



M.I. ACADEMIA de la MÚSICA VALENCIANA

BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 113 MARZO de 2024



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

En Primera Página

Llegado el mes de marzo y dejando entre medias la pólvora, la música y la brillante vida de la ciudad de Valencia en Fallas (este año empañada por el trágico incendio), nos atenemos a los menesteres que nos marca el calendario de la Academia que no son otros que las reuniones previas del Pleno de Académicos y la Asamblea General.

En este sentido, el martes día 12 a las 19:00h tendremos el primer Pleno de Académicos (compuesto solo por los 18 Académicos Numerarios actuales) para abordar los temas de interés que competen a este órgano consultivo. Y dos semanas después, el martes 26 a las 18:00h tendremos el segundo PLENO DE ACADÉMICOS y a continuación a las 19:00h la ASAMBLEA GENERAL en la que esperamos como siempre la asistencia del mayor número posible de Miembros de la Academia.

A parte de este tipo de reuniones internas, las de la agenda de nuestro presidente **Dr. Roberto Loras** siguen su curso y el miércoles día 7 de febrero, junto con nuestro Secretario General **D. Amadeo Lloris**, mantuvieron una reunión en la Conselleria con el Director General de Universidades José Antonio Pérez Juan y el Director General de Ciencia e Investigación Rafael Sebastián Aguilar.

En dicha reunión, además de dar a conocer la Academia a los nuevos dirigentes de los estamentos en los que estamos incluidos, se trataron temas generales como la sede de la Academia, actividades, relaciones estamentales, etc.



José Antonio Pérez Juan

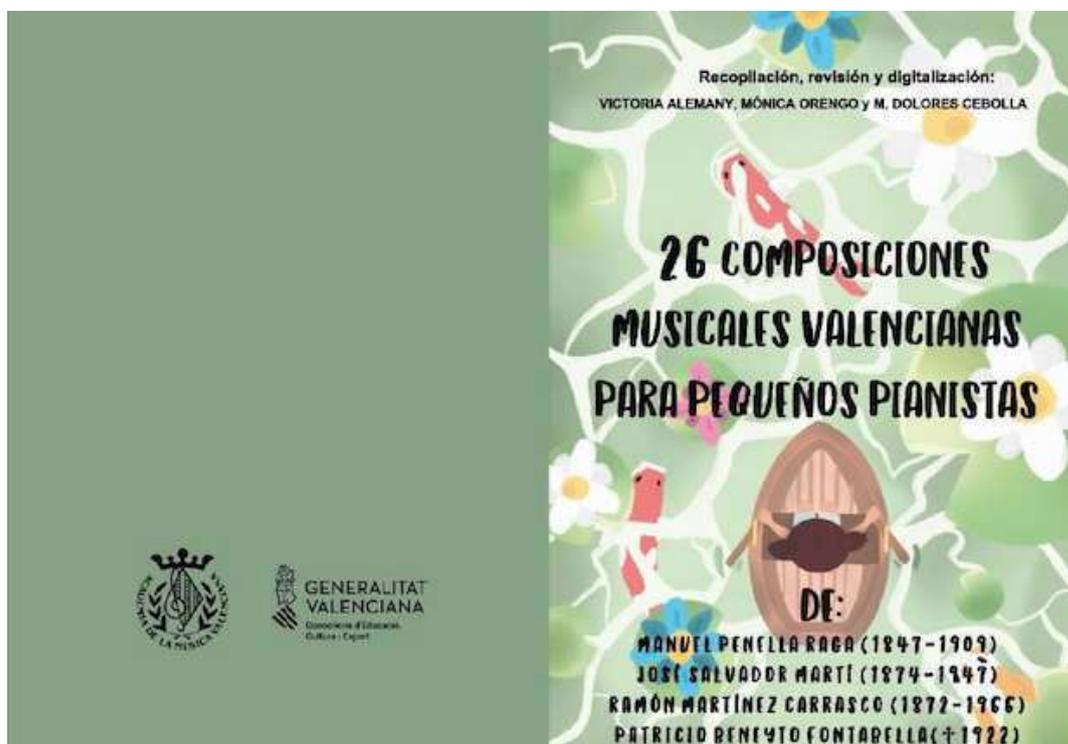


Rafael Sebastián

ACTIVIDAD ORGANIZADA POR LA ACADEMIA

3ª PRESENTACIÓN DE LA PUBLICACIÓN PEDAGÓGICA:

“26 Composiciones musicales valencianas para pequeños pianistas. Valencia, M.I.Academia de la Música/Generalitat Valenciana [Olé libros, impresión], 2023”



Esta tercera presentación tuvo lugar en el Conservatorio Municipal “José Iturbi” de Valencia el jueves día 5 de febrero a las 18:30h.

En ella intervinieron el presidente **Dr. Roberto Loras**, la **Dra. Victoria Alemany** y la **Dra. Mónica Orengo**, responsables de la recopilación, revisión y digitalización de las partituras editadas. Y igual que en las anteriores ediciones, actuó como intérprete Ada Bartoli, alumna de ocho años, que volvió a interpretar las siguientes piezas: de José Salvador Martí *Durmiendo a la muñeca* (1910); de Manuel Penella Raga *Malagueña* (1879); de Ramón Martínez Carrasco *Danza Valenciana* (1916); y de Patricio Beneyto Fontabella *Granadala bella*. Serenata andaluza (antes de 1920).

Victoria Alemany y Mónica Orengo





Mesa de Presentación

Ada Bartoli durante su actuación



Por otra parte ya está en marcha la difusión del **V Concurso de Música de Cámara** que este año va dedicado a los dúos de voz y piano.

La FASE ELIMINATORIA tendrá lugar en la Sala Constantí i Llobart de Lo Rat Penat, sita en la calle Trinquet de Caballers, núm 9, (Ciutat Vella), 46003 Valencia. El **MARTES 30 DE ABRIL** a las 17:30h.

Y la FINAL el sábado 18 de mayo a las 11:00h en la Sala Joaquín Rodrigo del Palau de la Música de Valencia.



