PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 4 Año 2009

Revista Anual

I Jornadas sobre Conciertos Didácticos

CONSEJERÍA DE CULTURA Centro de Documentación Musical de Andalucía

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Consejo de Redacción

ALFREDO ARACIL (Universidad Autónoma de Madrid)
MARTA CARRASCO (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS (Universidad de Granada)
MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ (Universidad de Cádiz)
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
MARÍA ISABEL MORALES SÁNCHEZ (Universidad de Cádiz)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)

Secretaría

Mª. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS
(Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Traducción de los Abstract: DIANA KELHAM

Depósito Legal: GR- **I.S.S.N.:** 1886-4023
Lugar de edición: Granada

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordina

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA
Carrera del Darro, 29 18002 Granada
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical
www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/secciones/secciones.cmd?idTema=60

RECUERDO/OLVIDO: *OLEADA* DE RAMÓN BARCE

Rosa Mª Rodríguez Hernández
(Compositora, Conservatorio de Música de Valencia)

Resumen:
Oleada abre una nueva etapa en la creación de Ramón Barce, es una obra de contrastes y convergencia de tiempos distintos, en los que memoria y presente conviven en cierto grado de tensión emocional. Atomiza el texto hasta convertirlo en una serie de minúsculas partículas atendiendo al poder fonético, magnético y primordial de la palabra. *Oleada* contiene dos metáforas que describen el tiempo como desplazamiento: viaje y regreso. El viaje no solamente de los Argonautas, sino del tiempo; Barce nos transporta a un tiempo remoto, y nos hace regresar al presente a través de la novela de Jaroslav Hasek. *Oleada* reconstruye un pasado –a través del viaje- para preservarlo del olvido, y testimoniar nuestra herencia cultural. Lo más lejano es, en *Oleada*, lo más cercano, el tiempo se mueve y se desplaza por el espacio.
La referencialidad en la obra de Barce, en sus distintas variedades, es una presencia que se elude o un lugar que se vislumbra. Lo virtual y lo real, lo lejano y lo cercano, se interconectan en la percepción de los distintos segmentos temporales: pasado, presente, futuro.

Palabras clave: melólogo, oleada de Ramón Barce.

Recollection/Oblivion: oleada (swarm of memories) by Ramón Barce

Abstract:
Oleada opens up a new period in Ramón Barce's creations. It is a work full of disparity and rapprochement of different times, in which past and present coexist to a certain degree of emotional tension. It breaks up the text, converting it into a series of minute particles that strengthen the phonetic, magnetic and fundamental power of the word. *Oleada* contains two metaphors describing time as a journey, an outward and return journey. And not just the journey of the Argonauts, but of time itself; Barce transports us into time immemorial and brings us back to the present via the novel by Jaroslav Hasek. *Oleada* reconstructs a past time – via the journey – to preserve it from forgetfulness, and as a witness of our cultural heritage. In *Oleada,* distance and proximity blend together, time wanders and glides through space.

Barce's work, in its different varieties, is a presence to evade or a place to discern. What is virtual and real, far away and nearby is interconnected in the perception of the different sectors of time: past, present and future.

Keywords: melodrama**, "**oleada" (swarm of memories) by Ramón Barce**.**

INTRODUCCIÓN

Estudiamos el Melólogo como un "objeto" del pasado –siglo XVIII-, recuperado por Ramón Barce en la segunda mitad del siglo XX – memoria a largo plazo-, presentándonos la memoria semántica[1], implícita[2], cuyo conocimiento declarativo –de los hechos- nos permite saber qué es el Melólogo. Barce no solamente recupera una forma musical del pasado, sino que en su estructura interna se unen pasajes cultos y populares, pudiendo formar parte de la memoria episódica[3] del compositor. *Oleada*, para mezzozoprano fue compuesta por Barce en 1982. La fragmentariedad estructural de esta obra junto a las características propias del Melólogo, unida a la importancia de la voz y las palabras, establecen el fundamento de nuestro análisis. Dos escritores concretan las referencias literarias. El primero es Apolonio de Rodas con su poema épico tardío *El viaje de los Argonautas*[4] (examinaremos las principales indicaciones dramáticas y formales, así como su estructura literaria). El segundo autor es el checo Jaroslav Hasek y su obra *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*. Analizaremos separadamente cada uno de los cuatro Cantos que conforman *Oleada*. En nuestro análisis destacaremos los aspectos básicos del Melólogo siguiendo el estudio de José Subirá[5]: estética, expresión e imitación, morfología, melodía y armonía. Añadiremos en cada canto los comentarios sobre la memoria.

[1] Se refiere a nuestro archivo general de conocimiento conceptual y fáctico, no relacionado con ninguna memoria en particular.

[2] Concreta una forma de retención inconsciente no reflexiva en la que un hecho previo influye en nuestras acciones sin que seamos conscientes de él.

[3] La memoria episódica trata acontecimientos vividos específicos, de naturaleza autobiográfica. Es a menudo la significación emocional de un acontecimiento que determina la facilidad y la vivacidad con los cuales se recuerda; existe un mecanismo nervioso que pone en marcha los acontecimientos emotivos, sorprendentes y muy importantes. Este mecanismo hace que el acontecimiento completo se imprima en la memoria.

[4] Ramón Barce se basó en la edición de Carlos García Gual, Editora Nacional, Madrid, 1975.

[5] SUBIRÁ, José: *Compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama*), Vol. I-II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, s/f.

