ ;  $\Phi^2 - \Phi - 1 = 0$ ; [ $\Phi = (1 \pm \sqrt{5})/2$ ], de donde obtenemos para  $\Phi$  los valores de (+) 1,618034 y de (-) 0,618034 (en realidad  $\Phi = 1,61803398874989\dots$ , que redondeamos para facilitar las operaciones), y son realmente las dos proporciones áureas, directa (x 1,618034) e inversa (: 0,618034).

Sin embargo, con frecuencia se olvida que de su observación más minuciosa resultan obvias muchas de sus atrayentes características que podrían sorprender si se las contempla aisladamente, pero que rápidamente sucumben si se les presta un minuto de atención, pues en ocasiones *se trata de evidencias que se inferían ya de su propia naturaleza*. Por ejemplo, que el producto y la diferencia entre ambas den un mismo resultado:  $1,618034 \times 0,618034 = 1$ , a la vez que también  $1,618034 - 0,618034 = 1$ ; que  $1,618034^2 = 2,618034$ , es decir, que  $\Phi^2 = \Phi + 1$ , o que  $1/\Phi = \Phi - 1$ , ... Y es que ambas proporciones son las razones de una misma progresión, aritmética y geométrica, respectivamente: 0,618034; 1; 1,618034; 2,618034; 4,236068; 6,854102; ... , que se cumple tanto por adiciones sucesivas ( $0,618034 + 1 = 1,618034$ ;  $1 + 1,618034 = 2,618034$ ;  $1,618034 + 2,618034 = 4,236068$ ; ...), como por productos ( $0,618034 \times 1,618034 = 1$ ;  $1 \times 1,618034 = 1,618034$ ;  $1,618034 \times 1,618034 = 2,618034$ ;  $2,618034 \times 1,618034 = 4,236068$ ; ...), y por cocientes ( $0,618034 : 0,618034 = 1$ ;  $1 : 0,618034 = 1,618034$ ;  $1,618034 : 0,618034 = 2,618034$ ;  $2,618034 : 0,618034 = 4,236068$ ; ...).

Y otras muchas correspondencias que sin necesidad de operar, ya sabemos de antemano que tienen que ser incontrovertible y racionalmente así. Por lo que, libre ya de toda nigromancia, su adopción en la partitura solo puede quedar limitada a su mayor o menor implicación en los distintos parámetros, pero cuya posibilidad de presencia y aprehensión en la recepción de la obra acabará siendo en demasiadas ocasiones, poco más que *una verdad de fe*, dado que sus propiedades son muy especiales en cuanto a razones de progresión pero absolutamente indiferentes al campo de la teoría y fenomenología musicales, pues ninguna de estas características podrían influir en modo alguno en procesos regidos por relaciones interválicas acórdico-escalísticas ni en estructuras formales que deban ser comunicadas como información diacrónica; tan solo pueden aplicarse (al igual que el alfabeto numérico, serie de Fibonacci, triángulo de Pascal, etc.) como métodos indirectos, y en ningún caso suplantando a las técnicas de organización y control del discurso musical, a las que debieran estar finalmente supeditados. Organización que presentará ciertas concomitancias con las de todo discurso: *El discurso resultante debe tender a ser un discurso bien formado en el que los rasgos de discursividad, que son factores reguladores del discurso, a saber, la linealidad, integración, jerarquización, concordancia y coherencia, se consigan con la máxima optimización*<sup>21</sup>.

Una de las características que colabora y potencia su atractivo es el fascinante modelo de Penrose, pero que también remite inevitablemente al mundo físico de las formas geométricas<sup>22</sup>, y en menor medi-

21. Castilla del Pino, Carlos. *De la intimidad*, pág. 116.

22. Romboide con sus ángulos agudos de 72° y obtusos de 108°, constituido por dos figuras semejantes a una cometa y a un dardo, al quedar dividida su diagonal mayor en dos segmentos cuyas dimensiones (mayor y menor, respectivamente) guardan la proporción áurea; sus componentes tienen la facultad de recubrir un plano de una manera "no periódica".

23. Sus posiciones las hemos tomado siempre partiendo de 0 (0,1,1,2,3, ...), de modo que una secuencia iniciada desde cualquier término, seguirá siendo denominada según su punto de partida (ejem. 3,5,8, 13,21..., en los puestos 5<sup>a</sup>,6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, ...). Los que prescinden del 0 (1,1,2,3...), o del primer 1 (1,2,3...), lógicamente deberán considerar, respectivamente, uno o dos puestos menos de los indicados (4<sup>a</sup>,5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, ... o 3<sup>a</sup>,4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, ...).

24. Precisamente, el 144 (13<sup>o</sup>) junto al 8 (7<sup>o</sup>), son los únicos de la *Serie* que siendo >1, pueden ser expresados como potencia: 12<sup>2</sup> y 2<sup>3</sup>, respectivamente.

25. ... *part of the series and its retrograde (1,2,3,5,8,13, 13,8,5,3,2,1) was used by Luigi Nono in most of Il Canto Sospeso*. Reginald Smith Brindle. *The New Music*, pág. 48.

26...1/0 es el símbolo algebraico del infinito. George Boole. *Investigación sobre las leyes del pensamiento*, Cap. VI, proposición III, apdo. 11.

