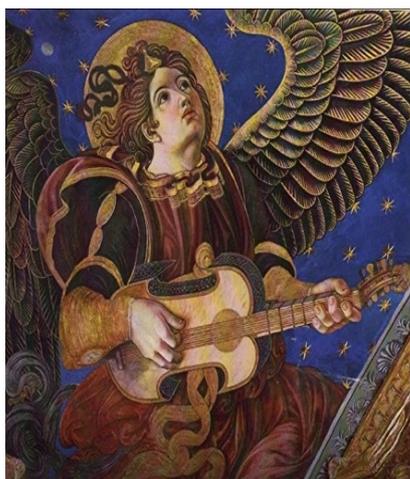




M.I. ACADEMIA de la MÚSICA VALENCIANA

BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 119 NOVIEMBRE de 2024



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

En Primera Página

Con el mes de la Música, Noviembre, llega la Gala de “Insignes de la Música Valenciana 2024”, en donde daremos reconocimiento público a la labor que realizan instituciones como el Certamen de Bandas de Música de Altea (Alicante) que ya va por su 77ª edición o la centenaria coral *Orfeo Crevillentí* (Crevillente, Alicante), que está en activo nada menos que 133 años. También por supuesto recibirán su distinción personalidades como el maestro Rodrigo, que a título póstumo y conmemorando los 25 años de su fallecimiento, este año lo recordaremos de la mano de su hija Cecilia, quien además de recoger la distinción ha querido ofrecernos una conferencia sobre la vida de su padre en el Conservatorio que lleva el nombre de Joaquín Rodrigo, el Superior de Valencia. Y se cierra el capítulo de distinciones con la que recibirá el pianista valenciano Miguel Álvarez Argudo.

En otro orden de cosas, el presidente Roberto Loras sigue siendo invitado a gran cantidad de actos músico culturales que se desarrollan en Valencia. De esta manera, el miércoles 2 de octubre asistió al acto de la Real Academia de Cultura Valenciana, en donde se nombró Académica Correspondiente a nuestra Miembro de Número Ana Galiano Arlandis.



Asimismo el miércoles 30 de octubre, estará presente en el acto académico de apertura del curso 2024-2025 del Conservatorio Profesional de Música de Valencia y el 5 del noviembre hará lo propio junto con la Académica Anna Albelda, en la apertura del curso de la Universidad Internacional de Valencia (VIU).

-

Por otra parte, en este Boletín vuelve a colaborar con un brillante artículo (tal y como nos tiene acostumbrados ya), el Académico Javier Darías y encontraremos como siempre información de las actividades que realizan nuestros Miembros, amén de la que propiamente organiza la academia.

Y dado que ya se está fraguando el “VI Concurso de Música de Cámara”, en el próximo número de diciembre facilitaremos todos los detalles, al mismo tiempo que se le dará la oportuna difusión en redes y centros de enseñanza musical.

Finalmente damos las gracias y felicitamos efusivamente al Académico Andrés Valero, por el programa dedicado a los discos editados por la Academia en su programa de Radio Clásica “Pasen y Escuchen”, emitido el sábado 19 de octubre.

ACTIVIDADES REALIZADAS EN OCTUBRE



EL domingo 6 de octubre a las 11:30h tuvo lugar el anunciado concierto de canto y piano en el precioso Salón de Actos del Ateneo Mercantil de Valencia a cargo de la Académica **Anna Albelda**, soprano y la Miembro de Número **Amparo Pous**, piano. La sala presentaba un lleno absoluto y tal y como se esperaba, las artistas no defraudaron. El éxito alcanzado fue grande y así lo premió el numeroso público

asistente con sus calurosos aplausos.

Se escucharon obras de: Vicente Asencio (1908-1979); Matilde Salvador (1918-2007); José Moreno Gans (1897-1976); Ángeles López Artiga (1939); Bernardo Adam Ferrero (1942-2022); Roberto Loras Villalonga(1947); Andrés Valero Castells(1973); Juan Martínez Bágüena (1897-1986); Ruperto Chapí (1851-1909); y José Serrano.



Y el lunes 28 de octubre a las 19:30h en el Salón Constantí i Llombart de Lo Rat Penat, pudimos escuchar el concierto de viola y piano, a cargo del Miembro de Número **Traian Ionescu** a la viola y nuestro presidente **Roberto Loras** al piano, con obras de: Leopoldo Magenti; Vicente Martín i Soler; Salvador Giner; Matilde Salvador; José Moreno Gans; Agustín Alamán Rodrigo; Manuel Palau Boix; José Serrano Simeón; Ricardo Lamote de Grignon; Juan Pons Server; Óscar Esplá Triay; Roberto Loras Villalonga; y Juan Martínez Bágüena.

Verdaderamente un concierto distinto. En este caso los concertistas nos transportaron al mundo del cine con preciosas piezas arregladas para esta combinación, que nos hicieron soñar a todos, rememorando nuestro pasado musical valenciano de la gran pantalla, además de otras piezas originales.



ACTIVIDADES PROGRAMADAS PARA NOVIEMBRE

Llegado el mes de noviembre, tenemos en agenda el acto estrella del año, que no es otro que el de la entrega de las distinciones **“Insignes de la Música Valenciana 2025”**. La Gala tendrá lugar el jueves 21 de noviembre a las 19:00h en el lugar acostumbrado, el Salón de Actos del Conservatorio Profesional de Música de Valencia, sita en la Plaza de San Esteban s/n.



No obstante y dado que uno de los distinguidos será el maestro Rodrigo, su hija **Cecilia Rodrigo** ha tenido la gentileza de ofrecernos ese mismo día a las 12:00h en el aula 109 del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, una conferencia sobre la vida de su padre, la cual cosa le agradecemos sinceramente.

Como siempre, los premios se conceden tanto a reconocidos artistas en activo o a título póstumo como a entidades músico culturales que han destacado igualmente por haber contribuido de manera notoria a la difusión de la música valenciana.

De esta manera en el presente año han sido elegidas las siguientes personalidades y entidades:

.- **Miguel Álvarez Argudo**, pianista y catedrático de piano del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, por sus múltiples aportaciones discográficas, todas ellas dedicadas a la música valenciana para piano.



.- **Joaquín Rodrigo** a título póstumo, en el 25 Aniversario de su fallecimiento.

.- **Certamen Internacional “Villa d’Altea”**, en su 50 aniversario.



cimaltea
CERTAMEN INTERNACIONAL
DE MÚSICA VILA D'ALTEA

.- **Orfeo Crevillentí**, por el prestigio adquirido desde su fundación en 1891 y su especial interés por dar a conocer la música coral escrita por autores valencianos.

ACTIVIDADES DE NUESTROS MIEMBROS

Lanzamiento nacional e internadonal del primer álbum del Cuarteto de Cuerda Valencia

El Cuarteto de Cuerda Valencia (CCV), formado por cuatro artistas Miembros de Número de la Academia, **Paloma Castellar** (Rafelbunyol) al violín primero, **Lola Bendicho** (Meliana) al violín segundo, **Mara Ponce** (Mislata) a la viola y **Teresa Alamá** (Llíria) al violoncello, presentan su primer álbum producido por Strömmar, empresa internacional líder en crecimiento digital y empoderamiento de artistas.

“4Pop”, que así se llama el trabajo discográfico, estará disponible en todas las plataformas digitales a partir del 27 de septiembre de 2024. 4Pop, llega tras más de quince años de trabajo de esta agrupación camerística con formación clásica pero con un gran espíritu emprendedor, que las ha llevado a fusionar muy diferentes estilos musicales.

Los tres primeros singles del álbum (Dance the night, Only girl y Te aviso, te anuncio) ya se encuentran disponibles en todas las plataformas digitales. El resto del álbum lo conforman los temas Sway, I have nothing, Rolling in the deep, Lady Marmalade, Bad romance, Madonna classics y Tattoo.

Junto al lanzamiento del álbum también verá la luz el videoclip del single Sway, grabado por la cineasta Lucía Álvarez a través de la productora Mezzoforte 111.



