



M.I. ACADEMIA de la MÚSICA VALENCIANA

BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 111 ENERO 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

Ahora sí, resonando las campanas navideñas despedimos el año, un año repleto de actividades. 23 actividades entre actos académicos y conciertos -10 más que el año anterior-, amén de las digitalizaciones realizadas de partituras originales de autores valencianos que dormían en cajones, registro de discos, intercambios internacionales, publicaciones de libros, partituras, etc.

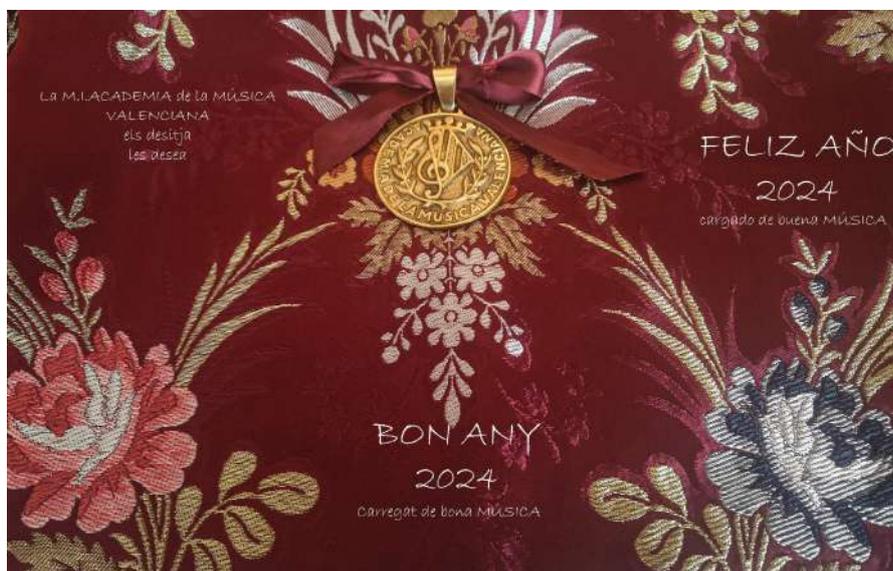
El norte de la Academia está bien definido y mientras sigan creyendo en nosotros y apoyándonos las instituciones públicas no cesará nuestro empeño en defender, divulgar y ensalzar la música y los músicos valencianos.

En ello estamos y el éxito va quedando reflejado en el número cada vez mayor de buenos profesionales que muestran su interés por pertenecer a la Academia, confirmando con ello que vamos por el buen camino.

Y con la misma ilusión de siempre:

LA MUY ILUSTRE ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA
Y EN SU NOMBRE EL EXCMO. SR. PRESIDENTE Dr. ROBERTO LORAS
DESEA A TODOS LOS MIEMBROS QUE LA CONFORMAN UN

¡FELIZ Y PRÓSPERO AÑO NUEVO!



NUEVA DONACIÓN PARA EL ARCHIVO DE LA ACADEMIA

El Miembro de Número **D. José M^a Pérez Busquier**, ha donado a los fondos de la Academia algunas partituras de su archivo personal, canciones y zarzuelas de compositores valencianos.



Canciones de José María Sanchis Chapa, Alejandro Maicas Carrasquer, Ramón Pastor, Matilde Salvador, José Bágüena Soler, Gonzalo Barrachina, Eduardo López Chvarri y Ángeles López Artiga, entre otros.

Y zarzuelas completas del requenense Mariano Pérez Sánchez, como: *Una senseria*; *Maldición gitana*; *Cortar la rastra*; *El niño bonito*; *El pecado de amos*; y *El arte de cazar hembras*.



Agradecemos al señor Pérez Busquier el detalle y guardaremos a buen recaudo sus apreciadas partituras.



ACTIVIDADES ORGANIZADAS EN DICIEMBRE

El jueves 14 de diciembre a las 19:00h, en el Salón de Actos del Conservatorio Profesional de Música de Valencia (Plaza de San Esteban), tuvo lugar la última actividad del año organizada por la Academia. Se trata del concierto de canto y piano en el que intervinieron el Académico Numerario y Secretario General de la Academia **D. Amadeo Lloris**, junto a la soprano Claudia Ros, la mezzosoprano Carmen Lázaro y el tenor Rodrigo Turégano, todos ellos acompañados por el pianista Basilio Fernández.

En este Concierto pudimos escuchar obras de Salvador Giner, Joaquín Rodrigo, Manuel Palau, Matilde Salvador y Ángeles López Artiga, configurando el siguiente programa:

<p style="text-align: center;">PROGRAMA</p> <p>Tenia los labios rojos Salvador Giner (1832-1911) Canción del grumete Joaquín Rodrigo (1901-1999)</p> <p style="text-align: center;">Amadeo Lloris</p> <p>Cançó Capvespre Manuel Palau (1893-1967) Cançó Muntanyenca "</p> <p style="text-align: center;">Rodrigo Turégano</p> <p>El pescador Óscar Esplà (1886-1976) Epifanía Vicent Asencio (1908-1979) Albada "</p> <p style="text-align: center;">Claudia Ros</p> <p>Vida-garfió Matilde Salvador (1918-2007)</p> <p>Canciones de nana y desvelo "</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1. Desvelo Ante El Agua • 2. Desvelo De La Madre • 3. Desvelo Del Mar • 4. Nana De La virgen <p style="text-align: center;">Carmen Lázaro</p>	<p style="text-align: center;">Cantineles del Roselló Matilde Salvador</p> <ul style="list-style-type: none"> • El desig • Es el Maig • La primavera diu • Els Cants • Tres Roses • A la font <p style="text-align: center;">Rodrigo Turégano</p> <p>Dorm Matilde Salvador Juguem a jugar " Abans, amor " Ara que véns, primavera "</p> <p style="text-align: center;">Claudia Ros</p> <p>Tres canciones españolas para baritono y piano Ángeles López Artiga</p> <p>I.- Boga, boga II.- El roble III.- Molinera</p> <p style="text-align: center;">Amadeo Lloris</p> <p>Claudia Ros, soprano Carmen Lázaro, mezzosoprano Rodrigo Turégano, tenor Amadeo Lloris, baritono Basilio Fernández, piano</p>
---	--



Como colofón, al final del concierto nos ofrecieron dos preciosos bises cantando a cuatro voces. De esta manera, nos desearon a todos los asistentes unas felices fiestas navideñas y un prospero año nuevo, con la *Nadala del desert*, de Matilde Salvador y *Es istein ros entsprungen*, de Michael Praetorius.

El Concierto fue presentado por el Presidente de la Academia **Dr. Roberto Loras**, tal y como acostumbra en todos y cada uno de los actos que lleva a cabo nuestra Institución



Amadeo Lloris



Rodrigo Turégano



Claudia Ros



Carmen Lázaro

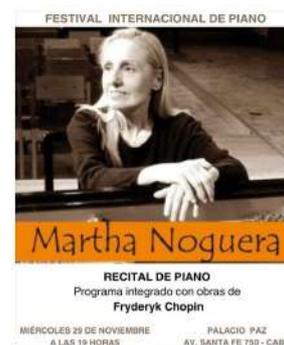


Los cuatro cantantes en los bises

ACTIVIDADES DE NUESTROS MIEMBROS

Nuestra Miembro de Honor la pianista argentina **Dña. Martha Noguera**, ha cerrado con un brillante recital el "Festival Internacional de Piano CHOPINIANA 2023", celebrado en la ciudad argentina de Santa Fe.

El concierto, que contenía exclusivamente piezas de Frédéric Chopin, tuvo lugar el Miércoles 29 de noviembre en el Palacio Paz de Santa Fe a las 19:00h. En él se pudo escuchar en la primera parte el *Nocturno Op. 48 n.1 en do menor*, la *Balada Op. 47 en Lab Mayor*, y el *Andante sepiantatto y gran polonesa brillante Op. 22*. Y en la segunda el *Rondó Op. 16*, el *Vals Op. 42 n.1*, y la *Sonata Op. 58 en Si menor*.



Recordemos que Martha Noguera es Presidenta Fundadora y Directora Artística de la Fundación Chopiniana de Argentina desde el año 2001. Y que además ha recibido hasta la fecha los siguientes reconocimientos:

- Premio Centro de Egresados del Conservatorio Nacional "Carlos López Buchardo" (Buenos Aires, Argentina).
- Premio Concurso Internacional de Piano de las Américas 1973 (Río de Janeiro, Brasil)
- Premio Concurso Internacional de Piano "Georg von Lalewicz" (Buenos Aires, Argentina).
- Premio UMARA 1977/78 (Argentina). Consagrada por la Unión Mujeres Americanas como "Mujer Argentina Americanista".
- Premio Jóvenes Sobresalientes 1973 "Cámara Juniors de Buenos Aires".
- Premio 10 mejores artistas año 1978 de la Cámara de Comercio Argentino Venezolana.
- Premio Congreso de las Naciones "Joven Valor Argentino" 1979.
- Premio "Medalla al Mérito Artístico" de la ciudad de Trieste (Italia), por su gira en 1984, con la ejecución integral de las 32 Sonatas para piano de Beethoven.
- Premio de la Asociación Argentina de Críticos 1999 por interpretar el ciclo de las 32 Sonatas de Beethoven en el Teatro San Martín de Buenos Aires (1998) y la obra completa de Chopin en el Teatro Avenida de Buenos Aires (1999).
- Condecorada con la Cruz de Caballero de la República de Polonia, otorgada por Decreto del Presidente de tal país en año 2000.
- Premio a las Personalidades Ilustres de la Municipalidad de Gorizia (Italia).
- Premio Nobleza Meritocrática, por la Organización Humanidad Meritocrática (Buenos Aires), en 2001.
- Y además, el 7 de diciembre de 2006, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sanciona por ley declararla Personalidad Destacada de la Cultura.

Por otra parte, con motivo del centenario de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea (SIMC) y dentro del Festival de Órgano de Salento, nuestro Miembro de Honor el compositor italiano **D. Biagio Putignano**, ha realizado recientemente un taller sobre composición contemporánea para órgano histórico italiano. A dicho taller asistieron estudiantes de órgano y compositores de los conservatorios de Bari y Pesaro. Al finalizar el taller, se realizó un concierto con la interpretación de los trabajos realizados.