**MUY ILUSTRE ACADEMIA DE LA MUSICA
VALENCIANA**

***V Concurso de Música de Cámara
2024***

Canto y piano

Edad límite 27 años

La M. I. Academia de la Música Valenciana, siguiendo su objetivo de impulsar y promocionar la música y los intérpretes valencianos se complace en anunciar la quinta edición de su Concurso de Música de Cámara

Fechas de celebración del concurso

Pruebas eliminatorias: 30 de abril de 2024

Final: 18 de mayo de 2024 Palau de la Música de Valencia

Fecha tope de admisión de solicitudes: 15 de abril de 2024

Información:

Página web: www.miamv.org

Correo: info@miamv.org

Secretaría del Concurso: Amadeo Lloris

Correo: amadeolloris@gmail.com



fundación sgae



MUY ILUSTRE ACADEMIA DE LA MUSICA VALENCIANA
V Concurso de Música de Cámara 2024

PRESENTACIÓN

El V Concurso de Música de Cámara de la Academia este año estará dedicado a los dúos de **Canto y piano**. La edad límite de los participantes no debe de exceder los **27 años**.

La M. I. Academia de la Música Valenciana, siguiendo su objetivo de impulsar y promocionar la música y los intérpretes valencianos se complace en anunciar la quinta edición de su Concurso de Música de Cámara.

Fechas de celebración del concurso: Pruebas eliminatorias: 30 de abril de 2024. Final: 18 de mayo de 2024. Palau de la Música de Valencia.

BASES

Participantes: Podrán tomar parte en el concurso intérpretes en forma de agrupación de canto y piano, excluyendo grupos profesionales.

La edad límite será 27 años. Ningún participante podrá actuar en más de un grupo. Tampoco podrán volver a participar en el concurso los ganadores de ediciones anteriores.

REPERTORIO

Se presentará un programa de 30 minutos de duración integrado en su totalidad por obras de autores valencianos para voz y piano. A tal fin, el archivo de la Academia estará a disposición de los concursantes.

PRUEBAS

FASE ELIMINATORIA

Las sesiones eliminatorias se realizarán en la Sala Constantí Llombart, de Lo Rat Penat (C/ Trinquete de Caballeros, 9, Valencia), el día 30 de abril de 2024 en sesión de tarde, mediante una intervención de 20 minutos como máximo por parte de cada grupo.

De esta primera prueba saldrán elegidos los dos grupos finalistas.

FASE FINAL

La final tendrá lugar el día 18 de mayo de 2024 a las 11.30, en la Sala Rodrigo del Palau de la Música de Valencia. Los dos grupos finalistas interpretarán íntegramente el programa propuesto de 30 minutos. No se admitirán modificaciones de obras en dicho programa.

JURADO

El jurado estará compuesto por personalidades de reconocido prestigio en el mundo musical y su fallo será inapelable.

PREMIOS

Primer Premio: Consistirá en un Diploma acreditativo y la cantidad de 2.000€ (a los cuales se le aplicará la retención correspondiente) con la obligación de participar en el concierto de entrega de las distinciones de “Insignes de la Música Valenciana” 2024.

Segundo Premio: Consistirá en un Diploma Acreditativo y la cantidad de 1.000€ (a los cuales se le aplicará la retención correspondiente). La fase final será grabada y la Academia editará un CD con dicha grabación.

INSCRIPCIÓN

La inscripción se realizará cumplimentando el Boletín de Inscripción adjunto y enviándolo al correo electrónico indicado. Finalizado el plazo de inscripción, se comunicará a los grupos la conformidad de su solicitud o los detalles que deberán ser subsanados.

Cada agrupación deberá satisfacer unos derechos de inscripción de treinta euros, que deberán ser ingresados en la siguiente cuenta del Banco de Santander. La cuota de inscripción no será reembolsable en ningún caso:

ES76 0049 5799 16 2416116210 ACEPTACIÓN DE LAS BASES:

Los concursantes, por el mero hecho de participar en el concurso, aceptan todas y cada una de las bases del mismo.

La M.I. Academia de la Música Valenciana se reserva el derecho a grabar las sesiones y a editar la grabación. Los concursantes ceden sus derechos como intérpretes, renunciando a cualquier reclamación posterior, siempre que la mencionada grabación sea utilizada para difusión del dicho certamen y sin ánimo de lucro en cuyo caso les será solicitada su aprobación, para mostrar su conformidad con el resultado técnico y artístico obtenido.

Fecha tope de admisión de solicitudes: 15 de abril de 2024.

Información:

Página web: www.miamv.org

Correo: info@miamv.org

Secretaría del Concurso: Amadeo Lloris Correo: amadeolloris@gmail.com



Boletín de inscripción:

V Concurso de Música de Cámara M.I. Academia de la Música Valenciana:

A enviar por correo electrónico (amadeolloris@gmail.com), antes de las 22 horas del 15 de abril de 2024.

Datos personales:

NOMBRE DEL GRUPO:

COMPONENTES: _____

TELÉFONO DE CONTACTO: -----

CORREO ELECTRÓNICO DE CONTACTO: -----

PROGRAMA CON EL QUE CONCURSA:

.....

Documentación que se deberá aportar:

1. Currículum vitae de la agrupación.
2. Fotocopia del DNI de todos los componentes.
3. Fotografía del grupo.
4. Una copia en pdf de las partituras a interpretar y la duración de cada obra o fragmento.
5. Justificante de pago de los derechos de inscripción.
6. Aportar una grabación en video, de entre 4 y 5 minutos de duración.

COLABORACIONES



En este artículo, la compositora y Académica Correspondiente *Carmen Verdú*, nos presenta el proyecto que le fue encargado en 1999 por el Departamento de Programas de Divulgación Musical del Ayuntamiento de A Coruña y la Orquesta Sinfónica de Galicia, y que trató de la creación de una partitura destinada a personas sordas: *El Concierto de los Sentidos*.

En esta primera parte (I), la autora expone sus reflexiones específicas acerca de cómo afrontó una obra destinada a un público que presentaba condiciones auditivas tan desfavorables y que, por razones obvias, jamás había asistido a un concierto. Reflexiones y estrategias que, según nos cuenta, le llevaron en primer término a focalizar la atención en sus experiencias a través de *sensores verbotonaes*, con las que determinaría en un plano teórico las soluciones más adecuadas para que un potencial público, con una tipología tan singular, pudiera percibir y reorganizar estructuralmente la obra sinfónica mediante una especie de *memoria táctil*.