Este disco viene acompañado de otra gran noticia para la agrupación, pues a la serie de actuaciones que realizarán por la Comunidad, entre las que destacan las programadas en las localidades de Rafelbunyol o Ayora, se ha sumado el primer concierto del Cuarteto de Cuerda Valencia fuera de Europa, que realizarán el próximo 9 de noviembre de la mano de Strömmar, en el Sanctuary of the Arts en Coral Gables (Florida) formando parte de una serie de conciertos que se programan durante la semana de los Latin Grammy. Además, el Cuarteto de Cuerda Valencia, como miembro de la compañía Strömmar, asistirá también a la gala final de los Latin Grammy en el Kaseya Center de Miami (Florida).

El Cuarteto de Cuerda Valencia es un grupo nacido hace aproximadamente unos quince años, fruto de la entonces formación académica en el Conservatorio Superior de Valencia, la Joven Orquesta de La Generalitat Valenciana y la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Valencia. Está constituido por un grupo de profesionales valencianas que compaginan la labor docente con la interpretación de música de cámara y la colaboración con diferentes orquestas como la Orquesta de Valencia, Orquesta de Cámara Eutherpe de la Comunidad Valenciana, Orquesta Sinfónica del Mediterráneo, Orquesta Lírica de Castellón, Orquesta de Belles Arts, Orquesta Sinfónica de Madrid y Orquesta Nacional de España.



Ha desarrollado una gran actividad realizando performances y actuaciones en las salas más selectas de la Comunidad Valenciana, como el Palau de la Música de Valencia, donde en 2014, 2016 y 2018 realizaron el estreno e interpretación de diferentes obras de compositores de COSICOVA (Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos) encargadas para la ocasión, o la sede de la fundación Bancaixa, en donde actuaron en la Primavera de 2017. Otras fundaciones con las han colaborado son la fundación Momentum, realizando un concierto en noviembre de 2017 en Toledo o la fundación Eutherpe y los diferentes Museos de la Ciudad de Valencia.



Paralelamente al campo clásico, desde 2017, el CCV realiza diferentes colaboraciones en trabajos de figuras del pop rock actual como Víctor Manuel, Dani Martín y Soledad Giménez, con quien han grabado dos de sus últimos CDs, "Mujeres en la Música" y "Los hombres sensibles". Así como la grabación del último CD del grupo Jacaranda, "Para toda la vida", cuyos productores son Nacho Mañó y Juanjo Carratalà.



También han realizado colaboraciones intercontinentales de la mano del director de cine y compositor Moisés Sánchez (Honduras), gracias al cual, en 2017 se estrenó el primer cortometraje musical de la formación, "Historia Acústica Europea", cortometraje que fue selección oficial de Cine de "El Heraldo". La versatilidad de este material hace que aparte de contar una historia también muestre una riqueza artística en formato vídeo musical donde se fusionan pintura, arquitectura y música.



El Cuarteto de Cuerda Valencia está presente en los diferentes medios de comunicación. En 2017 fue entrevistado por la prestigiosa revista Spend In Magazine. En televisión y radio han realizado diferentes incursiones, tanto en À Punt Radio como en À Punt TV. La agrupación cuenta con tres obras dedicadas: Valencia Quartet, de Juan Bautista Meseguer, Tres peces d'escacs, de José Alamá y Valencianes, de Francisco Amat. En la actualidad forman parte del elenco de músicos del ciclo de conciertos "Candlelight" organizado por Fever, realizando actuaciones en Madrid, Barcelona, París y Valencia, ciclo en donde alternan diversos repertorios de compositores clásicos y bandas sonoras de películas.

Por otro lado, asimismo nos hacemos eco de otro grupo de más reciente creación, se trata de **AIRES DEL MEDITERRANI**, formado y dirigido por nuestro Miembro de Número el director y compositor **Juan Bautista Meseguer Llopis**.

El grupo instrumental “Aires del Mediterrani” nace a primeros de 2020 a iniciativa de un grupo de amigos y compañeros de profesión. La pandemia paraliza el proyecto y no es hasta el 2022 cuando inicia su andadura. El tipo de formación básica es la de dos quintetos de viento clásico más la inclusión de instrumentos como el trombón, el bombardino, la tuba y percusión. Por ello podríamos decir que se mueve entre la música de cámara y una big band. El estilo del repertorio es el que utilizaría cualquier banda de música, abarcando desde la música clásica al musical, la zarzuela, la música de cámara, la música de baile, con arreglos específicos para el grupo o la escrita originalmente para esta formación. Además, ofrece la posibilidad de realizar colaboraciones con otros grupos musicales, de baile o danza, poesía, narrativa, solistas, etc.



El grupo Aires del Mediterrani ha realizado conciertos en lugares como el Auditorio de Alaquás, Palau de la Música de Valencia, dentro de la programación “Les Arts en Paral·lel”, Auditorio de Buñol, dentro de los actos de la “Bienal 2024”, y recientemente el pasado 9 de octubre dentro del IX Ciclo de conciertos “Luis Blanes” organizado por el Ayuntamiento de Enguera y que tuvo lugar en la Casa de la Cultura de la citada población. Como indicamos al principio, la dirección de este grupo corre a cargo del director y compositor valenciano Juan Bta. Meseguer Llopis.

El Programa que suelen interpretar en sus actuaciones es muy variado y está formado por las siguientes piezas: *Aires del Mediterrani*, de J.B. Meseguer / *Vals Sentimental*, de J.B. Meseguer / *La Zarzuela*, arr. José Rico / *Liber-tango*, de Piazzola-Rico / *Bolero for Band*, de J.B. Meseguer / *Danza ritual del fuego*, Falla-Rico / *Yo soy María*, de Piazzola-Rico / *My favorito things*, arr. José Rico / *Bolero for Trombosis*, de J.B. Meseguer / y *España Cañí*, de Pascual Marquina.



Otro destacado Académico Numerario, el pianista **Jesús María Gómez** ha ofrecido una masterclass y un concierto los días 21, 22 y 23 de octubre, en el Conservatorio de Izmir, Esmirna (Turquía), concretamente en el Devlet Konservatuvvari, perteneciente a Dokuz Eylül Üniversitesi de Izmir.

En el programa del concierto, como siempre, Jesús Gómez insertó algunas piezas de autores valencianos. Bajo el título de “Evocaciones Mediterráneas”, quedaba plasmado de la siguiente manera:

Programa

“EVOCACIONES MEDITERRÁNEAS”

.- *Sonatina*.....de Manuel Castillo

Allegretto - Adagio - Finale-Vivace

.- *Sonatina*.....Matilde Salvador

.- *Valses Poéticos*.....Enrique Granados

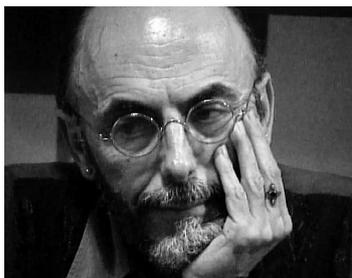
.- *Homenaje a Granados*.....Pedro Iturralde

.- *Dos Danzas Españolas*.....Miguel Asíns Arbó

Valenciana- Castellana



COLABORACIONES



Vuelve a nuestras páginas otro brillante artículo del Académico Numerario **Javier Darías**, reputado compositor, Premio Nacional de Música (Madrid 2018) y Premio Miguel Hernández en su apartado de Música (Alicante 2023), entre otros muchísimos méritos más, de los que todos somos conocedores.

Con el trabajo que nos envía ahora el maestro Javier Darías, se propone favorecer la divulgación de sus investigaciones que dieron paso a la Armonía del Ciclo Cerrado de Cuartas, concluida en 1978 y ampliamente desarrollada finalmente en su tratado *Lêpsis* vol. I, con un epítome breve y directo que posibilite el primer contacto de forma más accesible, y permita al interesado crearse una idea suficientemente representativa de lo que puede ofrecer este tipo de control de la verticalidad en procesos de creación que requieran la consecución de una constante armónica, cuando se trate de estructuras regidas por componentes acórdicos o de sucesiones semi-contrapuntísticas, manteniendo siempre el control de la resultante en el devenir del discurso, fuera ya del ámbito de la Armonía Tradicional.

Además, facilita una relación de referencias de aplicación tanto propias como de otros autores que durante décadas han venido adoptándola en los pasajes que así lo han requerido, con obras que se encuentran publicadas y grabadas discográficamente, huyendo de planteamientos preliminares teóricos que no son constatados por una praxis posteriormente verificada. Proceder que ha venido siendo una constante en su propia Escuela de Composición ECCA, evaluada aquí por el Maestro Tomás Marco.