Compositor y profesor nacido en Puglia (Italia), el maestro Putignano ocupa la cátedra de Composición en el Conservatorio de Bari desde 2000, siendo ganador del concurso ministerial para calificaciones y exámenes. Ha desempeñado el cargo de profesor en la Universidad de Lecce, en los Institutos Musicales de Taranto y Ceglie Messapica y en el Conservatorio de Lecce. Realizó cursos y seminarios en la Academia Estatal de Música de Bielorrusia en Minsk, la Escuela Internacional de Música de Verano de Pucisca (Croacia), la Escuela de Música Riou (Grecia), la Domus Academy de Milán, el Europäischer Musikworkshop de Altomünster (Múnich), el Conservatorio de Cascais (Portugal), los Cursos de Verano de Trani, en nombre de diversos organismos y asociaciones de Lecce, Bari, Brindisi, Galatone (Le) y los Cursos anual en la Accademia Mezzogiorno Musicale de Taranto, la Accademia Internazionale di Musica "d. M. Colucci" de Pezze di Greco (BR), la Asociación Junior-Band de Melissano (Le).

En 2012 fue nombrado Miembro de Honor de la Academia de la Música Valenciana, y recibió el Reconocimiento Honorífico "Il Sallentino 2012". Además, ocupó los cargos de Asesor Académico y Jefe del Departamento de Composición del Conservatorio de Bari, formó parte de la Dirección Artística Musical de Irpinia y de la Asociación Regional de Coros de Pugliese. Actualmente es miembro del Consejo de Administración de SIMC - Italia, así como colaborador permanente del MACMa de Matino (LE) y de la Fundación Palmieri de Lecce. De su impresionante catálogo de obras, destacamos hoy sus 50 óperas de cámara.

El incansable Académico Numerario el **Dr. Rodrigo Madrid**, sigue presentando y difundiendo en distintos foros nacionales e internacionales su nuevo libro “Los infantillos del Corpus (Valencia 2010-2020)” con texto en castellano, valenciano, inglés y francés. Y hoy ha querido trasladar a nuestras páginas un breve artículo sobre algunos de los diferentes aspectos que configuran dicho trabajo.

LA DANZA DE LOS INFANTILLOS DEL CORPUS DE LA CIUDAD DE VALENCIA

Por **Rodrigo Madrid**

La danza en la celebración eucarística

Hay que remontarse al siglo XIII para encontrar los orígenes de una celebración como la del Corpus Christi en España. Una fiesta litúrgica, presente en tierras españolas e iberoamericanas, que puso en escena relatos y representaciones menores alusivas a la Pasión de Cristo, al Infierno o el Paraíso. Así, en las fiestas civiles que se celebraban por doquier en España organizadas con gran fasto y derroche de medios, participaban músicos, poetas, cómicos y danzantes a los que se sumaba la exhibición de plataformas móviles con representaciones bíblicas acompañadas por gigantes y enanos -los cabezudos- que despertaban la admiración y el entusiasmo entre los asistentes.



Desde los albores del cristianismo nos encontramos referencias donde se menciona la danza y los instrumentos que acompañaban a ésta. En la Biblia, se narra el primer traslado del Arca de la Alianza desde la Casa de Abinadab hasta la de Obedón de Gat y se cita: *David y toda la casa de Israel iban delante del Arca cantando y bailando con todas sus fuerzas al son de las cítaras, arpas, tambores, sistros y címbalos* (Samuel, 6:5), también se alude a la participación de la mujer en las Sagradas Escrituras: *María, la profetisa, hermana de Aarón tomó un pandero en las manos y todas las mujeres salieron en pos de ella con panderos y danzas* (Éxodo, 15, 20)

Juan de Ribera, introductor de la danza de los infantillos

Juan de Ribera, conocido como el Patriarca, nació en Sevilla en 1532. Fue hijo natural de Pedro Enriquez y Afán de Ribera y Portocarrero (marqués de Tarifa, duque de Alcalá, virrey de Cataluña y Nápoles) y de Teresa de los Pinelos (hija de ricos comerciantes). Juan de Ribera estaba destinado por su nacimiento fuera del ma-

trimonio al servicio de la iglesia, recibiendo con solo diez años la tonsura clerical que lo encaminaba a la carrera eclesiástica.

Ribera va a cursar estudios en la Universidad de Salamanca -Leyes y Teología- y vivirá las sesiones del Concilio de Trento. A instancias de Felipe II es nombrado obispo de Badajoz en 1582 donde iniciará un vasto programa de reformas episcopales. El papa Pio V dijo de él que era "*Lumen totius Hispanae*", (luz de toda España) y fue nombrado con solo treinta y seis años, Patriarca de Antioquia, arzobispo de Valencia, virrey, capitán general y canciller de la Universidad.

Hombre de vasta cultura, aristócrata, exégeta notable, bibliista apasionado, protector de mecenas y artistas, invertirá su fortuna personal en la construcción del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia para dar respuesta a los postulados emanados del concilio de Trento. En este edificio creará un seminario y la capilla para que irradiasen con su gravedad y decoro a las otras iglesias de su diócesis. (Constituciones, 1610, Cap. XI)

Juan de Ribera fue beatificado por el papa Pio VI en 1796 y elevado a la santidad por Juan XXIII en 1960. Su retrato quedará inmortalizado por pintores de la talla de El Greco, Morales o Ribalta. Muere en Valencia el 6 de enero de 1611.

Las danzas en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia

La historia de las danzas celebradas en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi se remonta a la procesión realizada en el año 1604 para el traslado en procesión del Santísimo Sacramento desde la catedral hasta el Real Colegio Seminario y para el cual se va a convocar un concurso de danzas. Nada sabemos de estas danzas irremisiblemente perdidas.

La música para otras danzas que afortunadamente han llegado hasta nosotros fueron compuestas por encargo del Patriarca de Valencia, Juan de Ribera a su maestro de capilla Juan Bautista Comes en 1609. Dado el origen sevillano de Ribera, cabe pensar que sus recuerdos de infancia debieron de influir para que se instaurasen en Valencia unas danzas que, a imitación de las celebradas en la capital andaluza desde el siglo XVI, contribuyeran con su desarrollo al boato exterior en la procesión del Corpus valenciano.



A diferencia de los seises sevillanos que bailan actualmente diez niños, la danza en Valencia se realizaba con cuatro infantilillos que eran adiestrados tanto por el maestro de canto como por el de baile.

La procesión de la Octava del Corpus valenciano está organizada en el interior de la capilla con un protocolo ceremonial escrupulosamente dictado por el Patriarca y que se repite en nuestros días. Los infantes danzaban en el presbiterio bajo frente al Altar Mayor y en cada una de las cuatro esquinas del bello claustro renacentista, volviendo después a danzar ante el Altar cuando terminaba la procesión.

Este esplendor y la observancia del rito tal como lo dejó escrito el Patriarca se mantiene invariable. Desafortunadamente, sólo las danzas y los cantos que acompañaban a éstas han desaparecido de la procesión. El destino ha dado validez al dictado salido de la pluma del fundador pues, aunque Ribera alentó y promovió la realización de las danzas, cuando sintió próximo el fin de sus días las prohibió de forma taxativa.

Item, prohibimos totalmente hazerse dança, o representación alguna en esta iglesia, aunque sea en la festividad del SANTISIMO SACRAMENTO (Constituciones, 1610. Cap. LIV).



No obstante la interdicción dictada, las danzas despertaban tanto interés que pese a la prohibición de Ribera estuvieron realizándose por espacio de varios siglos. Su fervor era tal que para suprimirlas hubiera sido necesario suprimir la procesión.

La creciente popularidad que alcanzaron y el frenesí por el espectáculo que suscitaban se acrecentó en siglos venideros como muestra la renovación de las partituras -gastadas por el uso-, los vestidos y la confección de un tablado portátil que permitiese el lucimiento de los danzantes.

Un ejemplo de la admiración que despertaban se manifiesta en que, pese a los estragos producidos por la guerra del francés con la invasión y el saqueo de España y particularmente de Valencia por las tropas napoleónicas en el año 1812, las danzas se siguieron realizando.

Lamentablemente el golpe definitivo para su extinción lo va a protagonizar la llegada a la diócesis valenciana en 1815 del arzobispo Veremundo Arias Teixeira (Cabanelas, Orene, 1742 – Valencia, 1824), que había sido desterrado a Francia por ser un firme opositor a la Constitución de Cádiz de 1812. Este prelado las prohibió por considerar que eran unas “danzas irreverentes”. Será el año 1816 cuando las danzas se celebren por última vez.



Pasados años de silencio absoluto, va a haber tímidos intentos de recuperación a lo largo del siglo XX provenientes del Ayuntamiento de Valencia que no llegaron a

fructificar. Así, en 1966 la Danza de los Infantillos fue bailada excepcionalmente en la iglesia de Corpus Christi (Patriarca) con motivo de la restauración del órgano del templo y años más tarde, en 1972, también se bailaron con ocasión del Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Valencia. Después, nada más, hasta su recuperación definitiva en el año 2000.

Recuperación

Transcurridos casi dos siglos de silencio absoluto desde su última representación, en el año 2000 se acomete la recuperación integral de las danzas. Esta se realiza con el decidido impulso del profesor Rodrigo Madrid que con una amplia experiencia en el campo de la investigación y formado como pianista, clavecinista, organista, musicólogo y director cuenta con el firme apoyo del catedrático de la Universidad de Valencia, Román de la Calle y de Rosario Álvarez presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

El proyecto liderado por el profesor Rodrigo Madrid dispuso de un equipo interdisciplinar formado por treinta personas que después de diez años de paciente labor de investigación musicológica y etnográfica realizó la recuperación integral de las Danzas del Corpus siendo su estreno en 2010. Una vez terminado el trabajo para su restitución, las danzas volvieron a su lugar de origen, el Real Colegio Seminario de Corpus Christi, donde concitaron la admiración de miles de personas que acudían cada año a presenciar los actos de la Octava del Corpus valenciano. Allí se estuvieron realizando desde el año 2010 a 2015.



En el año 2018, la Generalitat Valenciana, ante el temor de que estas danzas vuelvan a perderse, decide acoger la Danzas de los Infantillos del Corpus que se había bailado históricamente en la iglesia y claustro de la iglesia del Patriarca.

Así, en un gesto que certifica la salvaguarda de nuestro patrimonio cultural máspreciado, la Generalitat Valenciana toma bajo su amparo la conservación de este tesoro material secundando que

las danzas de los Infantillos del Corpus se celebren en el marco incomparable del Monasterio de San Miguel de los Reyes durante la festividad del Corpus valenciano, contando con el soporte explícito de la Associació de Amics del Corpus de València que velará por su conservación, fomento y promoción.

La Danza de los Infantillos del Corpus del compositor Juan Bautista Comes constituye una bellísima puesta en escena donde se conjuga música, danza sacra y vestuario. Es un valor cultural de primera magnitud y forma parte del Patrimonio Cultural e Inmaterial de todos los valencianos. Nos corresponde a nosotros promover, consolidar y mantener esta joya patrimonial.