De la descripción de su trabajo podremos conocer en esta primera entrega, las especulaciones que precedieron a la creación del proyecto, así como las dificultades de un planteamiento de características tan peculiares, al ser acometido desde la perspectiva de una persona de plena recepción auditiva.

Además, muestra los pasos previos que se llevaron a cabo para conseguir una aproximación de experiencias progresivas, que posteriormente facilitaron a los receptores la percepción del Poema Sinfónico en toda su complejidad, contando con la ayuda de los ya mencionados *sensores verbotonaes* que posibilitaron el que un público de estas características tuviera finalmente acceso a la vibración emitida por los distintos instrumentos.



EN LA GÉNESIS DE UNA COMPOSICIÓN DIRIGIDA A SORDOS* (I)

LAS CLAVES DE SU TEORIZACIÓN

*A les compositores valencianes,
amb la reivindicació que siguem visibilitzades,
com correspon per la nostra contribució a la música*

CARMEN VERDÚ

INTRODUCCIÓN

Una teorización que pretendiera la composición de una partitura sinfónica destinada a niños y jóvenes sordos o con deficiencias auditivas muy graves, podría parecer, en principio, un proyecto infructuoso con escasas posibilidades de proporcionar resultados tangibles. Sin embargo, hemos podido observar cómo los educadores especializados en el tratamiento de hipoacústicos (parcialmente sordos), emplean la música en sus aulas para invitar al niño sordo a penetrar en un mundo sonoro que le permita salir de su aislamiento. Nos indican que este proceso le proporciona la obtención de mejoras a nivel de desarrollo sensorial y emotivo e importantes avances en locución y psicomotricidad, facilitándole el acceso a la consecución de los resortes necesarios para una mayor sociabilización; además, han podido constatar cómo la utilización de audífonos y de otros aparatos transmisores de vibraciones, propician un aumento de la percepción sonora, lo que les ha conducido a incluir la música en las programaciones dirigidas al mencionado campo de la educación especial. Por lo que nos propusimos la composición de la primera obra sinfónica escrita para sordos (1999-2000).

A este respecto, la creación del *Concierto de los Sentidos* exigía una especial atención hacia el estudio de las distintas respuestas que a través de señales emitidas por *sensores verbales*, parecieran susceptibles de ser discriminadas y reorganizadas en un conjunto discursivo. Las primeras incógnitas surgieron ya en la propia planificación del proyecto; por un lado, la creación de una partitura para sordos desde la perspectiva necesariamente unidireccional de un oyente, hacía especialmente compleja -diríamos que, incluso, ilusoria- la evaluación de respuestas empíricas acerca del mensaje musical percibido desde los *sensores*; sobre todo, al procurar prescindir de una facultad fisiológica como era mi percepción auditiva, con el fin de conseguir la mayor aproximación posible hacia un público de estas características. Dicha circuns-



En el Teatro Rosalía de Castro, A Coruña

* Registro de la Propiedad Intelectual: 09/2008/188

Nota: Aunque al abordar este tema hacíamos siempre referencia a hipoacústicos, o discapacitados auditivos, las propias asociaciones nos insistieron en que preferían la denominación de "sordos"... y así se reflejó en los medios de comunicación, como puede apreciarse al final de este artículo.

tancia obligaba a focalizar más la atención en reflexiones teóricas, sobre todo, en las concernientes a la recepción del discurso como tal, limitando la experimentación de las respuestas táctiles recibidas, a clasificaciones selectivas más reconocibles, como las que implican a *intensidad*, *ritmo* y *acentuación*, y, en menor medida, a *altura* y *timbre*.

Por otro lado, el pretender *inventar* una música específica para personas sordas no podía ser un objetivo como tal, puesto que me parecía más conveniente, e incluso inevitable, que este fin lo llevara a término en un futuro alguien privado de la posibilidad de recepción auditiva, que fuera conocedor en profundidad de los elementos que un hipoacústico precisa para la aprehensión de una transmisión efectuada desde los *sensores*; y, tal vez por ello, capaz de resolver el interrogante que presenta mayor complejidad: cuál sería su aptitud para organizar y reconstruir la configuración general, a través de una especie de *memoria táctil*; es decir, su eficacia para acumular toda esta información -en correspondencia a la actuación de nuestra memoria musical-, y permitir el ordenamiento de mensajes diacrónicos, imprescindible para el reconocimiento de la estructura formal que es en todo momento la que da una idea organizada de los contenidos presentes en la obra. Asimismo, el anteriormente manifestado desinterés personal de crear algo así como *una nueva música* para sordos -que, nos tememos, acabara por conseguir convenciendo... a los oyentes, de cualquier tópico sobre el que especular-, también era debido a que este camino únicamente podría conducir a socavar irreflexivamente en un mundo de ficción, dado que *¡sólo se puede componer música generada desde la experiencia de la propia percepción!* Por lo que me centraría en intentar *aproximarles a nuestro arquetipo musical*.

Estas reflexiones nos condujeron también a considerar oportuno el establecimiento de una serie de pasos previos antes de abordar la obra sinfónica propiamente dicha, de modo que a lo largo de la sesión, las personas hipoacústicas llevarían a cabo un recorrido de aproximación progresiva, ya que la complejidad de una composición de estas características no aconsejaba que su recepción se acometiera de forma inmediata. Por lo que la experiencia se iría alcanzando en sucesivas fases que facilitarían dicha aproximación.

PRIMERA FASE

Reconocimiento de los instrumentos

En principio, era importante hacer converger el reconocimiento visual de cada uno de los instrumentos, con la apreciación de su respuesta táctil directa, a fin de favorecer y automatizar en lo posible su interrelación por parte del público que iba a ser sometido a la experiencia, antes de pasar a su identificación a través de *sensores verbotonaes*.

