

RAMÓN BARCE,  
UN COMPOSITOR ENTRE LA VANGUARDIA  
Y UN LENGUAJE PERSONALIZADO.  
ANÁLISIS DE *CANADÁ TRÍO* Y LA *SINFONÍA NÚMERO 3*

Agustín CHARLES SOLER

**Abstract**

Ramón Barce, there is no doubt, are one of the more prolific spanish composers writing about problems surrounding 20th Century music. His thought has influenced to many composers, helping them, indirectly, to take their own compositive way. This article, from the analytical point of view, is about two of his more significant works for his creative corpus, detailing the employed systems for those compositions and their formal development. Since this perspective, this article shows the influence of Barce's collaboration with the more committed new tendencies and with the construction of a personal compositional system, being these two distinctive features which marks the majority of his production.

**Resumen**

Ramón Barce es, sin duda, uno de los compositores españoles que más ha escrito sobre la problemática de la música del siglo XX. Sus reflexiones han influenciado a un nada despreciable número de compositores a los cuales, indirectamente, ha ayudado a tomar una dirección u otra en su propio proceder compositivo. Este trabajo aborda, desde el área analítica, dos de las obras de mayor trascendencia en su corpus creativo, pormenorizado en los sistemas empleados en aquellas y en su desarrollo formal. Desde esa perspectiva, este trabajo pone de manifiesto la influencia de su participación en las vanguardias más comprometidas y en la elaboración de un sistema compositivo propio, características ambas que marcan la mayor parte de su obra.

**Introducción**

El desarrollo de la música contemporánea entre los años 50 y 70 en el área madrileña pasa por varios grupos con tendencias ideológicas a veces dispares, pero que poseen en común una necesidad de búsqueda y puesta al día de la música actual como no se había dado con anterioridad en la música española. En otras partes del país hay también reacciones encontradas —entre ellas destacan el Círculo Manuel de Falla y el Club 49 en Barcelona— que denotan una necesidad de reacción contra el régimen establecido. De entre estos grupos de compositores, teóricos,

críticos, etc., destacan el grupo Nueva música, Zaj, el Aula de Música del Ateneo, Alea, Grupo Sonda, Nueva Generación, Actum, y un largo etcétera. En buena parte de ellos destaca una voz que se oirá cada día con mayor fuerza, y que resultará ser una de las más prominentes en la discusión estética del momento. Es la voz de Ramón Barce.

La colaboración con dichos grupos —recuérdese que el nombre de ZAJ es invención suya, así como la iniciativa de la creación del grupo Nueva Música— no ha supuesto en ningún caso plataforma hacia su éxito de personal, pues aunque siempre ha mantenido un compromiso con lo nuevo no ha sacado partido de ello: «*Ramón Barce es la paradoja. Su nombre aparece incrustado siempre en la médula, gozne a gozne, de la música española de los últimos veinticinco años. E invariablemente, su nombre está ausente de las galas sonoras del poder [...]. Ha levantado más liebres de las que ha cazado, ha vivido intensamente todos los acontecimientos de la última música española, pero no ha sabido “capitalizar” nada de esto*»<sup>1</sup>. Barce no ha dejado por ello de seguir hacia la búsqueda de nuevas formas de expresión: «*Toda frontera [...] es simplemente una línea que nos separa del terror. Precisamente por esto, toda frontera debe ser atravesada*»<sup>2</sup>, si bien en la etapa actual no se encuentra el mismo ímpetu de antaño, ya que de algún modo ha hallado una vía de escape mediante el uso de procedimientos que logran mayor control a la vez que resultan de mayor claridad expresiva, sobre todo desde un punto de partida meramente músico-interpretativo.

La irrupción del grupo Nueva Música, integrado por los compositores vinculados con la llamada generación del 51, significó el punto de partida para su densa carrera como compositor, conferenciante, ensayista, crítico, traductor y estudioso de la música de nuestro tiempo. Si bien Barce es más conocido en el mundo de lo estético-musical por su libro «*Fronteras de la música*» y las traducciones de los libros de armonía de Schönberg, Haba y Schenker, su carrera compositiva no deja de ser por ello significativa, sobre todo en lo referente a la gran necesidad de búsqueda de nuevos horizontes, lo que le ha llevado a practicar buena parte de las nuevas pautas de la composición contemporánea, si bien en la última etapa —la actual— tiende a la estabilidad, mediante la concentración sobre una forma de trabajo que, aunque resultó innovadora en primera instancia, no deja de ser una forma de expresión que aglutina la experiencia del pasado, y en ese contexto, de conexión tonal, en contra de un mundo abierto en exceso.

El punto de partida de su vivencia compositiva se halla muy alejado del planteamiento de cualquier idea tonal o pseudotonal, ya que el camino se iniciaba mediante la búsqueda incesante de nuevas fórmulas que mantenían en común un uso de una escritura sin grandes innovaciones: «*Ramón Barce no es amigo de emplear constantemente escrituras que incorporen excesivas novedades en la grafía. Se puede observar un progresivo abandono de las grafías no convencionales —experimentales en cierto modo— a medida que el compositor va extrayendo las consecuencias de sus experiencias*»<sup>3</sup>. Esta búsqueda es la que le llevó a participar en proyectos que hoy

1. BARBER, Llorenç: *Ramón Barce, un compositor tangencial*. Madrid Junio de 1980. Revista Ritmo nº 502. Citado también en el libro de Ángel Medina: *Ramón Barce*. Oviedo, 1983. Ed. Universidad de Oviedo. Pág. 93.

2. MEDINA, Ángel: *Ramón Barce*. Oviedo, 1983. Ed. Universidad de Oviedo. Pág. 182.

3. *Ibidem*, pág. 64.

nos parecen más bien ideas que completan el anecdotario de la música de los años 60, que ideas significativas en el corpus de la composición contemporánea. Si bien Barce no fue creador absoluto de ninguna de ellas, participó como integrante con tanta o mayor fuerza que aquellos que las subscribieron, y que a menudo llevaban su estandarte. Quizá, la seriedad de este compositor en el trabajo bien hecho, es lo que le llevó a abandonar alguna de aquellas de forma súbita e incluso imprevisible, aunque no faltaron casos de necesidad: «[...] *tendré que renunciar por ahora a toda actividad ZAJ, ya que algunas de las personas de las que dependo económicamente se escandalizan bastante y me ponen en mala situación con vistas a mi renovación del contrato de trabajo [...]. Parece mentira pero hay que gente que se muestra casi ofendida por la música en acción y similares*»<sup>4</sup>. A Barce, parece interesarle mucho en esos años 60 el pensamiento que se deriva de la lucha hacia una nueva forma de expresión y lo que conlleva de intelectualidad, en absoluta contraposición a lo establecido como *regla*, huyendo de procedimientos de trabajo que se acaben transformando en tal, si bien establece modelos propios que sirven de algún modo para ello: «*En líneas generales, mis intenciones estéticas podrían resumirse así: creación de estructuras sonoras perceptibles y expresivas con formas fluyentes y temporalmente flexibles*»<sup>5</sup>. Esa negación de la reglamentación y el establecimiento de postulados más o menos rígidos le lleva a una cierta reconversión del material sonoro en una *grafización*, que resulta paradójica e incluso poco natural en nuestro compositor, quien, a pesar de utilizar a menudo métodos no convencionales, emplea medios de trabajo que no escapan en exceso a los procedimientos ciertamente tradicionales, como se entreve del comentario para la composición de las **Síntesis de Siala**: «*Preferí el procedimiento 5) combinado con el 4), (4/ elegir de toda la obra un número de pentagramas o de fragmentos hasta cubrir una hoja, eliminando el resto; 5/ estrechar los signos de notación hasta el límite, cubriendo una hoja y eliminando el resto), eligiendo cuidadosamente los pasajes más característicos de la obra, soldándolos unos a otros, estrechando la notación y eliminando los elementos secundarios o menos tipificadores*»<sup>6</sup>.

Así, se podrían establecer tres épocas significativas en la carrera del compositor: la inicial, de conexión meramente dodecafónica, donde se establecen los primeros lazos de unión con el mundo compositivo desarrollado en la Europa de después de la II Guerra Mundial, y a la que los españoles se incorporaron durante los años 50 a 60: «[...] *es el autor (se refiere a Barce) más temprana, profunda y largamente expresionista producido por la música española*»<sup>7</sup>. Una segunda etapa de búsqueda de nuevas formulaciones expresivas, en las que el dadaísmo, azar, happening, son punto de confluencia para la consecución de fórmulas de expresión musical absolutamente nuevas y de obligada confrontación con el público y la crítica, lo que le provoca ciertos problemas económicos que le obligan a abandonar determinados proyectos; y una tercera etapa, de restablecimiento de un nuevo orden de organización escalística que, huyendo de principios tradicionales, se entronca directamente con ellos mediante el uso de procedimientos modales en los

4. MEDINA, Ramón Barce, pág. 93.

5. BARCE, Ramón: *Autoanálisis 1961*. Citado en el libro de Medina, *Ramón Barce*, pág. 41.

6. BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*. Madrid 1985. Ed. Real Musical. Pág. 73.

7. MARCO, Tomás: *Música española de vanguardia*. Pág. 83.

que existe, eso sí, un uso no tradicional de los elementos lingüísticos, los cuales se hallan conectados directamente con su lenguaje de partida o primeras etapas compositivas.

En la actualidad, es esa última etapa la que predomina por encima de las otras por ser la consecuencia lógica de su evolución lingüística, y es por ello la que vamos a estudiar con mayor detenimiento, mediante una de sus más importantes obras: la **Tercera Sinfonía**. No sería honesto, sin embargo, no revisar las anteriores etapas de una u otra forma, sobre todo en lo referente al período de mayor innovación estética y confrontación mediante nuevos procedimientos de expresión. Para ello realizaremos el análisis de **Canadá Trío**, que resulta ser una de las obras del período de música abierta y azar que el compositor tiene en mayor consideración.

### Un lenguaje propio

Ramón Barce no inicia su andadura compositiva a partir de los modelos populistas de la época: «*Muchos de mis colegas han empezado a escribir música con influencia de Falla, Mompou, Guridi... pero yo nunca he escrito música de este tipo, he mostrado siempre un rechazo a ese tipo de música. Quizá era una música más “tonal” que la que escribí después, pero no tenía nada que ver con el neoclasicismo, ni con el neopopulismo ni con nada de esto*»<sup>8</sup>. Por ello no debe interpretarse el lenguaje actual del compositor como una prolongación de aquel, aunque utilice ideas de tipo modal que incluso en algunos casos pueden hallarse cercanas a él. En todo caso, estas son pura coincidencia. Precisamente el procedimiento modal busca todo lo contrario, es decir, un procedimiento de justificación atonal, con alejamiento absoluto de la idea de jerarquización que establece la tonalidad con el uso de la tónica, dominante o subdominante, aunque en determinados momentos se utilicen ideas semejantes.

