



*M.I. ACADEMIA de la MÚSICA VALENCIANA*

## **BOLETÍN INFORMATIVO**

**Nº 114 ABRIL de 2024**



**EDITA:** M.I. Academia de la Música Valenciana (Valencia) [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

## En Primera Página

Informamos en primer lugar a todos los Miembros de la Academia, que la Asamblea General anunciada en el anterior Boletín de Marzo (núm. 113) para el martes 26 de marzo, queda aplazada por razones ajenas a la Academia para el martes 9 de abril a las 19:00 horas.

Y precisamente en este mes comenzamos con las actividades previstas para el presente año. Así, el lunes 15 de abril a las 19:00h en el Salón Constantí i Llombart de Lo Rat Penat, el Académico Correspondiente por Murcia Francisco José Valero Castells, nos ofrecerá un recital de oboe acompañado al piano por Juan Miguel Murani

Para el domingo 28 a las 12:30h se ha programado un concierto de flauta y guitarra en el Palau de Cervelló de Valencia, el cual será ofrecido por los Académicos Joaquín Gericó y Rubén Parejo.

Y el martes 30 daremos el pistoletazo de salida al V Concurso de Música de Cámara organizado por la Academia, con la semifinal de dicho Concurso. Será a las 17:30h en el Salón Constantí i LLombart de Lo Rat Penat.

En otro orden de cosas, el martes 12 de marzo de 2024 nos visitó en Valencia nuestro Miembro de Honor el compositor Italiano Biagio Putignano, el cual fue recibido en nuestra sede por el presidente Dr. Roberto Loras y los Miembros de la Junta de Gobierno D. Jesús Madrid y D. Bernat Adam. Además de quedar encantado con “nuestras” instalaciones visitando todo el magnífico edificio que nos acoge, nuestros anfitriones les acompañaron a él y a su mujer a conocer algunos de los enclaves más importantes del centro histórico de la capital como la Catedral, etc.

El maestro Putignano dio al día siguiente una clase magistral en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia ¡Gracias por su visita Maestro!



Terminado el proceso de evaluación de nuestro Proyecto Erasmus por el “Servicio Español para la Internacionalización de la Educación”, tenemos la satisfacción de comunicar que finalmente ha sido valorado positivamente, después de presentar los resultados obtenidos, incluidos los trabajos elaborados y derivados de las conclusiones del mismo.



MINISTERIO  
DE CIENCIA, INNOVACIÓN  
Y UNIVERSIDADES



SERVICIO ESPAÑOL PARA LA  
INTERNACIONALIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN

*Alfonso Gentil Álvarez-Ossorio*  
Director

**2022-1-ES01-KA210-VET-000082897**

## **ANEXO I - EVALUACIÓN DE LA CALIDAD:**

### **Pertinencia del proyecto:**

El proyecto “Patrimonio cultural europeo: revalorización de la música española, italiana y checa en la transición del siglo XIX al XX”, ha logrado los objetivos previstos inicialmente y ha obtenido los resultados esperados, tanto de carácter tangible como no tangible, relacionados con la mejora de la competencia plurilingüe a través del estudio del patrimonio musical de los tres países participantes en el proyecto (Italia, República Checa y España) así como la recopilación de obras y elaboración de guías didácticas de la música producida en estas regiones desde mediados del siglo XIX hasta mitad del siglo XX. Durante el proyecto se han conseguido los siguientes objetivos: 1) Crear la identidad europea en el alumnado de enseñanzas profesionales de música a través del estudio del patrimonio cultural de las tres regiones implicadas y la participación en actividades musicales conjuntas. 2) Recuperar, proteger, conservar y difundir el patrimonio cultural de las tres regiones mediante la realización de estudios, recopilación de obras y elaboración de guías didácticas. Estos objetivos se han conseguido gracias a la realización de 6 actividades, muy bien diseñadas y documentadas. La propuesta del proyecto es relevante en cuanto a los objetivos del Programa y de la Acción, estando alineada con la prioridad horizontal de “valores comunes, compromiso y participación cívica” y con la prioridad de Formación Profesional de “contribuir a la innovación en la FP”. Además, apoya la ciudadanía europea activa y acerca la dimensión europea al nivel local. El proyecto presenta una asociación sólida, integrada claramente en el ámbito de la FP, ya que se dirige a un grupo objetivo pertinente (profesionales de la formación y personas que se encuentran en procesos de formación VET). El proyecto ha tenido un carácter innovador siendo relevante su transferencia a nivel internacional al contar con socios de 3 países distintos pudiendo por tanto validar las actividades del proyecto en distintos contextos y realidades europeas. La asociación y los resultados tienen un claro valor añadido europeo, pues se ha trabajado conjuntamente para obtener unos materiales didácticos comunes, pero este debería quedar mejor reflejado en el informe final. No se ha encontrado el acceso a la página web del proyecto, solo se ha podido acceder a la página web del socio español (pero no hay un apartado dedicado para el proyecto, solo alguna noticia). La página web del socio italiano no se sabe cuál es y la del socio checo ha cambiado de dirección. Desde esta última tampoco se accede a una sección clara del proyecto. Los materiales desarrollados están disponibles en español y en inglés, pero no hay un criterio fijo para esto. Los materiales deberían estar disponibles en los 3 idiomas de los socios del proyecto (español, italiano y checo) y en inglés.

**Puntuación sobre 20: 15**

## **ACTIVIDADES PROGRAMADAS PARA ABRIL**

### **Recital de oboe y piano**

**El lunes 15 de abril a las 19:00h** en el Salón Constantí i Llombart de Lo Rat Penat, el Académico Correspondiente por Murcia **Francisco José Valero Castells**, nos ofrecerá un recital de oboe acompañado al piano por **Juan Miguel Murani**. El programa que podremos escuchar en dicho recital lo componen obras de Ángeles López Artiga, Andrés Valero Castells, Juan Pons Server, Rodolfo Halffter, Luis Blanes i del propio Fco. José Valero Castells.