Con ello pretende satisfacer la curiosidad inmediata de un primer contacto, pero también el que pueda servir como introducción a aquellos interesados en continuar posteriormente su estudio en profundidad (*Lêpsis* vol. I), con una mejor comprensión de sus técnicas pormenorizadas y ejemplos de obras allí expuestas.

El artículo se abre con una interesante exposición acerca de las opiniones que sobre los acordes por cuartas constataron teóricos como Arnold Schoenberg, Vincent Persichetti y Ramón Barce.



*Al meu benvolgut fill Taré
sempre amb música i filosofia
transitant junts mig segle després*

CONSIDERACIONES A UNA ARMONÍA DE CUARTAS

JAVIER DARIAS

INTRODUCCIÓN

En la introducción a *La Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*¹, presentada y ampliamente tratada en *Lêpsis*, ya explicaba que su creación fue el fruto de la convergencia de una serie de estudios e investigaciones dirigidas a conseguir una técnica armónica, capaz de permitir la planificación y establecer el control sobre el resultado de nuevos procesos acórdicos, de modo semejante al que se había venido ejerciendo históricamente con la valiosa aportación de la Armonía Tradicional². Precisamente en los ejemplos más rotundos de incumplimiento y superación de sus leyes, es donde mejor habíamos aprendido a constatar la realidad de su validez en función de su imprescindible existencia previa, y de que, incluso las rupturas más apasionadas eran posibles gracias, de algún modo, a su indispensable concurrencia³.

Toda maniobra de recuperación o distanciamiento precisó de ella como referente, pues siendo incuestionable la necesidad de algún tipo de mecanismo que permitiera el ordenamiento y verificación de procesos de gran complejidad, como el control de la constante armónica en una obra -cuya existencia sería incluso independiente del mayor o menor desinterés que mostrara el compositor por ella- se hace también necesario para que su incumplimiento tenga algún sentido y respuesta real, más allá de la simple gratuidad de la originalidad de un gesto. Habíamos aprendido de nuestra reciente historia, cómo el autor creativo es un rebelde que basa su originalidad en el establecimiento y adopción de soluciones nuevas, sabiéndose resistir a las siempre tentadoras y cómodas

1. Concluida en 1978 (publicaciones: notas 11-17). En *Lêpsis*, Registro Propiedad Intelectual: 09/ 2006/ 2726. Este artículo supone tan solo una sucinta información introductoria de lo que es su completo estudio en *Lêpsis*, vol I, pág. 29-114. Las referencias a las que aluden algunas notas se incluyen como información adicional, aunque es innecesaria su consulta para la correcta comprensión del texto.

2. Con el sentimiento de ser depositarios de una herencia: *Les articles de Schoenberg... les conférences de Webern, les articles et les conférences de Berg gravitent souvent autour de ce thème: nous sommes héritiers, c'est-à-dire dépositaires, de la culture classique.* Evelin Andréani. *La tradition comme invention. Musique présente*, pág. 63.

3. *No hay pues más remedio que reconocer el orden y el sin-orden como dos reinos sin fronteras ni plano co-*

mún, incompatibles, (...), de modo que la irrupción del orden en el caos nunca pueda nacer del caos mismo, sino proceder de su enemigo irreconciliable. Agustín García Calvo. *Contra el tiempo*, pág. 88.

4. Las citas de Schoenberg referentes a los acordes de cuartas aquí mencionados, han sido recogidas de su tratado *Armonía*, pág. 475-488.

simplezas de intentar convertir en original y valiosa toda rebeldía, por el escaso mérito de acabar con alguna de las soluciones preexistentes. Y ahora, entiéndase este epítome solo como exordio a *Lêpsis I*:

ANTECEDENTES

- Recordemos las valoraciones divulgadas al respecto por **Arnold Schoenberg** en su tratado *Armonía* (con traducción al castellano de Ramón Barce, en 1974), que al igual que otros muchos compositores, concibe los acordes por cuartas en función de su utilización ocasional y nunca en sistematización armónica que pudiera ser alternativa a la armonía de terceras. Empieza su exposición diciendo que: *Si hablamos aquí de los acordes por cuartas, esto no quiere decir en manera*

*alguna que propongamos sustituir el antiguo sistema de superposición de terceras por otro de superposición de cuartas*⁴, sino como un complemento de la armonía tradicional: ... *creo que complementa transitoriamente el sistema por terceras, y por tanto esta tentativa puede abrir nuevas perspectivas al teórico*⁴.

Continúa Schoenberg: *Ciertas sucesiones por cuartas en Mahler, el tema de Yokanaan de Salomé, los acordes por cuartas de Debussy y de Dukas, pueden ser referidos a los peculiares efectos de pureza que proceden de estos acordes. Quizá a través de esta pureza habla el futuro de nuestra música*⁴. Refiriendo a su experiencia personal con el acorde de cuartas, dice que: ... *lo empleé por primera vez en mi ya citado poema sinfónico Peleas y Melisenda. Aquí ocurren totalmente aislados una sola vez como expresión de una atmósfera cuyas características me llevaron a encontrar, contra mi propio deseo, un nuevo medio expresivo. Contra mi deseo, pues todavía recuerdo hoy que titubeé antes de escribir esta armonía*⁴.

Sus aplicaciones prácticas explicitan perfectamente su visión en cuanto a la utilización de los acordes por cuartas, con ejemplos en los que dichos acordes aparecen siempre junto a los acordes de tercera ejerciendo el papel de acordes de apoyatura, paso, bordadura... pero nunca establecidos como fundamentales del discurso acórdico, lo que queda muy bien definido en su expresión: ... *enlaces de acordes por cuartas con acordes "normales"*⁴..., dejando diáfana su consideración de excéntricos a su pensamiento armónico.

En cuanto a la posibilidad de sistematizar una armonía de cuartas, manifiesta que: ... *la osadía de considerar insuficiente el sistema de la construcción por terceras y de tener en cuenta la posibilidad de un sistema de cuartas, llevará a los defensores del arte antiguo (que, por otra parte, yo no sólo no ataco, sino que lo entiendo probablemente mejor y lo respeto más íntimamente), pero sobre todo a los autores de tratados que están anticuados porque se atienen a una malentendida estética, a escandalizarse*⁴. Y sentencia: ... *admiro sin envidia, casi hasta la sinrazón, a los que tienen las*

dotes, que a mí me faltan, para construir un sistema⁴.

- De entre los principales teóricos que también se han ocupado de estudiar la posibilidad de una acórdica por cuartas, señalaremos a **Vincent Persichetti** como uno de los valorados y, sobre todo, de los más difundidos en nuestro país.

5. Las citas de Persichetti concernientes a los acordes de cuartas aquí referidos, son extractos de su tratado *Armonía del Siglo XX*, pág. 95-110.

Su posición ha sido compartida por muchos compositores, en cuanto a sugerir una posición de cuartas en la evolución de las distintas voces. De ahí que nos encontremos con un gran número de obras que disponen de pasajes con *cuartas paralelas* (y, por tanto, sucesiones evolucionando inexorablemente por movimiento directo) como solución a su aplicación, dada la preferencia en mantener dicha posición: *Los acordes por cuartas están constituidos por superposición de intervalos de cuarta. En otras disposiciones, la mayoría de los miembros del acorde deben ser colocados a distancia de cuarta para preservar la peculiar sonoridad de las cuartas ...*⁵ Al igual que Schoenberg, concibe los acordes de cuartas, no como sistematización alternativa, sino como apoyo a las sucesiones de triadas: *A los acordes por cuartas puede llegarse desde una triada, o pueden abandonarse mediante una triada cuando el sonido superior está preparado*⁵. Respecto a las posibilidades que él encuentra, dice: *Son posibles tres clases de colocación interválica de los acordes de tres sonidos por cuartas: justa-justa, justa-aumentada y aumentada-justa*⁵. Y comenta muy acertadamente que: *Una sucesión de acordes por cuartas justas no cae dentro del conjunto interválico de ninguna escala. "Si se quiere que los acordes se ajusten a un modelo de escala, deben utilizarse cuartas mezcladas"*⁵.