Los expertos en general, aconsejan que no sólo es conveniente la exposición del niño sordo a un estímulo de sonido, sino que sería apropiado que él



mismo lo produjera, de modo que con su implicación tomara conciencia del proceso de causa y efecto. En referencia concreta a esta cuestión, la psicopedagoga y violoncellista inglesa *Juliette Alvin* -musicoterapeuta en la Sociedad de Musicoterapia de Londres-, dice en su libro *Música para el niño disminuido: Es cierto que no escucha como un niño normal, pero cuando actúa sobre el cuerpo que vibra, él mismo crea un círculo de estímulos y respuestas que favorecen su aprehensión, le dan más conciencia de las vibraciones que está provocando y lo hacen más receptivo a las mismas.*

Evidentemente, nuestro proyecto sinfónico no contemplaba, por razones obvias, el encomendarles la emisión del sonido, pero sí consideraba imprescindible el reconocimiento visual de los instrumentos y su respuesta táctil particularizada, teniendo en cuenta, además, que la mayoría del público que iba a participar en la experiencia nunca había asistido a un concierto, por lo que se hacía especialmente aconsejable que entrara en contacto con los distintos instrumentos orquestales antes de pasar a la experiencia musical propiamente dicha. Con este fin, los músicos tomaron posiciones a lo largo del vestíbulo del Teatro Rosalía de Castro (A Coruña), distribuyéndose por familias: primero los instrumentos de cuerda, seguidos de los de viento-madera, a continuación los de viento-metal y, por último, la percusión.

Poco a poco el público fue pasando por ellos, exponiéndose de forma individualizada al estímulo de los sonidos generados por los diferentes instrumentos, realizando de este modo una operación de reconocimiento de las vibraciones específicas emitidas por cada uno de ellos en sus distintos registros; operación que les permitió la aproximación a sus características tímbricas, como sabemos, condicionadas por su forma, tamaño y materiales de construcción.



Recursos técnicos para la composición

• Línea

Una vez diseñado el acceso al primer estadio del proyecto que relacionaba el reconocimiento visual con la respuesta táctil directa, era el momento de centrarnos ya en el hecho de lo que iba a ser comunicado. Parecía sugerente y, por lo anteriormente expuesto, aconsejable, que la idea de aproximación del discurso musical a un público hipoacústico, se sirviera de una obra perteneciente al mundo de los oyentes -como hemos comentado, única ponderable desde la experiencia de la recepción personal-; y, desde una propuesta estética propia, había centrado la composición especialmente en aquellas características que mostraban una mayor presencia en las respuestas que iba percibiendo y contrastando a través de los *sensores*, los cuales me aconsejaban la mayor o menor insistencia en recursos y procesos, para facilitar así la comunicación entre la obra y el, hasta ese momento, potencial público receptor.

De modo que, a grandes rasgos, procederemos a la reconstrucción de lo que fue en principio toda una serie de consideraciones tratadas a nivel, digamos, de laboratorio.

El primer punto abordado fue el de la *inter-vállica*; al menos, así sucedía en el mundo de la percepción auditiva que era el que en todo momento regiría el proceso. Por lo que la construcción del motivo principal requería de su detenido estudio en base a la respuesta experimentada personalmente con la ayuda de los *sensores verbotonales*.

Así, el partir, por ejemplo, de un motivo de las características observables en la representación gráfica de la figura 1, permitía comprobar



Fig. 1

que al ser sometido posteriormente a sensibles transformaciones por reducción intervállica (fig.



Fig. 2

2), apenas posibilitaba el reconocimiento de algún tipo de alteración que lo singularizara. Sólo el ampliar ostensiblemente las distancias

entre las alturas que lo constituyen (fig. 3), favorecía la obtención de resultados suficiente-

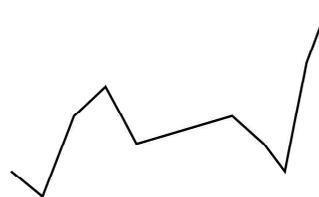


Fig. 3

mente diferenciados que podían ser transmitidos con nitidez por los *sensores*. De esta característica tan evidente, parecía inferirse que una técnica como el *puntillismo*, con resultados semejantes, por ejemplo, a los del *Cuarteto n.º 2*, a las *Variaciones op. 24* de Anton Webern, o a las experiencias recabadas desde el serialismo integral, como en las *Estructuras para dos pianos* de Pierre Boulez, podría aportar una solución satisfactoria debido a que este procedimiento, como sabemos, mantenía entre sus objetivos principales el truncamiento en la continuidad de la línea melódica -aspiración muy representativa de la época- que consecuentemente dificultaba la identificación del intervalo, debido a la sucesión de alturas muy distanciadas entre sí por medio de intervalos compuestos, de modo que su utilización podía apa-

recer aparentemente como muy recomendable en este proyecto, por aproximarse con gran exactitud a las óptimas respuestas antes mencionadas y experimentadas a través de los *sensores*, al incrementar extraordinariamente el reconocimiento de los fragmentos que se derivaban de la aplicación de estas técnicas... aunque, paradójicamente, este método que parecía ser el más idóneo para facilitar su aprehensión, comunicaba otras características poco aconsejables, en cuanto a que las grandes distancias recorridas que aportaban por un lado el reconocimiento de la célula en el mismo momento de su recepción, dificultaban, por el otro, su identificación en las sucesivas recurrencias, a causa de su incapacidad para conferir resultados suficientemente diferenciados dentro de la estructura general. Se trataba de una cuestión ya observable desde el mundo de la percepción sonora y que, con mayores motivos, extendería especialmente su efecto a un proyecto como el que nos ocupaba.

Este argumento vino a reforzar la idea de partida, en cuanto a la escasa idoneidad de un material interválico que, además, tan sólo rememoraba una época extraordinariamente concisa, y, en definitiva, poco representativa de lo que ha sido la naturaleza de la línea en la música de occidente a través de su historia, más tendente al uso de intervalos que no sobrepasaran regiones tan amplias. En cambio, verifiqué que la aproximación a unas analogías basadas en la fig. 1, aun no permitiendo diferencias tan relevantes, facilitaban, no obstante y con cierta eficacia, la transmisión de diversos matices que favorecían la evocación y el discernimiento de los distintos motivos, en el contexto general para el que iban a ser destinados.