#### **Francisco José Valero Castells**

Realiza su carrera Superior de Oboe en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con D. Francisco Salanova, terminando sus estudios superiores a los 16 años con las más altas calificaciones. Premios de Honor de Fin de Grados y Carrera de Solfeo y Oboe, Premio “Mercedes Massí” y la beca “Santiago Lope”. También obtiene el 2º Premio en el Premio de Juventudes Musicales de España. En dicho conservatorio obtendrá también los títulos de Piano, Dirección de Coros y Composición. Posteriormente ha ampliado estudios con los profesores Th. Indhermühle, L. Koch, J. de Lancie, P. Dombrecht, Lorenzo Coppola, Yvan Nommick y Enrique Blanco entre otros.

Ha formado parte de la Orquesta Municipal de Valencia, Orquesta de RTVE, Orquesta del Conservatorio de Valencia, JONDE, Orquesta de la Región de Murcia, OSRM, Virtuosos de Moscú, Beethovenhall de Bonn, OBC, OSPA, OST, etc., con varias de las cuales ha actuado como solista (Conciertos de B. Marcello, W.A. Mozart, F. Martin, B. Martinu...). Ha realizado grabaciones discográficas con la Orquesta de Cámara de Murcia, JONDE, Orquesta de Cámara y Coro de la Universidad de Murcia, OSRM y el grupo “Concertus Novo”. También ha sido miembro fundador de los grupos de cámara Concertus Novo, Quinteto Ictus, Grupo instrumental Tetragrama, Ensemble Areté, Harmonie XXI y MúVyN Ensemble. En 2001 creó el Grupo de Dobles Cañas del Conservatorio Superior de Música de Murcia Ars Arundinis, formado por profesores y alumnos de dicho centro, con el que realizó numerosos conciertos y dirigió hasta 2006.

En su catálogo de composiciones hallamos obras interpretadas en el Auditorio y Centro de Congresos de Murcia, Auditorio Nacional, Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Murcia, Auditorio y Palacio de Congresos de Zaragoza, Palau de la Música de Valencia y Centro Cultural Yasar Kemal de Ankara. Es miembro de la SGAE, COSICOVA y Académico Correspondiente de la Academia de la Música Valenciana. Desde 2020 desarrolla una labor de creación de contenido audiovisual por medio de arreglos, composiciones e interpretaciones de material concerniente a su carrera con participación de amigos y compañeros de trabajo relacionados mayormente con la Región de Murcia. Todo este contenido está disponible en su canal de YouTube con las marcas “Frank & Friends” (F&F)-, “Valero’s Performance” (Va’sP) y “New Old Music” (NOM).

Ejerce la docencia desde 1988 en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, obteniendo la Cátedra de Oboe por oposición en 1989.



## Juan Miguel Murani

Único pianista europeo que ha conseguido el "Premio Rojo de Moscú". "Master en Bellas Artes" cum laude por la "Academia Rusa de Música Gnessin" de Moscú. Consiguió que se implantara la enseñanza individual en materias como armonía, solfeo, o análisis en todos los conservatorios de Rusia para casos especiales como el suyo, por iniciativa de Marina Gorbienko (catedrática de Armonía y solfeo de la "Escuela Rusa de Música Gnessin").

Ha dado 360 conciertos de ámbito nacional e internacional (USA, Canadá, Francia, Gran Bretaña, Alemania, Holanda, Eslovaquia, Rusia, Israel...). Conciertos con Nuria Rial, Mijail Milman, Jonathan Plowright, Manuel Ausensi, Joaquín Clerch, Ara Malikian, Virtuosos de Moscú, el Quinteto de Viena. Ha tocado con las siguientes orquestas: St. Bridge's Chamber Orchestra de Londres, "Virtuosos de Moscú", Orchestre Sinfonique de Pau, Camerata de Amsterdam, Filarmónica de Wrocław, Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Filarmonía de Madrid y Sinfónica de Murcia.

Tiene 76 obras compuestas en todos los géneros, 28 de ellas estrenadas en prestigiosos auditorios y salas de concierto internacionales, entre ellas: 2 operas, el oratorio "La pasión según San Juan", un poema sinfónico, "Stabat Mater in stilo antico", música de cámara (tríos, cuartetos), Cantata para Coro, tenor y orquesta "Deitania", dos colecciones de música para piano y la Sonata "In tribulationum tempore", ciclo de canciones "La noche oscura", así como la música compuesta para las obras de teatro "Almas de latón" y "Triboulet" estrenadas en Toulouse y Berlín respectivamente.

Ha realizado colaboraciones en teatro con Nuria Espert ("Master Class" de Terrence McNally), J. Antonio Quintana ("Entre la partitura y el sueño") y Teatro Strappato ("Almas de latón" y "Triboulet"). Caballero de la "Orden Constantiniana de San Jorge" por el mérito artístico. Profesor del Conservatorio Superior de Música "Massotti Littel" de Murcia. Ha grabado dos discos: el doble CD "Hommáge à Vignes" y "Murani" (París y Linz respectivamente).

-

## Concierto de Flauta y Guitarra

**El domingo 28 de abril a las 12:30h** en el Palacio de Cevelló (Plza. de Tetuán 3. Valencia), los Académicos Numerarios **Joaquín Gericó** y **Rubén Parejo**, nos ofrecerán un concierto de música valenciana compuesta para estos instrumentos. En concreto se podrán escuchar obras de Joaquín Rodrigo, Rafael Rodríguez Albert, Roberto Loras, Claudia Montero y Ramón García i Soler.



-

Y **el martes 30 de abril a las 17:30h** tendrá lugar en la Sala Constantí i Llobart de Lo Rat Penat, la eliminatoria del V Concurso de Música de Cámara organizado por la Academia, que este año está dedicado a dúos de voz y piano.

## ACTIVIDADES DE NUESTROS MIEMBROS

El jueves 29 de febrero de 2024 a las 19:30h en la Sala Principal del Auditorio Baluarte de Navarra, tuvo lugar el estreno absoluto de la obra para orquesta *Climate Change*, del Miembro de Número **Josep Vicent Egea**.