APOLONIO DE RODAS: EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS

El viaje de los Argonautas fue compuesto unos cinco siglos después de los poemas de Homero, representa la primera muestra de épica culta o literaria en contraste con la epopeya oral de carácter popular. Su autor, Apolonio de Rodas, fue un poeta erudito y refinado que supo rehacer la antigua hazaña de un famoso mito pre-homérico con un nuevo sentido, más moderno. El viaje fantástico de Jasón con su compañía de héroes, en busca del vellocino de oro, adquiere una significación trágica en su encuentro con Medea, personaje fascinante por su aspecto ambiguo de maga terrible y de amante apasionada. En el poema de Apolonio descubrimos una de las mejores descripciones psicológicas del amor que nos han dejado los antiguos, unida al relato de las famosas aventuras en la expedición a tierras remotas. Este tipo de épica, que inaugura el poema de Apolonio, lo podemos calificar de épica culta, para distinguirlo de la poesía oral.

La fragmentariedad de *Oleada* es parte importante de la estructura de la obra. Se toman elementos fragmentarios de *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas. No ha tratado Barce de seleccionar aquellos fragmentos característicos, ni yuxtaponerlos como segmentos caóticos. Lo que ha hecho ha sido tomar del famoso catálogo de los Argonautas del Canto I, la idea de un catálogo, con ello ha creado el texto. Del catálogo tan sólo se han extraído algunos nombres[6]. Barce no menciona el viaje de los Argonautas, lo que elabora es un "pasar lista"[7] antes de emprender la

[6] LLINARES GARCÍA, Mar*: Mitología e iniciaciones: el problema de los Argonautas*, Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1987, pág. 19. LLINARES GARCÍA hace un estudio comparativo de las diferentes listas de los catálogos atribuidas a la tradición. Del listado de Apolonio de Rodas su análisis es el que sigue: "La siguiente lista aparece ya en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, compuesta hacia mediados del siglo III a. d. C. (vv. 23-226). El catálogo es mucho más extenso, con cincuenta y cinco nombres:

- *Participantes en la caza de Calidón*: Jasón; Admeto; Eurición; Peleo y Telamón; Cástor y Polideuces; Linceo e Idas; Anceo, hijo de Licurgo; Meleagro; Acasto; Mopso; Iflico Testíada.
- *Padres de héroes de la guerra de Troya*: Peleo (Aquiles); Menecio (Patroclo); Ifito Naubólida (Esquedio y Epístrifo); Oileo (Ayax y Medonte); Telamón (Ayax); Anceo, hijo de Licurgo (Agapenor); Heracles (Tlepólemo); Ificlo Filácida (Protesialo y Podarces); Ameto (Eumelo); Corono (Leonteo); Nauplio (Palamedes).
- *Sólo conocidos como Argonautas*: Asterión, hijo de Cometa; Erito y Equión; Etálides; Euridamante; Eríbotes; Clitio; Butes; Tifis; Argo, hijo de Aréstor; Fliante; Idmón; Anfidamante; Asterio y Anfión, con esta genealogía (hijos de Hiperasio, de Pirene); Anceo, hijo de Poseidón; Eufemo; Ergino; Laoconte; Palemonio; Tálao, Areo y Leódoco.
- *Relacionados con Heracles*: Hilas; Corono, muerto por el héroe; Ifito, hijo de Eurito, muerto por Heracles; Periclímeno, muerto por el héroe; Cefeo, compañero en la expedición contra Lacedemonia; Augias, muerto por Heracles; Zetes y Calais, muertos por él.
- *Participantes en la guerra entre centauros y lapitas*: Polifemo; Falero.
- *Orfeo queda aislado"*.

[7] BARCE, Ramón: Notas al programa del 4-mayo-2004.

aventura colectiva. Este "pasar lista" se convierte en el verdadero elemento dramático del texto, y la referencia lejana de los héroes de Argos. Barce considera que el "pasar lista" admite, en un segundo grado de abstracción, dos posibles referencias dramáticas y formales:

1.La "llamada"

2.Las variantes de la materia fónica.

La "llamada" implica una diversidad en la mención de los héroes: de entre la monótona salmodia de los nombres, alguno destaca porque se grita, ("Cástor" en la 3ª sección del Canto I); alguno se repite ("Jasón" se repite siete veces seguidas finalizando el Canto I); hay menciones mecánicas, indiferentes, otras son agónicas.

En cuanto a la materia fónica, en realidad actúa previamente al catálogo: partiendo de la base de que gran número de los héroes tienen nombres bisilábicos trocaicos (o, si se quiere, con acentuación grave). Se inicia la obra con una especie de recitado neutro en el que hay sólo palabras trocaicas (que en algún caso, por epéntesis, se vuelven dactílicas) como vemos en la primera sección del Canto I en "arba, hamsa = araba, hamasa"; esa ristra de palabras constituirá el origen prosódico del catálogo. En éste hay un nombre esencial con acentuación aguda: el de Jasón; así, la lista comienza con las palabras trocaicas, y se van intercalando en la tercera sección del Canto I nombres agudos –Idmón, Anfión, Equión- hasta terminar con una séptuple llamada a Jasón; el caudillo de los Argonautas.

ESTRUCTURA LITERARIA

El cuerpo general del poema de la obra de Apolonio de Rodas (Canto I al IV) queda enmarcado por una introducción formada por el Proemio, Catálogo y Conjunto escénico; se finaliza después de los Cantos con un Epílogo.

Mariano Valverde Sánchez[8] divide la estructura del poema central de los cuatro cantos en tres partes, configurado de la siguiente manera:

	I	1-22	Proemio
	I	23-233	Catálogo
	I	234-518	Conjunto escénico
A	I	519- II 1285	Viaje de ida (composición episódica)
B	III	I- 1407	Episodio de la Cólquide
C	IV	I- 1772	Viaje de regreso (composición episódica)
	IV	1773-1781	Epílogo

[8] Véase VALVERDE SÁNCHEZ, Mariano: *El aition en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas*, Estudio literario, Universidad de Murcia.