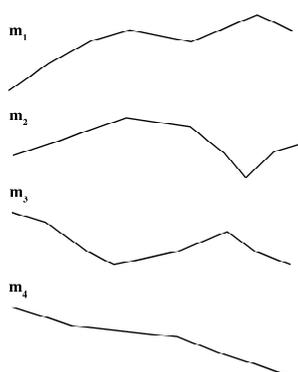


Fig. 4

Todas estas conclusiones se erigieron en punto de referencia de posteriores planteamientos que se convertirían en específicos de cada una de las secciones de la obra. De modo que para su ejemplificación, mostraremos las características esenciales de las células que concurren en la génesis de la obra, realizando una confrontación entre ellas mediante su representación analógica (fig. 4). Como podemos observar, las dos primeras, m_1 y m_2 , evidencian recorridos de características aparentemente semejantes; sin embargo, en m_2 , y debido a su carácter *netamente* suspensivo por su *direccionalidad ascendente*, la línea sugerirá una posible continuidad. En cambio, tanto m_3 como m_4 , presentan trayectorias de *resolución descendente* y, por tanto, de

carácter más conclusivo, sobre todo en m_4 , al ser confirmada contundentemente por el dominio de una direccionalidad descendente mucho más acusada.

La combinación de estas células (fig. 5) y su distribución y reexposiciones a lo largo de la sección, otorgarán unidad al fragmento que las contenga y contribuirán a que estos elementos sean parte esencial de un proceso de recurrencia permanente, cuya reiteración se constituirá en uno de los recursos prioritarios a tener en cuenta en esta composición. Su organización, en términos más amplios, vendrá determinada por una estructura formal -cuya génesis expondré en la segunda parte del artículo- que coadyuvará, asimismo, a la consecución de dichos objetivos.

Como ya hemos reseñado, estas valoraciones acabaron por condicionar buena parte de la organización interna del *Concierto de los Sentidos*, al igual que ocurrió con el estudio de los restantes parámetros considerados esenciales y de especial relevancia en la comunicación con los *sensores verbotonaes* disponibles para la realización de la experiencia, y que aquí estamos resumiendo en *línea, ritmo y articulación*.

Fig. 5

- *Ritmo*

La intención de aproximar la música representativa del mundo de los oyentes, a un público privado de los mecanismos de recepción auditiva, hacía necesario el empleo de valoraciones de tiempo que permitieran que sus combinaciones rítmicas resultantes no descuidaran una necesaria recurrencia, insistiendo en el uso de métodos que favorecieran el recuerdo, basándome en variaciones de células rítmicas razonablemente reconocibles que posibilitaran la identificación de cada fragmento, precisamente, por estas peculiaridades específicas. De nuevo, la transmisión de estos valores a través de los *sensores verbotonaes* era crucial para su selección y, como habíamos acordado en principio, este procedimiento me aconsejaba, lógicamente, dar preferencia a los esquemas rítmicos que fueran más accesibles en su percepción táctil, potenciados por la asignación de articulaciones predeterminadas que enfatizaran su diferenciación, en cuanto al carácter y cualidades particularizadas.



Fig. 6

En el siguiente ejemplo, las valoraciones de tres de las células empleadas (fig. 6: r_1 , r_2 y r_3) permiten observar el grado de mayor o menor complejidad que se deriva de cada una de ellas, en función de su densidad. En r_1 , por ejemplo, sus notas prolongadas sugieren un carácter más *cantabile*, propio de un pasaje lento; a diferencia de r_2 , en la que se aprecian dos aspectos esenciales: por un lado, una mayor densidad rítmica y, por otro, la limitación de valoraciones e inclusión de silencios, de modo que el ritmo a contratiempo (pulso acéfalo) le confiere unas diferencias obvias con las restantes células; sin embargo, la personalidad de r_3 se centra esencialmente en que su ritmo basado en semicorcheas, provoca una mayor complejidad y sensación de incremento en su velocidad que determinará el mayor contraste con los pasajes de carácter más reposado; por último, la aportación de la última célula r_4 , se caracterizará por la utilización del tresillo de corcheas como ritmo base, sugiriendo un cambio de compás, no escrito, de pulsación ternaria.

Obviamente, de cada una de ellas derivarán estructuras rítmicas más amplias que delimitarán cada una de las secciones de la obra, permitiendo apreciar cómo se prolongan sus características más relevantes, de manera que los diferentes fragmentos a los que dan paso estas células, quedarán ejemplificadas del siguiente modo:

a) Célula r_1 , de carácter más tranquilo (fig. 7)



Fig. 7

b) Célula r_2 , y el empleo de esquemas a contratiempo (fig. 8)



Fig. 8

c) Célula r_3 , de características rítmicas más acentuadas (fig. 9)



Fig. 9

d) Célula r_4 , de pulsación ternaria (fig. 10)



Fig. 10

• *Articulación*

Otro factor fundamental que colaboró al reconocimiento del ritmo lo obtuve proporcionando a las células, una distribución intencionada de *articulaciones* que enfatizaran su carácter. *Juliette Alvin*, en el libro anteriormente citado, comenta que el niño sordo: *Puede relacionar la acentuación de las palabras con la acentuación en la música, y aunque no puede cantar es capaz de conectar un esquema rítmico de unos pocos acordes con una palabra o con una oración acentua-*

da de la misma manera. Por ello, parecía muy conveniente el considerar de forma especial dicha acentuación, por lo que desarrollé diferentes tratamientos para las distintas secciones, en función de las características de cada fragmento musical. Uno de los más significativos en este sentido aparece en la fig. 11 ilustrando muy gráficamente su respuesta a la percepción táctil.