La composición, obra encargo de la Fundación Baluarte, fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Navarra bajo la dirección de su director titular el maestro Perry So, dentro de su ciclo de conciertos de la temporada 2023-24.

J. Vicent Egea es compositor y director de la Banda de Música “La Pamplonesa”, de Pamplona. Esta Banda que cuenta con 100 años de historia, es la que se encarga de poner música a diversos actos a lo largo del año, en especial en los Sanfermines, los cuales le dan mucha de la fama que ostenta en la cuenca, además de dar diversos conciertos a lo largo del año ¡Enhorabuena!

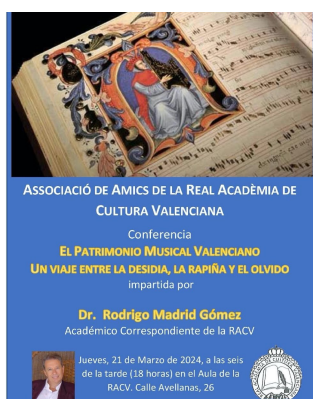


La actual Orquesta Sinfónica de Navarra fue fundada por D. Pablo Sarasate en el año 1879, lo que hace de ella el conjunto orquestal en activo más antiguo de España.

El jueves día 21 de marzo de 2024 a las 18:00h en el Aula de la Real Academia de Cultura Valenciana, nuestro Académico Numerario **Dr. Rodrigo Madrid**, ofreció una interesante conferencia que llevaba por título:

**El Patrimonio musical valenciano. Un viaje entre la desidia, la rapiña y el olvido**

El acto fue organizado por la “Associació d’Amics de la Reial Acadèmia de Cultura Valenciana”, y según palabras del propio conferenciante “en dicha conferencia expuse las bases para la creación de un Museo Archivístico Virtual. Avanzamos”.



Por otra parte, el Académico Numerario **Dr. Jesús María Gómez**, recibió recientemente la distinción de Socio de Honor de la Asociación Espejo de Alicante (EDA). Esta asociación es una iniciativa privada para fomentar actividades artísticas y culturales de todo tipo, la cual se constituyó el 12 de octubre de 2002. Felicitamos una vez más a nuestro compañero, coordinador de la M.I. Academia de la Música Valenciana por Alicante.



## COLABORACIONES



El presente artículo es la segunda entrega del trabajo que la compositora y Académica Correspondiente Carmen Verdú abordó en el Boletín anterior (nº 113), al referirse a una experiencia musical ciertamente inusitada por estar dirigida a un auditorio privado de recepción auditiva, o con deficiencias de captación muy graves, y de la cual es su autora.

En él explicó de forma detallada, los pasos preliminares que permitieron a un público de características tan específicas, y lógicamente desligado del mundo de la música, su aproximación gradual al Poema Sinfónico con el que culminaría dicha experiencia, teniendo en cuenta la dificultad que ello entraña incluso para neófitos que presentan completas sus capacidades auditivas.

En esta ocasión, expone el análisis específico y pormenorizado de los integrantes básicos de dicha obra sinfónica, cuya singularidad consiste en que se trata de una composición creada desde la percepción de las vibraciones sonoras, a través de *sensores verbotonales*.

La autora reflexionará acerca de los motivos que le condujeron a la selección de los recursos que consideró como más adecuados para dotar a la partitura de unidad y coherencia; asimismo, tratará sobre las células motivicas empleadas y sus posteriores transformaciones, que le permitieron finalmente la obtención de nuevos y disímiles materiales, con la intención de dotarla de personalidad con rasgos característicos contrastantes sobradamente perceptibles a lo largo del Poema Sinfónico.

Concluyendo con la referencia a su respuesta en los *sensores verbotonales*, herramienta imprescindible para que el público pudiera percibir las vibraciones sonoras, que se constituirían en inusuales transmisores del contenido argumental de la obra.





# EN LA GÉNESIS DE UNA COMPOSICIÓN DIRIGIDA A SORDOS<sup>1</sup> (y II)

## ANÁLISIS DEL POEMA SINFÓNICO

*Als meus companys de generació,  
reprentent el compromís amb la història.*

**CARMEN VERDÚ**

### INTRODUCCIÓN

La primera entrega de este artículo (Parte I), publicada en el Boletín de la Academia nº 113, contempló las distintas consideraciones a tener en cuenta en la composición de un proyecto, el *Concierto de los Sentidos*, que pretendía aproximar el mundo de la música a personas sordas. Se abordaron tanto las reflexiones previas a la composición, como la organización definitiva de una estructura que facilitara el acercamiento progresivo a la recepción del Poema Sinfónico.

Esta segunda parte tratará del análisis pormenorizado de los recursos empleados para su composición, tomando como ejemplo algunas de las secciones constitutivas más representativas de la macroestructura de la obra.

#### • *Sección A*

Una vez concretados los diferentes parámetros esenciales y decidido su tratamiento específico a lo largo del proceso, mi trabajo se centró en la búsqueda de recursos que permitieran dotar a la obra de unidad y coherencia, además de abordar cuestiones relativas a cuáles iban a ser los motivos de partida, y qué tipo de estructura formal consideraba más adecuada para una composición de estas características, lo que expondré exhaustivamente por tratarse de una obra estructurada según las respuestas recibidas a través de los *sensores verbotonaes*.



Real Conservatorio “Manuel de Falla”. Cádiz 2008

1. Registro de la Propiedad Intelectual: 09/2008/188

Nota: Aunque al tratar este tema hacíamos siempre referencia a hipoacústicos, o discapacitados auditivos, las propias organizaciones nos insistieron en que preferían la denominación de “sordos”... y así se reflejó en los medios de comunicación, como pudo apreciarse en la primera entrega (Parte I).