27. Como consecuencia de todo ello, su aplicación será extremadamente limitada. Como dice la compositora T. Catalán: *Como ocurre con la Sección Áurea, este tipo de cálculo se aplica en música a los parámetros posibles*. Teresa Catalán. *Sistemas Compositivos Temperados en el siglo XX*, pág. 183. De ahí la importancia que de la interpretación del concepto de *parámetros posibles*, se haga.

da, su relativa complicidad como razón (de valoración discontinua) en el otro objeto de culto, la *serie de Fibonacci*, al ser la primera, como hemos dicho, de constante 1,61803398874989..., y la Serie, cercana a una progresión geométrica cuya razón se aproxima en la consecución de los términos que parten del puesto 18<sup>o</sup> 23, que corresponde al número 1.597, producto del anterior por 1,618034447821682...

Pero observemos que su distanciamiento y desviación se acrecienta progresivamente a medida que descendemos hacia aquellos términos que son los más susceptibles de ser empleados en la obra musical; en efecto, a partir del 13<sup>o</sup> (144)<sup>24</sup>, y en sentido decreciente, las diferencias van aumentando considerablemente con el descenso hasta llegar a la total desconexión con la dorada proporción, pues la razón de la progresión entre los nueve multiplicadores de sus últimos diez términos (con más frecuencia utilizados<sup>25</sup>), contemplados desde el 10<sup>o</sup> al 1<sup>o</sup> (34, 21, 13, 8, 5, 3, 2, 1, 1, 0) serán, respectivamente: 1,61904762; 1,6153846; 1,6250; 1,60; 1,666666; 1,50; 2; 1; hasta llegar a la relación entre segundo y primero, que actuará como divisor (1/0)<sup>26</sup>, resultando matemáticamente estimada como *cantidad infinitamente grande*.<sup>27</sup>

Además de la relativa relación de reciprocidad descrita, la *Serie de Fibonacci* la encontramos imbricada en el *Triangulo de Pascal*, un verdadero prodigio en la generación de relaciones matemáticas, en donde la citada Serie está implicada como resultado de las sucesivas sumas de los números de sus diagonales (descendientes, escalonadamente, de derecha a izquierda); además de revelarnos en sus filas coeficientes binominales  $[N!/R!(N-R)!]$  y coeficientes de desarrollo  $[(X+Y)^N]$ , así como de contener en sus diagonales sucesiones de números enteros, triangulares, tetraédricos, etc... y no seguimos insistiendo por ser algo ampliamente conocido en los estudios básicos de enseñanza.

Sin embargo, al relacionar la *Serie de Fibonacci* con su relativa implicación en la Naturaleza, podemos encontrar sectores que infieran de ello reflexiones más o menos forzadas que solo pueden culminar nuevamente en interesados *lechos de Procusto*, partiendo de lo que no pretendía ser más que la descripción de

uno de los modelos teóricos posibles. Como: *La serie de Fibonacci refleja, de hecho, la ley del crecimiento natural*; y prosigue, *He aquí un ejemplo: si cada rama de un árbol, produce en un año una nueva rama, y esas nuevas ramas se doblan después de dos años, el número de ramas muestra el siguiente crecimiento anual: 2, 3, 5, 8, 13,*

21, 34, ... dice Lendvai<sup>28</sup>. Bien, hasta aquí la cita en la que podemos observar el modelo teórico de crecimiento de un árbol según la *serie de Fibonacci*, pero, claro está (y para poder considerarla, *de hecho*, como *la ley del crecimiento natural*) siempre que consigamos que los árboles *produzcan en un año una nueva rama* (y solo una, primera condición que tendría que cumplir la Naturaleza para dar por buena esta pretensión), y que *esas nuevas ramas se doblen después de dos años* (la duplicidad bienal, será la segunda condición “natural” infligida) *el número de ramas mostrará el crecimiento anual...* (siempre que la Naturaleza siga cumpliendo escrupulosamente con las condiciones que le están siendo impuestas con candoroso entusiasmo<sup>29</sup>).

Estas afirmaciones, aunque inconcebibles en otros campos del conocimiento, irrumpen con cierta frecuencia en el de la creación musical sin que exista demasiada preocupación académica porque sean contrastadas con mayor rigor desde fuentes autorizadas.

El profesor Peter S. Stevens<sup>30</sup>, director del *Architectural Planning Office for the Harvard Medical Area* de la Universidad de Harvard, presenta seis patrones teóricos de arborización, entre los que se encuentra la *Serie de Fibonacci* y su ángulo de  $137^{\circ} 30' 28''$  -y podríamos añadir los de Cecil D. Murray, D'Arcy Thompson, Aristid Lindenmayer, Wilhelm Roux, Stanislaw Ulam, ...-, y comenta que: ... *este tipo de sucesiones son únicamente una de las muchas secuencias numéricas que podrían utilizarse en la descripción de los patrones de ramificación*, indicando al respecto que: ... *la planta no hace uso de estos planteamientos matemáticos y se limita a facilitar el crecimiento de sus elementos...* Tengamos en cuenta que la presencia de la mencionada Serie (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, etc.) en hojas, pipas, espinas, etc., en realidad solo hace alusión a la existencia de un tipo de *filotaxis*, cuya representación es un quebrado en el que numerador (número de vueltas alrededor del tallo) y denominador (número de hojas, ramas, espinas, etc.) son dos números que en ocasiones corresponden a dicha Serie. Como añade el Profesor Stevens: *El manzano, el roble y el albaricoquero presentan el mismo modelo 2/5 de filotaxis; los juncos, el haya y el avellano tienen filotaxis de 1/3; el llantén, el álamo y el peral, filotaxis de 3/8, y los puerros, sauce y almendro exhiben filotaxis de 5/13, ... etc.*, todos ellos, tan solo “pares de números” pertenecientes a la Serie; también en otros coinciden con un único término, como: ... *en el iris 3 pétalos, en la primavera 5, en la hierba lombriguera 13, en la caléndula 21, ...*, y añade: *La planta no siente una predilección especial por las series de Fibonacci, ni busca la belleza mediante el uso de la sección áurea. Tampoco cuenta sus diversos elementos, simplemente hace brotar éstos donde hay espacio para ello...* Por ello, en la Naturaleza que admiramos: *La aleatoriedad surge debido a que algunas yemas no reciben luz, o se rompen y no producen tallos, o bien... se desvían en respuesta a múltiples factores, como la luz del sol, la sombra, el viento y la nieve.* Y es así, por fortuna para los que vivimos en el campo entre árboles, en una Naturaleza que escapa al capricho de interesadas interpretaciones. Nos da las razones: *La causa*