Ramón Barce es un gran conocedor del mundo armónico —no en vano ha traducido tres libros sobre el tema— por lo que domina las consecuencias lógicas de un lenguaje modal, pero aún así lo toma como propio y lo desarrolla hacia una dirección en la que el terreno resulta extremadamente resbaladizo, y que puede hacerle caer en medios tonales: «*La armonía, [...] hay que estudiarla hoy más que nunca, porque se ha convertido realmente en un problema, y ya no es una colección de normas seguras y listas para su transgresión [...] para cambiar algo profundamente hay que absorber y dominar el pasado*»<sup>9</sup>. Ese conocimiento de la tonalidad es el que le permite y obliga día a día a replantearse el modo de trabajo, dejando al margen determinadas formas de trabajo, y dirigiendo este hacia un medio más plausible y libre de cualquier engaño.

Así pues, la etapa actual utiliza un medio lingüístico cercano al de los sistemas modales, en los que la presencia de jerarquización tonal es referencia ineludible para la creación de un punto único de confluencia, a modo de tonalidad, pero en el que se suprime lo que la caracteriza

8. MEDINA, *Ramón Barce*, pág. 30.

9. BARCE, *Fronteras de la música*, pág. 79.

como tal, es decir, la dominante, como punto máximo de la tensión escalar tradicional, y la subdominante como punto intermedio. No se suprime su tónica que, como tal, pasa a denominarse *nivel*. A pesar de todo, el uso de la escala es meramente cromático, lo cual la distingue enormemente de la escala tonal convencional. En el sistema, además de evitar la subdominante y dominante —con respecto a la nota nivel—, se utiliza la omisión de la sensible superior o inferior según sea el modo convenido. Así, se establecen un total de cuatro modos según se omitan unas u otras notas:



Ejemplo 1

El compositor determina el nivel y el modo elegido dependiendo de las necesidades expresivas, si bien a menudo se utiliza una cierta coherencia simétrica o de cualquier otro orden para establecer el contexto sobre el que se va a realizar la obra. Lo que puede resultar paradójico para el lector es el hecho de que Barce llega a través de una evolución lingüística a un procedimiento que se halla, en realidad, cercano al punto de partida: «[...] *no se trata de una vuelta atrás en el sentido de los compositores que vuelven a hacer música clásica, o que imitan a Mahler como está ocurriendo en muchos sitios, por ejemplo en Alemania. No se trata de una vuelta a Mahler o a Debussy ni nada que se le parezca. En absoluto. Se trata de restablecer simplemente ciertas formas organizadas después de la música serial*»<sup>10</sup>. Eso puede resultar extraño, sobre todo por el hecho de que se halla, para algunos, en las antípodas de lo que representa la búsqueda de nuevos procedimientos ya que, si bien el medio resulta novedoso en la música española<sup>11</sup>, no lo es en cuanto al procedimiento en sí. Compositores como Messiaen, Bartók y Scriabin entre otros hicieron lo propio con un sistema escalístico que, a diferencia del de Barce, se hallaba conexasiónado al mundo tonal.

10. MEDINA, *Ramón Barce*, pág. 118.

11. También otro compositor español, Javier Darías, desarrolla un sistema basado en ese caso sobre el sistema de cuartas y las escalas derivadas de aquellos, el cual se halla cercano al de Ramón Barce, aunque el propósito y medio de desarrollo sean completamente distintos.

El sistema de Barce no obliga a ningún tipo de consecución melódica, ya que únicamente se utiliza el nivel como altura referencial, pero en ningún caso como referencia explícita a otras notas de ese mismo nivel que representen algún tipo de jerarquización. El propósito es, pues, el de utilizar el nivel como única tónica, evitando cualquier otra altura que pueda dar referencias de tipo tonal. Ahora bien, ello no evita que, de algún modo, otras alturas de ese mismo nivel, según sea el tratamiento recibido, puedan dar la sensación tonal pero ¿acaso no puede ocurrir lo mismo, incluso en cualquier música no tonal o dodecafónica? No hay duda, de que se trate del sistema que se trate, este nunca confiere seguridad absoluta sobre el resultado final, al cual hay que remitirse en última estancia, a la hora de la escucha.

Vamos a realizar un análisis exhaustivo de dos obras significativas en la producción musical de nuestro compositor. La primera, perteneciente a la época de la música de azar: **Canadá Trío**, y la segunda, perteneciente a la producción musical más reciente, aunque sea una obra que data de 1983: la **Sinfonía número 3**. De ambas intentaremos abstraer los procedimientos de trabajo utilizados, con el objetivo de obtener así consecuencias lingüísticas y de otro orden.

### **Canadá trío**

Escrita en el año 1968, es una de las obras que el propio compositor tiene en mayor consideración, y es una de las que mejor resumen y sintetizan la labor emprendida hacia la dirección del azar y nuevas formas de expresión. En **Canadá trío** existe una dosis importante de libertad, si bien coexiste en ella una necesidad de precisión y objetivación del hecho musical en sí: «*El azar está entendido matemáticamente, como ley del azar y no como indeterminación caótica*»<sup>12</sup>. Por ello, Barce utiliza los elementos musicales de la obra con una configuración precisa, en contrapartida al hecho del azar como acción final. El procedimiento es, pues, simple: cada uno de los instrumentos posee una parte explícitamente escrita para él, en la que el azar individual resulta inexistente, ya que su papel se halla escrito con absoluta precisión si bien no se utiliza división de compás alguna, ya que ello conllevaría salirse totalmente del contexto formal que aquí se pretende plasmar.

12. MEDINA, *Ramón Barce*, pág. 61.

$\text{♩} = 80$   
 9"  
 Bongos  
 Bongos  
 Gong  
 Triángulo  
 Grave/Clef mf (baqueta de timbal)  
 7"  
 15"  
 Bongos  
 Gong  
 Triángulo

## Ejemplo 2

Sin embargo, la obra tiene en la plasmación final su objetivo principal: el azar; y es en ese instante donde la obra resulta completa y no antes, lo cual no debe interpretarse como una imprecisión o una forma fácil de escribir música, ni mucho menos. El acto creativo que Barce realiza en ella se halla inmerso en una profundidad de pensamiento en la que confluyen distintos puntos de vista que son, a su vez de enorme seriedad. No hay duda de que la música que tenía como punto de partida el azar ha pasado a ser hoy un movimiento musical que quedó atrás, pero que fue útil para buscar nuevos procedimientos y examinar un mundo que en aquel momento —entre los años 50 a 75— resultaban de absoluta necesidad creativa. A pesar de todo, el uso y abuso de ciertos métodos influyeron negativamente en el oyente, perdiendo en muchos casos credibilidad. Este no es el caso de la obra que aquí nos ocupa, y lejos de ser relegada al olvido, es día a día interpretada un creciente número de veces.

La obra establece un nexo de unión formal en la que es el azar la última palabra, siendo desplazado del plano convencional el aspecto de exposición explícita de los medios a utilizar: «[...] la obra de arte, para poseer una forma, no necesita de manera incondicional apoyarse en conformaciones exteriores ni presentar estructuras virtuales tales como simetrías, modelos transponibles o repeticiones»<sup>13</sup>. No por ello establece un medio de libertad o azar para cada uno de sus intérpretes. Para llegar a la meta del azar es necesario completar los medios explícitos que llevan a él mediante la coherencia individual, algo que se halla en las antípodas de procesos

13. BARCE, *Fronteras de la música*, pág. 46.

semejantes empleados por otros compositores. El conceptualismo cageniano es aquí abandonado por completo. Interesa hacer una obra en la que el material musical cuente como tal, y es más, a un primer nivel de importancia, en el que el azar sea el subproducto de utilizar estos según su propia inercia interpretativa, y no el producto total de la suma de libertades encontradas. Por ello, resulta imprescindible abordar el análisis de la obra mediante un previo repaso instrumento a instrumento del material de uso, ya que este conforma el resultado final.

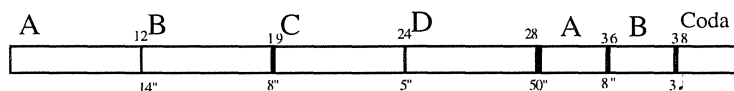
### Contenido instrumental individual, material rítmico e interválico

Cada instrumento posee un material específico, del cual sólo determinados modelos melódicos o motívicos son utilizados en otro instrumento, por lo que cada uno de ellos posee ideas que le son únicas y que se articulan independientemente, de forma individual. Es por ello que creemos más apropiado observar ahora el uso que cada uno hace de dichos modelos, ya que si bien el fin último es su superposición, con cierta libertad temporal —cada instrumento toca de forma independiente—, el punto de partida es precisamente el contrario: ideas motívicas de contorno claro y con un orden combinatorio preciso. De hecho, la obra trata a cada uno de los instrumentos como si fueran modelos únicos, en los que cada cual se mueve con un proceso formal unívoco, y en el que el tratamiento varía de instrumento a instrumento. Dada la imprecisión que se derivaría —sobre todo para el lector— de la denominación de tiempo por pulsaciones —puesto que la obra no se halla compaseada—, hemos optado por enumerar los sistemas según la partitura original, por lo que invitamos al lector a que tome esta como referencia a la hora de comparar el análisis con la partitura.

A ello hay que añadir la diversidad de articulación entre un instrumento y otro, que es considerable, ya que el gesto tímbrico particular de cada uno impregna directamente su articulación y le confiere personalidad propia.

### Flauta

La parte de la flauta se ordena de forma muy coherente, simétricamente, en la que el inicio es repetido algo variado en el final. Dicha parte observa sobre todo una ordenación férrea, a pesar de la diversidad de articulación que en ella coexiste. Por ello, vamos a realizar una exposición de los elementos constitutivos, lo que nos ayudará a descubrir consecuencias de tipo organizativo. La parte de la flauta se divide en una serie de secciones que en el ejemplo siguiente podemos observar:



Ejemplo 3



Queda claro, pues, que aparecen una serie de ideas de carácter expositivo que serán reexpuestas al final, con una reducción drástica de su longitud y contenido. Pero vayamos a observar cada una de dichas ideas individualmente. En la parte inicial que denominamos A y que se prolonga hasta el sistema número 5, a partir del cual seguirá una pausa de 8 segundos, aparecen varias ideas importantes. La primera de ellas lo hace al inicio:



Ejemplo 4

Ambos son elementos puramente rítmicos, ya que melódicamente utilizan encadenamientos de gran simplicidad. Otro elemento similar, derivado de estos, es usado también en un segundo grado de importancia:



Ejemplo 5

Junto a dichos elementos aparece siempre una nota tenida que sigue a una serie de silencios de 3 negras, y que sirve a su vez de gran cesura entre los distintos grupos. Algo que resulta, sin embargo, curioso es el hecho de que a lo largo de todo el fragmento no aparece nunca la nota Sol#, observándose el hecho añadido de que la obra se inicia mediante la incorporación paulatina de distintas notas. El hecho de no utilizar determinadas notas es el principio sobre el que se fundamentará su sistema armónico, creado hacia el año 1968. En todo caso, la omisión de estas notas no tiene por ahora un interés específico. Si bien el contenido melódico no reviste gran trascendencia, sí lo es el hecho del uso de la octava como medio expresivo, algo que es utilizado en muchas de sus obras y que se ha convertido poco a poco en un gesto particular: «*El compositor ha llegado a un auténtico dominio de las posibilidades que encierra la octava y que son más de las que se podía suponer en un intervalo aparentemente tan vulgar. El empleado de este intervalo podría interpretarse [...] como un deseo de marcar distancias respecto al sistema serial ortodoxo, pero cuando se comprueba que son muchas las obras de Barce en las que la octava tiene un papel determinante, la interpretación anterior deja de ser válida por anecdótica y hay que considerar que el intervalo de octava, bien sea descendente o ascendente, bien armónico o melódico constituye un estilema importante en la obra de Barce*»<sup>14</sup>.