Ya desde un principio, y por las circunstancias previamente expuestas, parecía recomendable la utilización de algún tipo de organización formal cuya disposición facilitase la tan necesaria recurrencia, posibilitando la actuación de esa *memoria* que venimos denominando, *táctil*; por lo que de las secciones que integran la macroestructura de la parte sinfónica del *Concierto de los Sentidos* -como ya he comentado, constitutiva de su cuarta fase-, la primera de ellas se alternaría con las cuatro secciones restantes, a modo de estribillo, presentando diversos caracteres y tratamientos en cada una de sus reexposiciones. Por otro lado, a nivel de micro-organización interna, consideraba que la unidad de la obra quedaría reforzada si la economía de medios fuera uno de los factores que concurriesen en ella, razón por la que me pareció oportuno obtener las células de partida de las secciones de la sinfonía, aplicando diversas transformaciones a un mismo elemento generador, en este caso, constituido por la suma de  $g_1$  y  $g_2$  (fig. 12), que de este modo se convertiría en punto de partida de cada una de ellas, en experiencia paralela a la que en la sonata cíclica experimentaba el motivo principal al constituirse, a su vez, en elemento generador de los motivos esenciales de cada uno de los restantes movimientos.

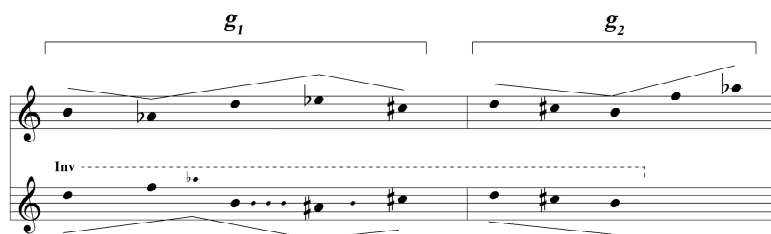


Fig. 12



Concretamos ahora las especificidades de algunas de las secciones que intervienen en este Poema Sinfónico, con el fin de que ejemplifiquen los distintos tipos de transformación motívica y de micro-organización interna empleados.

En primer lugar, observamos (fig. 12) que de la adición y posterior inversión de las dos células generadoras, a las que además se les insertan algunas notas nuevas (tercera *lab* y sexta *si*), surgirá el motivo principal de la sección inicial, cuya singularidad rítmica (en Parte I como  $r_3$ ) vendrá determinada por la repetición de notas, y por una distribución irregular de los acentos.

*Línea A*Re<sub>6</sub>

Fig. 13

Este elemento motívico me permitió obtener la *línea A* (fig. 13), construida a partir de la escala Re<sub>6</sub>, que es una hexáfona simétrica de *Variantes de Base*<sup>2</sup> cuyo modelo aparece en la fig. 14.

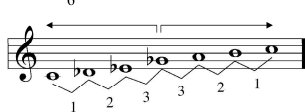
B<sub>6</sub>

Fig. 14

Comprobamos cómo dicha línea, con su persistente acentuación irregular y su escala particular, se mostraba lo suficientemente apropiada para ser transmitida a través de los *sensores verbotonales*, convirtiéndose en el sujeto de una fuga y, con ello, asumiendo la estructura for-

2. *La Escalística en Variantes de Base*, Javier Darías: *Lépsis*, vol I. *Técnicas de Organización y Control en la Creación Musical*. Ed. EMEC. Madrid, 2006. Características de la escala, en: *Tabla de las 1.785 Escalas existentes*, pág. 442.

mal definitiva de esta primera sección, con la que también coadyuvarían las múltiples y heterogéneas entradas presentadas en las distintas voces, al proporcionar un gran número de recurrencias matizadas que facilitarían mejor su aprehensión.

La obra comienza con la presentación de la *línea A* (fig. 15) a cargo de los violines primeros, todavía sin tratamiento imitativo, acompañados por violas, cellos y contrabajos, en una textura *quasi* homorrítmica. A partir del cuarto compás, fagot y violoncellos realizan la primera entrada de la exposición de la fuga con la *línea A* como sujeto, seguida de otras tres más en diversos ejes y con distintas instrumentaciones, todas ellas siguiendo también el modelo de las escalas de *Variantes de Base*; así, en primer lugar, el sujeto en  $Re_6$  será imitado por una respuesta en  $La_6$  (clarinete), correspondencia interválica que evoca a las adoptadas en las fugas barrocas, pero ahora persiguiendo un mayor contraste entre ejes del que hallábamos en la fuga tradicional, ya que las escalas aquí empleadas presentan mayor semejanza debido a que de las seis notas que las constituyen, dos serán comunes (*re* y *la*), y las cuatro restantes aparecerán como específicas de cada una de ellas. Esta segunda entrada (compás 5, fig. 16) será de breve duración, por tratarse de una imitación incompleta constituida exclusivamente por la cabeza de la respuesta, característica que persistirá en cada una de sus intervenciones a lo largo de la fuga. Por último, la exposición se completa con dos nuevas entradas de sujeto y respuesta, que muestran particularidades semejantes a las ya comentadas.

Fig. 15

En el compás 11 se inicia la segunda sección, o desarrollo (fig. 17), con diversas entradas de sujeto pero, en esta ocasión, por retrogradación y con imitaciones tratadas en *stretto*; este procedimiento se prolongará hasta el compás 17, en el que se establece el final del desarrollo y, a su vez, el inicio de la tercera y última de las secciones de la fuga (fig. 18), en la que dos sujetos y una respuesta serán las únicas entradas que la determinen, con una instrumentación que alterna la intervención de todas las familias instrumentales, para concluir con una disminución de la densidad que nos conducirá hacia la nota básica de la escala de partida.

Musical score for Figure 16, featuring various instruments and dynamic markings. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tb.), Percussion (Mb), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *R* (ritardando), *S* (sforzando), and *senza trem* (senza tremolo). A circled number '5' is present at the beginning of the Flute part.

Fig. 16

Desarrollo →

Musical score for Figure 17, focusing on the development section. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tb.), Percussion (Mb), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *SR* (sforzando ritardando) and *(mf)* (mezzo-forte). A circled number '13' is present in the Flute part.