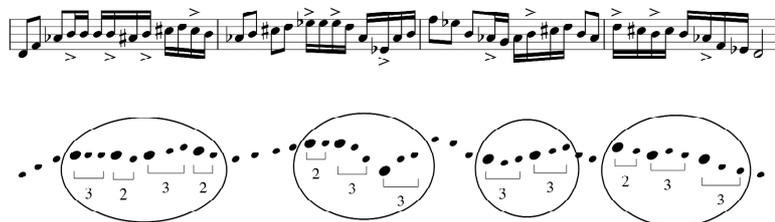


Fig. 11

De nuevo, la ejemplificación corresponde a la primera sección de la obra en donde la articulación se convierte en una de las particularidades más notables, evidenciándose suficientemente al observar cómo las notas de mayor tamaño -que representan las alturas acentuadas-, aparecen asociadas en grupos separados, encerrados en bucles; cada uno de ellos participa de los cambios constantes de acentuación, basados en una reorganización discontinua que alterna los ataques distribuidos entre dos y tres notas; estas permutaciones constantes provocan un efecto que aumenta el nivel de incertidumbre en las expectativas, debido a que las diferentes combinaciones nunca reinciden con literalidad; lo que acaba derivándose en particularidad esencial e imprescindible para conseguir un carácter más contrastante respecto a las distintas secciones concurrentes, imbricadas en la organización de la estructura formal, que por la utilización de esquemas reexpositivos, favorecerá su percepción y su mejor reconocimiento.

SEGUNDA FASE

Con los tres parámetros definidos, *línea*, *ritmo* y *articulación*, y ya conseguida en el primer estadio del proyecto la relación entre el reconocimiento visual de cada uno de los instrumentos y su respuesta táctil, era el momento de acceder a la segunda parte del evento en la que los instrumentos intervendrían a solo, pero ahora sin la recepción táctil directa, sino aprendiendo su relación a través de las respuestas de los *sensores verbotonaes*.

A partir de esta segunda fase, y en lo sucesivo, el desarrollo de la experiencia se estableció ya dentro de la sala de conciertos del Rosalía de Castro, cuyas características como tal aportaban un importante respaldo al proyecto, ya que al tratarse de una sala concebida inicialmente para representaciones teatrales y, consecuentemente, con un tiempo de reverberación mucho menor que el de los auditorios dedicados a conciertos, los diferentes efectos sonoros serían más nítidamente percibidos, aumentando considerablemente la capacidad para su mejor reconocimiento.

Los sensores

También es a partir de este punto cuando el público accedía al patio de butacas del teatro, en donde previamente se habían instalado una red de *sensores* del *sistema verbotonál* del profesor yugoslavo Petar Guberina, lingüista y fonetista experimental.

Estos *sensores*, denominados SUVAG, acrónimo de Sistema Universal Verbal Auditivo de Guberina, son dispositivos individuales portátiles dotados de una moderna tecnología de filtrado que actúa seleccionando, amplificando y codificando los sonidos por los estímulos que le llegan. Constan de micrófonos, distribuidores y sensores de vibración, cuyas respuestas se perciben al ser aplicados en distintas zonas del cuerpo, precisamente, en aquellas que el receptor va considerando que su identificación es más óptima durante el transcurso de la experiencia.



La instalación de estos dispositivos en el teatro exigió la superación de ciertos problemas de equipamiento, al ser necesaria la distribución de los respectivos *sensores* en cada una de las butacas de la sala, y del sistema de cableado correspondiente desde las cajas distribuidoras, lo que permitía el acceso a la música interpretada desde cualquier emplazamiento de la sala.

Disposición de los músicos

Como hemos comentado anteriormente, en esta fase, los instrumentistas intervenían a solo, y su reconocimiento a través de las respuestas de los *sensores verbotonaes* aconsejaba tomar medidas para facilitar al público su identificación. Para el niño sordo, y aún haciendo uso de los *sensores*, supone un gran esfuerzo la localización de la dirección del sonido, por lo que un concierto *en vivo* favorece la ubicación de la fuente sonora repercutiendo favorablemente sobre la atención de los asistentes. Por este motivo se evitó aún en esta segunda fase, la colocación habitual de la totalidad de los músicos en el escenario, distribuyéndolos por familias en los palcos laterales: violines y violas en los de la derecha y



vientos en los de la izquierda, mientras que los violoncellos y contrabajos, la percusión y el director, se situaron en el escenario. Esta espacialización aseguraba al público una recepción con mayores garantías de identificación de la procedencia de los distintos sonidos recibidos desde los *sensores*, ya que su especial ubicación



ahora en la respuesta vibratoria transmitida a través de los *sensores*, lo que propiciaba otra forma más de establecer la relación entre instrumentos y público receptor.

TERCERA FASE

Como consecuencia, la siguiente fase debía suponer un grado más en la evolución hacia una mayor complejidad; así, manteniendo a los músicos en los palcos con la misma distribución, y dando continuidad a la línea de progresión anunciada, se pasó de las intervenciones *a solo*, a la participación de las familias instrumentales completas.

Tengamos en cuenta por otro lado, que conocíamos de antemano determinadas experiencias llevadas a cabo por algunos educadores, en las que se había llegado a la conclusión de que con una práctica habitual se podía conseguir que el niño sordo pudiera percibir vibraciones sonoras, de modo que lograra aprehender y reconstruir una organización musical sencilla centrada en el ritmo; uno de los métodos más interesantes utilizados contemplaba la interpretación de diferentes mensajes sonoros organizados rítmicamente a través del piano, que serían transmitidos por la vibración emitida desde su gran caja de resonancia. Se observó que lentamente, el niño sordo era capaz de reconocer, memorizar e incluso reproducir esquemas rítmicos sencillos como los de un vals, una marcha, etc. De estas conclusiones se infería que era aconsejable emplear estos ritmos populares con la finalidad de que aprovechando sus características elementales, se produjera un mejor acceso al proceso que se iba a desarrollar en este tercer estadio: la aparición de estructuras musicales más elaboradas junto a la intervención de agrupaciones instrumentales más numerosas. Por lo que compuse tres piezas de corta duración, a modo de suite, que tomaban como base rítmica los esquemas del *vals*, *dixieland* y *pasodoble*, respectivamente. Dichas piezas, debían su idoneidad y eficacia a dos aspectos esenciales que contribuían a favorecer la memorización interna: por un lado, la simplicidad de sus esquemas rítmicos de base, repetidos de manera persistente comparable a una figura de ostinato, y, por otro, la organización interna de los elementos que contenían, basada en estructuras de fácil aprehensión.

