

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nommick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Juan Bernardo Pineda. Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez-Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer
Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines
Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización
José María Hortelano, operador de cámara

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



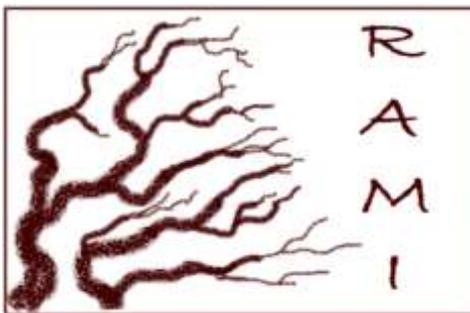
Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de
Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad Zaragoza

King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Université des Antilles, Guyane



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 7, Año 2021 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Artículos de investigación

Ramón Barce: análisis de su obra escénica (Segunda parte)

Iván Rodero Millán
Dramaturgo y director de escena

1.1. Del *Coral Hablado* a *Hacia Mañana, Hacia Hoy*.

CORAL HABLADO

En la segunda mitad de los años sesenta, Barce había dejado de pertenecer al grupo Zaj, donde hemos visto que lo escénico es esencial en su producción, al tratarse, al menos inicialmente, de unos artistas de teatro musical –según ellos mismos se presentaron en su primer recital público. Sin embargo, ni la vida ni la obra barciana se van a alejar del ámbito teatral. Buen ejemplo de ello es la obra que ha terminado siendo más conocida y valorada de esa década: *Coral Hablado*. Escrita para tres (como mínimo) hablantes principales, a la manera de conferenciantes, y otros tres (como mínimo) hablantes auxiliares o preguntadores, como quienes hacen las preguntas tras la conferencia. El texto que ha de ser declamado por unos y otros es variable. Su estreno tuvo lugar en el Instituto Alemán de Madrid, en 1970, cuatro años después de que fuera concebido por el autor en 1966. Su primera presentación tuvo como conferenciantes principales al propio Barce, junto con el presentador de la radio clásica española José Luis Téllez y el también vanguardista Juan Llinás. Su duración no está fijada sino con un mínimo de treinta minutos, contando el debate final con las preguntas que se escuchan progresiva y simultáneamente, como antes lo habían sido las conferencias. El propio Barce hablaba de esta obra en un texto mecanografiado “utilizado por Barce como guía para hablar de Zaj”¹, señalando las siguientes curiosas reflexiones sobre lo musical de esa obra:

Estaban recientes mis experiencias con el Grupo Zaj, y por eso en esta obra –que no es un espectáculo de acción– hay elementos que podrían recordar a Zaj; o también a la estética dadá.

Sin embargo, los presupuestos de la obra son muy diferentes. La diferencia fundamental es que, aparte de los elementos lúdicos del *Coral Hablado*, se trata de una pieza específicamente musical; casi podríamos decir: tradicionalmente musical. Exponer sobre todo los problemas que presentan –desde el punto de vista de la comunicación y la inteligibilidad– la Fonética y la Semántica; es oír, los materiales sonoros por otro lado (Fonética) y su significado por otro lado (Semántica). Es de todos conocido el hecho de que, cuando oímos una conversación o un monólogo cualquiera en nuestro propio idioma, el “significado” acapara toda nuestra atención, hasta el punto de que nos es prácticamente imposible “escuchar” la fonética, la

* Fecha de recepción: 20-2-2020/Fecha de aceptación: 12-3-2020.

¹ DE DIOS, J. F.: *Zaj-Barce-Zaj. 50 años de happening en España*, Autoedición, 2015, p. 37.

sonoridad pura, la “música” de las palabras. Por el contrario, si el idioma en que se habla nos es desconocido, entendemos mal poco o nada, con lo que la atención semántica casi desaparece, y podemos atender plenamente a la “sonoridad” de ese idioma.²

Resulta revelador en este texto que, en la idea barciana, la palabra pasa a ser música, en cuanto deja de tener la habitual inteligibilidad del lenguaje. De manera que la escucha de una lengua desconocida, o la imposibilidad de entender lo que se dice en un idioma conocido, convierte esa audición sin significado en una experiencia musical. Una propuesta de musicalización de las demás artes que es, como indicábamos antes, relativamente habitual en las vanguardias del siglo XX, como sucedía con Kandinsky al convertir en composiciones las pinturas que dejaban de ser figurativas. Sin embargo, esta visión puede terminar hoy, cuando estamos ya a un siglo de esas renovadoras tesis, siendo una confusión al interpretar que una actividad pasa a ser de un arte al que, obviamente, no pertenece. En este caso, *Coral Hablado* sería música - polifonía, por la presencia simultánea de varias voces- solo para esa propuesta vanguardista barciana que sigue también, entre otros, Ángel Medina. Pero para nosotros es claramente un ejemplo de acción artística, fonética o verbal, para varios actuantes -quizás mejor que actores- y por tanto, mucho más justificadamente encuadrable en una obra de arte literaria y escénica que propiamente musical.

En concreto, la visión de las instrucciones, que el mismo Barce escribe para esta creación, confirman con claridad nuestra propuesta de ser *Coral Hablado* no una composición musical –salvo alegóricamente- sino una obra escénica: eso sí, con un texto ininteligible, lo que no le quita la condición teatral, pues no es condición indispensable del teatro que posea un texto comprensible. Véase el esquema del propio Barce en la figura 12:

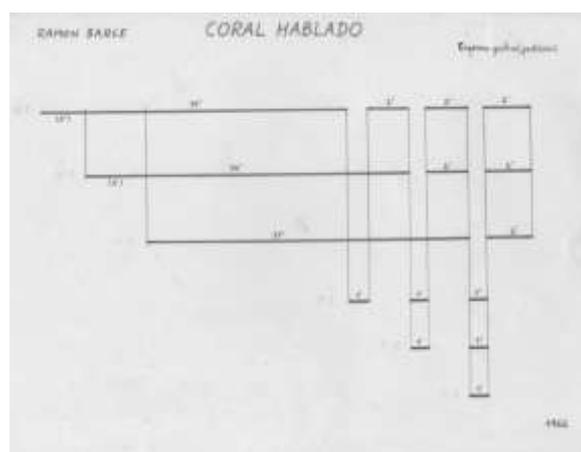


Figura 12. Manuscrito de Ramón Barce con el esquema gráfico de *Coral Hablado* (1966)³

² Citado por DE DIOS, *Op. Cit.*, p. 41.

³ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

Del esquema se deduce, sin duda, que los allí llamados hablantes (H) y preguntadores (P) son actuantes, si no son actores, y no músicos en el sentido más propio del término. Aunque ya hemos visto que, alegóricamente, las voces sumadas terminen sonando con la falta de significado de la música pura. No se trata solo de la ausencia de cualquier notación musical convencional, pues ello no excluiría del todo la condición de composición contemporánea de una obra, ya que se han dado en el siglo XX multitud de nuevas grafías para la creación sonora, completamente alejadas del pentagrama. La indiscutible condición escénica –y en su caso, solo filosófica y secundariamente musical- de *Coral Hablado* está también en, por ejemplo, un pequeño papel manuscrito, conservado en el archivo del compositor, donde él mismo nos ofrece lo que allí se llaman los límites de la obra:

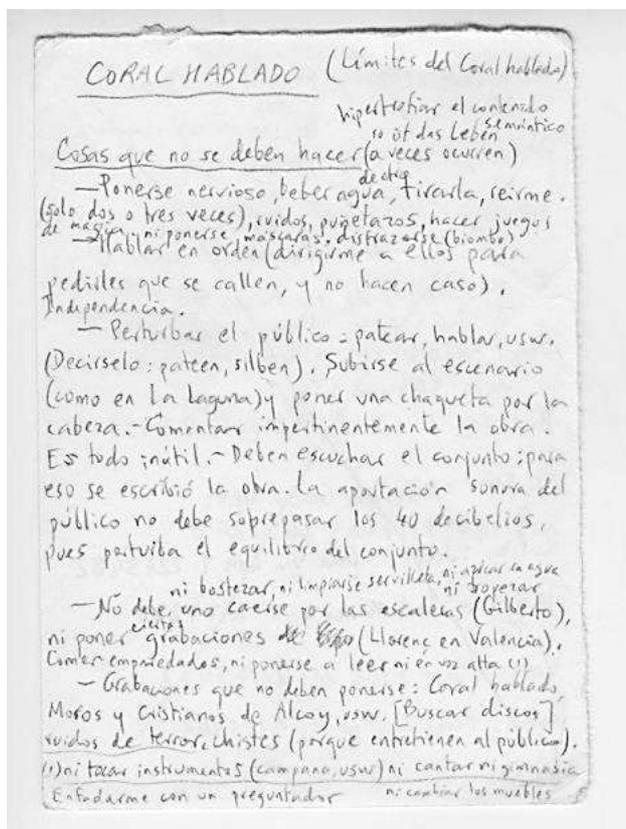


Figura 13. Manuscrito inédito de Ramón Barce con lo que no se debe hacer en *Coral Hablado* (sin fecha)⁴

En ese valioso papel que mostramos como primicia en nuestra investigación, con la ya para nosotros bien conocida letra manuscrita de Barce, leemos todo tipo de instrucciones propias de una acción escénica. La importancia de este documento inédito y poco conocido radica especialmente en algunas de sus

⁴ Fuente: Elena Martín Quiroga, archivo personal.

partes, en las que está claro que Barce escribe solo para sí mismo⁵. También en este personal manuscrito figuran experiencias previas de interpretaciones del *Coral Hablado* en diversos lugares –La Laguna, Valencia- y con distintos colegas y amigos: por ejemplo, la mención a Llorenç en Valencia es seguramente de la interpretación del *Coral Hablado* con Llorenç Barber, en esa ciudad, en 1979 y la mención a Gilberto ha de ser, sin duda, al compositor brasileño Gilberto Mendes, con quien Barce presentó su obra en el Teatro Municipal donde se desarrollaba el *Festival Musica Nova de Santos* (Brasil) en 1981.

Barce, acostumbrado a tener que explicar su obra, hace lo propio con esta tan difundida creación escénica y, en un artículo titulado precisamente “Sobre el Coral Hablado”, escrito para la revista *Sonda* del año 1973 y luego recogida en su libro *Fronteras de la Música*, el autor resalta de nuevo, entre otras cosas sobre esta ya famosa creación, su idea de diferenciar el lenguaje como algo necesariamente comprensible (frente a la idea de la música como un arte puro al margen de todo significado). En concreto, señala el autor:

De todas maneras, hay algo en la palabra hablada que repugna a lo musical específico. No es, por supuesto, su timbre, ni su escaso juego de alturas, ni su rítmica, ni nada referente a su materia fónica. Es, simplemente, su carácter de portadora de información. [...]

Sin embargo, el procedimiento puesto en marcha en el *Coral Hablado* no ha sido el del idioma desconocido ni el del idioma simulado o descompuesto analíticamente, sino otro mucho más tradicionalmente musical, aunque menos obvio: la polifonía hablada.⁶

En estas últimas palabras tomadas de Barce podemos encontrar la razón de la musicalización para una obra tan claramente escénica como es *Coral Hablado*. No solo la falta de inteligibilidad convierte en música la palabra, también musicaliza para Barce la manera por la que se ha llegado a eliminar la significación de la palabra. En este caso, la para él musical técnica de la polifonía, es decir, la simultaneidad de voces que cantan melodías distintas al mismo tiempo conforme a las reglas del contrapunto. Pero ello, sin embargo, no quita la importancia de lo escénico, pues las voces de *Coral Hablado* no cantan sino hablan, y lo polifónico también tiene lugar en la literatura, tanto en la narrativa como en lo teatral.

El artículo explicativo del propio Barce sobre su *Coral Hablado*, que acabamos de citar, se ha terminado convirtiendo en el principal texto que los conferenciantes declaman en muchas de las interpretaciones de la obra. Ángel Medina, comentando diversas opciones de la interpretación del *Coral Hablado* - algunas de ellas rechazadas por el propio Barce-, nos ofrece sobre este asunto, que ya estaba generalizado a principios de los años ochenta, unas interesantes reflexiones:

⁵ Incluso hace una pequeña cita en alemán, o utiliza el germano *usw* (*und so weiter*) en lugar del español etc.

⁶ BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, 1985, pp. 172-173.

Respecto al tipo de texto utilizado hay que decir que, en principio, puede ser cualquiera. Se ha hecho en portugués, se ha presentado en varias lenguas a la vez (castellano-valenciano) e incluso se han intercalado grabaciones musicales durante su ejecución y han tenido cabida gestualizaciones de todo tipo. Lo más adecuado es que se utilice el texto de Barce titulado “Sobre el Coral Hablado” porque de esta manera se entienden las dos ideas básicas: que la crítica preceda a la obra, y que se pongan de relieve los valores fónicos, en suma, su verdadera intencionalidad. Pero la libertad que siempre permanece en la obra permite que la audición oscile –según la elección del texto entre otros factores- al “happening” en algunos casos y a la simple polifonía hablada en otras circunstancias.

Esta obra ha tenido mucho éxito en el Festival de Santos (Brasil) y es una de las que Barce sigue manteniendo entre las verdaderamente vigentes en su catálogo. En fecha tan lejana de su creación, como puede ser mayo de 1982 el Coral Hablado era interpretado en un ciclo del Ateneo de La Laguna (Tenerife) junto con las actuaciones de Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Carles Santos.⁷

Analizando esta creación, conforme a nuestra ficha, *Coral Hablado* nos ofrece la siguiente tabla:

Características	Obra: <i>Coral Hablado</i>
Partitura Instrucciones	Esquema - guión sin notación musical
Publicación	No
Intérprete/s	3 hablantes + 3 preguntadores (como mínimo).
Duración aproximada	30' (como mínimo)
Lugar de estreno - otra/s reseñable/s interpretación/es	Instituto Alemán de Madrid Ha tenido numerosas interpretaciones hasta la actualidad (última en la Escuela Superior de Canto de Madrid)
Fecha de estreno - otra/s reseñables interpretación/es	1970 Ha tenido numerosas interpretaciones hasta la actualidad (última en la Escuela Superior de Canto de Madrid en el 2018)
Otra/s observación/es	Indicaciones manuscritas del autor sobre lo que no se debe hacer La más interpretadas del repertorio de Ramón Barce
Texto Pronunciado: Palabra - Tono	Libre La palabra hablada como en una conferencia con debate
Expresión corporal: Mímica - Gesto - Movimiento	No hay movimiento salvo los propios de una conferencia pública Un hablante empieza a impartir una charla. Progresiva y simultáneamente imparten la misma charla otros dos hablantes. Finalmente, tres preguntas realizadas también progresiva y simultáneamente por los tres preguntadores
Apariencia externa: Maquillaje - Peinado	No hay indicación

⁷ MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Op. Cit., p. 99.