Valverde, en su estudio, hace mención a otros autores, entre ellos A. Hurst, que apoyan la idea de que la obra de Apolonio de Rodas está organizada siguiendo el procedimiento compositivo propio de los catálogos, lo que supone regresar a la idea tradicional de la yuxtaposición fragmentaria de segmentos narrativos en el poema.

La narración de un viaje de ida y su regreso favorece la composición episódica, pero ello no resta falta de unidad. El viaje no sólo es un motivo o un tema novelesco, sino también una estructura ya que el argumento implica la organización del material narrativo a través del episodio.

El propósito del poema es cantar el viaje y todas las gestas de los Argonautas en su empeño por rescatar el vellocino de la Cólquide y devolverlo a Grecia. Este tipo de estructura, que describe la narración de los viajes de ida y de regreso, por un lado, y la narración de la estancia en la Cólquide, por otro, puede relacionarse, además, con la esencia del mito argonáutico, en el que presumiblemente se concentran dos leyendas originarias: la leyenda de los Argonautas o grupo de valientes marineros que en un largo itinerario por regiones desconocidas experimentan numerosas aventuras; y la historia de Jasón, que consigue el vellocino con ayuda del amor de Medea.
Carlos García Gual divide la estructura interna de los cuatro Cantos en la misma forma que Valverde, con la única diferencia de que la introducción la sitúa dentro del Canto I. Comparemos la estructura de García Gual, sobre Apolonio, con la que nosotros proponemos sobre Barce:

APOLONIO		BARCE	
SECCIONES	TEMAS	SECCIONES	TEMAS
- PROEMIO - CATÁLOGO -CONJUNTO ESCÉNICO			
A CANTO I CANTO II	Viaje hacia la Cólquide	A CANTO I B CANTO II	Catálogo Orfeo
B CANTO III	Hazañas de Jasón y amor de Medea	CANTO III	Teseo en Hades
C CANTO IV	Recogida del vellocino y regreso a Yolcos	C CANTO IV	Schwejk
IV EPÍLOGO			

JAROSLAV HASEK: LAS AVENTURAS DEL VALEROSO SOLDADO SCHWEJK

La novela fue escrita por Hasek al finalizar la I Guerra Mundial y representa perfectamente la estupidez de esa –y todas- las guerras. Es una sátira de la vida castrense y de los conflictos militares.

La particularidad de este soldado es que es tonto. Él lo sabe, y deja que los demás se percaten. Quizás por eso mismo es valeroso. No se incomoda por el hecho de que el propio ejército, ya desde el servicio militar le catalogó de tonto e inútil. Sin embargo, y aun siendo tonto, Schwejk[9] es el único individuo templado dentro del ejército. Es destacable el hecho de que en tiempos de guerra hasta el más tonto sirve para funciones de responsabilidad. Su generosidad le conduce a vivir todo tipo de situaciones, algunas al límite, pero la mayoría de ellas absurdas y surrealistas.
En principio Hasek imaginó el personaje para ser publicado en capítulos semanales. La novela se compone de cuatro partes. En la primera parte los capítulos se suceden y a cada ocasión surrealista le sigue otra aún más sin lugar a transición, con esta técnica Hasek provoca una rapidez que estimula la agitación mental y evita la pasividad. En ella se percibe cómo vivían la guerra los integrantes de la sociedad de Praga, alejados del frente de batalla en la distancia y en la mente. La segunda de las cuatro partes que componen esta novela ya fue pensada como libro. Hasek resalta a los personajes que rodean a Schwejk más que a su protagonista. A través de ellos descubrimos los diversos modos de vida de los que conforman el destacamento.

En la tercera y la cuarta parte de la novela Schwejk vuelve a ganar el protagonismo. Se presentan personajes exaltados muy atractivos para quien guste de lo anticastrense, hasta el final se mantiene la agitación y la incógnita por saber qué le pasará a Schwejk. Hasek murió antes de concluir la novela, los capitulos finales los escribió uno de sus mejores amigos tras su fallecimiento. Schwejk no acaba ya que existen muchos finales, escritos por muy diversos autores a lo largo de los años. Ramón Barce nos acerca a Schwejk en el final de *Oleada*, nos deja abierta la posibilidad de nuestra imaginación, y sobre todo reflexión.

Las aventuras del valeroso soldado Schwejk es probablemente la última gran novela popular y un clásico de entreguerras; en ella Hasek lo ridiculizó todo, nos manifiesta incesantemente lo absurdo de la vida militar y, por su misma naturaleza, está condenada a suprimirse[10].

[9] En la tesis doctoral de Juan Francisco de Dios Hernández se referencia al soldado Schwejk como un personaje muy querido por Barce, tanto que le hace partícipe de la portada de la obra *Anábasis* de R. Barce, analizada en dicha tesis.

[10] El escritor Milán Kundera nos ofrece su propia conclusión: "¿No es asombroso que esa novela cómica sea al mismo tiempo una novela de guerra cuya acción se desarrolla en el ejército y en el frente? ¿Qué ha ocurrido con la guerra y sus horrores para que se hayan convertido en motivo de risa?... Schwejk y sus compañeros iban al frente sin saber por qué y, lo que es aún más curioso, sin interesarse por ello… Kafka y Hasek nos enfrentan, pues, con

OLEADA COMO GÉNERO MELÓLOGO

Comentábamos anteriormente que Ramón Barce con *Oleada,* un melodrama para mezzosoprano sola, recupera en 1982 un género característico del siglo XVIII, representado fundamentalmente en España por Tomás de Iriarte (1750-1791). El género, que se conoce también como Melólogo presenta una declamación o recitado, cantado y/o hablada y acompañada por instrumentos.
El uso del término Melólogo aplicado al género musical lo generalizó en España el musicólogo Rafael Mitjana. Su origen es francés, se debe a Jean-Jacques Rousseau con la obra *Pygmalion* (Paris, 1773). La orquesta subraya el recitado del personaje situado en la escena, y expresa los diversos sentimientos que conmueven su alma sucesivamente. Rousseau sólo introducía la música en sus intervalos, mientras que Benda ponía música "como fondo de la voz declamada ya que no se trataba de piezas independientes, sino de una «música de acompañamiento»". Así, pues, el Melólogo se caracteriza por la combinación del drama hablado y su comentario orquestal, y ha presentado varias fases en su evolución formal y estética.