Efectivamente, deben combinarse adecuadamente distintas cuartas, y para ello tengamos en cuenta que la cuarta aumentada (4+) es enarmónica de la quinta disminuida (5-), al igual que la cuarta disminuida (4-) lo es de la tercera mayor (3M). Dada la imposibilidad de realizar una armonía de cuartas justas para la que no existe escala posible, una fórmula sugestiva para alcanzar un sistema armónico de cuartas cuya evolución cumpla con las mismas prestaciones que la armonía tradicional (superposición de terceras, pero cuya evolución permite no solo las terceras paralelas sino también y muy especialmente, movimientos contrarios y oblicuos) será la de alternar estas tres cuartas, siempre que sean capaces de dar paso a formaciones acórdicas que, como dice Persichetti, *se ajusten a un modelo de escala*, como finalmente ocurre en la *Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*.

- **Ramón Barce**, compositor, teórico y traductor del tratado de *Armonía* de Schoenberg, nos introduce ya en el tema de este artículo, al exponer al respecto: ... *La única preocupación armónica del serialismo es más bien la actitud negativa de evitar interválicas que puedan sugerir alusiones tonales. En la música contemporánea, esa preocupación del serialismo ha sido sustituida a veces ingenuamente por un uso indiscriminado de los intervalos armónicos. Algunos compositores de principios de siglo,*

6. Alois Haba. *Nuevo Tratado de Armonía*, Prólogo de Ramón Barce, pág. XV y XVI. Consulta del tema completo: *La escala como eje del sistema*, pág. XIII y ss.

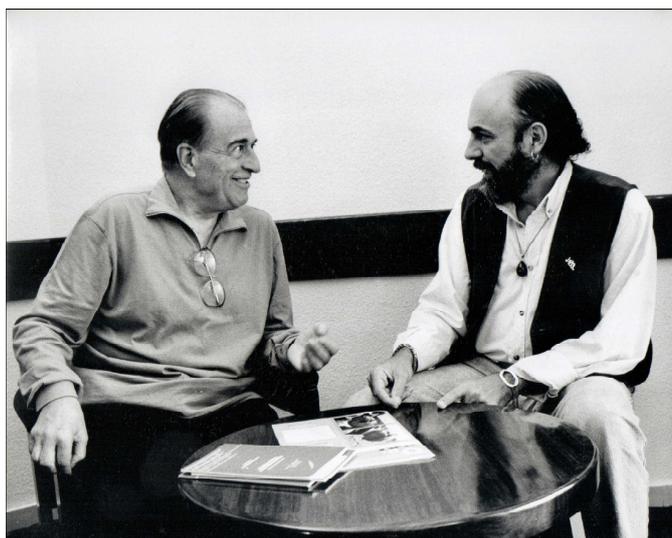
7. Ramón Barce. *Javier Darías: La Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*, pág. 92, 1987.

8. De la que ... *Stravinski es un magistral adepto. Consiste en substituir lo que el oído espera por algo un poco diferente que suena de un modo más "interesante", aunque desprovisto de función lógica.* Humphrey Searle. *El contrapunto del siglo XX*, pág. 36. A esta nota técnica errónea se aludía en algunas tertulias con la expresión algo tosca de *la nota d'al lao*, no obstante muy significativa de la trivialización a la que se pudo llegar a someter a este recurso.

9. *La música atonal fue una evolución natural para la que el oyente, aunque de modo no consciente, había sido preparado por la progresiva debilitación de la tonalidad funcional hacia finales del siglo XIX.* Y afirma: *El abandono de la tonalidad tiene más de renuncia que de afirmación.* Donald Mitchell. *El lenguaje de la música moderna*, pág. 32-33.

como Scriabin o Debussy (y también a veces el mismo Schoenberg) emplearon esporádicamente acordes de construcción regular evitando las terceras clásicas; pero "no hicieron derivar de ellos una escala", sino que mantuvieron, junto con esos acordes nuevos, escalas modales, diatónicas, cromáticas... Es interesante en este sentido el sistema de ciclos de cuartas utilizado por Javier Darías. Se constituye un acorde de siete notas ... (y tras ser expuestos los principios básicos del sistema, concluye) ... El material así generado posee una fuerte coherencia y permite desplazamientos de una región acústica a otra conservando perfectamente sus relaciones acórdicas y escalísticas ⁶.

Haciéndose eco de la publicación de mi opúsculo *La Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*, escribió Barce: ... *No puede hablarse de mera teoría en el sentido más abstracto del término, sino de una organización rica de ideas y de recursos sonoros que ya ha tenido aplicación real y que, de alguna manera, ha demostrado su eficacia. Este original y sorprendente ciclo de cuartas ofrece grandes posibilidades de unidad y variedad en un despliegue vertical y horizontal de los intervalos para la obtención de un espacio homogéneo y desarrollable (en el sentido del "auskomponieren" de Schenker), que puede ser muy fructífero para la creación musical. Y también, en otro aspecto, para la teoría musical en sí, ya que su coherencia y su metódica son verdaderamente modélicas ...* ⁷



Ramón Barce y Javier Darías. Años de colaboración, intercambio y amistad (foto: Elena Martín Barce, 1996)

• Lo cierto es que la historia ya nos había enseñado que el contrapunto armónico fue desplazado por un cromatismo que llegó a las mismas fronteras de la tonalidad, pasando por la *nota técnica errónea* ⁸ y desembocando finalmente en el uso libre de las doce notas, con la posterior serialización como medio de reorganizar la evolución interna⁹. En este contexto, parece que una armonía por cuartas podría favorecer un contrapunto armónico totalmente alejado del tradicional, con una res-

puesta nueva que permitiera relaciones acórdico-contrapuntísticas con el control total de la verticalidad al que recurrir cuando las necesidades así lo requirieran.

Siguiendo el proceso histórico de evolución acórdica, empezábamos a verificar la existencia de esa tendencia al uso esporádico de acordes por cuartas (y con menor insistencia por quintas) aunque, como ya hemos dicho, generalmente como cuartas paralelas¹⁰, al igual que ocurrió con las terceras y sextas en el *gymel* y el *fabordón*, previo al establecimiento final de una armonía de terceras cuya adopción permitiría en su organización interna los tres tipos mencionados de evolución de las voces (directo, oblicuo y contrario), además de asegurar la lógica coherencia de su discurso armónico, y un cierto control de la verticalidad para las sucesiones contrapuntísticas. En realidad el trabajo consistiría en buscar para esas configuraciones de cuartas, un orden (*katakosmeo*) y sistematización que permitiera también la expansión de estas evoluciones, y consiguiera además el control del proceso armónico por gradaciones acórdicas de actuación previsible, con el fin de proyectar sucesiones que, evidenciando los cambios de función y estado (*páthe*) mediante relaciones tensión-distensión (*ársis-thésis*), posibilitaran los controles de la verticalidad entre los *ictus* iniciales y finales de cada fragmento, de la heterogeneidad en la conformación de las distintas cadencias, de la consecución y estabilización de la constante armónica ..., en definitiva, propiciaran la cohesión y coherencia en la organización interna, y su fluctuación y devenir en la obra.

EVOLUCIÓN DEL PROCESO

Para referir lo que fue el proceso de incorporación de la armonía de cuartas a la praxis compositiva, expondré que los trabajos que me condujeron al establecimiento de una nueva técnica armónica como la *Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*, quedaron concluidos en 1978¹¹, lo que me permitió ya su utilización en la obra *Vidres I, II y III* (1978), y la primera constatación escrita que corrobora su existencia es de 1981, presentándola posteriormente en distintos cursos, seminarios y conferencias para dar en principio a conocer sus singularidades y características esenciales¹², y divulgar sus fundamentos e implicaciones directas en la composición¹³. Los siguientes resultados se conseguirían con la aparición de *Prop a Vímbar* (1982) y, sobre todo, con la *Suite de Siete Tonos* (1984), obra emblemática en la que se lleva a término de forma exhaustiva la exploración de su capacidad para las confluencias

10. Numerosos ejemplos de sucesiones de cuartas paralelas en: Bartók, *Suite de danzas*; Berg, *Wozzeck*; Debussy, *La catedral sumergida*; Hindemith, *Nobilissima visione*; Ives, *114 Songs-Majority*; Schoenberg, *Sinfonía de cámara Op.9*; Satie, *El hijo de las estrellas*; Scriabin, *Poème, Op. 69*; Stravinsky, *Septeto*; Webern, *Variaciones Op. 27...* Con escasa representación, las sucesiones de quintas paralelas, como: Bartók, *Concierto para piano, n.º2*; Stravinsky, *La consagración de la primavera...*

11. J. Darías. *Vidres I, II y III* (1978). Disco LP: CBS-NE, 1981.

12. Especialmente significativas, por estar dirigidas a profesionales, en: *Ciclo Vida y Obra: Javier Darías*. Organiza A.C.S.E. Teatro Real, Sala Turina. Madrid, 8-IV-1983; y *Conferencia-Concierto: Javier Darías-Kokichi Akasaka*. I Festival Internacional del CDMC. Alicante, 22-IX-1985.