Fig. 17

**Reexposición** →

En la Génesis de una Composición dirigida a Sordos

Fig. 18

### • Sección B

En la segunda sección de la obra, pretendía obtener un cambio de carácter que fuera significativo y que, de nuevo, priorizara la utilización de métodos y recursos que facilitarían su mejor apreciación a través de los *sensores verbotonales*; para ello, los parámetros rítmicos, escalísticos y formales que habían sido utilizados en la sección previa, serían evitados con el fin de que las características más relevantes presentaran rasgos significativos de contraste.

Sin embargo, y como ya había ocurrido en el procedimiento anterior, el proceso partiría de la obtención de un material cuya génesis se centraría nuevamente en  $g_1$  y  $g_2$ , por lo que parecía conveniente que los recursos aplicados para la transformación de dichas células, debían proporcionarnos consecuentemente, respuestas lo suficientemente diferenciadas para la obtención del contraste deseado.

De modo que, en esta ocasión, el método utilizado para transformar las células de partida  $g_1$  y  $g_2$  en el motivo inicial (fig. 19) de la segunda sección de la obra, se estableció, por un lado, con una reorganización de las alturas originales, conside-

Fig. 19

rando prioritario un cambio de direccionalidad con respecto a la resultante de partida, además de la inserción de dos nuevas notas, el *mi* (primera nota del motivo) y el *sol* (penúltima) que completaran la célula, y, por otro, asignando al motivo obtenido, unas duraciones que daban preferencia a los tresillos de corchea como elemento rítmico de base ( $r_4$ , en la teoría inicial), potenciado por el empleo de un tipo de articulación que, lógicamente, difiriera del utilizado mayoritariamente hasta ese momento (la acentuación), razón por la cual las notas picadas y subrayadas se convirtieron, esencialmente, en las preferentes de esta sección.

*re, mi♭, fa, sol, sol♯, la, si, do♯, re (1221[2])*



Fig. 20

El cambio establecido con la adición de estas dos notas en el motivo, proporcionaba una variación en la escala empleada que seguía manteniendo el eje, pero que ahora se transformaba en una escala octótona  *sintética*, y, por tanto, en una de las escalas de transposiciones limitadas que, en este caso, contiene un patrón secuencial constituido por semitono, tono, tono, y semitono, que se repite dos veces (fig. 20), característica responsable de que esta escala sólo permita cinco transposiciones diferentes (seis disposiciones).<sup>3</sup>

Todas estas particularidades relativas a sucesiones de altura, escala, ritmo y articulación específicas, contribuían a conferir una diferencia significativa entre los motivos principales de las dos primeras secciones, constatando en cada uno de ellos que el material surgido de su transformación poseyera unas características contrastantes eficaces para su percepción a través de los *sensores verbotonales*. Igualmente, las cuestiones referentes a la micro-organización interna de esta sección, fueron también consideradas desde la búsqueda de una estructura que facilitara su aprehensión a través de dichos *sensores*, razón por la que resultó conveniente la utilización de un tipo de organización modular en el que diversas células intervinieran y participaran a través de sucesivas reexposiciones que, convenientemente modificadas, ofrecieran suficiente variedad al discurso. Dicha organización tiene como material de partida, una selección de módulos construidos por transformaciones del motivo previamente obtenido a través de tratamientos no rigurosos de transposición e inversión, que dieron finalmente como resultado siete módulos diferentes [ $b-b_1-b_2-b_3-b_4-b_5-b_6$ ] (fig. 20), cada uno acompañado por un contrapunto que lo complementara. Todos ellos conservaron características comunes que otorgaban cohesión al conjunto, y que posteriormente permitieron, a través de sus diferentes disposiciones y combinaciones, la consecución de la estructura final de las distintas subsecciones.

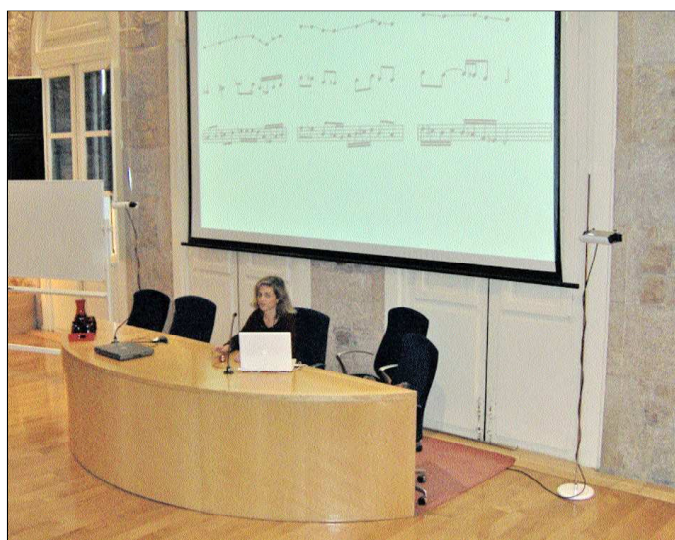
3. Escala sintética nº 19, de las 31 sintéticas clasificadas por J. Darías. *Tabla citada*, pág. 475.

**SECCIÓN B**

**B<sup>1</sup>**

Fig. 21

La macroestructura quedó definitivamente constituida por cinco de estas subsecciones [B<sup>1</sup>-B-B<sup>II</sup>-B<sup>1</sup>-B], la primera de las cuales, B<sup>1</sup> (fig. 21), presenta un pedal de quinto grado (*lab*, tritono de la básica) que intervendrá de forma persistente durante toda la sección, y sobre él, el trombón intervendrá anunciando brevemente las características definitorias de toda la sección. La denominación de esta subsección como B<sup>1</sup>, lleva casi implícito que su función sea la de preparar la entrada de la siguiente, B (fig. 22), en la que el material correspondiente a los módulos previamente obtenidos, son en un principio distribuidos entre los instrumentos de metal, que interpretarán las líneas principales exponiéndolas en diferentes registros, mientras que el resto de las voces realizarán su contrapunto manifestando algunas fluctuaciones en la densidad. Como se puede apreciar en

V Encuentro *Música y Filosofía*. Fundación Paideia. A Coruña 2007

el ejemplo, las dos primeras células muestran algunas diferencias respecto a los módulos originales -de ahí su nueva nomenclatura-, sobre todo en lo referente a cambios de altura, sin embargo, las restantes conservan sus características de forma textual. Al final del compás 29, B aparece de nuevo con una organización que presenta una mayor literalidad con respecto a los módulos de partida y a su ordenación primigenia. El proceso tiene lugar en madera y cuerda - con la intervención inicial de carácter imitativo - para concluir posteriormente en metales, en una sucesión de módulos que se establecen de forma correlativa desde *b*, hasta *b<sub>4</sub>*.