- Traje	
Espacio Escénico: Accesorios - Decorado - Iluminación	No hay indicación, salvo los propios de un espacio dedicado a conferencias
Espacios sonoros no articulados: Música (voz)	No
Espacios sonoros no articulados: Música (instrumento/s)	No
Espacios sonoros no articulados: Sonido	Los sonidos/ruidos producidos por los asistentes a una conferencia El público no debe superar los 40 decibelios
Tiempo: En el actor/es - Fuera del actor/es	Tiempo escénico compartido tanto por los ejecutantes como por los espectadores.
Espacio: En el actor/es - Fuera del actor/es	Espacio único a modo de conferencia, interior, compartido tanto por los ejecutantes como por los espectadores

OLEADA (MELODRAMA)

Un poco menos de dos décadas después de la escritura de *Coral Hablado*, Barce regresa a lo escénico con un melodrama titulado *Oleada*, en la que la voz sola expone un texto del mismo Barce, sobre el poema *Los Argonautas* de Apolonio de Rodas. Literariamente, es una creación compleja, llena de guiños cultos y soluciones fonéticas ingeniosas.

Su estreno, con la cantante y actriz Anna Ricci como protagonista (quien también encargó la obra), tuvo lugar en el Conservatorio de Música de Vich en 1983. Su duración oscila entre los diez minutos (conforme a la grabación interpretada por Barce que se ofrece en la web del artista) y los veinte minutos previstos por el biógrafo y cantante Juan Francisco de Dios, quien la reestrenó, en versión escénica, en el Colegio de Médicos de Madrid el 4 de mayo de 2004.



Imagen 1. Juan Francisco de Dios en la versión escénica de *Oleada* (2004)⁸

⁸ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

Barce explica la obra en una carta a la que será primera intérprete de la obra, Anna Ricci, fechada el 6 de diciembre de 1982. Se trata de un texto mecanografiado e inédito hasta el momento, que se encuentra en el archivo del compositor y que, por su interés reproducimos aquí completo:

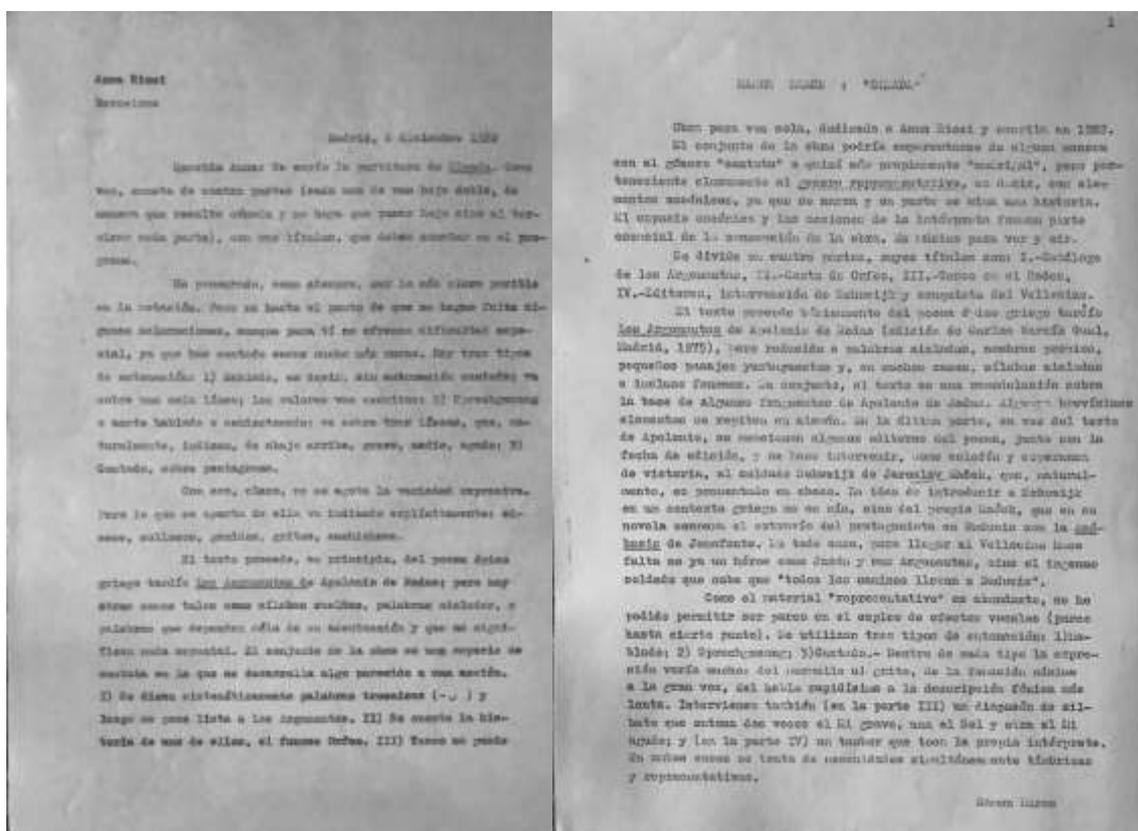


Figura 14. Carta mecanografiada de Ramón Barce a Anna Ricci sobre Oleada (1982)⁹

En esa carta, el autor señala a la futura intérprete, entre otras importantes reflexiones y explicaciones, las siguientes:

Querida Anna: Te envío la partitura de Oleada. Como ves, consta de cuatro partes (cada una de una hoja doble, de manera que resulte cómoda y no haya que pasar hojas sino al terminar cada parte), con sus títulos, que deben constar en el programa.

He procurado, como siempre, ser lo más claro posible en la notación. Pero hasta el punto de que no hagan falta algunas aclaraciones, aunque para ti no ofrezca dificultad especial, ya que has cantado cosas mucho más raras. Hay tres tipos de entonación: 1) Hablado, es decir, sin entonación cantada; va sobre una sola línea; los valores van escritos; 2) Sprechgesang o canto hablado o semientonado; va sobre tres líneas, que, naturalmente, indican, de abajo arriba, grave, medio, agudo; 3) cantado, sobre pentagrama.

Con eso, claro, no se agota la variedad expresiva. Pero lo que se aparta de ello va indicado explícitamente: siseos, sollozos, gemidos, gritos, cuchicheos. [...]

⁹ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

[...] El conjunto de la obra es una especie de cantata en la que se desarrolla algo parecido a una acción. [...]

Hay también algunas indicaciones escénicas (subrayadas en verde), pero eso es cuestión de que lo estudiemos.

En el III hay un instrumento: un diapasón de silbato, de los de afinar guitarras, por ejemplo. [...] En el IV hay un tambor. Mira a ver si no te ofrece dificultades. Es cuestión de verlo. El redoble, que puede ser molesto, podría hacerse fácilmente con dos tambores y un palillo. [...]