13. J. Darías. *Aportaciones Técnicas a la Composición Contemporánea*, pág. 34-35, 1984.

14. J. Darías. *Suite de Siete Tonos*. Disco LP: EMEC *Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas* (como información adjunta), 1986.

15. J. Darías. *La Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*, 1987.

16. J. Ruvira. *Compositores Contemporáneos Valencianos*, pág. 124-131, 1987; J. Darías, *Vidres-Vícar*, Disco LP, *Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas* (como información adjunta), 1988; J. Darías, *Aportaciones a los Sistemas de Composición*, pág. 111-115, 1988; J. Darías. *Suite de Siete Tonos*, *Prólogo* Partitura, pág. 5, EMEC, P: E00072, 1989.

17. *La Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*, de Javier Darías, en J. Ruvira. *Javier Darías, Obra de Composición e Investigación Musical*, pág. 53-60, 1990.

18. *Fundamentos Matemáticos de la Armonía Tradicional*, de J. Darías, *Rev. Ritmo*, pág. 12-15, y J. Ruvira. *op. cit.* pág. 45-52.

acórdico-escalísticas en la composición, basando la totalidad de movimientos en las relaciones de transposición de las distintas alturas en el *Ciclo de Cuartas*, y en cuya publicación se incluyó la información extractada del sistema¹⁴, para luego aparecer como tratado, con un estudio ya suficientemente completo¹⁵ en el que se contempla pormenorizadamente su manifestación más puramente teórica, y al que seguirían otras publicaciones de muy diversa índole¹⁶ como la que el musicólogo Josep Ruvira dedicó al autor¹⁷, en donde se recoge, además, todo lo que fue el trabajo previo a la investigación armónica, materia que puede ser consultada¹⁸ como complemento a su estudio, ya que el conjunto de todas estas reflexiones iniciales me conducirían posteriormente al desarrollo completo de la *Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*, ampliamente formulada y ejemplificada finalmente en mi tratado *Lêpsis, vol I*.

Todas las técnicas allí expuestas (armónicas, escalísticas y formales) tuvieron su aplicación práctica, y correspondientes valoraciones empíricas, en la formación de los compositores de mi Escuela de Composición y Creación Artística ECCA. Sus resultados fueron ampliamente reconocidos, como publicó el Maestro **Tomás Marco** hace ya treinta años: ... *el maestro Darías ha formado a jóvenes artistas de talla. Aunque los últimos años de la composición española han sido ricos en nombres y tendencias, no es frecuente encontrar verdaderas escuelas orgánicas de composición, por más que se haya insistido en magisterios como el de Josep Soler en Barcelona o Francisco Guerrero en Madrid. Pero una cosa son los maestros -también han irradiado como tales Manuel Castillo, Luis de Pablo, Antón García Abril o Carmelo Bernaola- y otras las escuelas compositivas*

como núcleos de personalidades independientes unidos por un pensamiento general común. No fue una escuela el fugaz Grupo del Bierzo, ni otros grupos compositivos de mayor o menor duración. Por eso llama la atención la existencia de un verdadero y estupendo grupo compositivo en un lugar poco predecible, y el hecho de que, desde allí, se haya proyectado



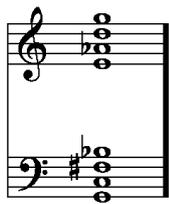
Javier Darías, en su casa materna, con Tomás Marco, Pilar Jurado, M^a Rosa Cepero, Zulema de la Cruz, José Luis García del Busto y José M^a Sánchez Verdú *Homenaje a Tomás Marco* (foto: Carmen Verdú, 2002)

como grupo nacional e internacional (...), a estas alturas nadie puede dudar que Javier Darías es una de las principales figuras de la composición musical española actual, y que tiene una verdadera proyección nacional e internacional ... Tomás Marco (*Diario 16*. Madrid, 10-6-1995).

19. Conocida también como Napolitana Mayor.

FUNDAMENTOS DEL SISTEMA

La exposición de los fundamentos que rigen el sistema y que permiten la organización y el control de las relaciones acórdicas y escalísticas, así como de su microorganización interna (enlaces, cadencias, etc.), pretende mostrar de una forma razonada, las características y posibilidades de una técnica centrada en el potencial armónico de los acordes de cuartas contenidos en una escala, para su posterior aplicación a la composición.

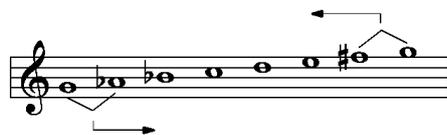


Ejemplo 1

El sistema se genera con la superposición a una nota fundamental, de los intervalos de cuarta justa (4^a_j), cuarta aumentada (4^a_+), cuarta disminuida (4^a_-), cuarta aumentada, cuarta disminuida y cuarta aumentada, configurando el acorde de siete notas que se constituirá en el núcleo y referencia de partida (ejemplo 1).

Este acorde, base del sistema armónico, está constituido por un ciclo *cerrado* de cuartas que no permite ampliar el número de notas siguiendo la relación prefijada (marcha alternada de intervalos aumentados y disminuidos, partiendo de uno justo), ya que la nota siguiente que aparecería al superponer una cuarta disminuida a la séptima nota, *re*, es el *solb* ($re-solb = 4^a_-$) enarmónico de *fa#*. Sin embargo, la octava de la nota fundamental de partida *sol*, nos posibilita mediante un intervalo de cuarta justa, cerrar la serie ($4^a_j, 4^a_+, 4^a_-, 4^a_+, 4^a_-, 4^a_+, 4^a_j$) obteniendo, en consecuencia, una estructura simétrica desde su eje medio (intervalo central de 4^a_+) y por las correspondencias entre su lectura directa ascendente desde el intervalo inferior, y la inversa descendente desde el superior.

Esta disposición ordenada del acorde, utilizando las siete notas de que consta, *sí permite derivar de él una escala* (como hemos visto, condición indispensable para la sistematización del conjunto), en donde las relaciones interválicas de la heptáfona resultante¹⁹ son de un tono, excepto de la primera a la segunda y de la séptima a la octava cuya distancia es de semitono, y está caracterizada asimismo por la simétrica distribución de sus siete intervalos constitutivos hasta alcanzar la octava de la nota fundamental de partida, tanto desde su eje medio en el cuarto intervalo, 122 2 221, como desde el originado por la fundamental superior e inferior, 1 22222 1 (ejemplo 2):



Ejemplo 2

20. El nombre por el que se denominará a las notas constitutivas del acorde será siempre el que le correspondía por su posición en el estado fundamental (fundamental, cuarta, séptima, ...) sea cual fuere la inversión tratada.

Sus sensibles (segunda y séptima), están a distancia de semitono de dicha fundamental, creando dos zonas de atracción (tetracordio superior e inferior) hacia ella (ejemplo 3):



Ejemplo 3

FORMACIÓN DE LOS ACORDES

ACORDES DE TRES SONIDOS: ACORDES DE SÉPTIMA

Su constitución básica será la de acordes de 4ª y 7ª, que por transposición del acorde generador del sistema a los distintos grados, dará como resultado cinco tipos distintos de acordes (frente a los cuatro del modo menor y tres del mayor, tradicionales); ejemplo 4 (todos los ejemplos están en el eje Sol, de armadura fa#, sib, lab):



I II III IV V VI VII

Ejemplo 4

- I grado: f (fundamental), 4ªj, 7ªM
- II grado: f, 4ª+, 7ªM
- III grado y IV grado: f, 4ª+, 7ªm
- V grado: f, 4ªj, 7ªm
- VI y VII grado: f, 4ª-, 7ªm

• Inversión de los acordes de séptima

Ofrecerá como resultado seis tipos distintos de disposición a cuatro voces, según duplicaciones de fundamental, cuarta o séptima (ejemplo 5):



Ejemplo 5

- Primera inversión: X⁵ (distancia de la fundamental²⁰ al bajo, en este caso una quinta)
- Segunda inversión: X² (idem, una segunda)

• Acordes de séptima sobre tónica

Los acordes de séptima indicados para su uso como acordes de *sobre tónica* son el de *séptimo* (VII) y *tercer* (III) grados, y su resolución normal en cadencias será sobre el acorde de tónica. Los restantes no pueden ser considerados como tales acordes de séptima sobre tónica, pues dan como resultado: II², V⁵; el I¹⁰ y VI⁶, como veremos a continuación, corresponden a disposiciones de cuatro sonidos (ejemplo 6).