14. MEDINA, *Ramón Barce*, pág. 73.

En la parte segunda de A, en el sistema 6, aparece en su inicio —tras la pausa de 8 segundos— una nueva idea que utiliza una articulación distinta, si bien inmediatamente se retorna a la idea de la primera parte. Este nuevo modelo es rítmicamente simple, aunque con un carácter y contorno muy definidos.



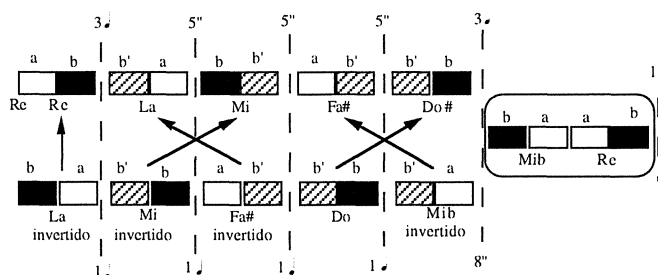
Ejemplo 6

De nuevo se omite el Sol#, si bien tampoco aparecerá el Sol natural. En lo que sigue a esta parte aparece un elemento que nada tiene que ver con el anterior (B), el cual se articula como una especie de ostinatos sobre varios grupos de notas que son separados por medio de grandes pausas.



Ejemplo 7

Estos dos elementos a y b, junto a la variante b', se combinan de tal modo que resulta ser, en su globalidad, una idea simétrica :



Ejemplo 8

En el ejemplo anterior, se puede observar que existe una articulación en la que domina por encima de todo la simetría, y en la que en la primera parte se combinan grupos con cesuras internas de valores que van, desde las 3 negras en silencio ( $\bullet = 80$ ) hasta los 5 segundos, mientras que en la segunda —tras el fragmento que utiliza la simetría de **b-a-a-b**—, se utilizan únicamente cesuras de una negra, a excepción del final, donde aparece un silencio de ocho segundos que es empleado también como una gran cesura que prepara la siguiente idea. En esta articulación formal se observa una combinación e inversión de las ideas aparecidas, a pesar de que se mantiene el mismo número de estas a lo largo de todo el fragmento. En buena parte de ellos se utiliza una nota intermedia con trino, que sirve para unirlos y evitar el exceso de cesuras. Las notas que no aparecen son Fa, Sol y Si, o sea, las notas que corresponderían al modo tercero del nivel Do (Ejemplo 1).

Lo que sigue a **B** es una nueva articulación melódico-rítmica —también apropiada para el instrumento—, que utiliza a su vez dos ideas distintas:



Ejemplo 9

Esta nueva sección (**C**), que empezará en el sistema 19 y se prolongará hasta el número 24, únicamente utilizará la combinación de dichos elementos, añadiendo notas tenidas, manteniendo así una cierta desconexión con el resto de las ideas. En este caso, la nota que no aparece a lo largo del fragmento es la nota Si.

La parte final (**D**), la encontramos entre el sistema 24 y 28, en el que se utiliza como variable únicamente el seisillo, que se compone de un encadenamiento por distancias de semitono que se repetirá de forma ascendente a modo de progresión, pasando poco a poco desde la nota fundamental Fa a Sol#, donde terminará.



Ejemplo 10

En esta ocasión, las notas omitidas son Do, Mi y Si $\flat$ . Tras ella aparece la mayor pausa de toda la obra en el instrumento, cuya duración será de 50 segundos y tras la cual le seguirá la idea **A**, de nuevo expuesta con una variación mínima y en la que la nota ausente es, en esta ocasión, Si. Le sigue la idea **B** —sistemas 36 a 38—, la cual observará una combinación distinta a su anterior aparición, aunque en síntesis utiliza la misma articulación: agrupación de fusas con una combinación interválica en la que se mantienen todas las notas aparecidas en la primera sección **B**,

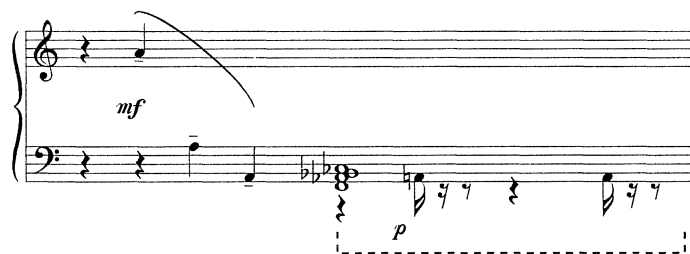
pero no su orden. Aquí serán las notas Do#, Fa, Sol y Si natural las omitidas, o sea, nos encontramos frente al modo cuarto del nivel Do (ejemplo 1).

La obra termina con una idea que actúa como coda, y que aparece tras la cesura de silencio de tres negras, con la omisión de las notas Re, Mi, Fa#, Sol# y Si b.

## Piano

El piano, al igual que la flauta, utiliza un grupo de ideas individuales que desarrollará de forma independiente con respecto a los otros instrumentos, si bien alguna de ellas se repetirá. Existe aquí la voluntad de aprovechar al máximo sus posibilidades instrumentales, tanto en el aspecto tímbrico como rítmico, siendo utilizado como instrumento intermedio entre la flauta y la percusión —dado que es el único instrumento de los tres que posee la capacidad de producción de alturas y ataques percusivos—. Por ello, el piano utiliza motivos que son meramente rítmicos a la vez que de gran contenido armónico.

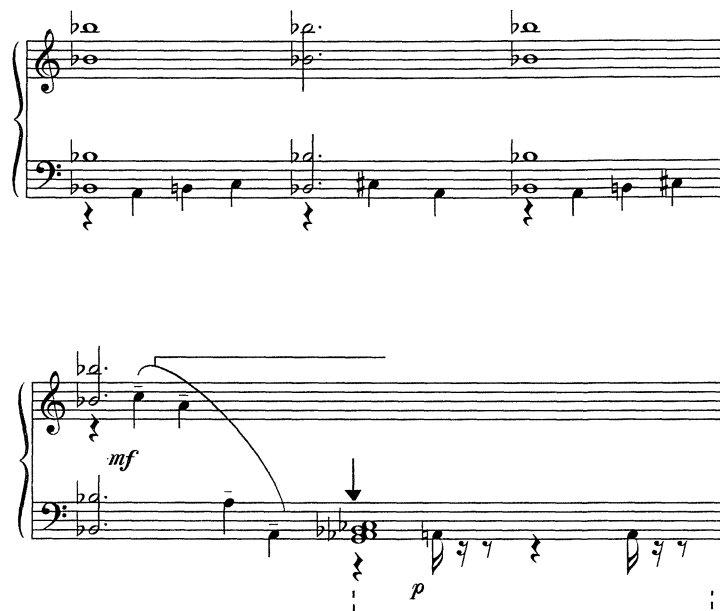
El primer elemento o idea importante irrumpe en el inicio, y lo hace con dos sub-ideas distintas, aunque complementarias:



Ejemplo 11

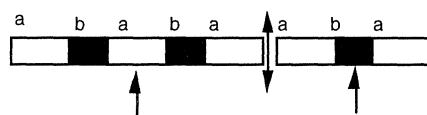
En ella mantiene, en su parte inicial, la idea del salto de octava utilizado también en la flauta, pero con un ritmo absolutamente distinto. Le sigue una idea rítmica muy específica, que será utilizada a lo largo de todo el fragmento A. De hecho, este ritmo tampoco se comporta como tal, ya que se trata en realidad de una pulsación corta que mantiene el *tempo*, en contra del elemento de pulsación con notas negras que le seguirán. En este caso, también han sido omitidas determinadas notas: Fa#, Do, Do#, Re y Mi natural.

Al final del sistema segundo aparece la segunda parte de A, que utilizará una variación de lo anterior, mezclando a su vez la idea rítmica antedicha.



Ejemplo 12

En el anterior ejemplo se observa cómo el acorde pedal sobre el que se realiza la idea rítmica (señalado con una flecha) ha sufrido una pequeña variación, siendo substituido el Fa inferior por el Sol. Será dicha combinación la que se utilizará de aquí en adelante. Las notas omitidas son Fa, Fa#, Sol y Sol#, es decir, las notas intermedias del nivel Do. Formalmente, el fragmento queda del siguiente modo:



Ejemplo 13

En el ejemplo denominamos al elemento rítmico (ejemplo 11) como **b**. Obsérvese, que existe una idea de simetría en la combinación de estos elementos, que son separados por una nota tenida (Si).

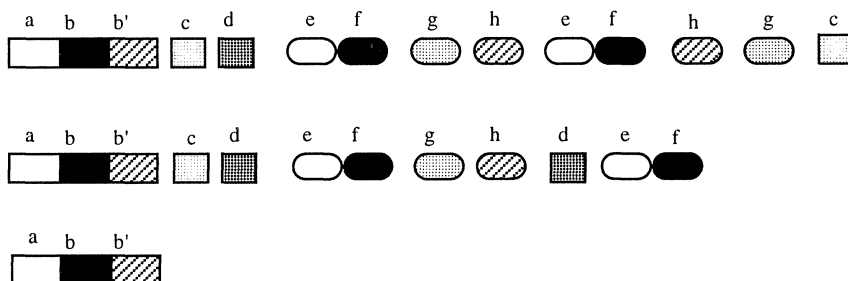
Completa el final de la idea A una pequeña *codetta*, realizada tras los 6 segundos de cesura (sistemas 7 y 8) que, aunque aquí resulta de poca importancia, lo será sin embargo tras la sección C (sistemas 22 a 24). Esta cesura nos llevará hacia la idea B (sistema 9), que en este caso es semejante a la aparecida en la Flauta, a pesar de que no mantiene una interrelación igual que en aquella (ejemplo 7). Únicamente añade un acorde en la mano izquierda con las notas

Mi<sup>b</sup>-Do-Fa<sup>#</sup>. Las notas serán aquí de nuevo las omitidas en la flauta, es decir Si, Fa y Sol, o sea, el modo tercero del nivel Do. También se añaden varios modelos distintos, dos modelos con contenido menor que denominaremos c y d, y cuatro nuevos modelos, que denominamos e, f, g y h:



Ejemplo 14

Estos elementos se combinan de forma coherente, al igual que ocurría en la flauta, utilizando como medio de encadenamiento entre sí cesuras con silencios de negra.