The musical score is presented in two systems. The first system, starting at measure 26, includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tn.), Percussion (Pe.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The second system, starting at measure 30, includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tn.), Percussion (Pe.), Violin I (Vl I), Violin II (Vl II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score features various musical notations, including dynamics (mp, mf), articulation (gliss, pizz, arco), and performance instructions (frull). Brackets above the staves indicate specific musical segments labeled 'de b', 'de b1', 'b2', 'b3', and 'b'. Measure numbers 26, 30, and 31 are clearly marked.

Fig. 22



De las cinco subsecciones, la central (fig. 23) es la que presenta las características más diferenciadas, sobre todo, en lo referente a las variaciones de carácter y estructura; así, el cambio de *tempo* y de instrumentación -ahora principalmente en cuerdas- convierte a este pasaje en el punto de mayor contraste de la estructura global de la sección que, a modo de *tempo* lento, se localizará entre subsecciones de perfil más rítmico; además, es la única subsección que prescinde del pedal, presente hasta ese momento, que regresará una vez finalizada. Por otro lado, los módulos que intervendrán en su organización, de  $b_2$  hasta  $b_6$ , presentan diferencias significativas con los de partida, permutando, entre otros procedimientos, las valoraciones de alturas por duraciones más prolongadas, de modo que el resultado ayude a resaltar el tipo de carácter que se pretende conseguir; aunque no a todos se les somete a estas variaciones, ya que el módulo  $b_6$  conservará su forma inicial.

Fig. 23

La estructura global se completa con la reexposición de las dos primeras subsecciones B'-B, que aparecerán con mayor densidad instrumental, además de la intervención de los *pizz* en las cuerdas que aportarán una mayor riqueza colorista.

- *Sección C*: Se omite su análisis debido a que su brevedad y características básicas no aportarían novedad alguna a este estudio analítico, al reiterar procesos técnicos ya formulados.

- *Sección D*

Antes de proseguir con este análisis, creo interesante reseñar que en la concepción de este proyecto se consideró oportuno crear entre secciones, unas *transiciones* en las que aparecieran brevemente, y de forma aislada, algunos versos de Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Celso Emilio Ferreiro y Pablo Neruda, que serían traducidos al lenguaje de signos, constituyéndose en una de las razones por las que el cambio de carácter en cada una de las secciones

se convertiría en algo imprescindible, al estar influenciado por las sugerencias transmitidas en ellos.

De modo que, al adentrarnos en otros pasajes que pudieran ser representativos de los recursos empleados en este trabajo, encontré de nuevo la necesidad de obtener rasgos característicos exclusivos, que no obstante gozaran de la conveniente relación con el resto de la obra, así como de sus singularidades, de tal manera que se reconocieran como partes integrantes de una misma composición. Por este motivo, en la sección D recurriría, entre otros, a procedimientos que ya habían sido aplicados en algunas secciones anteriores y nos permitieron alcanzar este objetivo. Ejemplo de ello lo encontramos en la obtención del motivo principal, que parte de nuevo de las células  $g_1$  y  $g_2$  iniciales (fig. 24), a través de la repetición de algunas notas, y de la adición (*fa* y *re*, antepenúltima y penúltima nota) o exclusión de otras (primera, segunda y cuarta de  $g_2$ ), y también, por la asignación de unas particularidades rítmicas que le imprimen un carácter específico debido a la reiteración de alturas de duración más breve, y a la

intervención de esquemas a contratiempo (elemento rítmico  $r_2$ , en Parte I).



Fig. 24

A partir de este punto, se procede a la obtención de un material más amplio de carácter contrapuntístico (fig. 25) que regresa al eje  $Re_6$ . Este material está constituido por tres voces cuya intervención se establece de forma selectiva, es decir, total o parcialmente, o de manera conjunta (dos o tres voces superpuestas) o individualizada, y no siempre con el orden de prioridad original sino que, en determinados momentos, podría erigirse en voz principal lo que en un primer estadio estaba destinado a ser elemento secundario. Así, a través de sus diversas apariciones podremos distinguir dos elementos estructurales que denominamos [ $d$  y  $d'$ ], y cuya alternancia dará lugar a tres subsecciones [ $D^I$ - $D^{II}$ - $D^{III}$ ], las dos primeras con una microestructura ternaria [ $d'$ - $d$ - $d'$ ] y [ $d'$ - $d$ - $d$ ] respectivamente, con distintas transformaciones en sus sucesivas intervenciones, mientras que la última,  $D^{III}$ , estará conformada por una estructura binaria [ $d$ - $d'$ ].

$Re_6$



Fig. 25

Ya en la partitura, la sección a la que nos referimos (fig. 26) comienza con una introducción de cinco compases, en la que encontramos peculiaridades propias del elemento  $d'$ , como son las células con apoyaturas (que denominaremos  $cel.1$ ) en los instrumentos de tesitura más aguda (fl, vl I) que utilizan las alturas procedentes de las células  $g_1$  y  $g_2$  (notas indicadas con una flecha en los primeros compases de la fig. 26) o las notas breves ( $cel.2$ ), que homorrítmicamente, interpretarán las cuerdas. A partir del compás 91 (fig. 27) aparece la primera subsección  $D^1$  y, por tanto,  $d'$ ; en este elemento se conjugan las dos característi-

**SECCIÓN D**  
**Introducción**

Fig. 26

**D<sup>1</sup>**  
**d'**

Fig. 27

Fig. 28

cas ya anticipadas en la introducción, con una tercera (*cel.3*) constituida por una sucesión de semi-corcheas que se expone a partir del compás 96 (fig. 28). Las *cel.1*, generalmente, establecen diálogos entre las partes que las contienen, y tanto éstas como las *cel.3*, extraen sus notas de la voz superior del material contrapuntístico de partida, las *cel.1* de forma parcial (señaladas con flechas), y las *cel.3*, en su totalidad en las violas, mientras que los violoncellos toman las notas de las dos voces inferiores, que se yuxtapondrán ininterrumpidamente.