Rodrigo Madrid

(Académico de la Real Academia de Bellas Artes de S. Carlos, de la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana y de la Real Academia de Cultura Valenciana)

-

COLABORACIONES

Vuelve a nuestras páginas otro interesante artículo de nuestro Académico Numerario, Insigne de la Música Valenciana 2022 y Premio Nacional de Música 2018, Javier Darías. El motivo del mismo nos traslada a los inicios de la Academia y más concretamente al discurso de ingreso en representación de los Señores Académicos para el acto de constitución de la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana, en el que el autor expone toda una serie de cuestiones implicadas en la creación musical, que a la vez tratará de resolver. Así, se pregunta si podemos delimitar lo adquirido por la tradición, de lo que le es en realidad inmanente, al menos en una medida que pueda resultar significativa, al tiempo que postula que aunque su discernimiento no fuera determinante para explicar muchos de los mecanismos puestos en juego en la relación emisor-receptor, sí nos permitiría reconocer mejor cuáles de ellos han sido conformados por la tradición y cuáles la trascienden.



El cuerpo central lo conforma la investigación de un terreno inexplorado, pues a las principales clasificaciones con las que tradicionalmente se han venido encuadrando las distintas composiciones, como son época, estilo, forma, ..., añade una singular propuesta como es la posibilidad de clasificar también la obra respecto al dedicatario, y su catalogación relativa al nivel de imbricación de ambos, con la exposición de una serie de ejemplificaciones que le llevan a resultados muy concretos.

En su desarrollo sugiere cómo podemos entender que se manifiestan los recursos con los que un compositor puede abordar el planteamiento de la obra, cuando se la pretende relacionar de algún modo con dicho referente o destinatario, y concluye desvelando cuál es su objetivo último al dedicar una obra, cuando intenta implicar al dedicatario en la propia música, además del simple hecho del homenaje al personaje querido o a la tierra entrañable.

En la foto, con personajes queridos en tierra entrañable:

Javier Darías, Josep Ruvira, Carmen Alborch, Matilde Salvador y Xavier Montsalvatge



... a la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana
en el vigésimo aniversario del
Acto Institucional de Constitución (2003-2023)

DEL SIGNIFICANTE Y EL SIGNO EN LA GÉNESIS DEL PROCESO

JAVIER DARIAS

Mi comparecencia en este acto se produjo tras la preceptiva alocución de apertura y constitución, por parte del Excmo. Sr. Dn. Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, con el tema *Las Reales Academias en el Siglo XXI*, en solemne sesión pública, a la que siguió mi ponencia titulada *Del significante y el signo en la génesis del proceso*, que, aunque sus contenidos pudieran reflejar tan solo tesis enunciadas desde convicciones estrictamente personales, me fue sin embargo requerida para representar con ella a cada uno de los señores Académicos a los que quiero agradecer la confianza e inmerecida responsabilidad depositada¹.

* * *

Estableceremos en primer término, la equidistancia existente entre el *signo lingüístico*, constituido por el *significante* -como secuencia de fonemas o letras- que se une al *significado* -como concepto- para formar el *signo* -lo que representa, sustituye o evoca-, y la idea de *signo* que puede establecerse en una composición desde su génesis, obtenido por síntesis entre el *significado*, que es inmanente a toda *música con sentido* -la que solo se expresa a sí misma y en la que nada se contempla ajeno a su propia esencia- y el uso de determinados aspectos del *significante* -cuando además, hace tenue referencia a algo distinto a ella, permitiendo vislumbrar secuencias de elementos periféricos a su propia naturaleza- al dirigir el *signo* resultante hacia una evocación más o menos velada del objeto que se desea focalizar... hasta convertirlo en uno de los puntos de confluencia de las aspiraciones fundamentales de la obra. Y precisamente en torno a esta evocación girarán las reflexiones y propuestas aquí presentadas.

1. A partir de este momento, me permito desarrollar lo que fue en su día esta comparecencia -necesariamente limitada por el tiempo disponible para el acto-, con todas sus facetas, ejemplificaciones, notas, ilustraciones ..., que por razones obvias no fue posible incluir; todo ello, con aportaciones materializadas en distintas ponencias, publicadas en *Lêpsis* vol. I (en lo sucesivo *LÊ I*).
Registro Propiedad Intelectual: 09/2006 /2725.
Material revisado y actualizado para este artículo.

Cuando existe la voluntad de que el producto de la creación musical se implique de alguna forma con este objeto evocado al que se pretende transmutar de contexto, el compositor se encuentra ante toda una serie de posibilidades que le obligan a tomar posición y definirse con la elección de alguno de los modelos, de entre las distintas bifurcaciones que aparecen ya en la propia génesis de la composición: desde las directísimas sugerencias rítmicas, escalísticas, estructurales..., aportadas por el folklore² de la comunidad cultural a la que se pretende hacer referencia, hasta los más ingeniosos artificios de la semiótica y la algoritmia que pueden ser adoptados para conseguir algún tipo de nexo común con ella o, también, con determinados personajes a los que el compositor haya designado como destinatarios preferenciales y desee además imbricarlos de algún modo en la obra. Unos y otros serán recreados y evaluados convenientemente, contemplando el amplio espectro de maniobra contenido entre extremos tan alejados como son los que se encuentran entre la sola referencia de una dedicatoria, y el material prestado de una cita. Y con la libre elección -resultante selectiva de estas primeras consideraciones-, comenzará el nacimiento de la singularidad y



Javier Darías, María Teresa Oller y Luis Blanes

personalización del proceso; como observa Adorno³ “... *Es en la dialéctica del material, donde se halla comprendida la libertad del compositor...*”.

Y en esa dialéctica, la búsqueda de un nuevo *modus faciendi* capaz de comunicar una información esencialmente abstracta, en donde los contenidos dependan básicamente de la propia comunicación -teniendo en cuenta la inexistencia de modelos previos que nos permitan codificar el lenguaje-, supone una constante en cuanto al compromiso con la evolución histórica de las técnicas de composición, así como la oportunidad de colaborar activamente con todas aquellas aportaciones que nos legaron los grandes maestros, en la consecución de resultados a través de *métodos indirectos*⁴. Y las valoraciones y reflexiones que de todo ello pueden derivarse pasan necesariamente por un catalizador, en donde no siempre es fácil conciliar los distintos grupos que coexisten en convergencia con el proceso histórico de consideración del producto artístico; me refiero a *historiadores, estetas y compositores*. A este respecto, observa Olivier Revault D’Allonnes⁵, que:

2. Tomás Marco realiza un interesante estudio en: *Pensamiento musical y siglo XX*, pág. 21-64 y 445-448.

3. Theodor W. Adorno. *Reacción y Progreso*, pág. 14.

4. Como ya abordamos en: *Divinas Proporciones... y otros delirios de la Comunicación Diacrónica* (epítome en Boletín nº 102, de la Academia, 2023).

5. Olivier Revault D’Allonnes. *Creación artística y promesas de libertad*, pág. 19-20.

“... Si los historiadores de arte suelen desconfiar de la estética, se debe con frecuencia a que ignoran que lo que les molesta es la estética metafísica: le reprochan su falta de respeto por las realidades. El esteta a su vez encontrará vulgar el trabajo del historiador de arte, quien colecciona y verifica los hechos, sin hipótesis ni perspectiva...”; y entre ellos, el compositor, generalmente al margen de todas estas controversias. Y creo que este ha sido uno de los grandes errores, en ocasiones potenciado por el recelo ante la posible concurrencia de un cuarto factor además de los anteriormente citados, al que con frecuencia aludo como (y, permítaseme la licencia) *antinomia de Rosenberg - García Alcalde*⁶ en donde, mientras el primero no deja resquicio ni a una posible *kakomousia*, este último parece alertarnos de que la *amousía* existe⁷; lo que afectará de forma muy directa al tipo de información recibida por el compositor acerca de su propia obra, y con mayor motivo aún cuando se desconocen además los criterios de evaluación utilizados⁸. No podemos dudar de la importancia de dicha información, tanto para el público receptor como para el propio compositor, quién conocerá *a posteriori* por unos y otros, no solo las frecuentes valoraciones y consecuencias que desde una evaluación necesariamente subjetiva puedan desprenderse de la audición de sus trabajos, sino consideraciones de tan delicada apreciación y trascendencia para el futuro de su obra como pueden ser, influencias estéticas, intencionalidad argumental, oportunidad en la aplicación de sus procedimientos, e incluso en qué punto se especula que intenta retomar el hilo normal del proceso histórico⁹.

Y a todo ello, debiéramos incorporar el número indeterminado de variables que actúan en la fase de *recabado de información*, dejando al margen de momento los problemas inherentes a su *procesado*, al tipo de procesado que sobre ella puede llegar a realizarse con la consecuente dispersión de resultados; y más aún, al recabar información cuando no se recurre a las fuentes, lo que puede incidir de forma determinante sobre las conclusiones de cada uno de los temas abordados hasta llegar a invalidarlos, a quedar absolutamente desautorizados con planteamientos

6. Sobre el mismo personaje, en el ejercicio de su función, hacen converger las hipótesis de uno y las exactamente opuestas del otro, por lo que el mismo hecho podría servir, en posteriores conclusiones, para elaborar tesis y antítesis.

Wolf Rosenberg: *El crítico tiene una ventaja sobre el lego: sabe leer las notas. Su misión debería ser la de comunicar al lector lo que pone en la partitura y qué ha ocurrido con ello durante la ejecución de la obra...* Peter Hamm. *Crítica de la crítica*, pág. 89-91.

No hacen falta títulos ni certificados para que un ciudadano cualquiera escriba y publique crítica musical... Abundan las firmas de aficionados y orecchiantes que no saben leer una partitura. Guillermo García-Alcalde. *Musicología y música contemporánea*. Actas del encuentro, pág. 124.

Quizá sea éste el motivo por el que desde posiciones más diletantes se recurra con mayor frecuencia a la *biografía* o al comentario de obras con texto, por ofrecer mayores concreciones paramusicales en las que guarnecerse.

7. *Educación musical nociva y carencia de formación musical*, respectivamente.

8. ... *todo el mundo critica, cosa que no puede hacerse sin usar algún criterio expreso o implícito. Lo malo es que nadie se molesta en explicar sus cánones de evaluación, con lo que al mismo tiempo somos escépticos y crédulos. Me parece que los que hacemos crítica pública deberíamos dar ejemplo y exponer a los lectores el criterio que usamos.* José Antonio Marina. *Crónicas de la ultramodernidad*, pág. 213.

9. Comentaba mi Maestro Patricio Galindo, que convenía saludar a determinados críticos con la fórmula: *Hola!, ¿què tal?, ¿com estic?...* No obstante, en 1972 publicó un opúsculo (20 pág.) titulado *Juicios Críticos* (D.L: V.4. 713-1972) en donde aparecen críticas a sus trabajos por parte de firmas consideradas muy solventes, como las de López Chavarri, León Tello, José de Azpiazu, Joaquín Rodrigo, Miguel Ablóniz, Manuel Palau, Alirio Díaz, etc., elogiando la obra del Maestro.