Insistiendo en el empeño de presentar una música de oyentes pensada para un público de hipoacústicos, precisaré que en todas estas piezas, sus constantes escalísticas favorecían el mantenimiento de la unidad estilística, con el fin de que se aproximara a una propuesta estética más de acuerdo con los recursos técnicos que personalmente venía utilizando en otras obras; adjudicándoles además la impronta de un cierto carácter satírico, a modo de caricatura de lo que supone hoy el *parafrasear* estas piezas fuera del contexto al que pertenecen.

La plantilla instrumental de cada una de ellas, favorecía a una de las secciones que intervenían en la ejecución por encima de las restantes; y, más aún, teniendo en cuenta que su disposición determinaba que la cuerda apareciera, como hemos dicho, desde el lado derecho de la sala, dominando preferentemente este plano, y los vientos, con su correspondiente emisión imponiéndose desde el izquierdo. En el *vals*, por ejemplo, con un predominio claro de los arcos, aunque ello no suponía que los vientos y la percusión quedaran excluidos, sino que colaborarían con efectos puramente colorísticos y de apoyo a las cuerdas; en el *dixieland* evidentemente, y en este caso de forma casi exclusiva, el protagonismo sería de los metales por encima de los arcos, con notable intervención de la percusión; mientras que en el *pasodoble*, y a pesar de la participación de las distintas familias en *tutti*, sus características específicas hacían apropiado conseguir un timbre próximo al de las bandas de música y, como consecuencia, de una fuerte presencia de los vientos. Todas ellas con intervenciones muy breves, preliminares, que dieron paso al Poema Sinfónico.



CUARTA FASE

Al llegar a la última fase del *Concierto de los Sentidos*, todo recobró la apariencia habitual: los músicos, sobre el escenario y en su disposición acostumbrada en la orquesta, y junto a ellos, el narrador y la traductora en Lenguaje de Signos de los textos poéticos que fueron recitados

en las transiciones previstas a tal fin en el Poema Sinfónico propiamente dicho, con el que nos proponíamos mostrar, ahora ya sí, una obra desligada de cualquier referencia, y compuesta ex profeso con los resultados de las experiencias parciales ya presentadas y asumidas. Teniendo en cuenta que, *aunque estas composiciones no priorizan los parámetros que rigen las estructuras convencionales, pueden ser contempladas por un público oyente, sin embargo su percepción genuina sólo se apreciará como tal a través de los sensores verbotonaes*. Las características de su composición y planificación, en cuanto a su microorganización interna, motivica y formal, será objeto del siguiente artículo (Parte II).

EPÍLOGO

Concluiremos comentando que este proyecto fue una iniciativa del Departamento de Programas de Divulgación Musical del Ayuntamiento de A Coruña y la Orquesta Sinfónica de Galicia; contó con José Antonio Abad Varela en la organización y la colaboración de Marga Sampaio como guionista, Santiago Fernández como narrador, y el maestro José Luis Temes al frente de la citada Orquesta, quien realizó el estreno sinfónico del *Concierto de los Sentidos* los días 12 y 13 de enero de 2000, en el Teatro Rosalía de Castro. Se celebró con asistencia de niños y jóvenes sordos e hipoacústicos de A Coruña, Ferrol y Vigo, que presentaban distintos grados de discapacidad auditiva, y su celebración fue ampliamente difundida por los informativos de televisión y por distintos medios de prensa escrita, donde además quedaron reflejadas algunas impresiones de los asistentes a este concierto:

“El concierto de los sentidos”, una partitura pensada y escrita para sordomudos

La compositora Carmen Verdú protagoniza una experiencia insólita

Los pequeños siguieron el recital con un sistema de vibradores

Cien niños sordos participaron en el “Concierto de los sentidos” de la OSG

L.P. • A Coruña

Cien niños sordos participaron ayer en la primera sesión del “Concierto de los sentidos”, iniciativa organizada por el Departamento de Dirección Musical del Ayuntamiento y la Orquesta Sinfónica de Galicia, cuyo compositor asistió en el Teatro Rosalía de Castro ante un público formado exclusivamente por pequeños con problemas de audición.

Un total de 47 alumnos del colegio público Nuestra Señora del Rosario, de A Coruña, estuvieron entre primera plana de la Sinfónica, al que se unieron luego estudiantes de...



La Orquesta Sinfónica ofrece esta mañana un concierto para niños sordos

REDACCIÓN A CORUÑA

Carmen Verdú estrena hoy un concierto para sordos

La compositora alicantina Carmen Verdú estrena hoy en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, un concierto titulado “El concierto de los sentidos” de aproximadamente una hora de duración, específicamente compuesto para personas sordomudas, que asistirán al estreno de la obra con sensores conectados a sus cuerpos.

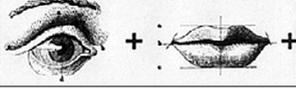
► 23

Casi un centenar de niños sordos de toda Galicia pudo «escuchar» la música de la Orquesta Sinfónica

Un concierto con mucho tacto

EXPERIENCIA PIONERA

Música para otros sentidos



La Orquesta Sinfónica de Galicia ofrecerá hoy y mañana en A Coruña un concierto para los niños sordos

Carmen Verdú estrena hoy un concierto para sordos en La Coruña

Carmen Verdú estrena un concierto para sordos

Un grupo de niños sordos asiste hoy al “Concierto de los sentidos” de la Sinfónica de Galicia

Redacción • A Coruña



Cien niños sordos asisten a un concierto de la Sinfónica

Cien niños sordos participaron ayer en la primera sesión del “Concierto de los sentidos”, una iniciativa del Ayuntamiento y la Orquesta Sinfónica dirigida a menores con problemas de audición.