Pygmalion es un monólogo donde la pantomima alterna con la declamación. En esta obra la "frase hablada quedó preparada o realzada por medio de la frase musical, la cual, en ciertos casos, igualmente interpretaría de un modo sonoro la mímica del actor. Merced a esta concepción dramática quedó establecido un novísimo nexo de la palabra, el gesto y la música"[11]. Para Barce, en *Oleada* la voz, la palabra, es la que determina el sentido del gesto y le procura eficacia, lo anuncia y define.

Como decimos, en *Oleada* lo esencial es la palabra, la voz. Una voz sola es la intérprete única de toda la obra. Esta desnudez –nos explica Barce- se ve equilibrada principalmente a través de varios factores: unos semánticos, otros fonéticos (hablaremos de ellos más adelante), otros escénicos[12]:

Semántico: se origina esencialmente con la fragmentariedad y el soporte formal que precisa para lograr una nueva unidad comprensible. Es decir: un argumento tradicional (en este caso la aventura de los Argonautas) conlleva un procedimiento natural de inteligibilidad lineal que permita ser el fundamento semántico e incluso formal, en ello se basa principalmente la canción popular. Cuando dicho procedimiento no existe, el soporte semántico debe alcanzarse con medios más complicados.

esta inmensa paradoja; en la Edad Moderna, la razón cartesiana corroía uno tras otro todos los valores heredados de la Edad Media. Pero en el momento de la victoria total de la razón, es lo irracional en estado puro (la fuerza que quiere sólo su querer) lo que se apropiará de la escena del mundo porque ya no habrá un sistema de valores comúnmente admitidos que pueda impedírselo". KUNDERA, Milán: *El arte de la novela*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2006, pp. 20-22.

[11] SUBIRÁ, José: *Compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama*), Vol. I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, s/f, pág. 21.

[12] BARCE, Ramón: Notas al programa del 4-mayo-2004.

Aquí, los cantos segundo y tercero de *Oleada* conectan con el primero no por la continuidad argumental del periplo de los Argonautas, sino disponiéndolos a dos de los personajes del catálogo: Orfeo y Teseo. No olvidemos que un primitivo método literario del género "catálogo" se asienta en un nexo que completa a algunos nombres ciertos rasgos o datos genealógicos, morales o biográficos. Esta clase de "iluminación esporádica" transforma una aburrida lista de nombres en una imprevisible sensación de informaciones. En *Oleada* a algunos se les llama rutinariamente, a otros con apatía, a Teseo con ansia.

Escénico: subrayemos que del catálogo escrito hemos obtenido un "pasar lista" oral, básicamente teatral: no se plantea una relación de los héroes, sino que sus nombres son pronunciados, recordados –una dimensión propiamente espacial, ajustada a la limitada superficie de un escenario. El aspecto épico de la obra, en este momento, se transforma en teatro, melodrama en el sentido tradicional del término: declamación acompañada por música; solo que en *Oleada* la voz se acompaña a sí misma, acentuando con el gesto y algún sutil componente teatral más la obligatoria "ocupación" del espacio escénico.
José Subirá recoge las palabras de Emilio Cotarelo y Mori: "En este linaje de piezas todas en un acto, la música no canta letra alguna: va glosando los diversos sentimientos que expresa el actor en el texto hablado, por lo cual se elige un personaje de carácter histórico que en un momento dado se encuentra en una situación crítica… A veces la música se reduce a una introducción sencilla,… otras tienen poca…; otras ninguna… la mayor parte son jocosas o burlescas"[13]. Para seguir estos cánones del Melólogo Barce introduce en el Canto IV al valeroso soldado Schwejk.

ASPECTO VOCALES

Ramón Barce recurre en *Oleada* a distintos estilos vocales, todos ellos de corte arcaico[14]. A nivel del estilo adoptado, el formulismo de la poesía épica no pretendía que el autor se declarara original, sino que en su estilo, las fórmulas aplicadas para su composición, procuraban desde el principio señalar la expresión que hiciera percibir a los oyentes, y a los espectadores que estaban escuchando un poema de corte épico, y no otro tipo de poema. Por lo tanto, los poemas épicos eran compuestos para ser recitados oralmente por los juglares, los cuales tenían determinadas frases melódicas que utilizaban para marcar los diferentes ritmos que requiriera cada instante; era la salmodia de los versos. La recitación de los versos era, indudablemente, variada sometida al juglar que los recitase y del lugar donde se realizase la recitación. En el caso de los poemas largos, la recitación se realizaba por fragmentos, desconectados por diversos motivos como la petición del dinero, o

[13] SUBIRÁ, José: *Compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama*), Vol. I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, s/f, pág. 137.
[14] MORIN, Edgar: *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*, Ed. Kairós, Barcelona, 2005, pp. 84-88. Aporta su visión acerca del nacimiento del paleolenguaje.

incluso de un día para otro, manteniendo la intriga del espectador, se unían ambos, autor y espectador, en un juego de complicidad.