10. No siempre los errores son tan evidentes... e intrascendentes, como, por ejemplo: “*Mussorgsky: Una noche en Monte Calvo*”. Alfredo Casella - Virgilio Mortari. *La técnica de la orquesta contemporánea*, pág. 76. O, también: “... *la música escrita por Schoenberg y sus secuaces...*”. Humphrey Searle. *El contrapunto del siglo XX*, pág. 98.

11. Que dedico al amigo y admirado filósofo, Profesor Gómez Pin, dando continuidad a nuestras conversaciones en La Maestranza de Ronda (Málaga).

que comprenden desde cuestiones genéticas sin el concurso del autor, hasta las informaciones adquiridas por traducciones no excesivamente escrupulosas¹⁰.

Es por lo que creemos que el compositor, lejos de quedar autoexcluido al margen de todas estas controversias, debiera encontrarse más implicado con historiadores y estetas no mostrando objeción alguna a facilitar, no solo las acostumbradas informaciones biográficas y las alusivas a la historia de la obra, sino procedimientos y mecanismos de actuación que confluyan en el *modus operandi* de su trabajo; ni rehuir teorizaciones y pronunciamientos acerca de su pensamiento y posicionamiento estético cuando la ocasión así lo requiera, aunque siempre eluda el manifestar concreciones acerca de un argumento esencialmente informable desde una óptica que no sea la de la respuesta subjetiva a su presencia. Sin embargo, la única posibilidad de estudio y aproximación técnica se centra principalmente en los aspectos que afectan fundamentalmente a la microorganización interna y a la forma, como ya hemos tratado en otras ocasiones (*LÊ I*)... , y ahora con la exposición de algunos de los medios puestos en juego en la génesis del proceso para coadyuvar a la percepción del discurso, tratando de singularizar lo heredado y lo consustancial, junto a la codificación de térmi-

nos surgidos al estudiar los recursos empleados en las composiciones que contemplan a un referente o a un destinatario preferencial, y que proponemos a modo de *recreación teórica* empezando por una brevísima aproximación metafísica como ejercicio de incursión en los orígenes y esencia del discurso, para tratar de reconocer y determinar en lo posible qué cuestiones controla el compositor a voluntad y cuáles se le van a imponer, quiéralo o no, por formar parte del mundo fenomenológico y gozar de una cierta transculturalidad. Pero ¿podemos delimitar lo adquirido por tradición, de lo que le es en realidad inmanente? Me temo que no. Al menos en una medida que pueda resultar significativa.

No obstante, aunque su discernimiento no fuera determinante para explicar muchos de los mecanismos puestos en juego en la relación emisor-receptor, sí nos permitiría reconocer mejor cuáles de ellos han sido conformados por la tradición y cuáles la trascienden. Pero cuando nos parece observar que, por ejemplo, el *ethos* se está manifestando con la versatilidad de lo transferible, y que la fenomenología (por nosotros entendida) que lo acompaña es una realidad transcultural, aparece para desmentirlo el complejo espectro de percepciones aportado por distintos pueblos y etnias.

De modo que tan solo fenómenos muy concretos se nos revelan con cierta nitidez, como características susceptibles de ser calificadas de *razonablemente transculturales*. Y, como ejemplo¹¹, la disección de todo *motivo* -célula generadora, elemento mínimo que puede ser considerado completo, autónomo, resuelto en sí mismo- nos permite contemplarlo como constituido esencialmente por dos determinantes básicos

en la comunicación: la proposición del *Ársis* A [/] que deberá ser resuelta por la *Thésis* T [N] -semejante al *Epítasis* y *Ánesis*, y al *Oxeia* y *Bareia* bizantino- y su correspondencia con la posición que adopta físicamente el cuerpo para que la voz humana realice esta función de fonación: en el *ársis* -la pregunta, acción, propuesta, causa, y también la frase musical suspensiva- estirándolo hacia arriba para erguir la cabeza como manifestación fisiológica que se exterioriza al ser tensadas las cuerdas vocales, y quedando el cuerpo situado en consecuencia, en una posición de menor estabilidad... que exigirá el desenlace en la *thésis* -la respuesta, reacción, resolución, efecto, así como también la frase musical conclusiva- en la que el cuerpo desciende y contrae hacia el suelo distendiendo las cuerdas vocales y descansando en una posición de mayor estabilidad (tendente a ocupar el menor nivel energético)... potenciada por su confluencia con la simetría especular por inversión (arriba-abajo) determinante en el mundo físico, frente a las más restringidas consecuencias de la simetría especular bilateral (izquierda-derecha).

Esta manifestación *necesaria* exigida por la fonación es con frecuencia imitada y secundada por los restantes miembros que, al gesto inquisitivo de elevar la cabeza en el *ársis* [/], armonizan la acción (+) levantando brazos [//], ++ cejas [///], +++ hombros [////], ... como por ejemplo, acompañando a un: A «¿qué haces?» [/]. Correspondencia musical: subperiodo (prótasis) con fórmula cadencial suspensiva [/], + fórmula melódica suspensiva [//], ++ movimiento resultante ascendente [///], +++ atomización de valores [////], ...

Exactamente al contrario de lo que sucederá en la requerida *thésis* [N], en donde la ligera inclinación de la cabeza se verá asistida quizás por un (+) gesto de la mano descendiendo [\\], ++ ceño relajado o ligeramente fruncido [\\\], +++ caída de hombros [\\\\], ... ejemplo: T «lo que quiero» [N]. Correspondencia musical: subperiodo (apódosis) con fórmula cadencial conclusiva [N], + fórmula melódica conclusiva [\\], ++ movimiento resultante descendente [\\\], +++ valores largos [\\\\], ...

Normalmente, la *Thésis* no se hará esperar [/ \] y, en general, con una cierta proporcionalidad en la respuesta [/// \\\] ... Ejemplo: A «¿qué haces?», T «lo que quiero» [/ \]; A «¿pero qué haces?», T «¡lo que me da la gana!» [// \]; A «¿pero qué puñetas haces?», T «¡¡lo que me da la real gana!!» [/// \\\], ...

Solo el dominio del arte de la retórica (composición, ...) se atreve a subvertirlo con buenos resultados, convirtiendo la perturbación en su principal aliada [/ \\\], [/// \], ... Correspondencia musical: [// \\\] arcos y maderas culminando en un *tutti* (densidad orquestal), o subdominante en primera inversión resolviendo en la tónica (armonía clásica); [/// \] metales y maderas desembocando en violonchelos o, dominante dirigiéndose al relativo menor, ... Aunque en la vida cotidiana, cuando se prescinde de una planificación previa, cualquier otra combinación no proporcionada suele ofrecer resultados desastrosos; como sería: A «¿qué haces?», T «¡¡lo que me da la real gana!!» [/ \\\]; y con mayores consecuencias, cuanto más desigualdad ofrezcan.

Pero cuando en cualquier ejemplo de los anteriormente citados, la aparición de

la *thésis* se ralentiza [/...] retrasando su intervención, conteniéndola, se incrementa extraordinariamente la tensión, ya que cuanto más se dilate la espera, más deseada y necesaria hará su resolución. Y esto es arma de doble filo: por un lado beneficia al elemento tético polarizando más la atención sobre él (//...); pero por otro, más se le exigirá y más se esperará de su respuesta [//..... §]; de lo contrario, defraudaría con lo obvio [// \] dejando sin justificación una dilación tan prolongada.

Como habíamos comentado, muchas de estas estrategias tienen su origen y son consustanciales a las propias leyes de la fenomenología de la comunicación musical, formando parte del vasto marco de recursos de los que dispone el compositor para formular su discurso -recursos que ya tratamos en profundidad en distintas publicaciones-

12. *Las docenas de etiquetas con que los aficionados distinguen los géneros, subgéneros y variantes de las músicas populares urbanas contrasta con la ambigüedad y falta de nomenclatura y definición de las músicas académicas ... de nuestro tiempo.* Ángel Medina. *Musicología y música contemporánea.* Actas del encuentro, pág. 27.

De ahí, la propuesta en este trabajo de designar con nombres concretos los nuevos conceptos que en él se presentan, permitiendo de este modo una detallada clasificación, ordenación, y hasta una reflexión posterior, mucho más precisa. Y también el haber procedido a la inclusión de algunos *términos musicales griegos* (nota nº 7), con el ánimo de invitar a su recuperación, para determinar conceptos y cuestiones que podrán ser probablemente mucho mejor definidas y expresadas mediante su adopción. Fuente de consulta utilizada *LE I*, pág. 30, nota nº4.

sin embargo vamos a considerar ahora un terreno inexplorado, como sería la relación de la obra respecto al dedicatario y su catalogación relativa al nivel de implicación de ambos.

Empezaremos ocupándonos primero de cómo entendemos que se manifiestan los *recursos* con los que un compositor puede abordar el planteamiento de la obra, cuando se la pretende relacionar de algún modo con dicho referente o destinatario: cualquier bifurcación que se tome estaría comprendida *en* o *entre*, alguno de estos caminos, o en la confluencia de todos o varios de ellos, para los que vengo proponiendo las denominaciones de *gesto*, *excusa*, *alusión*, *evocación* y *cita*, según orden de menor a mayor implicación. *Gesto*, como la acción que se realiza obedeciendo a algún impulso o sentimiento. *Excusa*, motivo o pretexto con el que se pretende justificar la acción. *Alusión*, cuando la referencia o mención se hace de algo sin que sea nombrado expresamente. *Evocación*, si nos está recordando a otra por su semejanza o relación con ella. *Cita*, con la mención expresa de la idea a la que se refiere.

Enunciada ya la propuesta de clasificación para designar con nombres específicos los conceptos expuestos, no será necesario insistir en que, de hecho, la utilización de estos recursos que ahora pretendemos codificar¹² ha sido históricamente una constante en los procesos de composición, por ser una cuestión bien conocida por todos; y si profundizamos en la consulta de una amplia muestra de obras creadas y dedicadas a un referente o destinatario, vemos cómo podríamos a su vez reunirlos en dos grandes grupos:

El primero, comprendería las obras cuya relación con dicho referente o destinatario estuviera definida tan solo por la primera propuesta de las cinco, la denominada como *de Gesto* del autor, en donde la dedicatario es totalmente independiente de la génesis y del material de la obra, decidiéndose en muchos casos su destino, incluso, después de haber sido concluida la composición.

Y un segundo grupo reuniría a las obras escritas *ex profeso*, en las que “pueden converger varios, incluso confluir todos los recursos expuestos, en cuyo caso el de mayor implicación y relieve se impondrá desplazando a los que le preceden, de menor presencia”, convirtiéndose en indicador del potencial de vinculación (no de concreciones particulares), y facilitando además una clara catalogación final. Respecto a las correspondencias entre el *material* y la *referencia*, se activarán los mecanismos de evaluación que permitan cuantificar de forma objetiva y veraz¹³ la participación de uno y otra, así como la percepción de su respuesta, con la diferenciación desprejuiciada de sus implicaciones con lo emotivo y lo expresivo, tantas veces coaligado, y en demasiadas ocasiones inexplicablemente indiferenciado¹⁴.