PAGE 2



Los niños siguieron el concierto mediante un sistema especial

- **Mundo Clásico**, 15/05/2002. *Carmen Verdú, una compositora para los sentidos: En enero de 2000 Carmen Verdú atrajo la atención de los medios informativos con ocasión del estreno en el Teatro Rosalía de Castro (A Coruña) de su obra Concierto de los Sentidos, encargo del Consorcio para la Promoción de la Música, con la Orquesta Sinfónica de Galicia, bajo la dirección de José Luis Temes, siendo la primera obra especialmente escrita para ser percibida a través de sensores del Sistema Verbotonal del profesor Guberina, por personas hipoacústicas. Un año antes había conseguido otro notable éxito con la interpretación de cuatro de sus obras en los World Music Days de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, celebrados en Bucarest. (...). (Artículo de Redacción).*

- **La Voz de Galicia**. A Coruña, 13/01/2000: *La Orquesta Sinfónica de Galicia, el IMCE y una compositora alicantina, Carmen Verdú, hicieron ayer realidad un sueño. El de casi cien niños sordos que por primera vez pudieron sentir algo que han leído en los libros pero que su discapacidad les impide disfrutar: la música (...) en el auditorio, cada uno encontró en su asiento un pequeño vibrador que le permitió sentir lo que sobre la tarima interpretaba la Sinfónica. Carmen Verdú, autora de las piezas, ha dedicado varios meses a culminar el encargo que le hizo la OSG en mayo (...) es la autora de los 40 minutos de música que ayer escuchó Iván, un vigués de 11 años al que le costó encontrar la palabra que se ajustase a lo que había sentido: “Vibración”. También la notó Adolfo, aunque él que puede escuchar algo, matizó algo más: “Lo siento más fuerte que con el oído”. Es simplemente otra forma de escuchar. (Paula González).*

- **El Ideal Gallego**. A Coruña, 13/01/2000: *... Carmen Verdú, autora de las composiciones de este singular “Concierto de los Sentidos”, explicó que las obras que ayer interpretó la Sinfónica fueron escritas expresamente para este programa (...) el concierto se diseñó para permitir a los pequeños que conociesen de cerca la forma de trabajo de una gran orquesta. Durante la primera parte del recital los pequeños pudieron tocar los diferentes instrumentos, mientras los músicos de la Sinfónica, con la ayuda de los intérpretes, les explicaban el funcionamiento de los mismos*

(...) En la segunda parte, los músicos de la Sinfónica abandonaron su lugar habitual sobre el escenario para situarse en las plateas del Teatro Rosalía (...) El objetivo de esta original ubicación de los intérpretes de la orquesta era lograr una atmósfera envolvente que reforzara la intensidad de las melodías ... (Luis Pousa).

- **El Correo Gallego**. A Coruña, 12/01/2000: *Casi un centenar de niños sordos asistirán a los dos conciertos que hoy y mañana ofrecerá la Orquesta Sinfónica de Galicia en el Teatro Rosalía. En las dos sesiones se interpretará una composición creada especialmente para ellos con el fin de que puedan sentir las sonoridades y vibraciones de los instrumentos. La iniciativa surgió del departamento de programas de divulgación musical de la Escuela Municipal de Música de A Coruña. A partir de ahí, la Orquesta Sinfónica de Galicia encar-*



gó la música a la compositora alicantina Carmen Verdú. (...) Para realizar esta composición se analizaron las percepciones que tienen las personas sordas. Los resultados se trasladaron a la autora de la composición a la que se le facilitó también el material que utilizan los niños para sentir la música de forma que ella también pudiera percibirlo... (Artículo de Redacción).

Las consecuencias extraídas personalmente giraban en torno a una sensación especial desconocida en anteriores conciertos; después de una experiencia tan singular, en la que la música y el silencio habían sido los grandes protagonistas, quedaba imborrable en el recuerdo la rotunda respuesta: ningún aplauso; todos los asistentes agitaban sus manos, ... era la forma, entonces para mí inédita, de expresar lo que allí había ocurrido.

Carmen Verdú
([enlace blog](#))

*Exemplar promoció de
les tres últimes generacions,
en un llibre valencià de secundària.*

Nos ponemos manos a la obra. ¿Conoces a estas cinco compositoras valencianas? Te animamos a que conozcas su obra y así poder reivindicarlas.



De izquierda a derecha: Matilde Salvador, Carmen Verdú, Ángeles López Artiaga (foto: Eva Ripoll), María Teresa Oller (foto: Irene Mersilla), Claudia Montero.

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
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
Ángeles López Artiga

MIEMBROS DE NÚMERO

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 comp.
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
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 Orengo 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.

José Pascual Gassó García-dir. y doc.
 David Gómez Ramírez- dir.
 Ana M^a Galiano Arlandis-musicol. y doc.
 Carmen Verdú Esparza-compositora
 Javier Santacreu Cabrera-compositor
 Jordi Orts Payà-comp. y guitarrista
 José María Bru Casanova-comp. y clari.

Silvia Gómez Maestro-pianista y doc.
 José Miguel del Valle Belda-comp. y viol.
 David Seguí Gironés- comp.
 Fco. José Molina Rubio- ped. y comp.
 Vicent Berenguer i Llopis- comp.
 Raquel del Val Serrano- pianista
 Óscar Campos Micó- pianista

MIEMBROS DE HONOR

Álvaro Zaldívar Gracia - musicólogo
 Carlos Álvarez Rodríguez - barítono
 Carlos Cruz de Castro - compositor
 Giampaolo Lazzeri – director
 Giancarlo Aleppo – comp. y director
 Jesús Villa Rojo – compositor y pianista
 Biagio Putignano – compositor
 Martha Noguera - pianista
 Alicia Terzian - compositora y musicóloga
 Antoni Parera Fons-compositor
 Leonardo Balada Ibáñez – compositor
 José Luis Turina-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

	Carmen Verdú Esparza	Alicante
	Juan Durán Alonso	A Coruña
	María Pilar Ordóñez Mesa	El Escorial
ALEMANIA	Herr. Amin Rosin	Stugart
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
INGLATERRA	Carlos Bonell	Londres
ITALIA	Giancarlo Aleppo	Milán
	Mauricio Billi	Roma
MÉXICO	Trinidad Sanchís Picó	Veracruz
	Carlos Marrufo Gurrutia	Veracruz
PORTUGAL	Nikolay	Lisboa
RUSIA	Yuri Save Live	San Petersburgo

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 VINAROS

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 DISPONIBILIDAD 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

Año 2023

JOAN ENRIC LLUNA (clarinetista y director)
RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT (a título póstumo)

REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE VALENCIA



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 Orenge 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)