Los orígenes de la poesía están en la recitación, en la palabra sonora enunciada con diversas acentuaciones e inflexiones. Esto ha ido extinguiéndose y el libro de poesía que antes era tan solo un instrumento se ha transformado poco a poco en su más importante medio de expresión y comunicación. Recordemos que durante el siglo XX, varios poetas llevaron a la poesía a otros dominios, se olvidaron un poco del significado de la palabra y se preocuparon más por los sonidos fonéticos, por el valor sonoro de la palabra en si misma.
Egon Wellesz, en su estudio sobre la antigua música bizantina y oriental, nos dice que la dilatación de las sílabas, la repetición de las vocales y la interpolación de sílabas de una palabra ya cantada entre las sílabas de la palabra siguiente: es una costumbre, muy extendida en el Oriente, tratar de este modo el texto en la *cantilación*[15]. Con el tiempo va resultando cada vez mayor esa dilatación; unida a una dicción nasal va haciendo siempre más confusa e ininteligible la pronunciación, de suerte que en época moderna el canto llamado *calófono*, "de hermosa sonoridad"[16], causa un efecto de extrañeza al auditor occidental, especialmente cuando, debido al exceso de notas cromáticas, quede borrosa la línea melódica. Vemos así el carácter primitivo que Barce ha querido ofrecer, y que en cada uno de los cantos veremos individualmente.

No siempre reina perfecta armonía entre el texto y la melodía; algunas veces la melodía tiende a independizarse del texto, particularmente en los cantos adornados y, sobre todo, en los melismáticos. Dom Mocquereau señala las diferencias entre el arte oratorio y el arte musical[17], aunque hay afinidad en algunos aspectos. Diferencia el aspecto melódico y el rítmico.

Vemos a continuación los principales recursos vocales expuestos en *Oleada*:

HABLADO	Sin entonación Sotto voce
DECLAMADO	Cuchicheando Rápido Ininteligible

[15] El término "cantilación" es más preciso que el de "salmodia", referidos ambos al mismo concepto. Desde el ámbito de la música el término no está generalizado, CORBIN, Solange en su artículo: "La cantillation des rituels chrétiens", *Revue de Musicologie*, nº 47, 1961, pp. 3-36. establece fronteras; otros términos son muy cercanos, como: declamación, recitativo, letanía. Como formas melódicas la cantilación y salmodia, llevan asociados los aspectos de la declamación y recitativos, pero no a la inversa. La salmodia en principio es el canto de los salmos, y la cantilación abarca en este sentido líneas melódicas más amplias.
[16] WELLESZ, Egon: *Música bizantina*, Ed. Labor, Barcelona, 1930, pág. 86.
[17] Véase DOM GAJARD: *Canto gregoriano*; ED. Liturgia, Abadía de Silos, Burgos, 1963, pág. 118.

SPRECHSTIMME	Como pasando lista Gritando Como un eco Sibilante Apasionado Tembloroso Sollozos en o Grito de dolor Rugido de dolor Sollozos en i Gutural Sollozos casi risa en i Boca cerrada Sibilante, cantabile
CANTADO	Lejano Perdendosi

Canto I: ***Catálogo de los Argonautas.***
Proponemos la siguiente estructuración:

Primera sección:
Álque, Eágro, ánto, áida, álsa, árba, náva, nánsa, Nála,
Nála, nánsa,
árba, álsa, iasa, áiko, ánto, aida, álsa, árba ,
árba, álsa, iasa, áiko, ánto, aida, álsa, árba ,
árba, hámsa,
árba, hámsa,
árba, hámsa,
áraba,hámasa,
Eágro, ánto, áilo,
alque Eagro anto áida, álsa, árba,
áida, álsa, árba,
áida, álsa, árba.

Segunda sección:
linaje y nombre de los héroes,
Álque, Eágro, ánto
áida, álsa, árba,
linaje y nombre de los héroes,
áida, álsa, árba
náva, nansa, Nála
linaje
cantos, peñas, montes, ríos cantos
cantos

peñas
peñas peñas, montes, ríos, Felsen, Berge, Flüþe.

Tercera sección:
los héroes:
die Helden:
hrdínové:
Cánto, Clitio, Bútes, Tálao, Hílas, Náuplio, Cástor,
Cástor,
Cástor,
Tifis, Idas, Zétes, Argos, Equión, Argos, Idmón, Argos, Anfión, Idas,
Jasón, Tífis,
Jasón,
Jasón,
Jasón, Jasón, Jasón, Jasón, Jasón.

Estética:
Barce comenta que "parece una convocatoria fracasada y a veces lastimera, como si los acompañantes de Jasón fueran más bien unos ayudantes convencionales e inútiles como los de K. en "*El castillo*" de Kafka, presentes cuando estorban, ausentes o torpes cuando se los necesita. En *El viaje de los Argonautas*, efectivamente, los acompañantes no parece que sirvan a Jasón y a su terrible empresa (la conquista del vellocino de oro en la lejana y, peligrosa Cólquide) para maldita la cosa; dan la sensación de ser una ristra de nombres de héroes ilustres acumulados por Apolonio de Rodas (o por sus predecesores) para realzar la convocatoria de Jasón como si fuera semejante a la de Agamenón para la guerra de Troya"[18]. Por tanto, no hablamos de una estética jocosa, sino seria.

Expresión/Imitación:
La progresión de palabras trocaicas y la subsiguiente lista de los héroes terminada con el agudo y obsesivo "Jasón" constituyen la primera parte de *Oleada*, que podríamos denominar expresiva, sin embargo la tercera sección cuya didascalia nos informa "Actúa como si estuvieran presentes" y como pasando lista, nos aproxima al tipo imitativo, más que expresivo.