Ejemplo 15

Obsérvese que en dicha combinación existe la constante repetición de las mismas agrupaciones, manteniendo también su ordenación. Tras la gran pausa de 48 segundos que sigue a la sección **B**, el fragmento que le continúa es meramente rítmico (sistemas 16 a 23), ya que no se han anotado las alturas, y es ahí, en el interior del piano, donde hay que situar la acción. La ordenación de estos elementos no es tan precisa como lo fuera en secciones anteriores, repitiéndose sólo algunos modelos rítmicos:



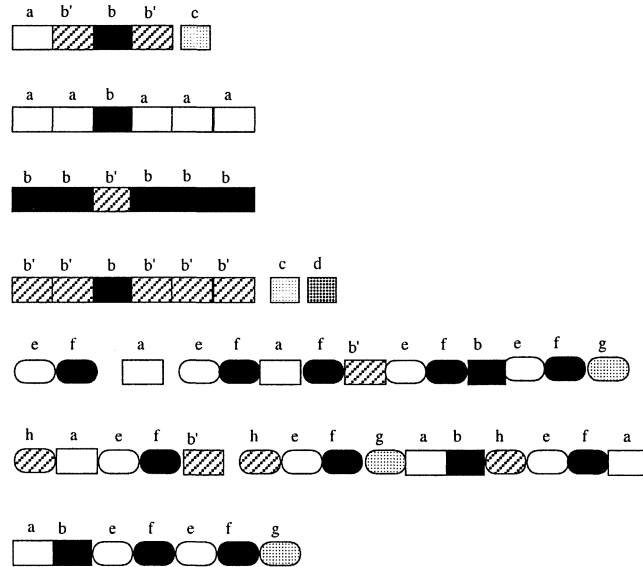
Ejemplo 16

Durante este fragmento (**C**), Barce utiliza únicamente dos alturas claramente definidas, Fa# y La, frente a la libertad absoluta de elección del resto de las alturas por parte del intérprete, utilizando a lo largo del fragmento una octavación continua de dichos sonidos, es decir, en este utiliza una altura definida (Fa# y La) que se sitúa en determinados puntos, sin que se mantenga una continuidad entre sí, de tal modo que en el sistema 16 aparece el Fa# 6, en el sistema 17 el Fa# 5 y Fa# 4, en el sistema 18 el Fa# 3 y Fa# 2, en el sistema 19 el Fa# 1 y Fa# 0. A partir del sistema 20 aparece el La 1 y La 0, en el 21 el La 1 y La 2, terminando en la repetición de la última altura mencionada. Ahora bien, estas notas no resultan audibles con claridad en el contexto global, ya que Barce no delimita el resto, por lo que resultan de libre elección —únicamente en este fragmento (**C**)—, de modo que estas se integran dentro de aquellas, si bien han sido anotadas con toda claridad.

Ejemplo 17

En el sistema 22, aparece de nuevo la idea final de **A** (codetta), que se unirá directamente a los elementos de la segunda sección también de **A** (ritmo y pulsación), dando paso en el sistema 25, y tras una cesura de cinco segundos, a un retorno a los elementos de **B** en fusas.

Estos utilizan aquí una combinación formal de gran coherencia, que se prolonga hasta el sistema 29, y que tras el modelo **d** se desarrollan en una continua variación, con la que terminará la obra. Dicha combinación sigue el siguiente orden:

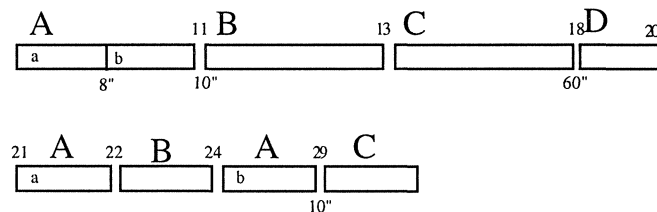


Ejemplo 18

La combinación mantiene en su parte inicial una repetición de modelos que se intercambian paulatinamente, hasta la aparición de los motivos **e** y **f**, desde los cuales la combinación resulta más libre. Para unir un grupo con otro se utiliza de nuevo el silencio.

### Percusión

La percusión no utiliza ningún instrumento de sonido temperado (los instrumentos son: 2 bongos, 2 gongs, triángulo, temple-block, caja china y 2 cencerros), por lo que todo el control del material se limita exclusivamente al ritmo. Por ello, Barce utiliza un proceso formal simple, de gran afinidad al utilizado por los otros dos instrumentos que le acompañan.



Ejemplo 19

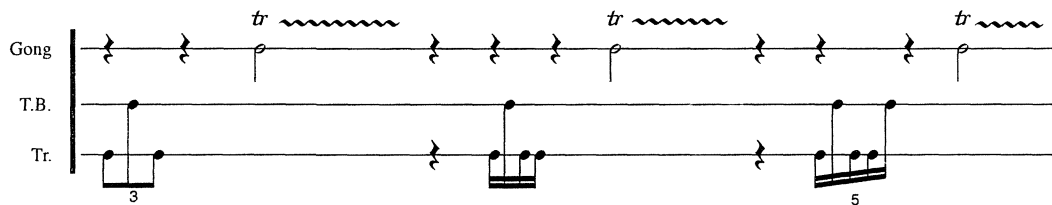


Estos modelos rítmicos son usados, sobre todo, en los instrumentos de pulsación precisa, entre los cuales los bongos resultan especialmente privilegiados. Por ello, Barce los utiliza en todo el fragmento inicial para delimitar el ritmo principal, que será la idea rítmica *leitmotiv* que encontraremos a lo largo de toda ella.



Ejemplo 20

Esta idea, que será repetida tres veces en la parte **a** de la sección **A**, será utilizada de nuevo en el sistema 21, en el nuevo retorno a **A**, en el que aparecerá dos veces seguidas, omitiendo la nota blanca en trino del final. La parte **b** del mismo período **A** utiliza un modelo rítmico distinto, que resulta ser la combinación de un elemento que evoluciona desde el tresillo al quintillo junto a una nota en trino en el gong:



Ejemplo 21

Este modelo también es empleado un total de tres veces, como el anterior, lo que da aún más coherencia al material de uso. Este mismo elemento hace su aparición en el sistema 25, aunque con un contorno distinto ya que intercambia el triángulo por la caja china, aunque mantiene exactamente la misma disposición rítmica, repitiéndola un total de cuatro veces, si bien la penúltima no se halla completa.

La sección **B** desarrolla un modelo rítmico semejante al utilizado en el movimiento de fusas por los otros instrumentos (flauta y piano). El modelo es aquí, sin embargo, idéntico en cada aparición, ya que no utiliza una variación de alturas.



Ejemplo 22

Dicho modelo se repetirá un total de 11 veces. La siguiente sección (**C**), no establece apenas un ritmo específico, sino que resulta ser una pulsación continua que se combina entre todos

los instrumentos que posee la percusión, siendo separada periódicamente por un silencio de negra. Dichas pulsaciones se combinan en grupos de 6 corcheas, separadas con un silencio de negra, a excepción del inicio en el que se observa un grupo de pulsación de 12 corcheas, y otro que se halla al final del sistema 16 en el que hay únicamente 11 corcheas. A lo largo de este fragmento, se encuentran también dos grupos de 5 corcheas, pero que resultan ser la condensación de los de 6, ya que una de estas coincide en dos instrumentos a la vez.

Tras la gran pausa de 60 segundos, se encuentra un pequeño período de paso que va a llevar directamente a la repetición de los elementos de A ya descritos anteriormente. En este fragmento se utiliza una mezcla libre de dichos elementos, pero sin un orden establecido.

La obra terminará a partir del sistema 29 mediante el uso de la idea de pulsación mantenida en C, la cual, partiendo de una ampliación de aquella y pasando de valores de corchea a valores de negra, reutilizará también la idea anterior en su parte intermedia, retornando a la pulsación de negra como resolución final.

### Resultado sonoro final

Si bien hasta aquí hemos podido demostrar cómo existe en toda la obra una fuerte conexión interna del material utilizado, paradójicamente, lo que el compositor pretende es precisamente lo contrario, es decir, que la obra resulte abierta aún utilizando dichos elementos. A pesar de que todos los intérpretes poseen un tempo en común de negra 80, el mismo compositor les recomienda en las instrucciones que acompañan la partitura que «[...] Cada ejecutante tocará su parte independientemente de los otros dos y sin preocuparse por ningún tipo de ajuste; cuando los tres hayan terminado su parte (que podrá no ser simultáneamente), la pieza ha acabado. Tampoco es posible que ensayen juntos». Claro está que puede darse el caso, de que los tres posean un tempo exacto entre sí. Por ello, la obra observará los desajustes propios de la combinación de los instrumentos debida al ligero desplazamiento que se deriva del tempo individual. A ello ayudará también la medición particular que cada instrumentista haga de las divisiones internas en segundos, de las cuales algunas son extremas, como la de 60 segundos de la percusión, lo que por la propia inercia y longitud de las mismas ayuda a la inexactitud.

Esta inexactitud, claramente pretendida, provocará el que no existan dos versiones iguales de la misma obra, en las que las matrices, por otra parte claramente delimitadas, se conviertan en puntos extremos, los cuales el oyente puede intentar llegar a comprender en su totalidad, pero la variedad en sí misma provoca la nulidad de tal objetivo. Existe un propósito implícito de creación de una nueva obra no sólo en el contexto compositivo, sino también en el momento de su ejecución, en el que cada interpretación es una nueva creación, que si bien no resulta serlo en la individualidad instrumental, lo es en la globalidad combinatoria.

Ahora bien, la pregunta sería: ¿porqué ordenar tan minuciosamente el discurso interno, si el fin propuesto es precisamente el contrario? Probablemente esa pregunta no la pueda responder con absoluta claridad más que el propio compositor, aunque algo queda claro, y es el hecho de

que existe una necesidad interna de no dejar al margen todo lo que tenga que ver con el acontecer musical, ya que puede hacer peligrar su desarrollo. Esto sucede más evidentemente en otras obras del compositor como, por ejemplo, las *Síntesis de Siala*, en las que la partitura es meramente gráfica, aunque para realizarla se haya partido del modelo escrito en notas convencionales. Esto es contradictorio con el resultado final, ya que en ningún caso el intérprete volverá a realizar la parte escrita según la lectura gráfica derivada de ella, ya que resulta excesivamente aleatoria, «*podría hablarse en algunos casos de parodia: lo mismo que la música ha cultivado siempre el género paródico por imitación distorsionada de otras obras (acústicamente), los gráficos pueden considerarse en ocasiones como una parodia plástica de las partituras normales (no de su resultado sonoro, sino de su aspecto visual)*»<sup>15</sup>.

Es necesidad prioritaria en el compositor ordenar todo el proceso musical, aunque sea para un propósito aleatorio, algo que forma parte de una necesidad de expresión altamente cultivada por él mismo, y que no puede subjetivizar en exceso el hecho musical en sí, ya que el caos podría ser total. En ello subyace también la duda que el propio compositor manifiesta respecto al uso de una total libertad: «*[...] el azar que hacemos intervenir en la obra musical no es un azar absoluto, sino limitado o condicionado por el contorno que hemos establecido para el esquema originario*»<sup>16</sup>. Prueba de esa necesidad de control del material sonoro, es la sucesiva evolución hacia el establecimiento de un modelo compositivo basado en una dosificación exacta y precisa del aspecto melódico o de alturas, que se plasma en el sistema de niveles. Probablemente, no sería natural, por lo menos aparentemente, el hecho de pasar de un modelo abierto a otro de control mayor como es el sistema de niveles, si no hubiera inmerso en esa idea un proceso de necesidad interna de control del material sonoro.