28. Erno Lendvai, *op. cit.*, pág. 39.

29. A veces me pregunto si sería más fácil convencer a una pareja de conejos, de que el engendrar a sus gachapos según la *Serie* “es algo natural”.

30. Peter S. Stevens. *Patrones y Pautas en la Naturaleza*, pág. 157-209.

31. Esta conexión está recogida en *LÊ I: Escalística de Variantes de Base* (referido a *interválica*, pág. 119, ejem. 1), *Estructura Formal ADBEC* (en cuanto al término *característico* por acumulación de módulos de las sucesivas secciones, pág. 206-207, nota nº 12) y *Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas* (la *interválica* de la secuencia central, pág. 36, nota nº 23).

32. Número de cargas asignadas a los átomos de un compuesto, considerados en estado de iones.

33. Linus Pauling. *Química General*, pág. 361-362.

34. Teniendo en cuenta que oxígeno, hidrógeno y grupo oxidrilo, actúan como  $O^2$ ,  $H^+$  y  $(OH)^-$ , respectivamente.

*de que todas estas fracciones representen los términos sucesivos de series de Fibonacci es que todas ellas son variaciones del mismo modelo helicoidal de crecimiento...*, concluyendo con que: *... son los subproductos naturales de un sencillo sistema de crecimiento en su interacción con el entorno espacial...* Era previsible que en el amplio marco de posibilidades que nos brinda la Naturaleza existieran muchas convergencias de este tipo, pero ello no justifica el hacer extensivo el concepto de que “la Serie está implicada en ellos ...”. Y si fuera así, si todos los vegetales cumplieran rigurosamente amplias secuencias de la Serie, sus correspondencias en el plano físico seguirían sin poder ejercer la mínima influencia en una comunicación diacrónica como es el discurso musical.

### CONVERGENCIA INCIDENTAL ... ORDENAMIENTO INFERIDO

Además de la práctica deliberada de estas proporciones como *métodos indirectos* previos, en el análisis de un proceso también nos podemos encontrar ante una nueva posibilidad, que es la de hallar inesperadas coincidencias en convergencia incidental, *cuando se manejan relaciones (progresiones, proporciones, ...) relativamente sencillas, con las que se opera en todos los campos de la ciencia*, como vamos a ver en este ejemplo, en el que la progresión (creciente y/o decreciente) que ya en su raíz conecta *casualmente* a las tres teorizaciones contempladas en mi Tratado *Lêpsis: la escalística y la formal* [+3, +2, +1, **0**, -1, -2, -

3], y en menor medida la *armónica* [+2, +1, **0**, -1, -2]<sup>31</sup>, también coincide con lo que parecería ser aún más sorprendente, como es su correspondencia química con el *número de oxidación*<sup>32</sup>, como podemos observar en la *Tabla de los estados de oxidación del nitrógeno*<sup>33</sup>, considerando desde el *trióxido de nitrógeno* [ $N^{+3}$ ] hasta el *amoníaco* [ $N^{-3}$ ]<sup>34</sup> (en ocasiones he pensado que si valiéndome de mi doble formación como músico y químico hubiera dicho que partí de ahí para deducir las tres teorizaciones, posiblemente hubiera contado con el entusiasmo de un buen coro de numerólogos).

+3 $N_2O_3$	trióxido de nitrógeno
+2 $NO$	óxido nítrico
+1 $N_2O$	óxido nitroso
<b>0</b> $N_2$	<b>nitrógeno libre</b>
- 1 $NH_2OH$	hidroxilamina
- 2 $N_2H_4$	hidracina
- 3 $NH_3$	amoníaco

Cuando estábamos confeccionando esta tabla, en la que también sus números pertenecen a la citada Serie, me llama la atención mi colaboradora *Carmen Verdú* acerca de este cúmulo de coincidencias, ironizando en el sentido de que *también la constitución de los acordes en la armonía tradicional supone un encuentro más con estos*

*primeros dígitos con que se inicia la Serie*: el modelo básico, según los grados de las escalas mayor y menor, está integrado por fundamental (1<sup>a</sup>), tercera (3<sup>a</sup>), quinta (5<sup>a</sup>) y la duplicación de la fundamental (8<sup>a</sup>), todos ellos pertenecientes a la Serie... incluso la ampliación del acorde en su expansión a la séptima y a la novena suponen en realidad una segunda (2<sup>a</sup>) inferior y superior respecto a la fundamental de dicho acorde, lo que nos completa la serie con cinco de sus factores correlativos: 1, 2, 3, 5, 8. Al respecto, recuerdo que escuché a un pianista comentar emocionado que la octava en el piano consta de 8 teclas blancas y 5 teclas negras, que aparecen en grupos de 2 y de 3, con lo que aseguraba que felizmente responde a la Serie: 2, 3, 5, 8. Y... ¿por qué no unírnos a la fiesta diciendo que “esto ocurre con un pianista en un teclado”?, y así: 1,1, 2, 3, 5, 8; y también, que “la octava contiene 13 teclas”, por lo que: 1,1, 2, 3, 5, 8, 13, ... Si de todo ello, alguien infiere que el piano responde a la mítica Serie, tiene un serio problema, pues es capaz de ver lo inexistente con absoluta nitidez<sup>35</sup>.