Morfología:
Carece de carácter morfológico tal y como lo explica y adapta Subirá[19], ya que no se acompaña de ningún instrumento –de los cuatro cantos, dos de ellos se acompañan con un instrumento: diapasón y tambor. Los silencios que separan cada una de las tres secciones actúan con carácter intermedio, dando reposo a la voz declamada.

[18] BARCE, Ramón: Notas al programa del 4-mayo-2004.
[19] Para Subirá la morfología define el carácter de la música, pudiendo ser introductiva, intermedia y epigonal.

Melodía/Armonía:

El Canto I de estilo declamatorio es canto sólo. Desde sus orígenes gran parte de las declamaciones se cantaban con acompañamiento instrumental. En este caso, como vemos, Barce opta por la voz sola. No dispone ni de instrumentos ni de melodía entonada; sin embargo, recordemos que desde el punto de vista melódico la declamación oratoria tiene su tonalidad y su melodía propia, sin sujetarse a ninguna gama o escala fija, "pasa por una serie de tonos indefinidos, "continuos", como decían en la antigüedad"[20] al gusto del orador; la melodía, no sólo se declama, sino que se canta, por tanto, no se deja al gusto del intérprete, sino que sigue unas leyes.

Para Dom Gajard, el aspecto rítmico declamatorio de la voz mantiene su propio movimiento, sus giros, que el orador puede aligerar, apresurar, retrasar o moderar, según la expresividad que quiera ofrecer a sus oyentes, aunque debe someterse a la articulación, acentuación y respiración, mantiene cierta libertad; sin embargo, "en el canto no puede darse la irregularidad propia del modo oratorio; las sílabas, las notas tienden a alargarse, a igualarse; su duración se deja sentir y apreciar con mayor facilidad; gracias a las cadencias melódicas, se delinean y determinan mejor las diferentes divisiones rítmicas, sin hablar de numerosos casos en que la melodía separa las sílabas y las palabras, e impone su propia acentuación y su ritmo puramente musical"[21].

Memoria:

Desde nuestro estudio de la memoria destacamos en este primer canto la curva de posición serial del texto, y las repeticiones. Veamos en qué consiste.

Destaca en este Canto el efecto de recencia (para indicar una buena capacidad de recordar las últimas palabras), y de primacía (para indicar facultad de recordar las primeras palabras de una lista). Las palabras iniciales están más protegidas de interferencias, y por tanto se guardan en la MLP, mientras que las últimas se olvidan antes por dichas interferencias, quedan en la memoria a corto plazo (MCP).

La primera sección del Canto I se inicia con: "Álque, Eágro, ánto" y finaliza con: "áida, álsa, árba". Tan sólo estas dos secuencias de la primera sección son las que se repiten en la segunda sección del Canto I, desvaneciéndose totalmente en la tercera sección.

El significado de las palabras es importante para almacenar una información, en este Canto I, Barce inventa un gran número de ellas, tiene que recurrir, pues, a la repetición para poder ser procesadas, por una parte recurre a la insistencia de la vocal "a", y, por otra, al ritmo troqueo.

Una dimensión muy importante de la codificación es la repetición. La forma de repetir la información influye en la capacidad de memorizar. En este sentido se habla de dos tipos de repetición: de mantenimiento y de elaboración.

"La repetición de mantenimiento es volver a utilizar de forma directa la información para mantenerla activa en la MCP. Es la clase de repetición que utilizamos cuando tenemos un número de teléfono y queremos mantenerlo el tiempo justo para

[20] DOM GAJARD: *Canto gregoriano*; ED. Liturgia, Abadía de Silos, Burgos, 1963, pág. 118.
[21] *Ibid*.

marcarlo… La repetición elaborada es cualquier tipo de repetición en la que se relaciona la información a recordar con otra información"[22].
La primera secuencia son nueve palabras, en la segunda sección se cumple la curva serial en U con los efectos de primacía y recencia. Ambos efectos quedan en la MLP ya que en el Canto IV esas seis palabras que conforman los efectos vuelven a aparecer. Las tres palabras de la primera secuencia de nueve son las que por interferencias acaban perdiéndose, son las tres únicas palabras compuestas con los fonemas NA (náva, nánsa, nála). Palabras en cuyo primer estímulo no ocasionaron suficiente atención impidiendo su almacenamiento.
Otro aspecto que guarda relación con la memoria en este Canto I es el "pasar lista". Es una característica del Catálogo el nombrar e incluso aportar algún dato autobiográfico. Barce dice en el texto "linaje y nombre de los héroes" además de citarlos a lo largo del Canto I. En este sentido es la memoria episódica quien guarda una aproximación con la intención de Barce.

Canto II*: Gesta de Orfeo.*
Pensemos en la siguiente estructuración:

Primera sección:
Al son de sus cantos, sch sch sch sch sch,
al son de sus cantos
Orfeo, sch sch sch, sch sch,
sch sch, sch, sch, sch.

Si so sá sié sé, e o
si so sá sié sé e o sé Teseo Teseo Teseo
si so sá sié sé Teseo Teseo Teseo
Teseo o e.
Rinda, rando, Rodas
E o s s s s s s s s.
Ró
dadodas Ro
dadodas Ro o
s
Ro Ro a.

[22] BRUNING, Roger H.; SCHRAW Gregory J.; NORBY Monica N.; RONNING Royce R.: *Psicología cognitiva y de la instrucción*, Ed. Pearson Prentice Hall, Madrid, 2005, pág. 79. Citan los estudios de CRAIK, F.I.M.: "Human memory", en *Annual Review of Psychology*, nº30, 1979, pp. 63-102, para la repetición de mantenimiento, y los trabajos de los científicos CRAIK, F.I.M.; LOCKHART, R.S.: "CHARM is not enough: Comments on Eicks model of cued recaill", In *Psychological Review*, nº 93, 1986, pp. 360-364, para la repetición elaborada.