Luego, podrán parecerse unos y otros, más o menos convenientes e idóneos para abordar el hecho compositivo, o bien cuestionar la oportunidad de su elección para un uso concreto, y esta es la libertad que en creación ofrece el campo de lo subjetivo, libertad con la que siempre puede actuar tanto el *compositor* frente a su obra como el *hisorador* y el *esteta* en sus conclusiones, pero sin duda alguna podemos comprobar que el conjunto de estos recursos constituye el abanico completo de posibilidades que perfila el futuro marco de actuación, ya que con sus distintas bifurcaciones establecerá la relación entre el referente y la propia creación. En cualquier caso, nos parece imprescindible que lo comunicado¹⁵, de vocación siempre ecuménica con sus lógicas limitaciones culturales, pueda ser aprehendido con total independencia de su propia historia y sin que necesite para ello la permanente justificación de su referencia.

En las obras clasificadas como *de Gesto* no encontraremos ninguna referencia escalística, modal..., que pueda ser relacionada con el folklore, ni con ningún otro tipo de material que, como elemento generador, mantuviera conexión alguna con el referente o destinatario; por lo que serán referencias puramente extramusicales -como solo la dedicatoria, la remembranza o el título- el único vínculo que las una. Son innumerables las obras que constatan este hecho como, por ejemplo, los *Cuartetos Op. 59* (nº 7, 8 y 9) de Beethoven con *dedicatoria* expresa a Rasumovsky, la *Música Fúnebre* homenaje de Ramón Barce a Ernesto Che Guevara, o mi Sinfonía nº 4 *El Laberinto de Lorna* para la madre de mi hijo, Nany Fernández; con el destinatario implícito parcialmente en el propio *título*, mi Sinfonía nº 2 *Víctmar* dedicada a los que fueran mis mecenas Vicent y Marga Jordá, y totalmente imbricado en él, las *Cinco piezas para David Tudor* de Sylvano Bussotti o mi Sinfonía nº 3 *d’Anaga*¹⁶ que tiene como referente a la cordillera de

13. *Veracidad*, entendida como la autenticidad del resultado, por su mayor o menor fidelidad a la idea, a la información, que se pretendía comunicar.

14. Convendrá recordar la recomendación de Marina Scriabine, cuando dice que: ... *no se distingue suficientemente entre emotivo y expresivo, olvidando que algo puede ser emotivo sin ser necesariamente expresivo...* Boris de Schloezer y Marina Scriabine. *Problemas de la Música Moderna*, pág. 32.

15. *Comunicarse es naturaleza; recibir lo comunicado como está dado, es educación.* J. W. Goethe. *Las afinidades electivas* (de *El Diario de Otilia*), pág. 178.

16. En ella implíco materiales de mi *Sinfonía de la Puerta de Indias*, no estrenada (M^a José Álvarez, *Catálogos de Compositores Españoles: Javier Darías*, pág. 12, SGAE, 1991) -y por este motivo, descatalogada-, y de la versión primitiva de *D’Anaga* (1989). Parte de este material lo reutilizaría posteriormente en el *Homenaje al Maestro Palau* (1993), y unos años más tarde su adecuada adaptación y reconsideración la convertiría en la versión definitiva de mi tercera sinfonía *d’Anaga* (EMEC, P: E00 349, 1996).

Anaga (Tenerife).^{17a}

El autor, también podría en muchas ocasiones completar la información para satisfacer la curiosidad del público receptor, aunque siempre resultarán intrascenden-

17a. En cuyas faldas se asienta mi casa paterna.

17b. *Darías* (La Gomera, Archipiélago Canario), *Payá* o *Pa-ià* (Cartellà, Girona). Mi familia paterna de San Sebastián de la Gomera, y la materna de Alcoi y Muro (País Valencià). En la última de ellas se ubica la *Terra de Lorna*, mi lugar de nacimiento y residencia permanente, propiedad familiar desde 1907, de la que mi nieta *Zoe* es ya la sexta generación.

18. ... época en la que se emprendió la remodelación del Palacio de Congresos de A Coruña, sede de la Orquesta, para convertirlo en Palacio de la Ópera (1999), motivo por el que aquella temporada se desvió provisionalmente la programación al mencionado teatro.

19. Estreno dirigido por el Maestro Víctor Pablo, con quien reiteradamente he podido comprobar, que siempre consigue sorprender al propio creador, liberando la música que existe dentro de su música: ... *comme si une musique "intérieure à la musique même", une part générative (au sein) de l'énonciation musicale, devait se dégager dans l'exécution.* Daniel Charles. *Gloses sur John Cage*, pág. 180.

tes para la percepción esencial de la obra, cuando no un estorbo, como suele ocurrir en música con toda información periférica; así, podría proseguir diciendo al respecto de esta composición, que la *d'* la utilizo como equivalente a "acerca de...", "referente a...", y es una preposición *catalana* que uno al nombre *guanche* como analogía del bilingüismo y mestizaje que por origen^{17b} me corresponde. Pero con frecuencia este *Gesto* se puede ver potenciado por la convergencia expresa, y a veces *incluso fortuita*, de distintos sucesos que en mayor o menor medida interaccionan constituyendo un todo del que siempre podrá haber quien acabe obteniendo conclusiones imaginativas, y en ocasiones sorprendentes. Veamos una muestra para comprobar estos extremos en donde impliqué de distinto modo al destinatario; en mi Sinfonía n° 6 *Clanivers Teo*, dedicada a Teobaldo Power, coexisten junto a la dedicatoria propiamente dicha, alusiones más o menos encubiertas; por un lado su título es una velada referencia al destinatario en la celebración de los 150 años de su nacimiento, parcialmente oculta, a modo de charada (tratamiento semejante al de *Vícmar*), *Clanivers: CL (150) + anivers (ario) Teo (baldo)*; y en los movimientos, la información se complementa con la referencia a su lugar de origen: *Nivaria*, nombre latino que daban los navegantes a Tenerife; *Achinech*, su denominación *guanche* dada por los aborígenes; y *Tacande* (también *guanche*), *tierra quemada*, referencia alegórica a la isla; todo ello, junto a su estreno por la Orquesta Sinfónica de Tenerife, y el hecho de que el primer concierto fuera en el Auditorio Teobaldo Power de La Orotava, eran cuestiones que reforzaban su vinculación según una planificación intencionadamente predeterminada. Sin embargo, en mi Sinfonía n° 7 *Saudades Novas*, en clara aproximación a *Follas Novas* de Rosalía de Castro, el nombre de sus tiempos *Dos teus cantos*, *Noites de brétema* y *Pra unha terra*, incluso su estreno por la Orquesta Sinfónica de Galicia, eran referencias directas y claramente deliberadas, pero el hecho de que tuviera lugar en el Teatro Rosalía de Castro fue una circunstancia que aunque el autor haya insistido en que se trató de algo puramente fortuito¹⁸, no ha conseguido evitar que permanezca unida a la historia de la obra, reforzando sus lazos con el referente, aunque sin ninguna consecuencia que no sea la puramente anecdótica, que no afectará jamás a la audición propiamente dicha.

En cambio no ocurrió lo mismo con la antes mencionada Sinfonía n° 3 *d'Anaga*, en la que informaba en mis notas al programa del estreno¹⁹, que

solo su título guardaba conexión con el destinatario y, aún así, fue inevitable la mayoritaria asociación con el referente por parte del público y algunos medios especializados, a pesar de mi advertencia de que no existía ningún tipo de alusión descriptiva (génesis diversa⁽¹⁶⁾).

Hasta llegar al caso de *Tamarán*, de mi Maestro Juan Hidalgo²⁰ (1974), dedicado a su isla natal Gran Canaria (Tamarán, en guanche). Aquí el vínculo se establece en la portada del disco, titulado con el mismo nombre y con una fotografía de la propia isla, mientras la obra mantiene musicalmente su total independencia con respecto a todas estas cuestiones, y solo una declaración velada del Maestro Hidalgo como subtítulo, *Gocce di sperma per dodici pianoforti*, relaciona los puntos sonoros de los armónicos obtenidos directamente por *pizz a la corda*, con la leyenda que narra el origen de las islas como el esperma que el dios derramó en el Atlántico.

De todos modos, *deliberadas* o *fortuitas*, concluiremos con que en las clasificadas como *de Gesto* será siempre algún tipo de recurso extramusical el único nexo de unión con el referente.

Sin embargo, en aquellas que consideramos su vinculación como *de Excusa* se evidenciará la utilización de elementos propios del destinatario y que son totalmente ajenos a cualquier referencia musical, pero que no obstante pueden aplicarse como puro mecanismo de trabajo, estrategia, y quizá en ocasiones, incluso, como remedio frente al *horror vacui* con frecuencia previo a toda creación. Sin lugar a dudas, Bach sería uno de los compositores paradigmáticos que mejor ejemplifica este apartado, pues con independencia de cuáles fueran los procesos ideados en la génesis, ante su obra siempre se experimenta ese sentimiento profundo y turbador de sentirse ante una obra maestra. Además de la autorreferencia en la celeberrima fuga inacabada con la que concluye la edición original de *El Arte de la Fuga* (BWV 1.080), cuya tercera sección se origina a partir de las notas de su propio nombre, b-a-c-h, (*sib-la-do-si*) según la nomenclatura alemana (ejemplo 1), dejaría también muchos modelos basados en el *alfabeto numérico*, especialmente en varios de sus cánones²¹, como el *Canon a Cuatro Voces* (BWV 1.073) descifrado por Smend, en donde el compositor construye cada una de dichas voces (la 4ª en el ejemplo 2) con 82 notas, número que se obtiene desde la mencionada serie, como resultado de la suma de cada uno de los valores equivalentes a las letras constitutivas del nombre Walther ($21+1+11+19+8+5+17=82$), amigo y

142

B A C H (F E G)

Ejemplo 1

20. Juan Hidalgo, *Tamarán* (1974). CRSLP 6102. Cramps Records. Milano.

21. Es interesante en este sentido, consultar: Karl Geiringer, *Johann Sebastian Bach, culminación de una era*, pág. 351-354.