Hay también otro documento mecanografiado e inédito, conservado también en el archivo del compositor, centrado en el tema y la estética de *Oleada*, cuyo interés es asimismo esencial:

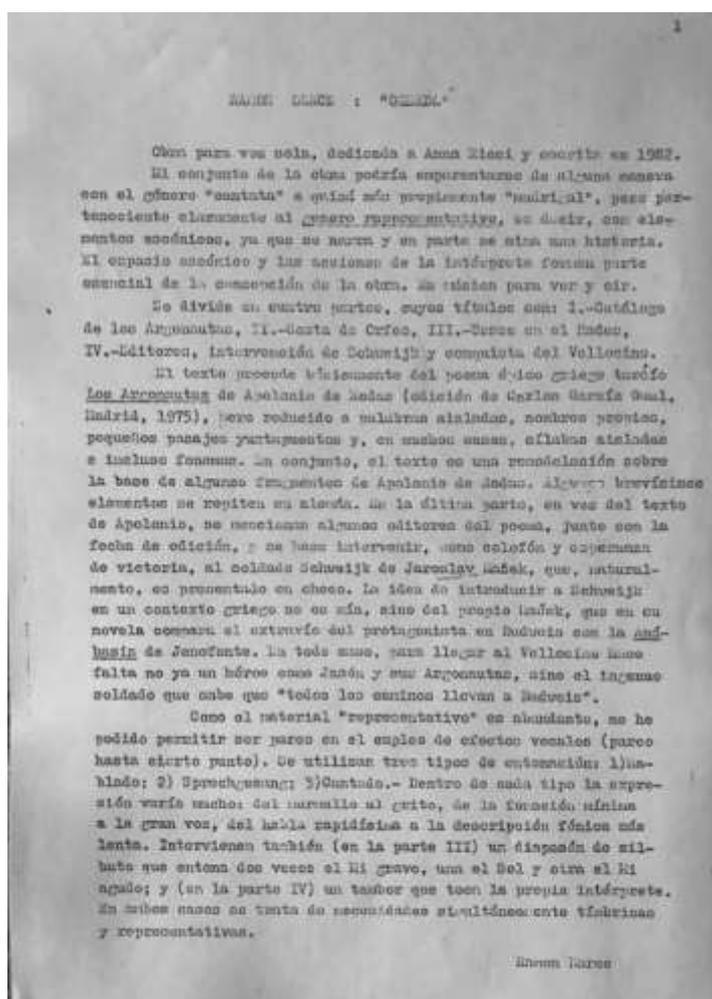


Figura 15. Documento mecanografiado e inédito de Ramón Barce sobre *Oleada*¹⁰

En este texto, Barce escribe algunas reflexiones autocríticas, que nos resultan de extremo interés por la valoración plenamente escénica de esta obra. Como cuando, vinculando su creación con el estilo propio del nacimiento de la ópera – a pesar de la ausencia del acompañamiento instrumental armónico, esencial en el estilo representativo-, inicialmente señala que:

¹⁰ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

El conjunto de la obra podría emparentarse de alguna manera con el género “cantata” o quizá más propiamente “madrigal”, pero pertenece claramente al *genere rappresentativo*, es decir, con elementos escénicos, ya que se narra y en parte se mima una historia. El espacio escénico y las acciones de la intérprete forman parte esencial de la concepción de la obra. Es música para ver y oír.

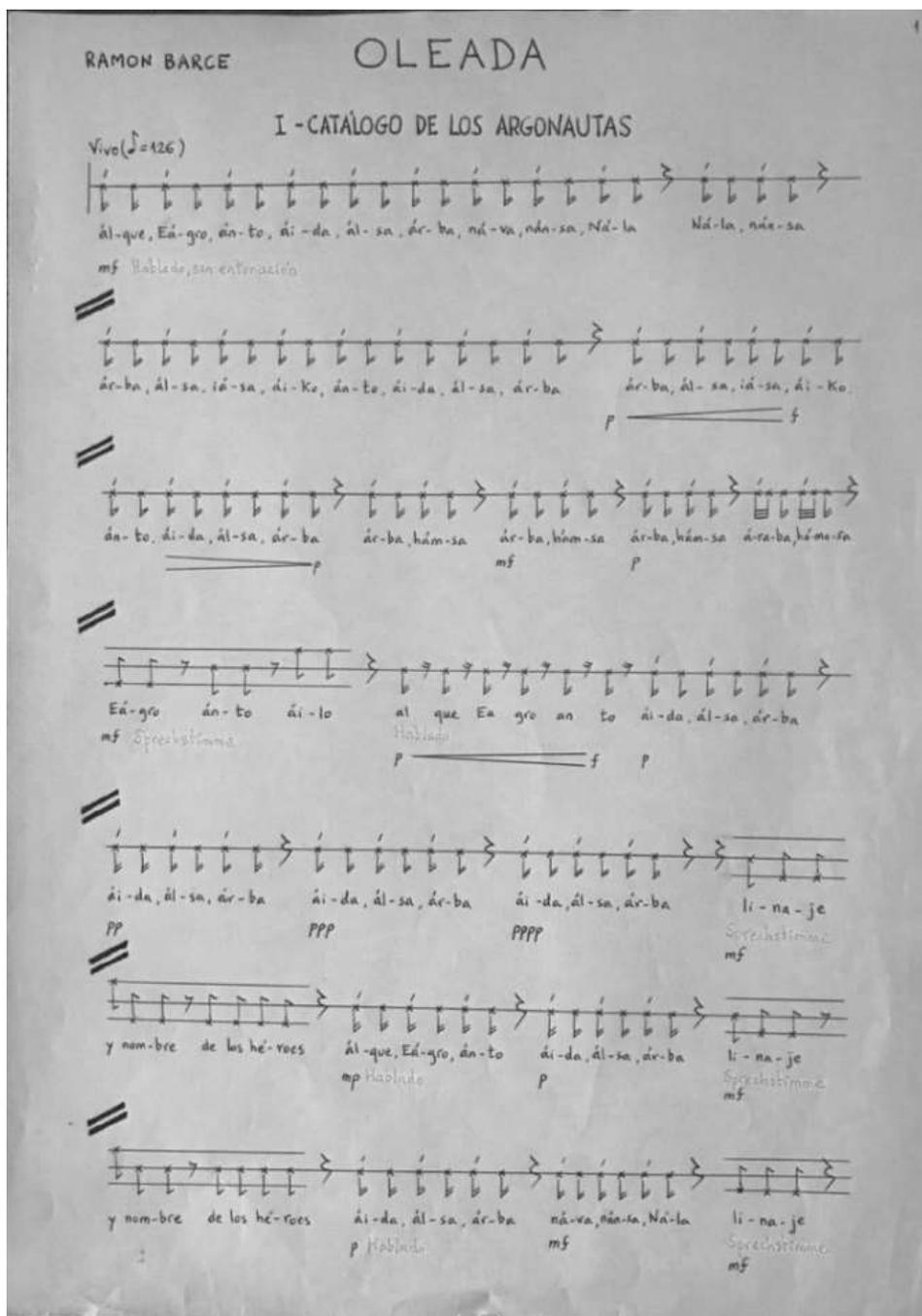


Figura 16. Página inicial del manuscrito autógráfico de *Oleada* de Ramón Barce¹¹

¹¹ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

Cuchicheado, rápido, pp, declamado e ininteligible, al final sólo gesto y ruidos vocales

En primer lugar mencionemos a Orfeo, al que es fama que mencionemos en primer lugar. Caliope, junto a la atalaya que engendro' la atalaya la propia Caliope junto a Pimlea, después de haberse acostado con la propia Caliope, que es fama del tracio Eagro. De Orfeo cuentan que al son de sus cantos, hechizaba en primer lugar a Orfeo, junto a la atalaya Pimlea, habiendo engendrado al tracio Eagro.