Segunda sección:
(Historia de Orfeo contada a los niños).
(Cuchicheando, rápido, pp, declamado e ininteligible. El final muy rápido e inaudible).

En primer lugar mencionemos a Orfeo, al que es fama que mencionemos en primer lugar, Calíope, junto a la atalaya que engendró la atalaya la propia Calíope junto a Pimplea, después de haberse acostado con la propia Calíope, 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 Pimplea, habiendo engendrado al tracio Eagro.
Teseo.

(Explicación confidencial).
(Como antes. El final muy ininteligible).
después de haberse acostado con las inconmovibles peñas de los montes, con el son de sus cantos, con el tracio Eagro junto a la atalaya Pimplea. Hechizaba los inconmovibles ríos y las corrientes de los montes.
Teseo
Teseo.
(Explicación lírica, ampulosa).
(Como antes. El final muy ininteligible).
Hechizaba los inconmovibles ríos y las corrientes de los montes y los robles agrestes de Calíope, y la ribera de las peñas de los montes de los robles de los ríos; en hilera, incontables, los robles agrestes, los ríos, las peñas, los montes, los ríos, die Felsen, die Berge, die Flübe. Tal era Orfeo, soberano de la Pieria Bistónide. Tal era Orfeo. Era tal Orfeo. Tal Orfeo era.
Jasón el Esónida, Gasón el Esónida, Jas a s
s s s s s s
Ro a
Jasón el Esónida Jas a s
s s s s s s.

Estética:
El Canto II ofrece una estética seria, incorpora la figura de Orfeo. Mediante la música Orfeo atrae y hechiza la naturaleza, establece un orden, con el que se evita cuanto de dañino o inquietante pueda haber en el mundo físico. Su relación con la naturaleza no humana era comunicativa, al ser capaz de escucharla y reproducir su voz y sus ritmos, se establece la comunicación. En *Oleada* no faltan alusiones genéricas a la naturaleza, montes, rocas, ríos, peñas, en épocas arcaicas estos elementos forman parte del encantamiento de la naturaleza.

Expresión /Imitación:
Uno de los rasgos de la poesía es la potenciación del aspecto formal del lenguaje, del lenguaje verbal en cuanto hecho sonoro, o de su faceta musical. En la figura de Orfeo, como dice Detienne[23], la palabra se confunde con la música.
La relación argumental con Orfeo –comenta Barce-, aquí es sólo la amplificación de su referencia. En el poema de Apolonio, Orfeo figura a la cabeza del catálogo, y su "ficha" es la más extensa. Utilizando y reelaborando parte de este texto se efectúa una dramatización que se inicia con fonemas y cuchicheos (que pueden sugerir la magia de los cantos de Orfeo) y que sigue con la historia de Orfeo contada tres veces consecutivas: una relatada a los niños, otra un bisbeo confidencial, y la tercera ampulosamente declamatoria. El texto es siempre ligeramente diverso, pero vuelve constantemente sobre sí mismo; porque lo que importa aquí es la manera fonética de contar la historia y no la historia misma. Cada relato se interrumpe con una llamada al héroe Teseo, el gran ausente del viaje. Orfeo, aunque presente, es más bien una entelequia, un mito entre los mitos, algo para contar, para cuchichear o para declamar[24].
Las didascalias indicadas en la segunda sección nos revelan los estilos, inflexiones, tempos y dinámicas de voz al contar la historia de Orfeo.

Morfología:
Sigue para el Canto II las mismas pautas que ya vimos para el Canto I, es a través de los silencios donde se permite descansar la voz.

Melodía /Armonía:
El estilo vocal determina la línea melódica de este canto, estilo fonético para la primera sección, y, estilo declamado para la segunda[25].

Memoria:
La primera sección del Canto II la analizamos por su "información fonética". Linnea Ehri piensa que se origina un gran avance cuando durante la infancia se comienza a

[23] Véase DETIENNE, M: " Orphée au miel", en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica,* nº 12, pp. 7-23, 1971.
[24] BARCE, Ramón: Notas al programa del 4-mayo-2004.
[25] Los signos ekfonéticos (lectura en voz alta) sirven para la lectura pública de los libros de las Sagradas Escrituras. Son los signos más primitivos empleados para precisar el modo de declamar los textos. La lectura del Antiguo y del Nuevo Testamento se realizó hasta entrado el siglo VI en "tono hablado" normal. Al hacerse el culto más opulento, estas lecturas iban obteniendo mayor solemnidad. Es en esta época cuando los signos prosódicos griegos aparecen en los manuscritos, añadiéndose, con el tiempo, otros signos que ayudan a fijar la entonación de la voz, dilataciones, partamenti, incisos, etc. "De este modo la sencilla lectura se ha transformado en una especie de recitativo. Los signos prosódicos, a su vez, constan de dos elementos: los acentos, introducidos por los gramáticos griegos en la época en que el idioma griego se extendía por el Oriente y corría el riesgos de ser mal entendidos; y los signos de lectura, por medio de los cuales la escritura continua en las letras mayúsculas, la *scriptio continua*, se hacía más clara". Son las palabras de WELLESZ, Egon: Música bizantina, Ed. Labor, Barcelona, 1930, pág. 58.

procesar las conexiones entre letras y sonidos de su pronunciación, y cuando se utilizan claves fonéticas: "Las palabras se leen formando relaciones entre algunas de las letras de la palabra (no todas), y el sonido de su pronunciación. Por ejemplo, un niño quizás aprenda a leer la palabra *fix* [fijar] asociando la letra *f* y la *x* con el sonido de la palabra, o puede que escriba la palabra *giraffe* [jirafa] como *jrf*. Estas asociaciones, aunque incompletas, no son arbitrarias, y por eso son mucho más fáciles de recordar y más eficaces, a la hora de leer, que las claves visuales de la forma de una letra o palabra"[26].