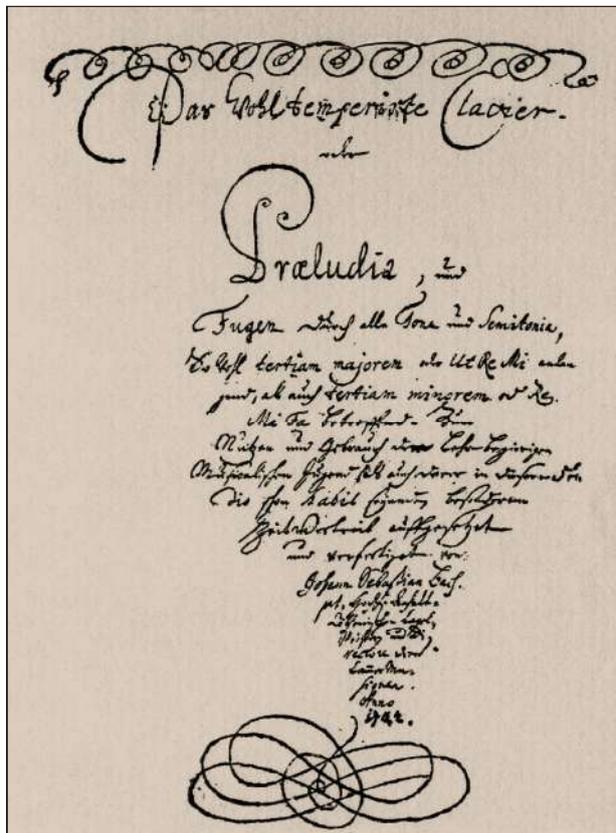
pariente de Bach, y destinatario de la misma, exponiendo las cuatro secuencias completas en los primeros 14 compases, número que

Ejemplo 2

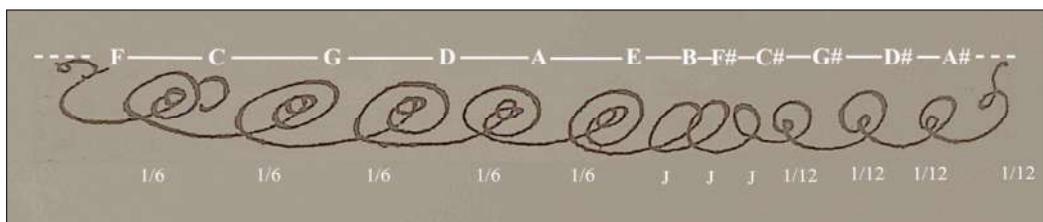
22. También que la retrogradación de 14 es 41, mitad del 82 de Walter, y otras cuestiones más o menos forzadas. Al filo de estas últimas especulaciones, se me ocurre una nueva: ¿por qué no añadir que en BWV 1.080, cuando ya veía próxima su muerte, no solo dejó su nombre en el sujeto b-a-c-h, sino que incluso lo hizo acompañar de su respuesta, en contralto y bajo, con la entrada f-e-g (*fami-sol*, ejemplo 1), pues *feg* es imperativo de *fegen* (arrastrar ...), haciéndonos partícipes de su presentimiento, al tratarse, además, del prefijo de *fegefeuer*: “purgatorio”? Si alguien lo encuentra verdaderamente razonable, será conveniente remitirlo al anteriormente mencionado Artículo, en la nota nº 4, pues podría tener un problema.

23. Bradley Lehman. *Bach's extraordinary temperament: our Rosetta Stone*. Es asimismo muy interesante consultar las propuestas de temperamento irregular presentadas por Johann Kimberger, discípulo de Bach, en la segunda mitad del siglo XVIII.

corresponde a Bach ($2+1+3+8=14$)²². No obstante, las especulaciones sin el concurso del compositor suelen resultar poco veraces, y solo algunas, inquietantes; como la *guirnalda de Bradley Lehman*, paradigmática de la información encriptada atribuida a Bach. Afirma que: ... *the 37-year-old composer notated that specific temperament on the title-page of “the Well-Tempered Clavier”*. *His presentation of the required tuning method is the sinuous spiral he drew at the top of the title-page* (ejemplo 3a). Su conclusión es: *Bach's keyboard bearing has five 1/6 comma 5ths F-C-G-D-A-E, then three pure (J) 5ths E-B-F#-C#, and finally three 1/12 comma 5ths C#-G#-D#-A#...* Más tarde, en una segunda publicación añadiría como intervalo final A#-F: 1/12, quedando cuatro quintas con desviación de 1/12 de comma (ejemplo 3b, ciclo de 5^{as} con giro de 180°).



Ejemplo 3a



Ejemplo 3b

¿Fue realmente así...? De ser esto cierto (¿?) *bien temperado y temperamento igual* serían dos conceptos muy distintos...²³

Volviendo nuevamente a la Sinfonía n° 3 d'Anaga, de no existir ninguna declaración posterior por parte del autor, ya hemos visto que quedaría clasificada correctamente como *de Gesto*, al igual que las otras dos citadas junto a ella; pero aquí vamos a completar la información añadiendo algo que había quedado en la trastienda del compositor: presenta un pasaje colorista que precede a la reexposición en el que surge progresivamente una nube de puntos repartidos a lo ancho de la banda de frecuencias; desestimando cualquier proceso de desarrollo unidireccional (como sería, por ejemplo, una evolución entre los registros agudo y grave, o viceversa), construyo un modelo a modo de *talea tímbrica* (ejemplo 4)²⁴, con el código: extremo superior A (*agudo*) en flauta y oboe, extremo inferior G (*grave*) en clarinete bajo y fagot, y al rededor del punto central N (*núcleo*) en clarinete y corno.

24. Los ejemplos aquí expuestos de la versión de 1989, aparecen también posteriormente en las versiones anteriormente citadas (nota 16).

Ejemplo 4a

Ejemplo 4b

Ejemplo 4c

De modo que la cabeza quedará conformada por la sucesión de las cinco notas que corresponden a las letras constitutivas de la propia palabra *Anaga*, a las que seguirán un pequeño grupo (seis notas) escogidas como material intermedio para ser acomodadas convenientemente al proceso de evolución subsiguiente. Esta estructura completa, en sus sucesivas apariciones, marcará la evolución de la masa sonora hasta su máxima densidad, desde 1 nota en el primer compás del fragmento hasta las 24 notas del último; observemos igualmente cómo también los metales se han presentado con el código: A, *agudo* para trompeta I y trompa I; N, *núcleo* central para trompa II; y G, *grave* para trombón I y tuba, y sus cinco primeras notas parten de la misma sucesión *a, n, a, g, a*. La materia resultante de este proceso es totalmente ajena al hecho de tomar como referente a *Anaga*, que ha sido tan solo la *excusa*; se trata de documentación adicional obtenida desde el compositor, único que puede conocer cuestiones genéticas, y que permitirá, como aquí ocurre, pasar desde lo que se consideraba por su

25. *LÊ I*, pág. 385.

26. *La escucha degradada y el mero oír actúan directamente sobre la composición musical, implicando la idea de música como producto sin autonomía ni identidad emotiva o intelectual: efectivamente, la escucha ejercida para no escuchar, para una escucha pasiva, o sea justamente para oír.* Luigi Pestalozza. *La escucha como forma social de la música*, pág. 74-75.

título como *de gesto* (lo que hubiera sido totalmente correcto, de no existir mayor información), a su clasificación como *de excusa*. En cualesquiera de estos casos, la desconexión con alguna respuesta perceptible es total, y los procesos técnicos han sido siempre aplicados como *método indirecto* y, por tanto, con el fin de obtener una música *con sentido*, y en ningún caso una música *significante*.

Por otra parte, en las calificadas como *de Alusión* el referente sirve de elemento generador, pero es voluntad del compositor el que sus transformaciones posteriores la hagan prácticamente irreconocible en la audición. Recordemos el Kirie de la *Missa Pange Lingua* de Josquin des Pres, basado en el himno gregoriano del mismo nombre, de cuya melodía se mantiene la sucesión de notas a las que les confiere unas valoraciones rítmicas libres que la convierten en una nueva idea totalmente distinta a la de referencia; la *Misa de Nôtre Dame*, de Guillaume de Machaut, en el que a dicha sucesión se le aplica un modelo de

Talea; o la serie de *Estructuras para dos pianos* de Pierre Boulez, basada en la serie de doce notas derivada de la División 1 del *Modo de Valores* de Messiaen, pero que el serialismo integral y tratamiento puntillista de ruptura de continuidad de la línea adoptado por Boulez derivará en un resultado drásticamente distinto al que tendría en su origen. Retomando de nuevo la Sinfonía n° 3 *d'Anaga*, que parecía ya clasificada definitivamente en el apartado anterior, señalemos ahora los *elementos generadores que parten del tema de la folía canaria* (ejemplo 5)²⁵, pero de tal modo que por sucesivas transformaciones y/o fragmentaciones, nunca será detectada por el público receptor (ocupándonos tan solo, en todo momento, del *de escucha activa*)²⁶.

De nuevo es la información adicional obtenida desde el compositor, como decíamos, la que permitirá una vez más el conocimiento de sus características genéticas, y pasar en este caso a una aproximación mayor que cuando la considerába-

Ejemplo 5

mos como *de gesto* y posteriormente como *de excusa*, situándola, y ahora sí definitivamente en este apartado, como *de alusión*, al no existir ya ningún factor más que pueda modificar dicha condición.

Siguiendo el proceso gradual propuesto para esta clasificación, llegamos a las catalogadas como *de Evocación*, en las que la referencia sirve de elemento generador y el compositor quiere que, en mayor o menor grado, pueda ser percibida como sugerencia en la audición. Para ilustrarlas, tomemos el ejemplo del Allegro Bárbaro de Bartók, del que comenta Robert P. Morgan: “... *desarrolla una especie de imitación libre de la música folklórica, en el que el carácter folklórico ha sido modificado para acomodarse a las necesidades formales y de desarrollo de la música de concierto...; uno de los objetivos claros fue el de evocar la fuerza primitiva que aparecía en ciertos tipos de música de su país...*”²⁷. También, en la *Sexta Sonatina*, de Ferruccio Busoni, encontramos otro tipo de evocación, al utilizar el material transformado del Carmen de Bizet.

En estos casos, en los que la transformación del material impide su fácil reconocimiento, quedando por tanto más a nivel de sugerencia, podremos comprobar que se subraya su implicación cuando el propio discurso parte de, o desemboca en, la cita; es el tratamiento que adopto en la Sinfonía nº 6 *Clanivers Teo*, con las variaciones del Arrorró²⁸, que se presentan sucesivamente tras el trío de oboe, corno y fagot (comp. 164 -171), creado aún con material primigenio propio de la obra, pero con la misión de preparar y anticipar el clima y el carácter con el que aparecerá más tarde el tema propiamente dicho; las variaciones se materializan en un solo de violonchelo (comp. 171-178) que dará paso al dúo de trompas (comp. 179 -186) y a un posterior trío de clarinetes (comp. 187-194), para concluir con la mención expresa de la Canción de Cuna.