### Sinfonía número 3

Esta Sinfonía, escrita en el año 1983, no fue estrenada hasta Enero de 1993, y no es tampoco la última que el compositor ha escrito, ya que existe otra sinfonía, la número cuatro, que data del año 1984, estrenada en Septiembre de 1993. Esto, que puede resultar paradójico, no deja de resultar sorprendente como muestra de la poca sensibilidad hacia los compositores que han trabajado seriamente en una dirección y, en concreto, hacia los que lo han hecho en la búsqueda de nuevas formas de expresión.

Para la mayoría de compositores pasa en la sinfonía algo parecido al cuarteto de cuerda. Si esta última es la formación camerística que más atrae al compositor —desde un aspecto meramente intelectual— siendo en ella, donde aplica todo su *saber* compositivo, la Sinfonía resulta algo parecido pero en el ámbito orquestal. El esfuerzo que supone en el compositor actual abordar las formas de siglos pasados sea quizá el motivo por el que se han escrito pocas sinfonías.

15. BARCE, *Fronteras de la música*, pág. 70.

16. BARCE, *Fronteras de la música*, pág. 53.

Además, habría que añadir el aspecto referente a lo que el término, en sí mismo, evoca en cuanto a lo meramente tonal, algo que los compositores de los años 50 a 70 rechazaban. En la actualidad nos encontramos en un renacimiento del uso del vocablo, refiriéndose, en ocasiones, a obras que poco que o nada tienen que ver con el aspecto tradicional de su forma primitiva.

Ahora bien, Barce no huye del uso tradicional del término —en un sentido formal—, sino que utiliza la sinfonía como un medio de creación musical en el que confluye el uso del sistema modal propio con un uso formal de claro entroncamiento con el significado del término o, mejor dicho, sin huir de él explícitamente. Toda la obra gira en un medio de ordenación formal que tiene varios puntos en común con el procedimiento de la sonata: el *tema o motivo temático*, como parte fundamental del contenido del desarrollo, y el *encadenamiento de las partes* implícito en ella, mediante el uso de *exposición-desarrollo-reexposición*. Subsiste además, junto al uso del sistema modal, un procedimiento de empleo sistemático de elementos motivico-temáticos que sirven para dar unidad a la obra, dentro de un marco que, si bien se halla alejado del planteamiento sinfónico clásico, se emparenta directamente con él mediante el uso de dichos elementos.

La obra se estructura en cinco movimientos, y en cada uno de ellos existe un predominio instrumental distinto, mediante la unión de varios instrumentos de la misma familia. La terminología utilizada para denominar cada uno de estos tiempos es la del uso instrumental:

- I Dúo de oboes
- II Dúo de clarinetes
- III Dúo de fagots
- IV Dúo de trompetas
- V Trío de violas

La utilización de distintas agrupaciones instrumentales en cada aparición de la idea temática sirve, a su vez, para dar una variabilidad tímbrica, ya que, si bien existen cinco tiempos distintos, la idea temática principal es básicamente la misma en todos ellos, la cual va poco a poco renovándose y adquiriendo nuevas formas.

Este uso puede resultar curioso para el lector, ya que lo normal es que si establecemos cinco tiempos distintos, ¿qué sentido tiene la división interna, si se mantiene una idea temática común? A ello habría que responder que es esta precisamente la idea desarrollada en la sinfonía, y lo que contrasta más claramente con el modelo clásico. La división interna en cinco tiempos no es más que una forma de delimitar un marco donde desarrollar el material sonoro, siendo, en realidad, una excusa y no un límite del medio expresivo.

### **Idea y motivo temático**

Como anteriormente se ha mencionado, el desarrollo temático que Barce realiza en esta sinfonía parte del hecho de utilizar un elemento principal —tema o motivo temático— en continua variación, y en el que el aspecto tímbrico va a ser determinante, ya que el sólo hecho de uti-

lizar un elemento contrastante de ese tipo resulta algo suficientemente diferenciable para el oyente, a la vez que ayuda a no reconocerlo como tal. Sin embargo, no deja por ello de ser curioso el hecho de que sea una misma idea temática la que predomine en todos los tiempos, e incluso el solo hecho de que sea simplemente una idea de tipo melódico, si bien éste es un propósito defendido por el compositor: «*Creo que busco cada vez más una formulación articulada [...]. La articulación debe darse a nivel mínimo, comenzando por el motivo de la más pequeña célula sonora, hay que recuperar la articulación rítmica y melódica [...]. El concepto de melodía no es exactamente el mismo que en otro tiempo, pero tampoco es del todo diferente, al menos yo pretendo que (mi música) sea melódica*»<sup>17</sup>. Por ello vamos a realizar una comparación temática que nos ayude a observar mejor el planteamiento y forma de desarrollo utilizada, junto a su medio de conexión introtématica.

### Primer tiempo

El tema que inicia el primer tiempo de la sinfonía es realizado por los dos oboes, y sirve de entrada y presentación del material temático:

Ejemplo 23

Este grupo temático utiliza tres ideas motívicas internas que contrastan entre sí, las cuales se irán modificando paulatinamente en los otros tiempos de la sinfonía de forma independiente:

17. MEDINA, *Ramón Barce*, pág. 134.

Motivo a



Motivo b

Motivo c



Ejemplo 24

Hay aquí un uso modal que se halla a caballo de dos modos vecinos, con una misma nota nivel, es decir, el modo primero y tercero de la nota nivel Do<sup>18</sup>:



Ejemplo 25

*Segundo tiempo*

La idea temática utilizada en este tiempo es prácticamente la misma y observa una modificación mínima:

18. Utilizamos a lo largo de todo el análisis la terminología que el propio Barce propone en su libro *Fronteras de la Música*.



Ejemplo 26

Las notas que cambian son las que debido al uso de otro modo y nivel, resultan afectadas. Se puede observar cómo el motivo *b* utiliza una anticipación de un compás, aunque se mantiene orgánicamente casi inalterable, siendo utilizado de forma fugada. La parte que resulta más afectada es la del motivo *c*, que es anticipado siguiendo al motivo *b* y añadiendo a éste un nuevo compás de tipo cadencial.

En este caso, será el modo cuarto de la nota nivel Si el que será utilizado como base modal del tema:



Ejemplo 27

### *Tercer tiempo*

En este tiempo, la idea temática sufre ya ciertos cambios, aunque se mantiene lo esencial de aquella. El motivo primero ha sido alterado con un alargamiento de su contenido global mediante aumentaciones rítmicas, mientras que los dos siguientes se mantienen inalterables con respecto al segundo tiempo. Únicamente varía el uso modal:

Musical notation for Ejemplo 28. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'A' and features a melodic line in the upper staff and a figured bass line in the lower staff. The second system is split into two parts, 'B' and 'C', with similar melodic and figured bass lines.

Ejemplo 28

El modo utilizado aquí será el primero de la nota nivel Si  $\flat$ .

Musical notation for Ejemplo 29, showing a single treble clef staff with a sequence of notes:  $\text{B}\flat$ , C,  $\text{D}\sharp$ , E, F, G,  $\text{A}\sharp$ , B.

Ejemplo 29

*Cuarto tiempo*

El uso temático sufre serias variaciones, al contener únicamente los dos motivos iniciales a y b. La idea cadencial (c) desaparece como tal, siendo el motivo b el utilizado como elemento de desarrollo a partir de ella.

Musical notation for Ejemplo 30. It consists of two systems of music in treble clef. The first system is labeled 'A' and the second system is labeled 'B'. Both systems feature melodic lines in the upper staff and figured bass lines in the lower staff.

Ejemplo 30



En este caso, el modo utilizado es el tercero sobre la nota nivel La:



Ejemplo 31

### *Quinto tiempo*

Este quinto tiempo desarrollará su idea melódica a partir del trío, lo que implica un cambio textural importante, añadido al hecho de que por primera vez será un instrumento de cuerda quien utilizará la idea temática. A pesar de todo, sigue predominando en dos instrumentos dicha idea, siendo en realidad el tercero un añadido. De nuevo se utilizarán aquí las dos ideas iniciales, que sufrirán sólo ligeras variaciones sobre aquella:



Ejemplo 32

El modo de uso vuelve a ser otra vez el primero de la nota nivel Do, a modo de retorno a tónica (ejemplo 3).

La obra se desenvuelve con el continuo desarrollo de dichos elementos, si bien lo hace mediante unos recursos, limitados, a menudo, únicamente a la o a la inclusión de nuevas ideas o motivos de contraste, aunque en algunos casos resultan ser ideas generadoras de nuevos elementos en desarrollo y motivos secundarios. Aunque pueda resultar extraño, Barce no hace uso de ningún procedimiento complejo de encadenamiento interválico, y ninguno de ellos tiene relación alguna con medios de encadenamiento de tipo serial, sino que es el procedimiento de niveles el que impera y gobierna el uso del material interválico. El único uso combinatorio es el del cambio de modo y nivel, siendo éste el único que establecerá cierta variedad sonora a los fragmentos, dentro de lo que podríamos denominar como sonoridad melódica en ostinato, ya que el uso

melódico debe únicamente su variabilidad a la combinación de los sonidos de la escala según un criterio puramente intuitivo. El sistema sirve aquí para justificar un resultado auditivo que tiene que ver con los procedimientos utilizados en el mundo tonal y cuyos productos finales resultan parecidos.

Cada una de los tiempos se articula de tal modo que elementos de tipo motivico que aparecen a lo largo de un tiempo se repiten en otros de forma íntegra, o simplemente en parte. Para conocerlo vamos a realizar a continuación el esquema de cada uno de dichos tiempos.

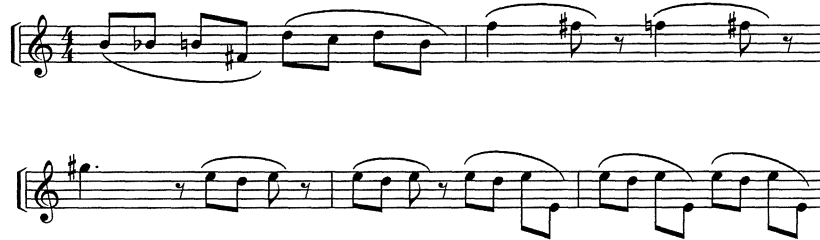
### **Forma y contenido motivico**

La forma de cada uno de los tiempos se articula mediante el uso de distintos procedimientos modales, unidos al uso de nuevas ideas motivicas que aparecen a lo largo de cada uno de ellos, siendo en el primer tiempo donde estos aparecen con mayor claridad. La articulación del proceso formal y el contenido motivico se articula durante toda la obra de forma verdaderamente compleja, la cual no permite que se tenga en cuenta cada uno de los tiempos de forma independiente, ya que estos utilizan un proceso modular en el que cada idea motivica se comporta como un elemento generador e, incluso, cada uno de los elementos —a veces de poca significación aparente— puede resultar ser crucial en el desarrollo formal. Esta configuración hace que el análisis resulte también complejo en su síntesis, ya que no es posible abordarlo sin tener en cuenta el proceso total, con la dificultad añadida de su enorme longitud. Por ello, inicialmente, y como anteriormente se ha realizado ya con la idea temática, realizaremos también aquí un análisis por menorizado de cada uno de los tiempos, para que nos sirva como medio de observar más claramente desde su interior la combinación motivico-modular de cada uno de ellos. Esto puede parecer excesivo para el lector, pero creemos firmemente que es la única forma de que el resultado analítico sea verdaderamente clarificador.