Musical notation for Example 6. It shows two pairs of staves (treble and bass clef). The first pair shows VII_T and III_T. The second pair shows II², V⁵, I¹⁰, and VI⁶.

Ejemplo 6

• Acordes de séptima con sexta añadida (ejemplo 7):

Musical notation for Example 7. It shows three pairs of staves (treble and bass clef) representing chords IV₊₆, III⁵₊₆, and VI²₊₆.

Ejemplo 7

ACORDES DE CUATRO SONIDOS: ACORDES DE DÉCIMA, X¹⁰

Su constitución básica será la de acordes de cuarta, séptima y décima, que por transposición del acorde generador del sistema a los distintos grados, dará como resultado *seis* tipos distintos de acordes (ejemplo 8):

Musical notation for Example 8. It shows seven pairs of staves (treble and bass clef) representing chords I¹⁰, II¹⁰, III¹⁰, IV¹⁰, V¹⁰, VI¹⁰, and VII¹⁰.

Ejemplo 8

- I¹⁰: f, 4^a_j, 7^a_M, 10^a_m
- II¹⁰: f, 4^a₊, 7^a_M, 10^a_M
- III¹⁰ y IV¹⁰: f, 4^a₊, 7^a_m, 10^a_M
- V¹⁰: f, 4^a_j, 7^a_m, 10^a_M
- VI¹⁰: f, 4^a₋, 7^a_m, 10^a_m
- VII¹⁰: f, 4^a₋, 7^a_m, 10^a₋

• Inversión de los acordes de décima (ejemplo 9)

- Primera inversión: X_5^7 (respecto al bajo, la fundamental a un quinta, y la décima a una séptima)⁽²⁰⁾
- Segunda inversión: X_2^4
- Tercera inversión: X^6

III₅⁷ III₅⁷ V₂⁴ V₂⁴ VII⁶ VII⁶

Ejemplo 9

• Acordes de décima sobre tónica

Al igual que ocurría con los acordes de séptima, el acorde de décima indicado para su uso como acorde de *sobre tónica* será el de *sensible inferior* VII_T¹⁰; y también el de *tercia superior* III_T¹⁰, aunque en realidad es un acorde de cinco sonidos, X¹³ (ejemplo 10). Los restantes quedan excluidos por los motivos allí expuestos.

VII_T¹⁰ I III_T¹⁰ I

Ejemplo 10

ACORDES DE CINCO SONIDOS: ACORDES DE TRECENA, X¹³

Su constitución básica, por transposición del acorde generador del sistema a los distintos grados, posibilitará como resultado *siete* tipos distintos de acordes (ejemplo 11):

I¹³ II¹³ III¹³ IV¹³ V¹³ VI¹³ VII¹³

Ejemplo 11

- I¹³: f, 4^{aj}, 7^{aM}, 10^{am}, 13^{aM}
- II¹³: f, 4^{a+}, 7^{aM}, 10^{aM}, 13^{a+}
- III¹³: f, 4^{a+}, 7^{am}, 10^{aM}, 13^{aM}
- IV¹³: f, 4^{a+}, 7^{am}, 10^{aM}, 13^{am}
- V¹³: f, 4^{aj}, 7^{am}, 10^{aM}, 13^{am}
- VI¹³: f, 4^{a-}, 7^{am}, 10^{am}, 13^{am}
- VII¹³: f, 4^{a-}, 7^{am}, 10^{a-}, 13^{am}

- Acordes de trecena, como acordes de séptima (1º, 2º, 4º) y de décima (3º, 5º), con sexta alterada (ejemplo 12).

II_{+6>} V_{+6<}² IV_{+6<}¹⁰ VII_{+6>} I_{+6>}⁶

Ejemplo 12

- Acordes de trecena, como acordes de séptima y acordes de décima sobre sexta. El acorde de *tercia superior*, al ser dispuesto sobre su sexta, actúa en realidad como acorde de *sobre tónica*, III_T (ejemplo 13).

I_s IV_s¹⁰ V_s III_T

Ejemplo 13

ACORDES DE SEIS Y SIETE SONIDOS: X¹⁶ Y X¹⁹

No son practicables en la escritura a cuatro partes, sin perder esencialmente las características inmanentes que los conforman y que dan sentido pleno a su existencia como tales *poliarmonías*.

El cifrado para los acordes de X¹⁶ a efectos prácticos, tanto de organización como de análisis, se expresa con el grado y exponente indicados (a) y, por subíndice (b), el número correspondiente al ordinal propio de la inversión (ejemplo 14).

I¹⁶ II¹⁶ III¹⁶ IV¹⁶ V¹⁶ VI¹⁶ VII¹⁶ II₁¹⁶ IV₃¹⁶ VI₅¹⁶

Ejemplo 14

Para el caso del X¹⁹ no se contemplan inversiones ya que en cualquier posición contendrá las mismas notas (la escala completa), por lo que será cifrado con el correspondiente cambio de grado, de acuerdo a la nota que ocupe el bajo (ejemplo 15).

I¹⁹ II¹⁹ III¹⁹ IV¹⁹ V¹⁹ VI¹⁹ VII¹⁹

Ejemplo 15

respondiente cambio de grado, de acuerdo a la nota que ocupe el bajo (ejemplo 15).

CRITERIOS DE ORIENTACIÓN PARA LAS SUCESIONES ACÓRDICAS

Para conocer sus relaciones de afinidad-contraste, disponemos en primer lugar de una tabla que contempla la mayor o menor afinidad de los acordes con respecto a la función del situado en la primera columna. Los binomios que figuran entre paréntesis indican la relación numérica existente entre dichos acordes y el primero. Así, con respecto al acorde IV (columna de partida, 4ª fila) observamos que aparecen en la columna *a* el VII ($4+3=7=VII$) y el I ($4-3=1=I$). Cuando se sobrepasa el VII, el que le sigue es nuevamente el I (evolución circular), de la misma forma que el que antecede al I es el VII. Así, con respecto al acorde VI (columna de partida, 6ª fila) encontramos en la columna *a* el II ($6+3=9=II$) y el III ($6-3=III$); en la *b*, VII y V; en *c*, I y IV...

Tabla de Afinidad

Desde un acorde X	Columna <i>a</i>		Columna <i>b</i>		Columna <i>c</i>	
	Dos notas comunes		Una nota común		Sin comunes	
	(X + 3)	(X - 3)	(X + 1)	(X - 1)	(X + 2)	(X - 2)
I	IV	V	II	VII	III	VI
II	V	VI	III	I	IV	VII
III	VI	VII	IV	II	V	I
IV	VII	I	V	III	VI	II
V	I	II	VI	IV	VII	III
VI	II	III	VII	V	I	IV
VII	III	IV	I	VI	II	V

Tabla de Contraste

1 ^{er} orden	2 ^o orden	3 ^{er} orden
$2^a_m / 7^a_M // 2^a_M / 7^a_m$	$3^a_m / 6^a_M // // 3^a_M / 6^a_m$	$4^a_J / 5^a_j // 8^a / U^o$

Cuanto más a la izquierda se sitúa (1^{er} orden), mayor será el contraste; hacia la derecha (3^{er} orden) se obtendrán los efectos opuestos. Tratamos el tritono (4+ / 5-) aparte, para que la tabla responda a las características generales de cualquier aplicación en el sistema temperado, pues su variabilidad posibilitó que tuviera una función desestabilizadora en la Armonía Tradicional, mientras aquí forma parte consustancial de la estabilidad armónica en el *Ciclo de Cuartas*.