Finalmente digamos que también existe otro tipo de correlaciones observables cuando se obtienen características no concebidas en principio, y que sin embargo aparecen posteriormente en un ordenamiento inferido *como consecuencia circunstancial de una coherente organización interna de partida*. Organizaciones establecidas en diagramas, tablas, gráficos, etc., de donde devienen fundamentalmente las propiedades esenciales que inciden frontalmente sobre el propio fenómeno estudiado, pero que con frecuencia posibilitan su derivación hacia todo un cúmulo de *correspondencias transversales* que, aunque no habían sido directamente tenidas en cuenta en la génesis del proceso -por desconocimiento en principio de sus consecuencias ulteriores, o por tratarse de cuestiones excéntricas a los objetivos del proyecto abordado-, pueden surgir más tarde mostrándose como configuraciones perfectamente organizadas.

La ciencia nos ha legado innumerables ejemplos de estas organizaciones, como algunas de las reflexiones subsiguientes derivables de la *Tabla Periódica de Elementos* de Mendeleiév, autor de la versión de 1869 basada fundamentalmente en la *Ley Periódica*<sup>36</sup>; construida en principio con los 63 elementos entonces conocidos, su disposición en ella sería determinante para muchas de las consecuencias posteriores que se irían apreciando con el paso del tiempo; así, le permitió predecir la existencia de seis elementos que hasta el momento eran ignorados y a los que, no obstante, pudo describir con detalle y ubicar su disposición en los espacios que previamente dejó vacíos en su Tabla, comprobándose más tarde al ser descubiertos tres de ellos, que su correcta organización permitía verificar el que sus propiedades eran muy parecidas a las predichas por Mendeleiév; y de este modo se pudo seguir descubriendo nuevas

35. Del mismo modo, un creativo analista llegó a la conclusión de que los subtítulos de mis tres primeras sinfonías (*Vicmar, Vidres, d'Anaga*) podrí-an hacer referencia al ominoso número 666.

36. Y las inquietantes concomitancias de la *Tabla Programática de Escalas (LÉ I*, pág. 429-495) al parafrasear dicha Ley: *Las propiedades de los elementos químicos (escalas) no son arbitrarias, sino que dependen de la estructura del átomo (constitución interválica) y varían, de manera sistemática, con el número atómico (modelo de distribución interválica)*. Cursiva: Linus Pauling. *Química General*, pág. 98.

aplicaciones de ella hasta llegar a completarla con los 118 elementos clasificados hasta el momento (tanto descubiertos como sintetizados). También con el *Diagrama de Equilibrio Hierro-Carbono*, en referencia al estudio del Sistema Metaestable Fe-Fe<sub>3</sub>C, que en sus tres fases principales (peritética, eutéctica y eutectoide) sirve de base, no solo para clasificar sus aleaciones, sino que además sus gráficas permitieron también predecir la evolución de los tratamientos térmicos, termoquímicos y mecánicos de los aceros, ya que su característica más destacada es su capacidad para variar ampliamente sus propiedades mediante tratamientos térmicos, siendo asimismo útil en reflexiones que salen de su estricto marco competencial<sup>37</sup>. Ambos sistemas siguieron dando lugar a sorprendentes hallazgos no previstos en su ideario inicial, pero que posteriormente fueron emergiendo debido en parte a su correcta disposición en la *Tabla* y en el *Diagrama*.

También ocurre incluso con las derivadas de aquellas organizaciones cuyas características no comportan consecuencias posteriores relevantes<sup>38</sup>, pero que vienen a

37. P. Coca - J. Rosique. *Teoría, Ensayo y Tratamiento de Materiales*, pág. 256-265. Como me diría mi profesor en la Politécnica, Julio Fernández Ferreiro: *su conocimiento te será útil para la aplicación a otros muchos campos de la investigación*. Y, en efecto, así se cumplió y así lo volvimos a verificar en nuestro reencuentro en Valencia 40 años después, en el que reiteró con entusiasmo su utilización a mi compañera, la compositora Carmen Verdú (*LÊ II*, pág. 506, nota nº 11).

38. Alertaba mi Maestro Juan Hidalgo, en cuanto a la importancia de las aparentes irrelevancias, que *Descubriendo la utilidad sutil de lo inútil, se adentró en los caminos del arte*.

39. *LÊ I*, pág. 152.

40. *LÊ I*, pág. 122-123.

confirmar también esta tendencia a disponer de microestructuras internas altamente organizadas. Pondré un ejemplo propio referente a la construcción de la *Tabla de Reciprocidad*<sup>39</sup>, cuyo fin era únicamente compendiar las afinidades, en cuanto a notas comunes, de las dos escalas principales de *La Escalística en Variantes de Base*, la hexáfona B<sub>6</sub> [Do,reb,mib, solb,la,si,do: 123321] y la octófona B<sub>8</sub> [Do,reb,mi,fa#,sol#,la#,si, do: 11222211], en donde abscisas y ordenadas están estructuradas de acuerdo a las sucesiones de tercera menor de las tres Variantes, distantes un semitono menor: 1ª Variante [Do, La, Solb, Mib]; 2ª Variante [Do#, La#, Sol, Mi]; y 3ª Variante [Re, Si,

Lab, Fa]<sup>40</sup>. Esta Tabla permite conocer todas las combinaciones de enlace entre B<sub>6</sub> y B<sub>8</sub>, al cuantificar las notas comunes desde las doce disposiciones posibles de cada escala (entre La#<sub>6</sub> - Mib<sub>8</sub>, cinco notas comunes; entre Re<sub>6</sub> - Si<sub>8</sub>, cuatro; etc.), así como las de todos los enlaces de las doce disposiciones de B<sub>6</sub> entre sí (La<sub>6</sub> - Do#<sub>6</sub>, dos comunes; Mi<sub>6</sub> - Solb<sub>6</sub>, tres; etc.), e igualmente de las de B<sub>8</sub> entre sus doce alturas posibles (Re<sub>8</sub> - La#<sub>8</sub>, seis comunes; La<sub>8</sub> - Do<sub>8</sub>, cuatro; etc). Y fue concebida únicamente para este fin.