#### *Primer tiempo*

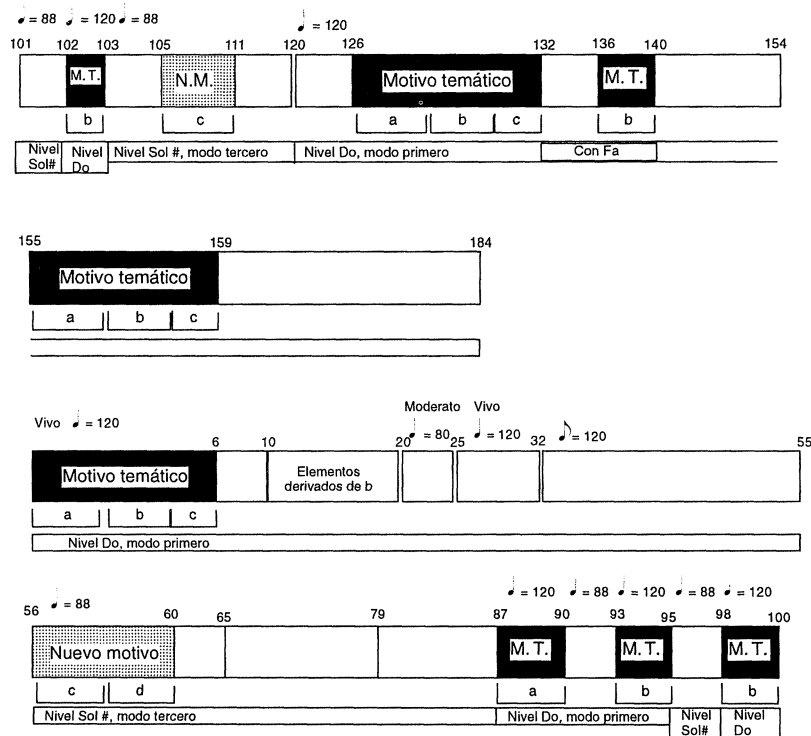
Barce utiliza un medio de desarrollo modular mediante el uso del motivo temático principal (A) y motivos generados a partir de él, con los cuales se intenta dar una coherencia temática íntimamente ligada al uso modal que tiene aquí dos plasmaciones distintas. Por una parte, el uso modal sobre el Nivel Do en su modo primero, el cual será el modo predominante a lo largo de toda la obra; y el uso añadido de la nota Fa natural al mismo modo, que aparecerá en el compás 132 por un tiempo limitado.

El nuevo motivo que se encuentra en la parte intermedia (B), y que se comporta como un segundo tema —absolutamente contrastante con el primero—, utilizará también un nuevo modo, basado en este caso sobre el nivel Sol# en su modo tercero, el cual será usado en cada aparición del mismo modelo temático. Este nuevo motivo se articula de la siguiente forma:



Ejemplo 33

Los otros fragmentos del tiempo se articulan mediante el desarrollo de dichos elementos, tomándolos como punto de partida, es decir, tras la aparición del motivo temático principal (A) la obra desarrolla las ideas presentadas en aquél, al igual que sucederá en la parte que continúa al nuevo motivo (B).



Ejemplo 34

Sin embargo, al estudiar la partitura en su totalidad se observa que coexisten figuraciones que, siendo utilizadas en el primer tiempo como ideas de paso o puente, son, sin embargo, retomadas con posterioridad de forma prácticamente idéntica. Esto nos puede indicar que estas ideas son de la misma importancia temática, pero nuestra opinión es que dichos elementos son siempre de importancia intermedia, lo que se patentiza en su audición. A ello hay que añadir el hecho de que las ideas verdaderamente importantes hacen su aparición con un acompañamiento modal explícito, además de utilizar un grupo instrumental también contrastante, de importancia fundamental en el contexto tímbrico. Por esa razón no las clasificamos como tales. En el ejemplo anterior, utilizábamos un tramado distinto para cada una de las ideas principales, para que de ese modo pudiera observarse con claridad los procedimientos de encadenamiento, junto a las apariciones temáticas principales. Obsérvese cómo la combinación temática utilizada se adscribe fielmente a la forma sonata, utilizando dos temas contrastantes con tempos también contrastados. El uso de estos tempos sirve como identificación motívica, la cual será utilizada a lo largo de toda la obra.

La idea de forma sonata no sólo la encontramos en la exposición inicial, como plasmación de dos temas principales, sino que también es utilizada como idea de reexposición temática, en la que tanto motivo principal (**A**), como nuevo motivo (**B**) hacen su aparición completa y seccionada —caso del tema **A**— o únicamente en parte —tema **B**—, manteniendo su propio modo. Lo que no resulta claro en el análisis es el desarrollo, que por otra parte es bastante limitado, ya que son ideas nuevas, derivadas de las primeras, las que se utilizan como tales, y raramente toman al motivo principal para desarrollarlo en un sentido tradicional. En todo el proceso el desarrollo se hace repitiéndolos elementos y combinándolos de forma variada y modular.

Digamos, entonces, que el desarrollo real mediante la combinación de elementos parte del compás 87 y se prolonga hasta el compás 126, en el que de nuevo se repite la idea inicial íntegra. En ese período de desarrollo lo que se utiliza es una combinación modal y temática, con el único uso de fragmentaciones temáticas tanto de la idea **A** como de la idea **B**, añadiendo una confrontación modal que tiene en los niveles de Sol $\sharp$  y Do su punto de partida. De ese modo se consigue una cierta inestabilidad modal, por otra parte utilizada a menudo en el desarrollo de la sonata clásica.

En la idea reexpositiva no aparece la idea **B**, sino que es únicamente la idea o motivo temático principal la que se utiliza como recurso de repetición, y lo hace íntegramente dos veces, una en el compás 126 y otra en el 155, utilizando sólo una fragmentación temática mediante el motivo **b** en el compás 136, en el que se añade la nota Fa al nivel Do, que no le pertenece. Quizá esto último sea un error, si bien eso no quiere decir que exista una mala ordenación del material musical.

*Segundo tiempo*

El segundo tiempo es el que más parecido observa con respecto al primero, sobre todo en lo referente a la exposición temática. En este caso, la nota nivel principal será Si natural, y el modo preferente el cuarto, mientras que el secundario será el nivel Sol# en su segundo modo. También se utilizará el modo Do en su nivel cuarto en el compás 111 a 114, a modo de proceso recordatorio del primer tiempo. Este tiempo empleará un mayor número de ideas motílicas que el anterior, y repetirá también muchos de los modelos previamente utilizados. Aquí aparecerá una nueva idea significativamente importante en el contexto melódico y estructural de la obra, la cual se comportará como una idea contrastante. Este nuevo motivo temático, que denominamos C, sólo hará aparición una única vez, entre el compás 88 a 103, utilizando de hecho una doble idea: una en los instrumentos de madera, y otra en los instrumentos de cuerda:

## Maderas

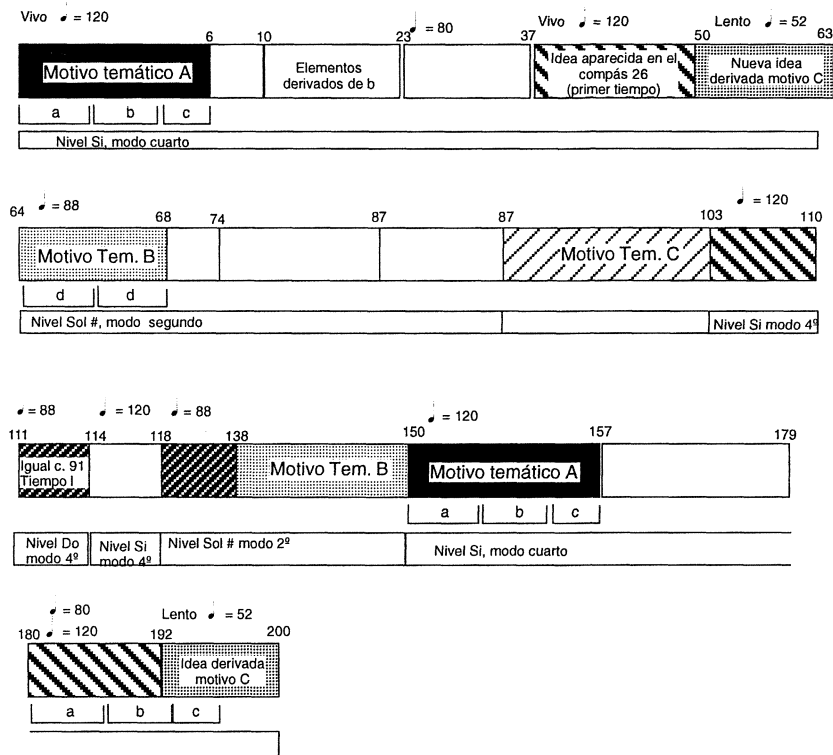


## Cuerdas



## Ejemplo 35

La configuración formal del tiempo queda, pues, delimitada del siguiente modo:



### Ejemplo 36

El uso modal, en este caso, es algo más complejo que en el primer tiempo, si bien son los mismos niveles de altura los utilizados en la parte intermedia, es decir, Sol # —en el modo segundo—, con el añadido del nivel Do en el compás 110 —modo cuarto—, que es, en realidad, un elemento repetido del tiempo anterior y que conserva todas sus características principales —incluso modales—. Obsérvese cómo, aparte del elemento motivico principal —que resulta muy claro, ya que mantiene las mismas notas que aquel con la única diferencia del uso del nuevo nivel de Si (modo cuarto)— se repiten un número importante de elementos con respecto al tiempo anterior, es decir, los motivos temáticos A y B, y los dos fragmentos de carácter transitorio, que son los ya utilizados en los compases 26 y 91 del primer tiempo, y que aquí lo hacen en los compases 37, 103 y 180 —elemento del compás 26 del primer tiempo—, y en los compases 111 y 118 —elemento del compás 91 del primer tiempo—. A ello hay que añadir la idea en desarrollo a partir del motivo c del motivo temático A, que es utilizado a modo de idea cadencial al final de la exposición de la idea A y también como punto final del tiempo.