- Ejemplos de sucesiones acórdicas, consultando en la tabla las relaciones de afinidad y contraste:

- 1º) a(x+3), c(x-2), a(x-3)
- 2º) c(x-2), c(x-2)
- 3º) c(x+2), c(x+2), c(x+2)
- 4º) b(x+1), b(x+1), c(x+2), b(x-1)
- 5º) c(x+2), c(x+2), b(x+1)

- Su adopción a los grados de un potencial discurso acórdico²¹:

- 1º) III [a(x+3)] -VI [c(x-2)] -IV [a(x-3)] -I
- 2º) V [c(x-2)] -III [c(x-2)] -I
- 3º) II [c(x+2)] -IV [c(x+2)] -VI [c(x+2)] -I
- 4º) V [b(x+1)] -VI [b(x+1)] -VII [c(x+2)] -II [b(x-1)] -I
- 5º) III [c(x+2)] -V [c(x+2)] -VII [b(x+1)] -I

- Prototipos de planificación teórica:

Los cambios en el estado de los acordes nos permiten una mayor versatilidad, ofreciendo mejores relaciones en la conducción de las voces de las sucesiones anteriores:

- 1º) III₄¹⁰ / VI⁵ / IV⁵ / I
- 2º) V₂⁴ / III¹⁰ III₂⁴ / I
- 3º) II⁵ / IV⁵ / VI⁵ / I
- 4º) V⁵ / VI / VII⁵ / II / I
- 5º) III₅⁷ / V / VII / I

Estas sucesiones siempre se considerarán como material primigenio y, en todo momento, como una planificación de partida con carácter orientativo, pues será luego el devenir del propio discurso y la identificación con el canon estilístico del compositor lo que decidirá su desarrollo evolutivo en la composición²².

EJEMPLOS DE APLICACIÓN PRÁCTICA

Expondremos a continuación varios ejemplos (16-20) de aplicación práctica a la composición para completar lo aquí expuesto, pues estas sucesiones armónicas, además de como bloques fluctuantes, *suelen encontrarse con mayor frecuencia inmersas en secciones de carácter semi-contrapuntístico y contrapuntístico*, y también como culminación en ictus conclusivos (ejemplo 21).

21. *Un acorde que no se inserte entre el antes y el después de un devenir ritmado, orientado y significativo, queda, como un neologismo o un ejemplo gramatical, en el estadio de la materialidad intemporal.* Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. pág. 168-169.

22. Es práctica imprescindible que toda planificación inicial sea luego sometida a las transformaciones exigidas por la propia evolución del discurso. Como ocurre, por ejemplo, con la aplicación de la *fuga de escuela* a la composición de una fuga; también con la estructura de la forma sonata, con las fórmulas cadenciales preestablecidas, etc.

... los sistemas, por muy trabajados y sólidos que sean, deben mirarse como hipótesis. Deben aceptarse como bases para unas acciones que le servirán de comprobación, y no como finalidades. El comprender este hecho equivale a borrar del mundo los dogmas rígidos; equivale a reconocer que los conceptos, teorías y sistemas de pensamiento admiten siempre la posibilidad de un desarrollo mediante su empleo; equivale a hacernos aprender la lección de que debemos estar al acecho lo mismo para descubrir indicaciones que permitan variarlos, como oportunidades que permitan afirmarlos. John Dewey. *La reconstrucción de la filosofía*, pág. 159.

23. En obras del propio autor, ejemplos 59 al 71 (pág. 74-84) y En obras de otros autores, ejemplos 72 al 92 (pág. 84-113)

A efectos de nomenclatura, y para evidenciar su pertenencia al sistema, las distintas alturas serán identificadas por el superíndice C^C (así, Do^C , $Fa\#^C$, Lab^C , etc.).

Pueden consultarse aplicaciones en obras sinfónicas y camerísticas publicadas y grabadas discográficamente en *Lêpsis I*, con indicación del corte correspondiente a la sección ejemplificada²³.

Verifiquemos algunos de estos fragmentos tomando, en este caso, aquellos que ofrezcan sucesiones acórdicas más amplias:

$(\text{♩} = 48)$
 Fl I, II
 Ob.
 Cring.
 Cl Bb
 Cl bas Bb
 Fg I, II
 Vn I
 Vn II
 Vla
 Vc
 Cb
 I - 10 II¹³ IV¹⁰ II IV VI⁵ V₂⁴ VI⁵ IV VI⁵ IV III₂⁴ I
 Fa^C →

Ejemplo 16

Musical score for Ejemplo 17. The score includes parts for Oboe (Ob), Clarinet in Bb (Cl Bb), Bassoon (Fg), Violin I (VI), Violin II (Vc), Piano (Pr), and Percussion (Pc). The tempo is marked as quarter note = 102. The score features various dynamics such as *p*, *mf*, *mp*, and *f*. The Percussion part includes a wood block and triplet patterns. The score is in 3/4 time and consists of four measures.

Ejemplo 17

II III² IV II² I-----⁵ II VI⁵ III² I II²-VII⁵ VI IV
Sol^c →

Musical score for Ejemplo 18. The score includes parts for Flute I and II (Fl I, II), Oboe (Ob), Cor Anglais (Cr ing), Clarinet in Bb (Cl Bb), Bass Clarinet (Cl bas Bb), Bassoon I and II (Fg I, II), Trumpet I, III (Tp I, III), Trumpet II, IV (Tp II, IV), Trombone I, II (Tn I, II), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The tempo is marked as quarter note = 57. The score features various dynamics such as *mp*, *mf*, *p*, and *ppp*. The score is in 4/4 time and consists of four measures.

Ejemplo 18

I⁵...7. IV V VI¹⁰ III¹⁰ V-----¹⁰.
Re^c → **Sib^c** →

(♩ = 92)

I^2-7 VII⁵ II $I^2-\dots-\frac{4}{2}$ II IV VI III IV₂⁴ VI⁵
 ← Sol^c Sol#^c →

VI IV⁵ V VII II III^{10} VII IV⁵ III \dots ⁵
 Sib^c → Do^c → Fa^c →

Ejemplo 19

(♩ = 54)

II^5 VI⁵ \dots VII⁵ V
 Sib^c →

VI II I I⁵ III
 Do^c →

Ejemplo 20

TEXTOS CITADOS

- Andréani**, Eveline y Jean-Paul **Olive**. *Musique présente*. Editions Privat. Toulouse (France), 1982.
- Barce**, Ramón. *Javier Darías: La Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*. Revista Ritmo, nº 581, Madrid, 1987.
- Darías**, Javier:
- *Aportaciones Técnicas a la Composición Contemporánea*. Revista Ritmo nº 540. Madrid, 1984.
 - *Fundamentos Matemáticos de la Armonía Tradicional*. Revista Ritmo nº 549. Madrid, 1984.
 - *La Armonía en el Ciclo Cerrado de Cuartas*. Prologo de Ramón Barce. Editorial Musicinco S.A. Madrid, 1987.
 - *Aportaciones a los Sistemas de Composición*. Ponencias en el I Encuentro de Composición, IVAECM. Valencia, 1988.
 - *Lêpsis*, volumen I. *Técnicas de Organización y Control en la Creación Musical*. 1ª Edición, 2006 / 2ª Ed. 2018. Ediciones Quiroga (EMEC) Madrid.
 - *Lêpsis*, volumen II. *Hacia una Teoría Escalística Unificada*. 1ª Edición, 2012 / 2ª Ed. 2019. Ediciones Quiroga (EMEC) Madrid.
- Dewey**, John. *La reconstrucción de la filosofía*. Editorial Planeta. Barcelona, 1993.
- García Calvo**, Agustín. *Contra el Tiempo*. Editorial Lucina. Zamora, 1993.
- Haba**, Alois. *Nuevo Tratado de Armonía*. Prólogo y traducción de Ramón Barce. Real Musical Editores. Madrid, 1984.
- Jankélévitch**, Vladimir. *La música y lo inefable*. Editorial Alpha Decay. Barcelona, 2005.
- Mitchell**, Donald. *El lenguaje de la música moderna*. Editorial Lumen. Barcelona, 1972.
- Persichetti**, Vincen. *Armonía del Siglo XX*. Real Musical Editores. Madrid, 1985.
- 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*. Editorial Vergara. Barcelona, 1957.
- Schoenberg**, Arnold. *Tratado de Armonía*. Real Musical Editores. Madrid, 1979.