Silencio expectante, hierático

Rápido (♩ = 452)

Tambor
siempre

Voz
Lle-ga el bra-vo sol-da-do Schwajk
Sprechstimme

Tambor
siempre

Voz
Pfi-cha-zi do-bry vo-jaK Schwajk
Sprechstimme

Marcha (♩ = 420)

a
f Cantado

Tambor
#

Voz
e
f Cantado

bon bon bon
f Sprechstimme

{Marcha por el escenario y finalmente sale}

a
f Cantado

pam pam pam pam
f Sprechstimme

e
Cantado

(perdendosi)

-2'35"

Figura 17. Página final del manuscrito autógrafa de *Oleada* de Ramón Barce¹²

Más atrevido aún que ese guiño a la ópera del comienzo del siglo XVII, que acabamos de ver, realizado por Barce, es la vinculación que hace De Dios entre *Oleada* y el repertorio camerístico:

¹² Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

Aunque pueda parecer extraño, *Oleada* es una obra que bien podría ubicarse dentro del género de la música de cámara. Cámara, en el sentido de búsqueda de espacios sonoros y diálogos musicales con un afín. La pequeña clave para solucionar esta aparente contradicción es que Barce plantea en efecto este diálogo sonoro, pero con otro que no corresponde, el propio público, o que no está presente salvo en la mente del moderno argonauta que protagoniza la obra. La gran dificultad de la obra radica precisamente en llenar el escenario con una voz, y sus dos apoyos puntuales, creando texturas y elementos de tensión suficientes sin recurrir a un planteamiento narrativo. Serán los mecanismos de articulación vocal y textual los que logren esa creación espacial física que confiere sentido camerístico a la obra. Si con un violín se puede comunicar en abstracto, con una voz también se debería lograr ese milagro.

Se trata, por lo tanto, de la más arriesgada aportación musical a la difícil trama del diálogo y la comunicación con el otro. Música sin adornos, en el borde de la desnudez extrema, sin recursos de compositor de manual, *Oleada* es una de esas obras que contienen la esencial del espíritu creativo de su compositor. Planteamientos formales basados en la variación continua, pero dejando el punto de luz básico del reconocimiento motivico; creación de espacios sonoros polifónicos, incluso con una sola voz; comunicación certera sin añadidos; modernidad desde una lectura filtrada de la tradición; personalidad inequívoca.¹³

El interés de De Dios por interpretar camerísticamente *Oleada* reside sin duda en que ese tema, la música de cámara de Barce, fue el de su tesis doctoral, de la que incluye mucho material en la biografía barciana, publicada años más tarde. Y si dedica además un mucho mayor estudio descriptivo a esta obra es, con seguridad, porque él mismo, como cantante, la ha interpretado en una versión escénica realizada en el año 2004, como hemos documentado.

No obstante, lo que dice De Dios, incluyendo su no menos arriesgada visión de espacios sonoros polifónicos, en una obra para una sola voz, no encaja del todo con las fuentes inéditas, en las que el mismo Barce ha explicado mucho más teatralmente su obra y que nosotros hemos reproducido en esta investigación. Además de lo ya citado, en un artículo que publicó en la *Revista de Musicología* en el año 2001¹⁴, centrado precisamente en el uso de la mitología griega en *Oleada*, y que se recoge también en la recopilación general de los escritos barcianos, Barce propone una lectura claramente teatral de su obra. No solo cita a los grandes de la historia de la ópera y del teatro internacional, desde la Grecia clásica, sino que señala con plena claridad la naturaleza escénica de *Oleada*:

En *Oleada* (como hace 400 años con la Camerata Bardi), lo esencial es la palabra –la voz. Una voz sola es la intérprete única de toda la obra. Esta desnudez requiere, naturalmente, compensaciones de otro tipo: unas

¹³ DE DIOS, J. F.: *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy, Op. Cit.*, p. 323. Véase también DE DIOS, J. F.: *Ramón Barce. Música de cámara*, Salamanca: ediciones Universidad de Salamanca, 2008 a. Colección Vitor nº 216: edición digital de la tesis doctoral del año 2004] Recuperado, el resumen de la tesis elaborado por el propio autor, de: <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/89382>

¹⁴ BARCE, R.: “Sobre mi utilización de la mitología griega en *Oleada* y sobre algunos contradictorios precedentes”, en *Revista de Musicología*, vol. XXIV, nº 1-2, 2001, pp. 283-295.

semánticas, otras fonéticas, otras escénicas. [...] Pues en este como en otros momentos, la épica deviene aquí teatro, melodrama en el sentido tradicional del término: declamación acompañada por música; solo que en *Oleada* la voz se acompaña a sí misma, reforzando con el gesto y algún leve elemento teatral más la necesaria “ocupación” del espacio escénico.¹⁵

Oleada nos ofrece la siguiente tabla:

Características	Obra: <i>Oleada</i>
Partitura Instrucciones	Partitura musical con diversos sistemas (monograma, pentagrama...), e indicaciones expresivas y escénicas.
Publicación	No.
Intérprete/s	Una voz.
Duración aproximada	Entre 10'y 20'.
Lugar de estreno - otra/s reseñable/s interpretación/es	Estreno: Conservatorio de Música de Vich. Reestreno versión escénica: Colegio de Médicos de Madrid.
Fecha de estreno - otra/s reseñables interpretación/es	Estreno: 1983. Conservatorio de Música de Vich. Reestreno en versión escénica: 2004. Colegio de Médicos de Madrid.
Otra/s observación/es	Grabación de voz realizada por propio compositor.
Texto Pronunciado: Palabra - Tono	Dos de los tres tipos de entonación previstos por Barce: - Hablado, sin entonación cantada. - <i>Sprechgesang</i> , canto hablado o semientonado. Se indica en la partitura cada tipo.
Expresión corporal: Mímica - Gesto - Movimiento	Gran variedad de indicaciones para desarrollar la imaginación de quien actúa. Algunos gestos complementan el sentido del texto (como pasar lista, etc.)
Apariencia externa: Maquillaje - Peinado - Traje	No hay indicación.
Espacio Escénico: Accesorios - Decorado - Iluminación	No hay indicación.
Espacios sonoros no articulados: Música (voz)	Voz cantada y <i>sprechgesang</i> (semientonado)
Espacios sonoros no articulados: Música (instrumento/s)	Diapasón de silbato. Tambor.
Espacios sonoros no articulados: Sonido	Indica explícitamente: Siseos. Sollozos. Gemidos. Gritos. Cuchicheos.
Tiempo:	Tiempo escénico compartido tanto por los ejecutantes

¹⁵ DE DIOS, J. F. y MARTÍN, E. (eds.): *Ramón Barce, Op. Cit.*, pp. 774-775.

En el actor/es - Fuera del actor/es	como por los espectadores.
Espacio: En el actor/es - Fuera del actor/es	Espacio en T, interior.

HACIA MAÑANA, HACIA HOY

Cinco años después del estreno de *Oleada*, Barce presenta públicamente en el *Festival do Belo Horizonte* (Brasil), el 12 de junio de 1988, su última obra claramente escénica: se trata de *Hacia mañana, hacia hoy*, un melodrama, en definición del propio autor, escrito en 1987, con una media hora de duración. El texto ha sido nuevamente realizado por el mismo Barce, ahora inspirándose libremente en *Galgenlieder (Canciones de la horca)* del escritor alemán Christian Morgenstern, aunque en varios momentos nombra a Stephen Dedalus, personaje de Joyce. Está escrito para voz, clarinete y piano.