El uso de elementos modulares es ya lo suficientemente explícito hasta el momento como para atreverse a afirmar que existe un voluntad explícita del compositor de utilizar elementos que

den coherencia al discurso musical aunque estas ideas se combinen a partir de un cierto grado de libertad. Barce establece un convencionalismo combinatorio, en el que la forma sonata se comporta como el eje principal en el que confluyen dichas combinaciones. Nada está dejado al azar, aunque tampoco el proceso formal ha sido descrito previamente con verdadera minuciosidad, y no se trata tampoco de que los elementos intermedios y de conexión se comporten como relleno, sino que como E.A. Poe comentaba en su «filosofía de la composición»: «*Nada está tan claro, como que todo argumento digno de ese nombre debe elaborarse hasta su desenlace antes de intentar nada con la pluma. Sólo el desenlace constantemente a la vista es como podemos dar a un argumento su indispensable aire de coherencia, o causación, haciendo que sus incidentes y especialmente el tono en todos los puntos, se orienten al desarrollo de la intención*». Así, se ordena el proceso formal de tal modo, que estas ideas temáticas se comportan como elementos modulares que progresivamente van tomando forma como tales, convirtiéndose en un gran puzzle en el que su combinación resulta realmente abrumadora, y donde resulta ser únicamente el proceso modal el que le confiere variabilidad.

### Tercer tiempo

En este tiempo, al igual que en los anteriores, se utilizan dos modos contrastantes que sirven también de identificación temática. El primero es el nivel Si $\flat$  en el modo primero, y como modo de contraste el nivel Sol $\sharp$ , también el modo primero y únicamente entre los compases 66 a 98, en los que aparece la idea temática B, que se halla desintegrada en su inicio y va tomando forma como tal en los compases 94 y siguientes:

Ejemplo 37

Esta idea contrastante es únicamente variada de forma espacial, escondiendo tras ella una aplicación dispersa a modo de pantalla tímbrica del uso del motivo temático B, el cual no aparecerá con claridad hasta los últimos compases de la sección. Las ideas principalmente desarrolladas siguen siendo las derivadas de los motivos internos del gran motivo temático A, apareciendo posteriormente nuevas ideas modulares que son utilizadas varias veces a lo largo del tiempo. La primera de ellas es la que hace su aparición en el compás 98, que se comporta a su vez como una variante del motivo temático B, y que se repetirá en su integridad en el compás 155 a 170. Algo semejante ocurre con el nuevo motivo temático que denominamos D en el compás 59, y que posee una personalidad propia, el cual será repetido también en el compás 180 hasta el final.



Ejemplo 38

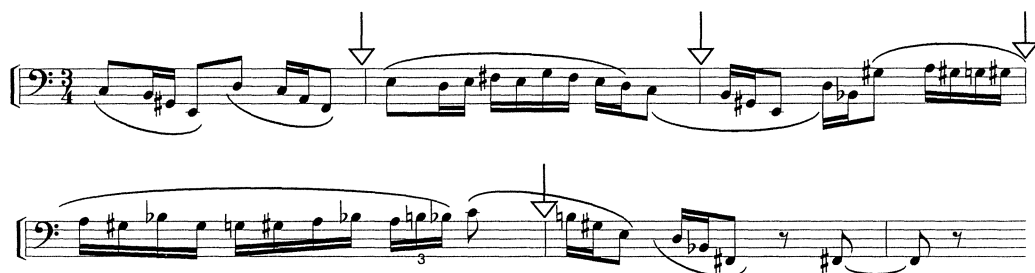
También encontramos una combinación de agrupaciones de compases entre el compás 15 y 31 que, utilizando elementos de la idea motivica A, se enlazan en forma de cuatro grupos simultáneos, que mantienen idéntica combinación en ambas apariciones, si bien las del compás 118 a 149 son ligeramente de mayor volumen. Otra idea, también de combinación de motivos temáticos, es la que se utiliza en los compases 99, 116 y 150, que parten a su vez de ideas ya utilizadas en los tiempos anteriores:



Ejemplo 39

Este elemento, que resulta ser una variante mínima sobre parte del motivo temático B, va a tomar forma sobre todo en los siguientes tiempos, convirtiéndose en una idea de suma importancia, si bien será siempre de carácter transitorio.

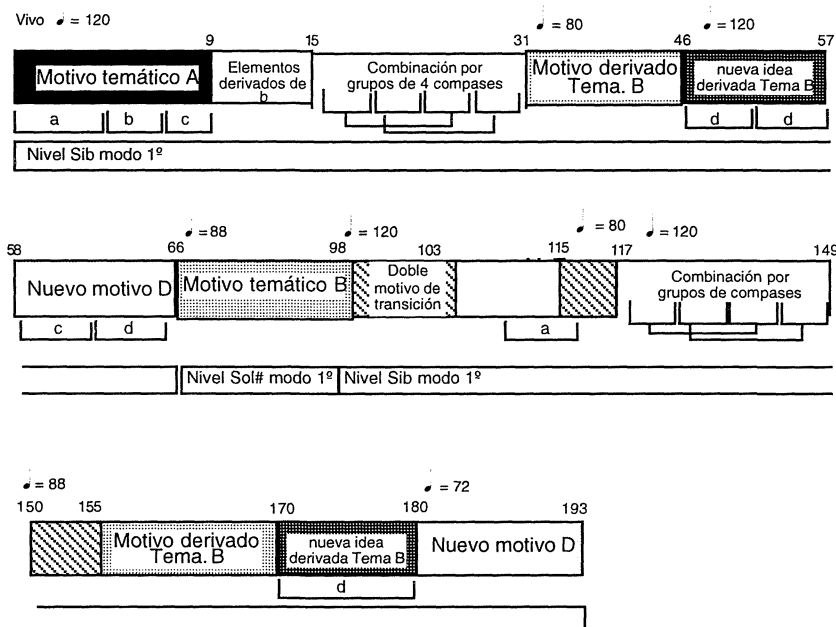
Una nueva idea, que surge derivada de la idea temática A, es la que aparece en el compás 46 a 57 repetida dos veces continuas, siendo en el compás 170 a 180 repetida una única vez, aunque seccionada por un compás intermedio, como se indica en el ejemplo siguiente:



Ejemplo 40



Cada una de las flechas del ejemplo 39 indica el lugar donde Barce añade un compás de silencio intermedio. La combinación final queda, pues, de la forma que a continuación describimos:



### Ejemplo 41

El uso temático y la prioridad de este se invierte en este tiempo, pasando a ser el motivo temático **B** el que más es utilizado, siendo el motivo temático **A** el que ocupa aquí un segundo plano en el desarrollo.

Sin embargo, el proceso formal que adquiere este tiempo mediante el uso de los elementos anteriormente citados, le confiere una singular organización que tiene en la continua dualidad —elementos siempre utilizados dos veces del mismo modo— su modo definitivo de expresión, sustituyendo a la forma que en los tiempos primero y segundo era mayoritariamente utilizada.

Desaparece la reexposición, siendo esta sustituida por combinaciones de elementos que se repiten a lo largo de la pieza varias veces, si bien mayoritariamente lo hacen en número de dos, de forma modular y desordenada, y dentro de una gran claridad de diseño formal.

#### *Cuarto tiempo*

El cuarto tiempo, a pesar de que retoma de nuevo la idea de reexposición temática, es el que más se aleja de un uso temático claro, sobre todo en lo referente al motivo temático **A**. El motivo temático **B** no es utilizado aquí, sirviéndose a lo largo de todo él —este es el tiempo más largo de toda la obra (contiene un total de 267 compases)— de un medio de desarrollo sobre el

motivo **b** del motivo temático **A**, que es desarrollado en grandes proporciones, empezando por la primera que se prolongará hasta el compás 40, doblando prácticamente el uso de este en cualquiera de los tiempos anteriores. En este caso, el desarrollo sobre dicho pequeño motivo conlleva la eliminación absoluta del motivo cadencial **c** del primer grupo temático.

En este tiempo llega al límite el uso de los niveles, siendo el nivel La en su modo tercero el elegido y utilizando también el nivel de Sol# entre el compás 108 y 172, si bien no lo hace sobre la idea contrastante aparecida en los tiempos anteriores (motivo temático **B**). A partir del compás 173 el nivel vuelve a ser el mismo que en el inicio.

Volviendo al uso motívico, la obra utiliza ideas ya aparecidas en los tiempos anteriores, siendo estos los que la constituyen, formando entre sí una variable de combinación modular que en este caso va a tener una nueva idea o motivo, como variante del motivo temático **B** utilizado en los tiempos anteriores. La primera parte de este tiempo —hasta el compás 80—, utiliza en primer lugar el motivo temático principal, desarrollando como ya se ha mencionado, su elemento **b**. Sin embargo, como insertada en su interior vuelve a aparecer en el compás 40 la idea que encontramos en el compás 99 del tercer tiempo, aunque con una pequeña variante:



Ejemplo 42

Obsérvese que la variación en este caso es mínima y prácticamente se halla delimitada al cambio de compás con respecto al anterior tiempo.

El nuevo elemento o motivo se desarrollará básicamente desde el compás 81 al 172, utilizando una ardua combinación de tempos que son habituales en todas las partes intermedias de cada uno de los tiempos de la obra. Este elemento, que posee identidad propia, es una derivación del motivo temático **B** utilizado en los otros tiempos, si bien su contorno y combinación interna queda difuminada por una agrupación de ideas que se alargan hasta el extremo, las cuales pueden ser reconocidas mínimamente como dicho motivo temático, comportándose por tanto como ideas motívicas absolutamente nuevas, es decir, con carácter propio.



Ejemplo 43

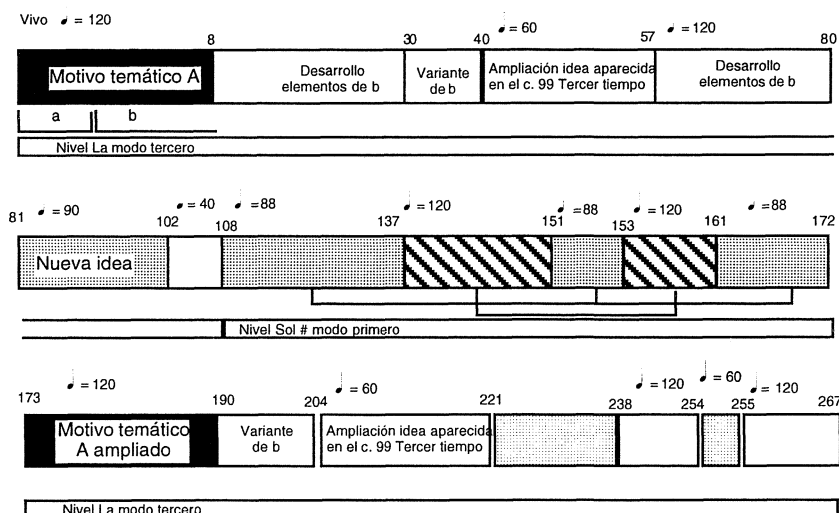
Este nuevo motivo temático será continuado en el compás 109, en el que será también el nivel Sol# en su modo primero el utilizado aquí y hasta el final de la sección en el compás 172. Sin embargo, dentro de esa combinación motivica aparece un grupo de transición que va del compás 137 al 151 retomado posteriormente en los compases 153 a 161, en los que la percusión por vez primera va a ser el elemento constitutivo —casi temático— de toda su articulación tanto textural como motivica, si bien su importancia se debe más a lo que representan como contraste con lo anterior y su continuación.