Javier Darías (Blog)

ANEXO

MIEMBROS DE LA ACADEMIA

ACADÉMICOS NUMERARIOS

Jesús A. Madrid García
Roberto Loras Villalonga
José Lázaro Villena
Amadeo Lloris Martínez
Anna Albelda Ros
Joaquín Gericó Trilla
Javier Darías Payà
Antonio Andrés Ferrandis
Enrique García Asensio

Juan Manuel Gómez de Edeta
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
Carles Magraner Moreno

MIEMBROS DE NÚMERO

Teodoro Aparicio Barberán-comp. y dir.
Manuel Bonachera Pedrós – dir.
Vicente Egea Insa – comp. y dir.
Salvador Escrig Peris – cellista
Dolores Medina Sendra – pia. y can.
José M^a Pérez Busquier – cantante
Vicente Sanjosé López – cantante
Raquel Mínguez Bargues - docente
Vicente Soler Solano – director
M^a Eugenia Palomares Atienza – pianista
Fernando Solsona Berges . pianista
Amparo Pous Sanchis – pianista
José Martínez Corts – cantante
Bernat Adam Llagües – dir.
Lucía Chulio Pérez – pianista
Victoria Alemany Ferrer – pianista
Ángel Marzal Raga – flautista
Francisco Salanova Alfonso – oboísta
Belén Sánchez García – pianista
Sonia Sifres Peris– pianista
Jesús Vicente Mulet – guitarrista
José Vicente Ripollés – guitarrista
M^a Carmen Alsina Alsina – pianista
Luis Garrido Jiménez- director
M^a Teresa Ferrer Ballester- musicóloga

J. Bautista Meseguer Llopis – dir. y comp.
Fernando Bonete Piqueras – dir.
Juan José Llimerá Dus - trompista
Saül Gómez Soler – dir.
José Suñer Oriola – percu. y comp.
Eugenio Peris Gómez – comp. y dir.
Ángel Romero Rodrigo – violoncellista
Traian Ionescu- violista
Emilia Hernández Onrubia- soprano
Jordi Peiró Marco- compositor
Luis Sanjaime Meseguer – dir.
Rosa M^a Isusi Fagoaga – musicól. y doc.
Vicente Alonso Brull- docente
M^a Ángeles Bermell Corral- docente
Guillem Escorihuela Carbonell- flautista
Israel Mira Chorro-saxofonista
José Miguel Sanz García- musicol. y doc.
Mónica Orengo Miret- pianista
Fco. José Fernández Vicedo- clarinetista
Manuel Fco. Ramos Aznar- dir. y doc.
Ramón Ahulló i Hermano- musicol.
Héctor Oltra García- comp. y dir.
José Pascual Gassó García-dir. y doc.
David Gómez Ramírez- dir.
Ana M^a Galiano Arlandis-musicol. y doc.

Carmen Verdú Esparza-compositora
 Javier Santacreu Cabrera-compositor
 Jordi Orts Payà-comp. y guitarrista
 José María Bru Casanova-comp. y clari.
 Silvia Gómez Maestro-pianista y doc.
 José Miguel del Valle Belda-comp. y viol.
 David Seguí Gironés-comp.
 Fco. José Molina Rubio-red. y comp.
 Vicente Berenguer i Llopis-comp.
 Raquel del Val Serrano-pianista

Óscar Campos Micó-pianista y doc.
 M. Amparo Ponce Ballester-viola
 M. Dolores Bendicho Cardells-violín
 Paloma Castellar Escamilla-violín
 Teresa Alamá Izquierdo, cellista
 Antonio Morant Albelda-pianista y doc.
 Roig Martínez, Belén-cantante
 Fernández Castelló, Luis-clarinetista
 Vicente Ombuena Valls, cantante

MIEMBROS DE HONOR

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

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

País	Nombre y Apellidos	Ciudad o Auto-nomía
ESPAÑA	María Rosa Calvo-Manzano	Madrid
	Tomás Marco Aragón	Madrid
	Vicente Llorens Ortiz	Madrid
	Francisco Valero Castells	Murcia
	Rafael Martínez Llorens	Zaragoza
	José Mut Benavent	Barcelona

	Mario Vercher Grau	Salamanca
	José María Vives Ramiro	Alicante
	Carmen Verdú Esparza	Alicante
	Juan Durán Alonso	A Coruña
	María Pilar Ordóñez Mesa	El Escorial
	José Vicente Pelechano	Santander
ALEMANIA	Herr. Amin Rosin	Stugart
ARGENTINA	Mario Benzecry	Buenos Aires
BOLIVIA	Gastón Arce Sejas	La Paz
BRASIL	Darío Sotelo	Sao Paulo
EE.UU.	Richard Scott Cohen	Michigan
	Gregory Fritze	Florida
HOLANDA	Jan Cober	Thorn
INGLATERRA	Carlos Bonell	Londres
ITALIA	Giancarlo Aleppo	Milán
	Mauricio Billi	Roma
MÉXICO	Trinidad Sanchís Picó	Veracruz
	Carlos Marrufo Gurrutia	Veracruz
PORTUGAL	Nikolay	Lisboa
RUSIA	Yuri Save Live	San Petersburgo

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

Año 2001

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

BERNARDO ADAM FERRERO (compositor, director y musicólogo)

VICENTE ROS PÉREZ (organista y docente)

SALVADOR SEGUÍ PÉREZ (docente, compositor y musicólogo)

BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA

LO RAT PENAT

Año 2002

JOSÉ ROSELL PONS (trompista y docente)

ROSA GIL BOSQUE (guitarrista y docente)
AMANDO BLANQUER PONSODA (compositor y docente)
LUÍS BLANES ARQUES (compositor y docente)
PABLO SÁNCHEZ TORRELLA (director)
EL MICALET
UNIÓN MUSICAL DE LIRIA

Año 2003

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

AYUNTAMIENTO DE CULLERA

Año 2004

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

ESCOLANÍA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS
JUVENTUDES MUSICALES DE VINAROS

Año 2005

RAFAEL TALENS PELLO (compositor y docente)

SOCIEDAD AMIGOS DE LA GUITARRA

Año 2006

MANUEL GALDUF (director y docente)
JOSÉ MUT BENAVENT (director y compositor)

UNIÓN MUSICAL DE BENAGUACIL
CASA DE VALENCIA EN MADRID
JUNTA MAYOR DE LA SEMANA SANTA MARINERA DE VALENCIA

Año 2008

PEDRO LEÓN (concertista de violín)
GERARDO PÉREZ BUSQUIER (pianista y director)

ASOCIACIÓN DE PROFESORES MÚSICOS DE SANTA CECILIA

Año 2009

EDUARDO CIFRE GALLEGO (director y docente)
M^a ÁNGELES LÓPEZ ARTIGA (cantante, compositora y docente)

Año 2010

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

Año 2011

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

ORFEÒ VALENCIÀ NAVARRRO REVERTER

Año 2012

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

AYUNTAMIENTO DE LIRIA
PALAU DE LA MÚSICA

Año 2013

SALVADOR CHULIÁ HERNÁNDEZ (compositor, director y docente)

BANDA MUNICIPAL DE CASTELLÓN
ORQUESTA DE VALENCIA

Año 2014

ANA LUISA CHOVA RODRÍGUEZ (docente)

BANDA MUNICIPAL DE ALICANTE
EL MISTERI D'ELX

Año 2015

JOSÉ M^a FERRERO PASTOR (compositor)

EDITORIAL PILES
UNIDAD DE MÚSICA DEL CUARTEL GENERAL TERRESTRE DE ALTA 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: Dña. Anna Albelda Ros

TESORERO-CONTADOR: D. Jesús Madrid García

ARCHIVO: Dña. Anna Albelda Ros

RELACIONES INTERNACIONALES: D. Bernat Adam Llagües

VOCALES:

Dr. José Lázaro Villena

D. Andrés Valero Castells

Dr. Robert Ferrer Lluca

Dra. Mónica Orengo Miret

Dr. Jesús María Gómez Rodríguez (Coordinador por Alicante)

D. Pascual Gassó García (Coordinador por Castellón)