La ya referida Rosa María Rodríguez Hernández, autora de una tesis doctoral¹⁶ que incluía el estudio de *Oleada* –no citamos antes, pues lo trabaja desde el punto de vista de la memoria musical¹⁷–, en 2012, analiza monográficamente *Hacia mañana, hacia hoy* en un artículo, con el mismo título que esta nueva obra barciana. Centrándose en la estructura y relación del texto y la música, sin olvidar las características propias del melólogo en cuanto a su estética y morfología, expresión e imitación, Rodríguez cita palabras textuales de Barce en el programa de mano impreso para su estreno. Allí, el compositor subraya lo esencialmente literario de su trabajo:

La condición esencial del melólogo es su dimensión literaria, es decir: no sólo que la construcción de la obra se apoya en el proceso narrativo (o lírico-narrativo), sino que, además la voz realmente no canta (salvo en algunos pasajes, como una posibilidad más del Sprechgesang), sino que habla, lee, cuchichea, recita, grita, declama, murmura, como en el teatro.¹⁸

La misma Dra. Rodríguez, ya en el análisis musical de este melólogo, argumentando con rotundidad la condición teatral de esta creación, destaca la proximidad de la última obra escénica de Barce con el teatro del absurdo:

Se evidencia un rechazo del texto exclusivamente literario y del diálogo tradicional. Los nuevos dramaturgos exigen, que el verbo esté integrado en el conjunto: iluminación, objetos, gestos, para crear un lenguaje específicamente teatral. La palabra no es más que otro medio de expresión dramático. La lengua se integra en el lenguaje escénico.

¹⁶ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R.M.: *Estudio de la música escénica de Ramón Barce y de la obra y pensamiento de Alfredo Aracil a través de la memoria*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2009. Recuperado de:

<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarSeleccion.do>

¹⁷ Véase también RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R.M.: “Recuerdo/olvido: Oleada de Ramón Barce”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 4, Cádiz, 2009, pp. 247-272.

¹⁸ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R.M.: “Hacia mañana, hacia hoy”, en *Stichomythia* nº 13, 2012, pp. 171-189, p. 181.

Se presenta un lenguaje paradójico, en el sentido de que, por sus repeticiones, el lenguaje revela su carácter mecánico y demuestra la insignificancia que tiene. El lenguaje teóricamente es el instrumento que sirve para comunicar y lo que hace Barce es desarticularlo y demostrarnos que la comunicación no depende sólo del lenguaje, sino de muchos factores externos que, asociados con el lenguaje, hacen posible la comprensión y la comunicación humana.

Bajo una estructura sintáctica aparentemente superficial, se esconde un sorprendente entramado de figuras retóricas y juegos de palabras, con los que el oyente o espectador interesado podrá hacer trabajar su mente y aquel que sólo busque la comicidad de una obra absurda podrá reír con la incoherencia de ciertas partes del texto (sección IV), provocando una multiplicidad de lecturas que sugieren a su vez la complejidad de este lenguaje. La mecánica de dicho lenguaje se descompone provocando la incomunicación. Lo que hace Barce en *Hacia mañana*, *hacia hoy* es acabar con los pilares del lenguaje, dado que la fonética, la semántica y la morfosintaxis, no presentan la enunciación de las frases de forma coherente, correcta y comprensible.

En esta obra de Barce el lenguaje tiende a destruirse, pero destruyendo a la vez la realidad que intenta expresar, en este sentido se aproxima al teatro de Genet o de Ionesco.¹⁹

Siguiendo el pormenorizado estudio musical de la obra, Rodríguez propone un interesante cuadro en el que se manifiesta también la desproporcionada diversidad de los recursos tímbricos más expresivos entre la voz, como rotunda protagonista, y los dos instrumentos que la acompañan²⁰:

Dentro de los aspectos tímbricos y emisiones destacamos:		
Voz	Clarinete	Piano
Sprechgesang	Normal	Con el dedo sobre la solapa del atril.
Hablado	Flatterzunge	
Espressivo ad libitum	Soplo sólo	
Como leído	Golpeando sobre el tubo	
Sotto voce, murmurado		
Voz de falsete		
Leído con excitación		
Boca cerrada		
Abierto, gutural		
Hablado, muy expresivo		
Soplo		
Sotto voce		
Cantado		

¹⁹ *Ibid.*, p. 178).

²⁰ *Ibid.*

Hacia mañana, hacia hoy, como muestra ya desde el inicio la partitura que aportamos en la figura siguiente, tiene también muchos de los elementos que ya hemos comentado en *Oleada*, con la que posee numerosas similitudes. No obstante, la presencia de los instrumentos separa con claridad una y otra obra, acercando esta segunda incursión de Barce en el melodrama, mucho más al precedente de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg –con su mezcla del *Sprechgesang* con la composición contemporánea instrumental-, que al estilo representativo de la ópera italiana barroca (citado por el autor como modelo estético de *Oleada*).

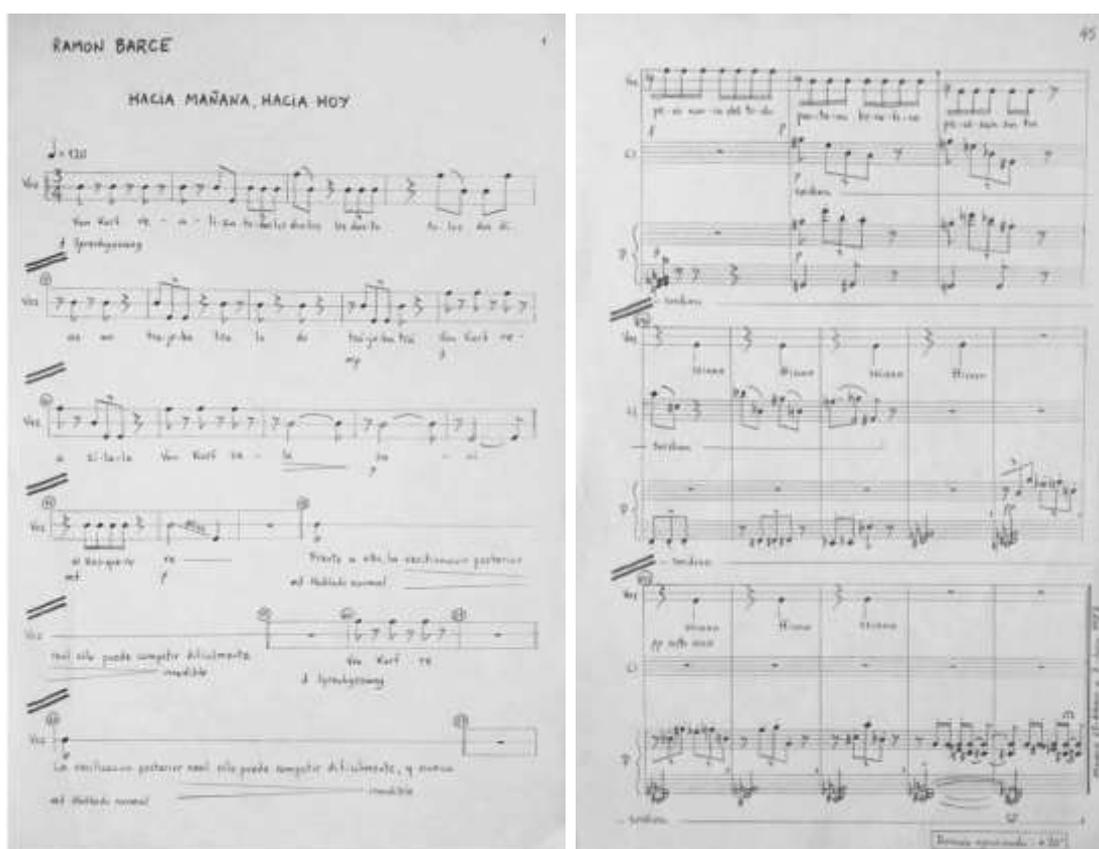


Figura 18. Fragmento de *Hacia mañana, hacia hoy*, con la participación de la voz y los instrumentos²¹