El retorno a modo de reexposición en el compás 173 del motivo temático A no va a ser exactamente igual a la del inicio, sino que, en este caso, el elemento **b** de dicho grupo principal no será desarrollado apenas, apareciendo una idea absolutamente distinta en el compás 222, tras la repetición variada del grupo de compases aparecido en el número 40 —que son la variación del compás 99 y siguientes del tercer tiempo— en el que la percusión va a tener de nuevo cierto protagonismo, en este caso, sobre los instrumentos de sonido determinado, en concreto en el Xilófono y la Celesta, que utilizan una especie de pedal en el agudo independiente en cada uno de ellos, realizado de forma horizontal combinada.



Ejemplo 44

El proceso formal aparece compuesto y desarrollado del siguiente modo:



Ejemplo 45

De nuevo se evidencia el uso de la forma sonata, en este caso con tema único, si bien hay otras ideas que actúan de substitutorias del segundo tema, aunque no poseen en su mayoría la misma integridad que en los tiempos anteriores se observaba.

*Quinto tiempo*

Si el anterior tiempo era el más largo de la obra, este es el más corto. No por ello se dejan de utilizar las ideas temáticas anteriores, sino que estas se mantienen íntegras, añadiendo como es ya costumbre desde el primer tiempo una nueva idea que se convierte en un nuevo motivo denominado aquí como C, intercalado entre los dos motivos temáticos principales A y B. El motivo temático A no reviste en esta ocasión gran diferencia con el inicial, a excepción del uso de tres instrumentos y el hecho de que tampoco utiliza el elemento final c. Su nivel de altura vuelve a ser de nuevo Do en su primer modo. El nuevo motivo, que aparecerá superpuesto al anterior en el compás número 11, lo hará de nuevo con mayor claridad en el compás 79, ya que en esa ocasión no contiene la perturbación de la superposición motívica mencionada. Dicho motivo resulta de gran personalidad, lo que lo hace perfectamente audible como tal:



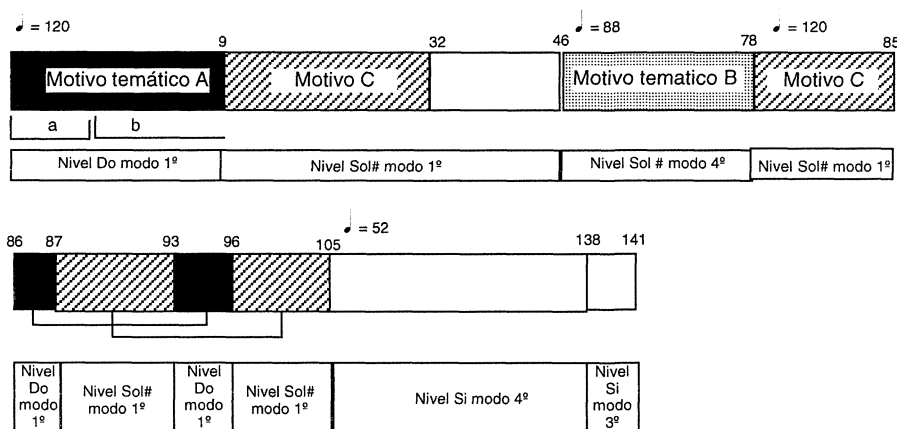
Ejemplo 46

El nivel elegido aquí vuelve a ser el de Sol# en su modo primero, desde el compás 9 al 46; en el mismo nivel en modo cuarto desde el compás 46 al 78, y en el mismo nivel en el modo primero, hasta el compás 85, retornando de nuevo en el compás 86 la repetición de las ideas temáticas del inicio. El motivo temático B retorna aquí —compás 47— a su estado original, sin apenas variaciones importantes:



Ejemplo 47

En el compás 86 aparece de nuevo el elemento b del motivo temático A, que será repetido en el compás 93, pero con mayor longitud, intercalando y combinando entre ellos el motivo temático C, utilizando a partir del compás 105 un elemento de paso que no tiene relación alguna con los anteriores, y que nos lleva a modo de conclusión hasta el final del tiempo. Lo que resulta en este tiempo algo complejo es la combinación de niveles que Barce utiliza, ya que cada uno de ellos se hallará supeditado a la idea que contiene. Véase dicha combinación en el siguiente ejemplo:



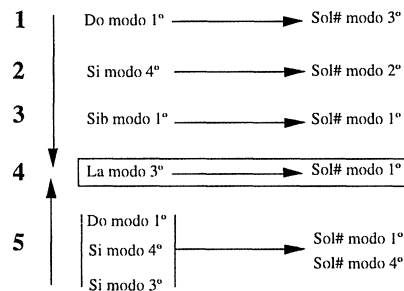
Ejemplo 48

En este caso no sólo se utilizan dos niveles como importantes, sino que se usa también, a partir del compás 105, un nuevo nivel que permanecerá hasta el final de la obra y que resulta ser el nivel Si en su modo cuarto hasta el compás 138, y en su modo tercero a partir de este hasta el final. El hecho de que se termine con dicho nivel no deja de ser asombroso, ya que conlleva un alejamiento explícito de cualquier carácter tonal o seudotonal que pudiera ser interpretado como tal en la obra, ya que cualquier idea jerárquica queda aquí absolutamente eliminada mediante el

uso de este grupo final, el cual termina sorprendentemente en un tritono de la cuerda, manteniendo entre los extremos agudo y grave una distancia también de tritono —entre los violines primeros y la tuba— en los que Si es la nota superior y, por consiguiente, más claramente audible, y fa la nota más grave.

### El desarrollo de niveles en la sinfonía

A primera vista se observa que el uso de niveles en la idea temática pasa por un cromatismo que parte de Do hacia La en forma descendente y retorna de nuevo al primero (Do), utilizando además el nivel de Sol# como nivel contrastante. Ahora bien, resulta natural que un compositor que tiene en cuenta el proceso formal —tal y como hemos ido demostrando hasta el momento— mantenga el mismo criterio de ordenación en el encadenamiento de niveles, de modo que su combinación arroje una coherencia de discurso global.



Ejemplo 49

El encadenamiento es, por ello, simple, utilizando una idea absolutamente coherente con el discurso del sistema armónico del compositor: existe una idea de tónica o nivel principal, representado por Do, que gobierna el primer y último tiempo, a la vez que un modo que actúa como dominante que es Sol#, es decir, la nota más cercana a la dominante real. No deja de ser curioso el parangón de ese uso modal con el de la *chorda mutabilis*<sup>19</sup> de la música gregoriana<sup>17</sup>, si bien el sentido que aquí tiene este es absolutamente distinto. La combinación parte de la supuesta tónica Do y desciende cromáticamente hacia La, como límite de nivel principal, ya que su nota inferior Sol# es la utilizada como dominante. De ese modo, el uso modal queda restringido a 5 modos principales, entre los que La resulta ser el punto culminante. Es curioso observar, también, que en la culminación modal en La se mantiene un cromatismo de niveles de La-Sol#

19. La *chorda mutabilis* utilizada en la música gregoriana era el modo de sustituir la dominante o la tónica, por la nota de la escala correspondiente inmediatamente superior, evitando así la distancia descendente de segunda menor que se producía entre ella y la nota superior, que era considerada además como intervalo prohibido —*diabolus in música*—.

que será asimismo utilizado al final de la pieza con los niveles Do-Si, de tal modo, que resultan ser entre sí, Tónica y sensible, algo que se encuentra fuera del desarrollo programático de niveles de su sistema: «[...] Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu no incluye, sino haciendo, formando, expresando. Quien separa intuición de expresión, no llega jamás a ligarlas»<sup>20</sup>.

### Breve conclusión

El mundo de la música del siglo xx ha realizado un largo recorrido en un período de apenas 50 años, y Ramón Barce no ha sido ajeno a él. Si bien, la necesidad de comunicación de nuestro compositor le ha hecho buscar nuevas formas de expresión, no le ha hecho cambiar un ápice en su forma de trabajo, el cual, en los análisis hasta aquí realizados ha quedado claramente denotado. No hay en la música de Barce nada que constituya elemento superfluo, lo que influye directamente en su escritura, que resulta ser simple a ultranza e incluso parca en el uso de elementos, en los que toda dificultad añadida resultaría vana, ya que se evadiría de la realidad virtual de lo pretendido: «Se ha dicho con frecuencia que la música de Barce presenta grandes facilidades de lectura. Lo cual no es otra cosa que lo deseado por el compositor [...]. Pero como ciertas obras primitivas de culturas lejanas, nos tienden una trampa de la que resulta difícil salir. En el caso de las músicas aleatorias este fenómeno es evidente. Porqué hay un enigma»<sup>21</sup>. En ese sentido, toda su obra se halla cercana al medio expresivo weberniano, en el que sobra toda idea que no parta del espíritu de necesidad constructiva.

La parquedad de dichos elementos constructivos choca directamente con el complejo medio de expresión que el compositor precisa para llevarla a cabo. Las dos obras que aquí hemos analizado no son, por supuesto, una visión completa de toda su obra, aunque sí un reflejo de esta, y nuestro propósito ha sido el de que se observe el medio utilizado y la forma de pensar del autor. Con ello hemos podido detallar un uso metódico y fiel a un proceso sistemático de modelos de repetición y combinación modular —el cual se da en cada una de las obras aquí analizadas—. Sin embargo, lo que no hay en su obra es una dialéctica más o menos superflua, es decir, *se va directamente al grano*, de ahí que no se utilice apenas el concepto de desarrollo, ya que ello resulta ser, para nuestro compositor, un modo de ampliar el discurso y alargar el mensaje principal, difuminándolo. Eso es algo que queda patente también en sus ensayos, en los que raramente se alude a citas externas, y son las que provienen de su propio pensamiento las que sirven como fundamento y medio para su argumentación.

20. CROCE, Benedetto: *Estética*, cap. I: *La intuición y la expresión*. Ed. Nueva Visión, Buenos aires, 1969.

21. MEDINA, *Ramón Barce*, pág. 66.

No hay duda, en todo caso, de que Ramón Barce es un compositor atípico en el corpus compositivo español, el cual, desde su posición nos arroja nuevas iniciativas que impulsan la creación musical y la búsqueda incesante del camino propio, siendo ejemplo propicio para los nuevos compositores, de los cuales, buena parte han sido influidos en algún momento por el aquel, aunque sea únicamente desde la necesidad de renovación del lenguaje y la búsqueda del ideal individual.

\* \* \*

Las partituras de las obras aquí analizadas pueden ser localizadas en la siguientes editoriales:

*Canadá Trío*  
Editorial Alpuerto  
Caños del Peral, 7, 1º dcha.  
28013 – Madrid

*Sinfonía nº 3*  
Editorial EMEC  
Alcalá, 70  
28009 – Madrid