De los elementos integrantes de esta subsección, será *d* (fig. 29) la que se convierta en principal, encontrando en ella, de forma más literal, las tres voces constitutivas del contrapunto original distribuidas entre las maderas (1ª voz: línea continua, 2ª voz: línea discontinua, 3ª voz: fg); mientras, las cuerdas mantienen la característica homorrítmica de *d'*, *cel.2*, que ahora en *pizz* comunicará continuidad y, por tanto, una mayor unidad al discurso que cierra la estructura formal de esta primera subsección con la reexposición de *d'*.

Las subsecciones posteriores vendrán determinadas, como ya hemos comentado, por la colaboración entre los dos elementos sustanciales que forman la estructura [*d'-d*], pero contemplando diferencias que se muestran más significativas referidas a los elementos *d*; motivo por el cual por menorizaremos los diversos tratamientos y modificaciones que se emplearon en sus sucesivas intervenciones.

Fig. 29

Fig. 30

En primer término, en  $D^{\text{II}}$ , encontramos a  $d$  con una apariencia que vendrá determinada por el tipo de tratamiento empleado: un proceso de inversión ( $dI$ ) del contrapunto de partida, que se aplica exclusivamente a la primera y la tercera voz de este material (fig. 30); la voz superior se distri-

buye, principalmente, entre el clarinete y los violines I (señalado, en la fig. 30, con una línea continua), mientras que la tercera voz se mantiene en los violoncellos, con participaciones aisladas del fagot y de las violas (línea discontinua); además, el primer elemento característico de *d'* (*cel. I*) volverá a intervenir, esta vez en los metales, interpretando las notas procedentes de la línea principal (encerradas en bucles, y con una línea de puntos que indica la procedencia de las distintas alturas). Todo este conjunto estará completamente condicionado por el cambio de *tempo*, que otorga a esta parte unas características singulares y diferenciadoras respecto a las subsecciones precedentes que habían mantenido un *tempo* común más vivo.



Conservatorio "Francisco Guerrero". Sevilla 2010

Fig. 31

También en  $D^{III}$  aparece  $d$  con distinto aspecto; pero ahora la selección de voces que concurren prescinde de la primera línea del contrapunto, y convierte a las otras dos en esenciales de este fragmento: la segunda, localizada en la flauta, mientras que la tercera se presenta entre cellos y trompa (línea discontinua). Las células esporádicas que completan el conjunto, y que en un principio permanecían al margen de esta evolución, han sido (como se muestra en la fig. 31) extraídas de la primera línea del contrapunto de partida (Tp, comp. 137 o Vc, comp. 136-137); del mismo modo que las alturas de la marimba (comp. 137-140) también proceden de ella pero, por contra, su diseño rítmico reafirmará su independencia. El resto de la orquesta contribuirá a dotar al pasaje de una mayor densidad al alcanzar el *tutti* orquestal, potenciado por el *crescendo* dinámico.



Fig. 32

compositivo, debido a que es en ella en donde las células  $g_1$  y  $g_2$  (fig. 32) -como hemos visto, punto de partida de cada una de las anteriores- se presentan conjuntamente como motivo principal y en su versión original. Obviamente, también en esta ocasión el motivo será sometido *a posteriori*, a diversas manipulaciones tales como permutación de alturas, inversiones, retrogradaciones, transposiciones, y otro tipo de transformaciones que proporcionen a través de su evolución, elementos más amplios capaces de sobrepasar las dimensiones del motivo y nos conduzcan hacia la posterior elaboración del discurso musical de esta sección.

Todos estos recursos permitieron la creación de una serie de módulos (fig. 33) que alternarían  $Re_6$  y  $La_6$  y, de nuevo, como en la primera sección, se constituirían en los ejes principalmente empleados. Por otro lado, sus valoraciones rítmicas se habían establecido en función de las sugerencias que este nuevo material nos aportaba, dando preferencia a duraciones relativamente más prolongadas, capaces de colaborar con el carácter más tranquilo de esta sección ( $\text{♩} = 60$ ). Estos módulos, que en la partitura aparecen identificados con subíndices que van desde el  $e_1$  hasta el  $e_{11}$  (fig. 33), se reorganizaron en diversas configuraciones hasta establecer, tanto a nivel de micro-organización como de macro-organización, la forma de la estructura definitiva, constituida por dos subsecciones  $E^I$  y  $E$ , que con una distribución formal equivalente, exponen el primero de los dos elementos que se dan cita en ellas,  $e'$ , que junto a  $e$ , y como en secciones previas, mostrarán distintas versiones en sus sucesivas intervenciones, colaborando en un tipo de organización que al presentar los elementos de manera reiterativa, contribuyen al propósito de conseguir una óptima asimilación debido a las recurrencias de la materia esencial, constitutiva del discurso proyectado.