Do <sub>6</sub>	.
Do <sub>8</sub>	4
La <sub>6</sub>	4 4
La <sub>8</sub>	4 4 4
Solb <sub>6</sub>	2 4 4
Solb <sub>8</sub>	2 6 4 4 4
Mib <sub>6</sub>	4 4 4 2 4 4
Mib <sub>8</sub>	4 4 2 6 4 4 4
Do# <sub>6</sub>	2 5 2 3 2 5 3 4
Do# <sub>8</sub>	5 4 3 6 5 4 4 7 4
La# <sub>6</sub>	3 4 2 5 2 3 2 5 4 4
La# <sub>8</sub>	4 7 5 4 3 6 5 4 4 4 4
Sol <sub>6</sub>	2 5 3 4 2 5 2 3 4 2 4 4
Sol <sub>8</sub>	5 4 4 7 5 4 3 6 2 6 4 4 4
Mi <sub>6</sub>	2 3 2 5 3 4 2 5 4 4 4 2 4 4
Mi <sub>8</sub>	3 6 5 4 4 7 5 4 4 4 2 6 4 4 4
Re <sub>6</sub>	3 4 2 5 2 3 2 5 2 3 2 5 3 4
Re <sub>8</sub>	4 7 5 4 3 6 5 4 5 4 3 6 5 4 4 7 4
Si <sub>6</sub>	2 5 3 4 2 5 2 3 3 4 2 5 2 3 2 5 4 4
Si <sub>8</sub>	5 4 4 7 5 4 3 6 4 7 5 4 3 6 5 4 4 4 4
Lab <sub>6</sub>	2 3 2 5 3 4 2 5 2 5 3 4 2 5 2 3 4 2 4 4
Lab <sub>8</sub>	3 6 5 4 4 7 5 4 5 4 4 7 5 4 3 6 2 6 4 4 4
Fa <sub>6</sub>	2 5 2 3 2 5 3 4 2 3 2 5 3 4 2 5 4 4 2 4 4
Fa <sub>8</sub>	5 4 3 6 5 4 4 7 3 6 5 4 4 7 5 4 4 4 2 6 4 4 4 •

Do<sub>6</sub> Do<sub>8</sub> La<sub>6</sub> La<sub>8</sub> Solb<sub>6</sub> Solb<sub>8</sub> Mib<sub>6</sub> Mib<sub>8</sub> Do#<sub>6</sub> Do#<sub>8</sub> La#<sub>6</sub> La#<sub>8</sub> Sol<sub>6</sub> Sol<sub>8</sub> Mi<sub>6</sub> Mi<sub>8</sub> Re<sub>6</sub> Re<sub>8</sub> Si<sub>6</sub> Si<sub>8</sub> Lab<sub>6</sub> Lab<sub>8</sub> Fa<sub>6</sub> Fa<sub>8</sub>

Lo que haría vana cualquier otra prestación que no fuera la estrictamente técnica para la que fue creada. Sin embargo, al observar detenidamente la Tabla comprobamos que ofrece una innecesaria estructura formal y micro-organización interna muy precisas. Verificamos en principio que los números utilizados en ella son 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 (notas comunes posibles) y con ellos se han creado las tres Secciones (1ª, 2ª y 3ª) que conforman la *Estructura Formal de la Tabla*:

3ª  
Estructura: 1ª 3ª  
2ª 1ª 3ª

<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 50%; text-align: center;">I</td><td style="width: 50%; text-align: center;">II</td></tr> <tr><td>2 5 2 3</td><td>2 5 3 4</td></tr> <tr><td>5 4 3 6</td><td>5 4 4 7</td></tr> <tr><td>3 4 2 5</td><td>2 3 2 5</td></tr> <tr><td>4 7 5 4</td><td>3 6 5 4</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px dashed black;">2 5 3 4</td><td style="border-top: 1px dashed black;">2 5 2 3</td></tr> <tr><td>5 4 4 7</td><td>5 4 3 6</td></tr> <tr><td>2 3 2 5</td><td>3 4 2 5</td></tr> <tr><td>3 6 5 4</td><td>4 7 5 4</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px dashed black;">II</td><td style="border-top: 1px dashed black;">I</td></tr> </table> <p>Sección 1ª</p>	I	II	2 5 2 3	2 5 3 4	5 4 3 6	5 4 4 7	3 4 2 5	2 3 2 5	4 7 5 4	3 6 5 4	2 5 3 4	2 5 2 3	5 4 4 7	5 4 3 6	2 3 2 5	3 4 2 5	3 6 5 4	4 7 5 4	II	I	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 50%; text-align: center;">III</td><td style="width: 50%; text-align: center;">IV</td></tr> <tr><td>3 4 2 5</td><td>2 3 2 5</td></tr> <tr><td>4 7 5 4</td><td>3 6 5 4</td></tr> <tr><td>2 5 3 4</td><td>2 5 2 3</td></tr> <tr><td>5 4 4 7</td><td>5 4 3 6</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px dashed black;">2 3 2 5</td><td style="border-top: 1px dashed black;">3 4 2 5</td></tr> <tr><td>3 6 5 4</td><td>4 7 5 4</td></tr> <tr><td>2 5 2 3</td><td>2 5 3 4</td></tr> <tr><td>5 4 3 6</td><td>5 4 4 7</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px dashed black;">IV</td><td style="border-top: 1px dashed black;">III</td></tr> </table> <p>Sección 2ª</p>	III	IV	3 4 2 5	2 3 2 5	4 7 5 4	3 6 5 4	2 5 3 4	2 5 2 3	5 4 4 7	5 4 3 6	2 3 2 5	3 4 2 5	3 6 5 4	4 7 5 4	2 5 2 3	2 5 3 4	5 4 3 6	5 4 4 7	IV	III	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 50%; text-align: center;">V</td></tr> <tr><td>4</td><td>e'</td></tr> <tr><td>4 4</td><td></td></tr> <tr><td>4 4 4</td><td></td></tr> <tr><td style="border-top: 1px dashed black;">4 2 4 4</td><td style="border-top: 1px dashed black;"></td></tr> <tr><td>2 6 4 4 4</td><td>c'</td></tr> <tr><td>4 4 4 2 4 4</td><td></td></tr> <tr><td>4 4 2 6 4 4 4</td><td></td></tr> </table> <p>Sección 3ª</p>	V	4	e'	4 4		4 4 4		4 2 4 4		2 6 4 4 4	c'	4 4 4 2 4 4		4 4 2 6 4 4 4	
I	II																																																								
2 5 2 3	2 5 3 4																																																								
5 4 3 6	5 4 4 7																																																								
3 4 2 5	2 3 2 5																																																								
4 7 5 4	3 6 5 4																																																								
2 5 3 4	2 5 2 3																																																								
5 4 4 7	5 4 3 6																																																								
2 3 2 5	3 4 2 5																																																								
3 6 5 4	4 7 5 4																																																								
II	I																																																								
III	IV																																																								
3 4 2 5	2 3 2 5																																																								
4 7 5 4	3 6 5 4																																																								
2 5 3 4	2 5 2 3																																																								
5 4 4 7	5 4 3 6																																																								
2 3 2 5	3 4 2 5																																																								
3 6 5 4	4 7 5 4																																																								
2 5 2 3	2 5 3 4																																																								
5 4 3 6	5 4 4 7																																																								
IV	III																																																								
V																																																									
4	e'																																																								
4 4																																																									
4 4 4																																																									
4 2 4 4																																																									
2 6 4 4 4	c'																																																								
4 4 4 2 4 4																																																									
4 4 2 6 4 4 4																																																									

41. Como es evidente, la disposición  $b'$  es la misma que  $b$ , con una unidad más para cada uno de sus componentes.

42. Un buen ejemplo sería, el que nos lleva a constantes que en repetidas ocasiones convergen en los números 64, su retrógrado 46, y el 108. *LÉ II*, pág. 515-516.

• Podemos comprobar cómo cada uno de los cuadrantes de las *Secciones* 1ª y 2ª, está a su vez constituido por otros cuatro cuadrantes con tan solo dos disposiciones:  $a$  [2 5 / 5 4],  $b$  [2 3 / 3 6] y  $b'$  [3 4 / 4 7]<sup>41</sup>, así como la *Sección* 3ª:  $c$  [4 4 / 4 4],  $d$  [4 2 / 2 6] y  $c'$  [4 / c 4].

• Cada uno de estos cuadrantes aparece organizado en *Subsecciones*:

- Subsección I [ $a b / b' a$ ] y II [ $a b' / b a$ ], para la *Sección* 1ª: [I II / II I]
- Subsección III [ $b' a / a b'$ ] y IV [ $b a / a b$ ], para la *Sección* 2ª: [III IV / IV III]
- Subsección V [ $d c / c d$ ] para la *Sección* 3ª: [ $c' / V c'$ ]

Lo que constituye la inesperada *Estructura Formal de la Tabla*.

Cualquier lector avezado podrá encontrar muchas más relaciones, que aquí obviamos por creer suficientemente ejemplificado este tipo de organizaciones no pre-establecidas, pero que invitamos a seguir adelante a todos aquellos que sientan curiosidad por estos procesos intrascendentes<sup>42</sup>.

43. Su reivindicación se celebra en marzo, el día 14 a partir de las 1:59:26 a.m.

44. Clifford A. Pickover. *El prodigio de los números*, pág. 99-100.

45. John Allen Paulos. *Más allá de los números*, pág. 187.

46. Una de las normas para el diseño de iglesias góticas, que fijaba la longitud y anchura generales de la iglesia a partir de la proposición 1 de Euclides, de construcción de un triángulo equilátero sobre una recta finita (cuyo lado será igual al radio de la circunferencia generadora), inscrito en la superficie limitada por la intersección del doble círculo que lo contiene, y cuya zona de superposición delimita una figura denominada *Vesica Piscis*; con la mitad superior de la *Vesica Piscis* obtenían la ventana gótica, mientras que la longitud y anchura generales de la iglesia vendrían representadas por las dos diagonales del rombo. Bien, pues de todo ello conseguí extraer unas constantes de proporciones más que razonables, aunque igualmente inútiles para ser aplicadas a una comunicación diacrónica como la musical (*QED*). Proposición ampliamente desarrollada en *LÉ I*, pág. 288-292.