Otra diferencia entre uno y otro melodrama es que Barce es mucho más atrevido en *Hacia mañana, hacia hoy*. Sus citas musicales claramente reconocibles –una canción de cervecería bávara o un fragmento de la cuarta sinfonía de Brahms, por ejemplo- son también demostración de una ironía que es marca del compositor y escritor madrileño, y que fue esencial en su etapa *Zaj*. Se trata de citas en una obra que –no lo olvidemos- homenajea con libertad los ingeniosos poemas de un literato, muerto antes del inicio de la primera guerra mundial. Por ello, son interpretadas por la Dra. Rodríguez –más allá de la parodia o del collage, tan de moda en ciertos compositores del avanzado siglo XX-, más bien como muestra de ser lo que ella llama un “depósito de la memoria”:

²¹ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

Hacia mañana, hacia hoy es un depósito de la memoria, se le puede atribuir un interés por el pasado, revela una actitud cambiada hacia el presente y el futuro. Propone un vínculo con el pasado con proyección al futuro. Cualquier problema pasado es capaz de reactivarse bajo nuevas condiciones. En este sentido la metáfora se convierte también en una técnica de descubrimiento. Le permite subrayar las conexiones entre los objetos (audibles o no) y definir la singularidad de su actividad artística.²²

En esta creación, como se ha visto, Barce se expone mucho más en el texto que en la música. Además, al jugar entre lo trágico y lo cómico, hace que la voz se convierta no en un instrumento sino más bien en todo un personaje especialmente interesante:

El personaje que nos ofrece Barce, Von Korf, está próximo a los personajes de Ionesco, estos hablan de literatura, de teatro, nos muestra personajes que leen el periódico y que se interesan por lo que ocurre fuera de sus paredes. Al mismo tiempo Von Korf se muestra en toda su soledad, así como en la más profunda expresión de incomunicabilidad. Al fallar el sentido del mundo, las formas que lo expresaban o que querían expresarlo, se quedan flotantes y sin contenido, en idealidades vacías. [...]

El carácter de esta obra es marcadamente trágico, las noticias que predice Von Korf nos llevan a un final trágico, esto hace más amargo el humor que surge espontáneo, un humor absurdo. La naturaleza trágica que emerge del humor es precisa para la toma de conciencia, dado que muchas veces tendemos a tratar como temas banales aquello que es lúdico. Pero, al tiempo, es favorable en el humor la posibilidad de tratar su trascendencia u olvidarla si se quiere. Desde siempre, las situaciones trágicas se han podido realizar de forma cómica; tenemos teatro burlesco, sátiras, farsas, para apoyarnos. Lo que hace Barce en *Hacia mañana, hacia hoy* es enturbiar el límite entre lo trágico y lo cómico, para demostrarnos de esta forma que no todo es blanco ni negro. Lo cómico es mucho más amargo que lo trágico, porque lo trágico lo aguardas. Esta obra de Barce no es pesimista, sino que utiliza resortes cómicos, trágicos, absurdos, incoherentes, son diferentes formas de mostrar una misma cosa.²³

Consciente del reto literario y expresivo de esta nueva obra, Barce explica con detalle lo que quiere en un texto mecanografiado, expresamente dedicado a *Hacia mañana, hacia hoy*. Un documento importantísimo, inédito, que aquí ofrecemos por su elevado interés.

²² RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R.M.: “Hacia mañana, hacia hoy”, *Op. Cit.*, p. 182.

²³ *Ibíd.*, pp. 187-188.

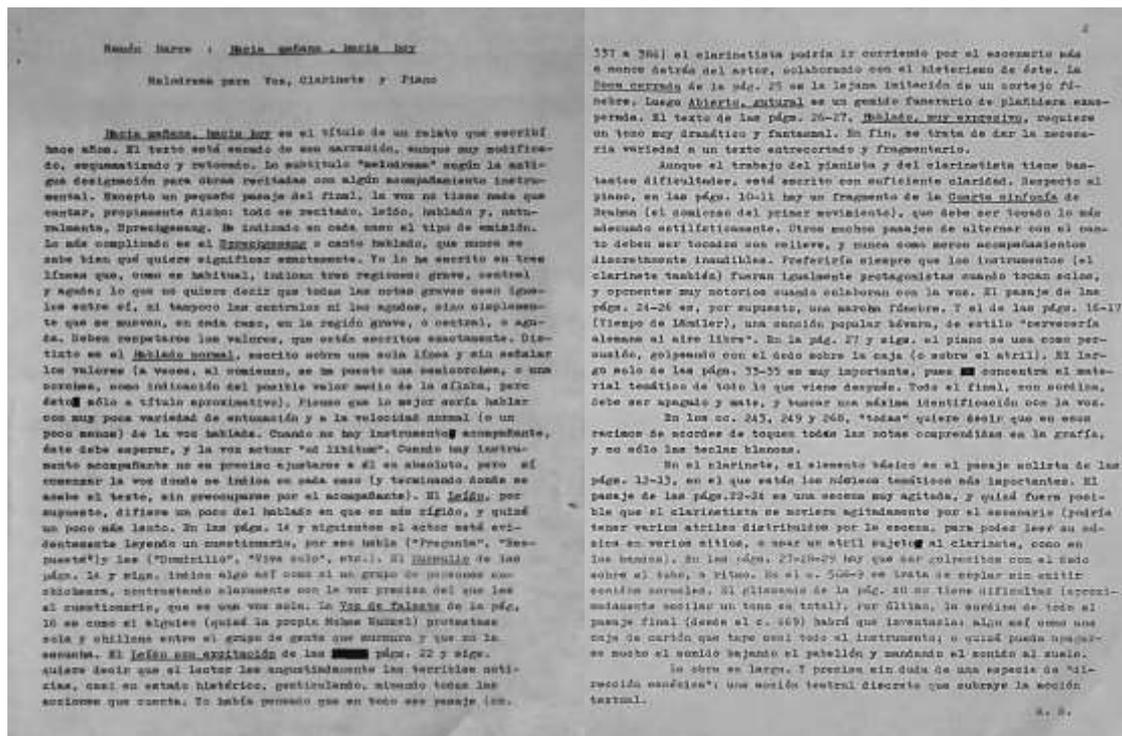


Figura 19. Texto mecanografiado de Ramón Barce sobre *Hacia mañana, hacia hoy*²⁴

De este largo texto inédito, que contiene muchas indicaciones teatrales (como cuando dice, por ejemplo, que el clarinetista “podría ir corriendo por el escenario más o menos detrás del actor, colaborando con el histerismo de éste”), destacamos, por su firme autodeclaración escénica, la última frase: “La obra es larga. Y precisa sin duda de una especie de “dirección escénica”: una acción teatral discreta que subraye la acción textual”.