Fig. 33

### - Sección E

De todas las secciones del *Concierto de los Sentidos* analizadas en este trabajo, podríamos considerar la sección E como la principal, al menos bajo el aspecto

Fig. 34

Estos elementos debían mostrar un tratamiento y carácter suficientemente diferenciado, como para poder considerar al primero de ellos,  $e'$  (fig. 34), como secundario de la subsección, ya que adopta un papel preparatorio ante la presentación posterior de  $e$ , considerado el principal. De este modo, entre las particularidades de  $e'$  descubrimos dos planos diferenciados constituidos por un



*cluster* de notas prolongadas, localizado en la cuerda (lo que permite un batido también prolongado en los *sensores verbotonales*), además de por la superposición de una serie de diseños rápidos en la marimba, cuya sucesión de alturas proviene de los módulos empleados a lo largo de esta sección; a estos dos se les agrega un tercero, en el que los módulos de partida, interpretados por el fagot, presentan un primer ordenamiento característico de esta parte [ $e_3-e_3-e_4-e_5-e_6-e_7-e_8-e_7-e_8$ ] (fig. 34); sus valoraciones rítmicas y la rigurosidad de las alturas empleadas respecto a su relación con los módulos originales, se establecerían en función de las peculiaridades propias del fragmento y de las necesidades requeridas a lo largo del discurso.

A continuación, el nuevo elemento *e* presenta una textura más contrapuntística que la anterior, estableciendo sus módulos principalmente en los vientos (fig. 35), con una nueva organización modular [ $e_1-e_6-e_7-e_8-e_9-e_3-e_{11}-e_4-e_{10}$ ], que tanto por su tratamiento como por su carácter, se convertirá, como hemos dicho, en el principal.

Fig. 35

La estructura finaliza con E, pero con un planteamiento que, en esta ocasión, invierte el orden de las ideas iniciales empleadas. Lógicamente, aparecen características diferenciales entre las dos subsecciones, que se establecerán entre los dos elementos *e* que concurren en cada una de ellas, y que, si en la subsección E<sup>1</sup>, este elemento ya había sido considerado como principal, en E se mostrará (fig. 36) más significado, tanto por la textualidad en la presentación y sucesión de módulos [ $e_1-e_2-e_3-e_4-e_5-e_6-e_7-e_8-e_9-e_3-e_{10}$ ] (sólo la repetición del módulo  $e_3$  altera la correlación entre ellos), como por el tratamiento orquestal que en esta subsección alcanzará su mayor densidad.

La obra concluye con la reexposición de la Sección A, un *tutti* orquestal que se disipa con el progresivo descenso de la densidad instrumental, hasta alcanzar el *pianissimo* final.

The musical score for Figure 36 is divided into two systems, each containing ten measures labeled e<sub>1</sub> through e<sub>10</sub>. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tp.), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

**System 1 (Measures e<sub>1</sub> to e<sub>10</sub>):**

- Measures e<sub>1</sub> to e<sub>4</sub>:** Flute and Clarinet are silent. Trumpet and Violin I/II play a melodic line starting at measure 235. Viola and Violoncello play a rhythmic accompaniment. Contrabasso plays a bass line with *pizz* and *arco* markings.
- Measure e<sub>5</sub>:** Flute and Clarinet enter with a melodic line. Dynamic marking *mf*.
- Measure e<sub>6</sub>:** Flute and Clarinet continue. Dynamic marking *mf*. A note **La<sub>6</sub>** is marked in the Clarinet part.
- Measure e<sub>7</sub>:** Flute and Clarinet continue. Dynamic marking *mf*.
- Measure e<sub>8</sub>:** Flute and Clarinet continue. Dynamic marking *mf*.
- Measure e<sub>9</sub>:** Flute and Clarinet continue. Dynamic marking *mf*.
- Measure e<sub>10</sub>:** Flute and Clarinet continue. Dynamic marking *mf*. A note **Re<sub>6</sub>** is marked in the Contrabasso part.

**System 2 (Measures e<sub>6</sub> to e<sub>10</sub>):**

- Measure e<sub>6</sub>:** Flute and Clarinet continue. Dynamic marking *mf*. A note **La<sub>6</sub>** is marked in the Flute part.
- Measure e<sub>7</sub>:** Flute and Clarinet continue. Dynamic marking *mf*.
- Measure e<sub>8</sub>:** Flute and Clarinet continue. Dynamic marking *mf*.
- Measure e<sub>9</sub>:** Flute and Clarinet continue. Dynamic marking *mf*. A note **Re<sub>6</sub>** is marked in the Flute part.
- Measure e<sub>10</sub>:** Flute and Clarinet continue. Dynamic marking *mf*. A note **La<sub>6</sub>** is marked in the Flute part.

Additional markings include *f* for the Contrabasso in measures e<sub>7</sub> and e<sub>8</sub>, and *arco* for the Contrabasso in measures e<sub>9</sub> and e<sub>10</sub>.

Fig. 36

Finalizo este artículo como lo abordé en un principio, confiando en que la aproximación de la música sinfónica a personas sordas o con deficiencias auditivas graves, fuera una posibilidad viable. En esta segunda parte he pretendido exponer de forma exhaustiva, detalles acerca de su estructura y micro-organización, dada la singularidad que supone una composición regida por las respuestas en los *sensores verbotonaes*.

Con el deseo de que pueda ser útil a otros profesionales interesados en futuras investigaciones, concluiré manifestando que estos procesos me permitieron la creación del *Concierto de los Sentidos*, Poema Sinfónico cuyo resultado final consiguió cumplir las expectativas perseguidas, único objetivo tenido en cuenta desde su planificación inicial.

*Carmen Verdú*  
(*enlace blog*)

*... reprement el compromís generacional amb la història*



Antonio Gómez Schneekloth  
Javier Santacreu - Ramón Ramos - Jesús Rueda - Miguel Gálvez  
Carmen Verdú - Emilio Calandín - Enrique Sanz

## **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<sup>a</sup> Ortí Soriano  
Andrés Valero Castells  
Rubén Parejo Codina  
Rodrigo Madrid Gómez  
Robert Ferrer Lluca  
Jesús M<sup>a</sup> 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<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  
Luis Garrido Jiménez- director

M<sup>a</sup> 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<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 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<sup>a</sup> 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  
 M. Amparo Ponce Ballester-viola  
 M. Dolores Bendicho Cardells-violín  
 Paloma Castellar Escamilla-violín  
 Antonio Morant Albelda-pianista y doc.

### 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

<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

	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<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 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<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 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 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)**