Se hace necesaria una dilación en este punto, pues quizás sea en un estadio intermedio entre la Evocación y la Cita en donde se inscriban el mayor número de trabajos que tienen como referente *a otro compositor*, generalmente a través de alguna de sus obras, participando de una y otra, en ocasiones, sin una delimitación concreta, y frecuentemente en clara convergencia; de hecho, en algunas de ellas solo quedará clarificada su clasificación tras conocer las observaciones que al respecto efectúe el propio autor (cuestión que retomaremos más adelante), como es el caso de los ejemplos en compositores españoles que referiremos a continuación.

Entre los límites de la amplia franja aludida, se inscriben muchas composiciones españolas del siglo XX, como algunas de las propiciadas por maestros de la *Generación del 51* -probablemente la generación más brillante que ha conocido el Estado español a lo largo de su historia y, sin embargo, popular y oficialmente ignorada-²⁹ ejem-

27. Robert P. Morgan. *La Música del Siglo XX*, pág. 126.

28. *LÊ. I*, pág. 330-334, ejem. 19.

29. *Parecería impensable y vergonzoso que un músico creyera que a su vez que existió una literatura histórica, la de Cervantes o Shakespeare, y ahora solo existe la fotonovela o la serie negra, o que la pintura era Rembrandt o Velázquez y ahora solo existe el cómic o el dibujo publicitario. El que tal mentalidad exista para la música no parece extrañar a nadie... Bien es verdad que el bombardeo masivo de los productos musicales industriales calan en unas masas medias que no tienen grandes posibilidades de información o de acceso a otras realidades... Pero muchísimo más grave es*

que los intelectuales y la clase dirigente española (políticos, financieros, responsables de medios de comunicación, etc.) ignoren por completo no solo la creación musical, sino simplemente la música. T. Marco. *Historia de la música española*, pág. 340-341. Y es que aún hoy, incluso en medios universitarios, apenas se ha conseguido sobrepasar las más elementales cotas del entretenimiento: jazz, cine y deporte. *Con el deporte y el cine, la música de masas y la nueva forma de oírla, contribuyen a hacer del todo imposible la evasión de la situación infantil general ... Hay que disponer de mucho tiempo libre y de muy poca libertad para llegar a ser un experto en jazz ...* T.W. Adorno. *Disonancias*, pág. 47, 60.

30. La información de las obras en las que no se menciona la fuente, ha sido facilitada por discípulos comunes, de sus apuntes tomados en las clases y cursos impartidos por los respectivos autores.

31. T. Marco. *Manuel Castillo, Transvanguardia y post-modernidad*, pág. 82.

32. Marta Cureses. *El compositor Agustín González Acilu*, pág. 118.

33. Agustín Charles. *Josep Soler. Análisis de la música española del siglo XX*, pág. 289 y ss.

34. Oriol Pérez y Ana Bofill. *Josep M. Mestres Quadreny*, pág. 56.

35. T. Marco. *Historia de la Música Española*, pág. 259.

36. Lukács: *Solo adquiere actualidad aquel aspecto del pasado que es, a su vez, parte del presente. Aquellos rasgos que en el arte moderno adquieren un aspecto insondable y problemático nos abren a*

plificando distintas gradaciones con mayor o menor implicación:

El *Homenaje a Mompou*, de García Abril, en donde utiliza un diseño basado en un intervalo de segunda menor, como elemento generador, tomado de un motivo de Mompou³⁰.

Las *Glosas del Círculo Mágico* de Manuel Castillo, en donde “desarrolla una serie de variaciones que bien podríamos llamar circulares, acerca del Círculo Mágico de Falla”³¹.

La implicación del fonema *g* y la nota *sol* en el homenaje a Gerardo Gombau, de González Acilu, en la obra titulada *G.G.G.* “como las tres notas *sol* con las que empieza el violonchelo”³².

El uso del acorde del *Tristán*, generador de distintas células utilizadas por Josep Soler en *Le Christ dans la Banlieue*³³.

Tomás Marco, en *Angelus novus*, con citas indirectas de Mahler definidas por el propio autor como *rasgos estilísticos*; o en su *Cuarta Sinfonía* ya con características plenamente de cita, del *Zarathustra* de Strauss³⁰.

Cristóbal Halffter, en su *Segundo Concierto para Violoncello*, que superpone ritmos de petenera y seguiriya, como referencia a García Lorca, del que aparecerá citada además una de sus canciones³⁰.

Uno de los cánones de la *Ofrenda Musical*, utilizado por Mestres-Quadreny, para un instrumentista y su imitación a cargo de magnetófonos³⁴, en *Tres cànonns en homematge a Galileu*.

La utilización de “elementos nacionalistas, transfigurados en constructivistas”, en *Sintonía*, y en *Música para un festival en Sevilla*, de Román Alís³⁵.

La Cita a T. L. de Victoria en *Eléphants Ivres* de Luis de Pablo, y de la bagatela de Beethoven, en su *Villeicht*³⁰.

Excepcionalmente, dos de los compositores fundamentales de esta generación, Juan Hidalgo y Ramón Barce, me confirmaron no haber utilizado jamás ninguno de estos dos recursos.

En muchas de ellas, la búsqueda de soluciones a problemas concretos planteados por la práctica compositiva se resuelve admirablemente subrayando y actualizando cuestiones preexistentes que podían contener un potencial que hasta el momento no había sido suficientemente evidenciado, o manejado con la consideración y el tratamiento al que ha podido ser sometido tras la sucesión de corrientes estéticas que las separa³⁶.

Finalmente, las obras que utilizan abierta y directamente la *Cita*³⁷, con la reproducción evidente del modelo, aunque pueda aparecer con mayor o menor literalidad (entendida la literalidad, en este contexto, como el respeto absoluto al sentido esencial del original). En este caso el compositor puede insertar el fragmento con una cierta independencia con respecto a la obra, o imbricarlo adecuadamente comunicándole mayor cohesión y continuidad discursiva, lo que en general exige un trabajo de mayor complejidad pero que, en correspondencia a la aplicación coherente de la técnica compositiva, suele ofrecer mejores expectativas y resultados mucho más convincentes; como ocurre con el coral *Es ist genug* (BWV 60) de Bach, en el *Concierto para Violín* de Alban Berg; o el solo de trompeta en las *Alegrías*, de Roberto Gerhard. En mi *Sinfonía n° 6 Clanivers Teo*, después de la sucesión anunciada anteriormente, y sobre una textura de evolución cromática en las cuerdas, aparece la cita³⁸; primero en cuarteto, utilizando nuevamente dos oboes, corno y fagot^{38a}, para finalizar reexponiéndose con mayor densidad y presencia en las cuerdas^{38b} pero, en esta ocasión, confiando a las maderas la evolución posterior de la textura, alcanzada tras una zona mixta^{38c} en la que se produce la transferencia con un máximo de empaste y continuidad, en beneficio del seguimiento y mayor protagonismo de la Cita.

Es una de esas ocasiones en las que el compositor presente estar tirando del ayer para encontrarse con el hoy³⁹.

Y, para complementar la presente exposición, dos últimas observaciones: La primera, reiterando una vez más que si un compositor incluye una *cita* perteneciente a la obra de otro, y además lo menciona expresamente como dedicatario de la misma en el propio título o en un texto asociado, *no* podríamos considerar en su clasificación posterior -en cuanto a *referentes* y *destinatarios*-, que se trata de una *cita* y, además, de un *gesto*; pues, recordemos que, al igual que los restantes factores, “el concepto de *gesto* es indicador del *potencial de vinculación*, y no la simple concreción de una dedicatoria”. Por lo que compendiando lo dicho como matización final, digamos que la catalogación queda siempre definida en estas clasificaciones *según la mayor vinculación de ellas*, pues el integrar componentes secundarios sería un error como el que se produciría en procesos escalísticos, si al tratar a dos escalas autocontenidas (imbricadas) capaces de generar alguna interválica resultante

menudo el camino directo a formas estilísticas que permanecieran cerradas para nosotros, que parecían muertas o cuyo sentido parecía haberse perdido y que han de ser redescubiertas en una especie de “búsqueda del tiempo perdido”, siendo solo captables partiendo del presente. A. Hauser. *Conversaciones con Lukács*, pág. 63.

37. Quede aquí la recomendación de considerar, por oportunas, las propuestas presentadas por Leonard B. Meyer (*Music, the Arts, and Ideas*, pág. 195-208) y calificadas como de *distinciones cuidadosas*, por Lewis Rowell (*Introducción a la filosofía de la música*, pág. 227), en donde al tratar el tema de los nuevos modelos formales, distingue para esa última idea de tomar material prestado en la *Cita*, los conceptos de *parafraseo*, *préstamo*, *simulación* y *modelado*. Sin embargo, las clasificaciones dadas por el propio Rowell a los *modelos formales* (pág. 226-230), ya no hacen referencia expresa a la relación necesaria con el referente o destinatario, objetivo de este estudio, y a los que se refiere como *collage*, *de juego*, *de laberinto*, *estructura de cristal*, *parodia* (en la que incluye los modelos anteriormente citados de Meyer), *de conversazione*, *espacial*, *cosmológico*, *del absurdo*, *fonético*, *ambiental*, *Muzak*, *matemático*, *estadístico*, *arquitectónico*, y *de repetición*.

38. Puede consultarse la textura en *LÉ I*, pág. 183, ejem. 80; y *cita* en pág. 334-336, ejem. 21. 38a: com. 195-202; 38b: comp. 203-210; 38c: tiempos 2° y 3° del com. 202.

39. ... *hallar lo profundo del presente mediante el fundamento que hay en el pasado y mediante el espacio de lo posible, del que nos viene al encuentro el futuro. El recuerdo del pasado y la visión del futuro se hacen la realidad del presente,*

no lejanía en la que nos evadimos del presente; levantan el presente hacia un presente eterno. La realidad existe solo en el presente, y como presente es histórica, irreplicable. Karl Jaspers. *Filosofía de la existencia*, pág. 98.

40. En alguna ocasión lo he explicado con un ejemplo mucho más mundano, pero clarificador. Mi bisabuela materna, Ana, tenía una hermana, Julia, y salieron de Llutxent para casarse en Muro con dos hermanos, mi bisabuelo Ramón y su hermano Vicente, con lo que Ana se convirtió también en concuñada de Julia... pero nunca haríamos referencia a ellas como tales concuñadas, sino, como hermanas, ya que tal acepción quedaría totalmente obsoleta (hermanas ¿y concuñadas?) “para definir cuál es su vínculo familiar”, siendo ya la primera suficientemente explícita por tratarse del mayor parentesco.

común (colegidas), las consideráramos por ello como *imbricadas* y *colegidas*, pues estas últimas son aquellas cuya semejanza en las constantes interválicas es “su mayor vinculación” (*LÊ II*, 186-225 y 242-257, respectivamente).