47. Como consecuencia, podríamos concluir diciendo que: *Un músico procura hacer la música que le gusta. Un número -logo procurará que le guste la música que hace.*

## CONCLUSIÓN

Retomando de nuevo el tema principal de este trabajo, alentamos a todos aquellos que aún creen en la existencia de números y procesos subrepticios capaces de transferir sus atributos matemáticos a propiedades musicales, invitándoles a experimentar también con los números  $\pi$ ,  $e$ ,  $i$  ... Así,  $\pi$  (3,1415926...<sup>43</sup>, resistiendo la conminación del número *tau*), además de su relación con el círculo, aparece en ecuaciones que describen el comportamiento de partículas subatómicas, de la luz, ... y según John Polkinghorne, *apunta hacia una profunda conexión con la naturaleza del universo*; el número  $e$  (2,7182818...), está presente en procesos de crecimiento en biología (como algunas colonias de *escherichia coli*), física y ciencias sociales; el número  $i$  ( $\sqrt{-1}$ ), permite a los números imaginarios participar en procesos tan dispares, como la manipulación química de los modelos espaciales de las estructuras de las proteínas, los cálculos de navegación en el *software* de las lanzaderas espaciales, *figurando en todas partes en la ciencia*<sup>44</sup>. Y, si los reunimos en la expresión  $e^{\pi i} = -1$ , como  $e^{\pi i} + 1 = 0$ , *tenemos las cinco constantes más importantes de la matemática en una sola ecuación*<sup>45</sup>.

Entonces, ¿por qué no hacer música con ellos, teniendo en cuenta que disponemos de un amplísimo catálogo de números con propiedades muy especiales, como los números de Carmichael, Graham, Friedman, Harshad, Kaprekar, Leyland, Liouville, Lychrel, Markov, Mersenne, Perrin, Poulet, Sophie-Germain, Ulam, Woodall..., etc.; constantes como las de Apéry, Avogadro, Champernowne, Feigenbaum, Napier, Plank, ..., etc.; y divertidas transgresiones, como mi exégesis de la *Vesica Piscis*<sup>46</sup>?

¡Pues porque con una mínima reflexión que le dediquemos, la respuesta es más que obvia!<sup>47</sup>

Como decíamos, todas estas materias correspondientes a distintas disciplinas, difícilmente podrían servirnos de alguna ayuda para la consecución de un discurso diacrónico *musicalmente* coherente. Pero todas ellas, libres de cualquier tipo de nigromancia, poseen una base cognoscible que permite ser descubierta; que permite ser comprendida. Lo que las convierte en una aliada, profunda y maravillosamente humana.

## TEXTOS CITADOS

- Arbonés, Javier- Milrud, Pablo.** *La armonía es numérica.* Ediciones RBA. Barcelona, 2010.
- Aristóteles.** *Metafísica*, L V, 1020a-32.
- Boole, George.** *Investigación sobre las leyes del pensamiento.* Editorial Thomson Paraninfo, S.A. Madrid, 1982.
- Castilla del Pino, Carlos.** *De la intimidad.* Editorial Crítica. Barcelona, 1989.
- Catalán, Teresa.** *Sistemas Compositivos Temperados en el Siglo XX.* Piles Editorial. Valencia, 2003.
- Coca, P. - Rosique, J.** *Teoría, Ensayo y Tratamiento de Materiales.* Editorial Cosmos. Valencia, 1967.
- Darías, Javier:**
- *Fundamentos Matemáticos de la Armonía Tradicional y Fundamentos Matemáticos de la de la Serie.* Revista Ritmo, nº 549. Madrid, 1984, y en J. Ruvira, *op. cit.*
  - *Fundamentos Matemáticos de la Escalística Tradicional.* Revista Ritmo, nº 574. Madrid, 1987, y en J. Ruvira, *op. cit.*
  - *Lêpsis vol. I* (1ª Ed. 2006, 2ª Ed. 2018) y *Lêpsis vol. II* (1ª Ed. 2012, 2ª Ed. 2019). Editorial EMEC. Madrid.
- Escohotado, Antonio.** *Caos y Orden.* Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1999.
- Genette, Gérard.** *La obra del arte.* Editorial Lumen. Barcelona, 1997.
- Haba, Alois.** *Nuevo Tratado de Armonía.* Real Musical Editores. Madrid, 1984.
- Hegel, G.W.F.** *Lógica.* Ediciones Orbis. Barcelona, 1985.
- Lendvai, Ernő.** *Béla Bartók.* Editorial Idea Books. Barcelona, 2003.
- Marina, José Antonio.** *Teoría de la inteligencia creadora.* Editorial Anagrama. Barcelona, 1993.
- Pauling, Linus.** *Química General.* Editorial Aguilar. Madrid, 1964.
- Paulos, Allen.** *Más allá de los números.* Metatemas nº31, Tusquets Editores. Barcelona, 1993.
- Pickover, Clifford A.** *El prodigio de los números.* Ediciones RBA. Barcelona, 2007.
- Revault D'Allonnes, Olivier.**
- *Creación artística y promesas de libertad.* Col. Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
  - *Revue d'Esthétique*, tomo XIII, fascículo 4. París, 1960.
- Ruvira, Josep:** *Javier Darías, Obra de Composición e Investigación Musical.* Edita, Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1990.
- Searle, Humphrey.** *El contrapunto del siglo XX.* Vergara Editorial. Barcelona, 1957.
- Smith Brindle, Reginald.** *The New Music. The Avantgarde since 1945.* Oxford University Press. London, 1975.
- Stevens, Peter S.** *Patrones y Pautas en la Naturaleza.* Salvat Editores. Barcelona, 1989.
- Wellesz, Egon.** *Música bizantina.* Editorial Labor. Barcelona, 1930.