Del análisis de *Hacia mañana, hacia hoy*, obtenemos la siguiente ficha:

Características	Obra: <i>Hacia mañana, hacia hoy</i>
Partitura	Partitura musical, con diversos sistemas (monograma, pentagrama...), e indicaciones expresivas y escénicas
Instrucciones	
Publicación	No
Intérprete/s	Voz, clarinetista y pianista
Duración aproximada	30' aproximadamente
Lugar de estreno - otra/s reseñable/s interpretación/es	<i>Festival do Belo Horizonte</i> (Brasil)
Fecha de estreno – otra/s reseñables interpretación/es	12 de junio de 1988
Otra/s	Escrito con sugerencias del autor

²⁴ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

observación/es	Hay grabación no comercial (RNE)
Texto Pronunciado: Palabra - Tono	Gran variedad expresiva de la voz: <ul style="list-style-type: none"> - abierto gutural - Soplo - Como leído - Murmurado, etc. Se indica en la partitura cada tipo
Expresión corporal: Mímica - Gesto - Movimiento	Indicaciones y gestos que complementan el sentido del texto (como que el actor está leyendo, o que el clarinetista vaya detrás del actor por el escenario...)
Apariencia externa: Maquillaje - Peinado - Traje	No hay indicación
Espacio Escénico: Accesorios - Decorado - Iluminación	No hay indicación
Espacios sonoros no articulados: Música (voz)	Muchos tipos de entonación: <ul style="list-style-type: none"> - Hablado - <i>Sprechgesang</i> o semientonado - Cantado - Falsete - Boca cerrada, etc. Se indica en la partitura cada tipo
Espacios sonoros no articulados: Música (instrumento/s)	<ul style="list-style-type: none"> - Clarinete (normal, <i>flatterzunge</i>, soplo sólo) - Piano
Espacios sonoros no articulados: Sonido	Algunos recursos sonoros para el clarinete (golpeando sobre el tubo) y el piano (el dedo sobre la solapa del atril)
Tiempo: En el actor/es - Fuera del actor/es	Tiempo escénico compartido tanto por los ejecutantes como por los espectadores
Espacio: En el actor/es - Fuera del actor/es	Espacio en T, interior

2. Resultados a partir de la producción artística de Ramón Barce

Del estudio del catálogo de Barce y el análisis de las producciones escénicas se deducen con claridad los siguientes resultados:

- Aunque la producción mayoritaria de Barce es la propiamente musical (música pura), sin embargo, existen seis obras importantes en las que lo escénico supera por completo a lo musical. Obras inéditas comercialmente, pero relativamente difundidas las tres últimas.
- Tres de esas seis obras escénicas (*Estudio de impulsos*, *Abgrund*, *Hintergrund* y *Traslaciones*) se enmarcan en su etapa de creación del grupo *Zaj*, una de las más importantes iniciativas de la vida artística española de los

años sesenta en el ámbito del arte de acción, no reducible a lo meramente musical.

- Las otras tres obras escénicas analizadas (*Coral Hablado*, *Oleada* y *Hacia mañana, hacia hoy*), creadas una vez abandonado el grupo *Zaj*, muestran el mantenimiento de lo escénico en el catálogo del compositor que, por tanto, continúa siendo un creador profundamente interesado en lo teatral.
- En concreto, el estudio comparativo de las seis creaciones escénicas elegidas, que sintetizamos siguiendo nuestra ficha, configura una tabla final en la que la importancia de lo escénico se explica por sí misma, al ofrecernos los siguientes resultados:

Obras	<i>Estudio de impulsos</i>	<i>Abgrund, Hintergrund</i>	<i>Traslaciones</i>	<i>Coral Hablado</i>	<i>Oleada</i>	<i>Hacia mañana, hacia hoy</i>
Partitura Instrucciones	Instrucciones cronometradas	Instrucciones cronometradas y dibujo	Invitación. Instrucciones	Esquema cronometrado e instrucciones	Partitura musical e instrucciones	Partitura musical e instrucciones
Publicación (comercial)	No	No	No	No	No	No
Intérprete/s	2 ejecutantes /pianistas	3 actores	3 actores	3+3 hablantes	Una voz	Voz, clarinetista y pianista
Duración aproximada	6'	Libre (4'-5')	Libre (25'-85')	Mín. 30'	10'-20'	30'
Lugar de estreno - otra/s interpretación/es	Madrid	Madrid	Madrid	Madrid	Vic / Madrid	Belo Horizonte (BR)
Fecha de estreno -otra/s reseñables interpretación/es	1964	1964	(1964, sin título) 1965	1970	1983 / 2004	1988
Otra/s observación/es	Pres.Grupo Zaj	Pres. Grupo Zaj	Concierto Zaj	La más interpretada	Grab. del autor	Grab. no comercial
Texto Pronunciado: Palabra/tono	No	No	No	Si, libre (solo habla)	Si, escrito (hablado, semientonado, etc.)	Si, escrito (abierto gutural, soplo, como leído.etc.)
Expresión corporal: Mímica/ Gesto Movimiento	Movimientos variados	Movimientos variados	Los movimientos de un traslado callejero	No hay movimiento (conferencia)	Varios gestos y movimientos (esp. en versión escénica)	Algunos gestos y movimientos
Apariencia externa: Maquillaje/Peinado/ Traje	No	No	No	No	No (solo en versión escénica)	No
Espacio Escénico: Accesorios/Decorado/Iluminación	Un piano	Biombo y otros materiales	Un objeto que se traslada por la calle	Lo propio de una conferencia	No (solo en versión escénica)	No
Espacios sonoros no articulados: música (voz)	No	No	No	No	Si (varias técnicas vocales)	Si (varias técnicas vocales)
Espacios sonoros no articulados: música (instrumento/s)	Un piano	No	No	No	Diapasón y tambor	Clarinete y piano

Espacios sonoros no articulados: sonido	El de las acciones	El de las acciones	El de las acciones			
Tiempo: En el actor/es - Fuera del actor/es	Escénico	Escénico	Real	Escénico	Escénico	Escénico
Espacio: En el actor/es - Fuera del actor/es	Único, interior	Único, interior	Variable, exterior	Único, interior (sala conferencia)	En T (teatro musical)	En T (teatro musical)

Bibliografía

- BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, 1985.
- ____ “Sobre mi utilización de la mitología griega en Oleada y sobre algunos contradictorios precedentes”, en *Revista de Musicología*, vol. XXIV, nº 1-2, 2001, pp. 283-295.
- CABAÑAS, F.: *Ramón Barce*. SGAE, Madrid, 1977.
- DE DIOS, J.F.: *Ramón Barce. Música de cámara*, Salamanca: ediciones Universidad de Salamanca, 2008a. Colección Vitor nº 216: edición digital de la tesis doctoral del año 2004] Recuperado, el resumen de la tesis elaborado por el propio autor, de:
<http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/89382>
- ____ *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*, Ediciones Autor, Madrid, 2008b.
- ____ y MARTÍN, E. (eds.): *Ramón Barce. Las palabras de la música*, ICCMU, Madrid, 2009.
- ____ *Zaj-Barce-Zaj. 50 años de happening en España*, Autoedición, 2015.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L.: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2007.
- KOWZAN, T.: *Le signe au théâtre. Introduction a la sémiologie de l'art du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1968. Extraído de « Le signe au théâtre. Introduction a la sémiologie de l'art du spectacle », en *Diogène*, N. 61, 1968.
- MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1983.
- RODERO, I.: “Barce y lo escénico: entre la biografía y la bibliografía”, en ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte, N. 5. Año 2019, Universitat de València, pp. 22-56.
- RODRÍGUEZ, R.: “Recuerdo/olvido: Oleada de Ramón Barce”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 4, Cádiz, 2009, pp. 247-272.
- ____ “Hacia mañana, hacia hoy”, en *Stichomythia* nº 13, 2012, pp. 171-189.
- SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.
- ____ (ed.) *Zaj. Concierto de Teatro Musical*, Weekend Proms, Lucena, 2007.
- TORDERA SANZ, A.: “Teoría y técnica del análisis teatral”, en A.A.V.V.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1988.

Documentos inéditos

- ESCUADERO, F.: *Análisis de una representación del teatro breve valleinclanesco: "el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte"*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/39554/1/T37879.pdf>
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R.M: *Estudio de la música escénica de Ramón Barce y de la obra y pensamiento de Alfredo Aracil a través de la memoria*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2009. Recuperado de:
<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarSeleccion.do>