Y así operamos en todos los casos expuestos, como por ejemplo, referente a *d’Anaga* “... la considerábamos como *de gesto* y posteriormente como *de excusa*, situándola definitivamente como de *alusión*...”, a medida que hemos obtenido mayor información sobre ella, lo que definirá el potencial de vinculación en su catalogación final.⁴⁰

Por otro lado hay que descartar la idea de auto-referencias en esta clasificación, respecto al caso improbable de que el mismo compositor se erigiera como *destinatario*. Centrémonos por ejemplo en la *Sonata op.78* de Brahms, en donde observamos que el tercer movimiento de la obra está basado en un lied propio, el op. 59-nº3, *Regenslied*, de ahí que se subtitule *Regensonata* (Sonata de Lluvia); el primer tema del tercer movimiento tiene una evidente relación con el lied, pero la melodía evoluciona de forma distinta y los temas intermedios del lied ya son diferentes respecto al rondó de la sonata. En este caso (se me consultó): ¿podría ser calificado de *cita* con una clara *evocación*, y también de *excusa* para de un lied hacer otra obra? Además del ya comentado ‘improcedente cúmulo de calificativos hacinados’ (podría ser un ejemplo claro de su inconveniencia e inoperancia), hay que añadir que, en realidad, el concepto de *referente* o de *destinatario* de una obra se centra fundamentalmente en aspectos ajenos (exteriores) al compositor, y cuando el *referente* alude a obras suyas, incluso en el caso de tratarse de una auto-cita, su referencia constataría más bien el conjunto de factores que forman parte y constituyen su *canon estilístico*, en donde se da con frecuencia entre compositores la reutilización de fragmentos e ideas anteriores, también la insistencia de determinados recursos (Brahms: pedales distintos a los de I y V), recurrencias más o menos veladas (Brahms: transpolaciones por terceras), asocia-

ciones acórdicas muy particulares (Brahms: la sexta napolitana en estado fundamental), reiteradas estructuras cadenciales (Brahms: II-I), ..., cuestiones todas ellas que se repiten una y otra vez, hasta convertirse en pilares fundamentales para la definición de su *estilo*. Por ello, las clasificaciones del *referente* y el *destinatario* no tendrían cabida en una catalogación de recursos que realmente están conformando el *canon estilístico* del propio compositor.

Concluiremos esta comparecencia abandonando la incursión por los campos de la especulación en donde queda enmarcada la sugerencia a teóricos, de contemplar la posibilidad de compilar buena parte de las composiciones en una nueva clasificación que aporta y matiza determinados aspectos, permitiendo amplificar los recursos dispo-

nibles en las distintas catalogaciones ya existentes. Y por otro lado, cuestionando el siempre dudoso y discutible valor que pueda significar para el público el conocimiento de la trastienda del creador⁴¹, para definirme ahora con una cierta precisión -no sería consecuente cerrar el tema por mí propuesto, sin esta declaración- acerca de cuál es mi objetivo último al dedicar una obra, en la que se intenta implicar al referente o al destinatario en la propia música, además del simple hecho del homenaje al personaje querido o a la tierra entrañable.

Para ello haremos una última referencia a la sinfonía que en cierto modo nos ha servido de hilo conductor, *d'Anaga*, pues tras su primera audición pude comprobar que mi posición coincidía exactamente con lo que leía la mañana siguiente en el periódico *El Día* (pág. 26), en un artículo firmado por el escritor Luciano Fernández Serrano acerca del estreno de la obra para la que había escogido como destinataria a la *frondosa* -y hago hincapié en esta circunstancia- cordillera del mismo nombre, Anaga, y que, por mi identificación con su certero comentario, utilizaré como conclusión. Finalizaba la crítica diciendo: *... al principio obtuve la clara sugestión de los paisajes de Anaga. Pero, a medida que los distintos temas se iban desarrollando, encontré que d'Anaga podía sugerir también el desierto de Gobi o cualquier otro paisaje. Que, en el fondo, aquello era música y solo música. Y acababa sentenciando que, el autor: huyendo de cualquier fácil alusión folklórica, ha compuesto una bellísima música intemporal. Y ha tenido la delicadeza de dedicársela al pueblo canario.*

Más allá de toda referencia, ¡... solo música !

41. Imprescindible sin embargo, y con la mayor amplitud posible, para teóricos y compositores. Pueden consultarse, además de los ejemplos referenciados en *LÉ I* y *II*, y en J. Ruvira, *Javier Darías. Obra de Composición e Investigación Musical*, otros, hechos extensivos al campo interdisciplinar en J. Darías, *Una Carta a David Tudor: como propuesta poética* (Bake: pág. 81-95), *conceptual* (Kindness Worthy: pág. 99-126) y *plástica* (Gentle Xanthous Yuletide: pág. 129-181), así como desarrollos circulares (*Mechanics*: pág. 185-193).

También en J. Darías, *Alogías*, la propia estructura del libro, e incluso, en su prólogo *Tema y Variaciones (un etcétera)* de Juan Hidalgo, publicado posteriormente en *De Juan Hidalgo 2*, pág. 33.



TEXTOS CITADOS

- Adorno**, Theodor W. *Reacción y Progreso*. Tusquets Editor. Barcelona, 1990.
- Charles**, Agustín. *Análisis de la música española del siglo XX*. Rivera Editores. Valencia, 2002.
- Charles**, Daniel. *Gloses sur John Cage*. Union Générale D'Editions. Paris, 1978.
- Casella**, Alfredo y **Mortari**, Virgilio. *La técnica de la orquesta contemporánea*, traducción de A. Jurafsky. Editorial Ricordi. Buenos Aires, 1973.
- Cureses**, Marta. *El compositor Agustín González Acilu*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 1995.
- Darías**, Javier:
- *Lêpsis*, vol. I (1ª Edición 2006, 2ª Ed. 2018) y *Lêpsis* vol. II (1ª Ed. 2012, 2ª Ed. 2019). Ediciones Quiroga (EMEC), Madrid.
 - *Alogías*. Prólogo de Juan Hidalgo. Editorial Euskal Bidea. Pamplona, 1980.
 - *Una Carta a David Tudor*. Prólogo de Enrique Franco. Edit. Musicinco. Madrid, 1992.
- De Schloezer**, Boris y **Scriabine**, Marina. *Problemas de la Música Moderna*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1960.
- Fernández Serrano**, Luciano. *El Día*. Sta. Cruz de Tenerife, 16 de marzo de 1989.
- García-Alcalde**, Guillermo. *Musicología y música contemporánea*. Actas del Encuentro. Edita, Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2002.
- Geiringer**, Karl. *Johann Sebastian Bach, culminación de una era*. Colección Contrapunto. Altalena Editores. Madrid, 1982.
- Goethe**, J.W. *Las afinidades electivas*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1986.
- Hamm**, Peter. *Crítica de la crítica*. Barral Editores. Barcelona, 1971.
- Hauser**, Arnold. *Conversaciones con Lukács*. Editorial Labor. Barcelona, 1979.
- Hidalgo**, Juan: *De Juan Hidalgo 2*. Edita Boabab. Sta. Cruz de Tenerife, 1982.
- Jaspers**, Karl. *Filosofía de la existencia*. Editorial Planeta. Barcelona, 1993.
- Lehman**, Bradley. *Bach's extraordinary temperament: our Rosetta Stone*. Early Music, vol XXXIII, N°.1. Oxford University Press, 2005.
- Marco**, Tomás:
- *Historia de la música española*, Vol.6. Alianza Editorial. Madrid, 1989.
 - *Pensamiento musical y siglo XX*. Edita Fundación Autor. Madrid, 2002.
 - *Manuel Castillo, Transvanguardia y postmodernidad*. Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003.
- Marina**, José Antonio. *Crónicas de la ultramodernidad*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2000.
- Medina**, Ángel. *Musicología y música contemporánea*. Actas del encuentro. Edita, Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2002.
- Meyer**, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas*. University of Chicago Press. USA, 1956.
- Morgan**, Robert P. *La Música del Siglo XX*. Ed. Akal. Madrid, 1994.
- Pérez**, Oriol y **Bofill**, Ana. *Josep M. Mestres Quadreny*. Ed. Proa i Generalitat de Catalunya, 2002.
- Pestalozza**, Luigi. *La escucha como forma social de la música*. Segundo Encuentro sobre Composición Musical, Textos y Ponencias (1989). Edita IVAECM, Generalitat Valenciana, 1990.
- Revault D'Allonnes**, Olivier. *Creación artística y promesas de libertad*. Col. Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
- Rowell**, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1990.
- Ruvira**, Josep. *Javier Darías, Obra de Composición e Investigación Musical*. Edita, Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1990.
- Searle**, Humphrey. *El contrapunto del siglo XX*. Vergara Editorial. Barcelona, 1957.

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 Llueca
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- directorM^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 viola

MIEMBROS DE HONOR

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

	María Pilar Ordóñez Mesa	El Escorial
	Juan Durán Alonso	A Coruña
	Carmen Verdú Esparza	Alicante
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 Gregory Fritze	Michigan Florida
HOLANDA	Jan Cober	Thorn
ITALIA	Giancarlo Aleppo Mauricio Billi	Milán Roma
PORTUGAL	Nikolay	Lisboa
INGLATERRA	Carlos Bonell	Londres

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

Año 2001

M^a TERESA OLLER BENLLOCH (docente, compositora, directora y musicóloga)

BERNARDO ADAM FERRERO (compositor, director y musicólogo)

VICENTE ROS PÉREZ (organista y docente)

SALVADOR SEGUÍ PÉREZ (docente, compositor y musicólogo)

BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA

LO RAT PENAT

Año 2002

JOSÉ ROSELL PONS (trompista y docente)

ROSA GIL BOSQUE (guitarrista y docente)

AMANDO BLANQUER PONSODA (compositor y docente)

LUÍS BLANES ARQUES (compositor y docente)

PABLO SÁNCHEZ TORRELLA (director)

EL MICALET
UNIÓN MUSICAL DE LIRIA

Año 2003

EMILIO MESEGUER BELLVER (organista y director)
SANTIAGO SANSALONI ALCOCER (tenor, compositor y docente)
ÁNGEL ASUNCIÓN RUBIO (ex presidente de la Federación de Bandas de la C. V.)

AYUNTAMIENTO DE CULLERA

Año 2004

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

ESCOLANÍA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS
JUVENTUDES MUSICALES DE 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 DIS-
PONIBILIDAD DE VALENCIA

Año 2016

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

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA

Año 2017

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

CONSERVATORIOS DE VALENCIA, PROFESIONAL Y SUPERIOR “JOAQUÍN
RODRIGO”

Año 2018

FRANCISCO LLÁCER PLA (a título póstumo)
JUAN VICENTE MAS QUILES (compositor y director)

FEDERACIÓN DE SOCIEDADES MUSICALES DE LA COMUNIDAD VALEN-CIA-
NA

Año 2019

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

CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA “FRANCISCO TÁRREGA” DE BENI-
CÀSSIM

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)