## **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<sup>a</sup> Ortí Soriano  
Andrés Valero Castells  
Rubén Parejo Codina  
Rodrigo Madrid Gómez  
Robert Ferrer Lluca  
Jesús M<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> Pérez Busquier – cantante  
Vicente Sanjosé López – cantante  
Raquel Mínguez Bargues - docente  
Vicente Soler Solano – director  
M<sup>a</sup> Eugenia Palomares Atienza – pianista  
Fernando Solsona Berges . pianista  
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<sup>a</sup> Carmen Alsina Alsina – pianista

M<sup>a</sup> Teresa Ferrer Ballester- musicóloga  
J. Bautista Meseguer Llopis – dir. y com.  
Fernando Bonete Piqueras – dir.  
Juan José Llimerá Dus - trompista  
Saül Gómez Soler – dir.  
José Suñer Oriola – percu. y comp.  
Eugenio Peris Gómez – comp. y dir.  
Ángel Romero Rodrigo – violoncellista  
Traian Ionescu- violista  
Emilia Hernández Onrubia- soprano  
Enrique Hernández Martínez – comp.  
Jordi Peiró Marco- compositor  
Luis Sanjaime Meseguer – dir.  
Rosa M<sup>a</sup> Isusi Fagoaga – musicól. y doc.  
Elizabeth Carrascosa Martínez-docente  
Vicente Alonso Brull- docente  
M<sup>a</sup> 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.

## 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

<b>País</b>	<b>Nombre y Apellidos</b>	<b>Ciudad o Auto- nomía</b>
ESPAÑA	María Rosa Calvo-Manzano	Madrid
	Tomás Marco Aragón	Madrid
	Vicente Llorens Ortiz	Madrid
	Francisco Valero Castells	Murcia
	Rafael Martínez Llorens	Zaragoza
	José Mut Benavent	Barcelona
	Mario Vercher Grau	Salamanca
	José María Vives Ramiro	Alicante
	María Pilar Ordóñez Mesa	El Escorial
Juan Durán Alonso	A Coruña	
ALEMANIA	Herr. Armin Rosin	Stuttgart
ARGENTINA	Mario Benzecry	Buenos Aires
BOLIVIA	Gastón Arce Sejas	La Paz
BRASIL	Darío 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
INGLATERA	Carlos Bonell	Londres

## LISTA DE PERSONAS Y ASOCIACIONES NOMBRADAS IN- SIGNES DE LA MÚSICA VALENCIANA

### **Año 2001**

M<sup>a</sup> TERESA OLLER BENLLOCH (docente, compositora, directora y musicóloga)

BERNARDO ADAM FERRERO (compositor, director y musicólogo)

VICENTE ROS PÉREZ (organista y docente)

SALVADOR SEGUÍ PÉREZ (docente, compositor y musicólogo)

BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA

LO RAT PENAT

### **Año 2002**

JOSÉ ROSELL PONS (trompista y docente)

ROSA GIL BOSQUE (guitarrista y docente)

AMANDO BLANQUER PONSODA (compositor y docente)

LUÍS BLANES ARQUES (compositor y docente)

PABLO SÁNCHEZ TORRELLA (director)

EL MICALET

UNIÓN MUSICAL DE LIRIA

### **Año 2003**

EMILIO MESEGUER BELLVER (organista y director)

SANTIAGO SANSALONI ALCOCER (tenor, compositor y docente)

ÁNGEL ASUNCIÓN RUBIO (ex presidente de la Federación de Bandas de la C. V.)

AYUNTAMIENTO DE CULLERA

### **Año 2004**

EDUARDO MONTESINO COMAS (pianista y compositor. Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia)

VICENTE ZARZO (trompista)

ESCOLANÍA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS

JUVENTUDES MUSICALES DE 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<sup>a</sup> ÁNGELES LÓPEZ ARTIGA (cantante, compositora y docente)

**Año 2010**

JOSÉ SÁNCHEZ CUARTERO (director)  
JOAN GARCÉS QUERALT (director)

**Año 2011**

FRANCISCO TAMARIT FAYOS (compositor, director y docente)  
JUAN MANUEL GÓMEZ DE EDETA (trompista, docente y Confer.)

ORFEÒ VALENCIÀ NAVARRRO REVERTER

**Año 2012**

FRANCISCO SALANOVA ALONSO (oboísta y docente)  
JOSÉ ORTÍ SORIANO (trompetista y docente)

AYUNTAMIENTO DE LIRIA  
PALAU DE LA MÚSICA

**Año 2013**

SALVADOR CHULIÁ HERNÁNDEZ (compositor, director y docente)  
BANDA MUNICIPAL DE CASTELLÓN  
ORQUESTA DE VALENCIA

**Año 2014**

ANA LUISA CHOVA RODRÍGUEZ (docente)  
BANDA MUNICIPAL DE ALICANTE  
EL MISTERI D'ELX

**Año 2015**

JOSÉ M<sup>a</sup> FERRERO PASTOR (compositor)  
EDITORIAL PILES

UNIDAD DE MÚSICA DEL CUARTEL GENERAL TERRESTRE DE ALTA DIS-  
PONIBILIDAD DE VALENCIA

**Año 2016**

JOAQUÍN SORIANO (pianista)  
JOSÉ SERRANO SIMEÓN (a título póstumo)

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA

**Año 2017**

MANUEL PALAU BOIX (a título póstumo)  
ENRIQUE GARCÍA ASENSIO (director)  
DOLORES SENDRA BORDES (musicóloga)

CONSERVATORIOS DE VALENCIA, PROFESIONAL Y SUPERIOR “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)**