Observando el texto de la primera sección, el texto legible se limita a: "Al son de sus cantos Orfeo. Teseo. Rodas". La información fonética que nos ofrece es, por ejemplo para Teseo: "Si so sá sié sé; e o; Teseo o e. E o s s s s s s". Para Rodas: "Rinda, rando, Rodas; Ró; dadodas Ro; S; Ro Ro a".

Comprendemos bajo este criterio aportado por Ehri, que ya que no hay apoyo melódico en esta primera sección del Canto II, es la relación primaria de las asociaciones fonema/sonido las que conforman nuestra clave principal para el recuerdo.

La segunda sección trata la historia de Orfeo contada a los niños, por tanto hace referencia a la memoria episódica.

Canto III*: Teseo en el Hades.*

Primera sección:
E e
Hades,
o o o.
e o o.

Segunda sección:
E
o o
Ha
Hades i i, iiii, iiii, i, iii, iii, i, i, i.
Ha
hihihihihihi, hihihihihihi, hihi, hihi, hihi, oh oh oh.

[26] BRUNING, Roger H.; SCHRAW Gregory J.; NORBY Mónica N.; RONNING Royce R.: *Psicología cognitiva y de la instrucción*, Ed. Pearson Prentice Hall, Madrid, 2005, pág. 293. Los estudios de Ehri a los que se hace referencia son los siguientes: EHRI, L.: "Development of the ability to read words", in P.D. Pearson (Ed.), *Handbook of reading research* (2nd ed., pp. 395-419), Logman, New York, 1991. EHRI, L.: "Development of the ability to read words: Update", in R.B. Ruddell; M.R. Ruddell; H. Singer (Eds.), *Theoretical models and processes of reading* (4th ed., pp. 323-358), DE: International Reading Association, Newark, 1994. EHRI, L.: "Research on learning to read and spell: A personal-historical perspective", in *Scietific of reading*, nº 2, 1998, pp. 97-114.

Tercera sección:
A a e e e e
e
e e.

Estética:
No es casual que Barce haya introducido la primera entonación de *Oleada* en el Canto III, ya que el sentido de la leyenda del descenso al Hades era explorar los límites del poder de la música[27]. Los mitemas que integran la leyenda pueden entenderse como ejemplos de la acción de la música sobre distintos ámbitos del universo: la naturaleza, el mundo humano (inventa la lira, el hexámetro), y el mundo de los dioses (Orfeo en el Hades seduce con su música a los dioses infernales).
Valorando tan sólo el texto, no podemos decir que sea serio o jocoso, ya que la única palabra legible es "Hades", no obstante el hecho de saber que Teseo está en el Hades nos induce hacia una estética seria.

Expresión/Imitación:
"Teseo está en el Hades, a donde fue con su amigo Pirítoo, y donde le será trabajoso salir, sentados como están ambos en las "sillas del olvido". Por eso no han podido acudir a la convocatoria de Jasón: al pasar lista, el nombre de Teseo se repite desesperadamente. "¡Sin duda que estos dos hubieran hecho más fácil para todos el éxito de la empresa!, apostilla Apolonio, que los incluye en el catálogo como ausentes ilustres. En el Hades se escuchan cantos tristes y sollozos, gritos y rugidos; también, al final, un calmo canto de paz"[28].

Morfología:
El Canto III inicia su primera sección estructural de forma introductiva con un diapasón; la segunda sección comienza de nuevo e intercala en ella el diapasón, con carácter introductivo e intermedio; la tercera sección con carácter introductivo se inicia con el diapasón, oímos en este caso una altura de sonido y ritmo nuevos, por ello no lo consideramos epigonal.

Melodía/Armonía:
El estilo vocal entonado nos permite oír dentro del sistema de niveles de Barce, el nivel Mi. El siguiente diagrama paradigmático de las entonaciones nos permite ver el diseño melódico y rítmico en detalle:

[27] Véase GRAF, Fritz: "Orpheus: A Poet among Men", en BREMMER, J. (ed.): *Interpretations of Greek Mytology*, Croom Helm, Londres y Sydney, 1987, pp. 90-106.
[28] BARCE, Ramón: Notas al programa del 4-mayo-2004.

Ejemplo 1: Paradigma Canto III

La ley de Prägnanz anuncia: "La organización psicológica será siempre tan "buena" como las condiciones predominantes lo permitan"[29]. Una de estas condiciones es la *ley de la buena continuación*[30]. Veamos cómo organiza Barce el Canto III:

A través de dicha ley se nos permite ver que la nota final de cada fragmento es la misma nota del inicio del fragmento siguiente: el FA de la línea 1, es el comienzo de la línea 2; el MI final de la línea 2 es el comienzo de la línea 3; el DO final del primer fragmento de la línea 3 es el comienzo del segundo fragmento de la línea 3. El paso al fragmento final cadencial de la primera sección rompe la continuación en medio tono (SOL en blanca con puntillo pasa a la Lab corchea) reposa finalmente sobre DO en blanca con puntillo.

Vemos en la línea 3 del paradigma de la primera sección que la distancia interválica del giro melódico de este fragmento (MI corchea a DO negra) es una sexta menor, el DO en octava grave cierra la primera sección sobre el VI grado del nivel MI.

Es al paso de la segunda sección hacia la tercera y dentro de la tercera sección, donde el intervalo melódico de sexta, ahora sexta mayor, es el elemento más importante; la ley de la buena continuación se da siempre sobre la tónica MI, hay una mayor agilidad y movimiento melódico ondulante (líneas 7 y 10), y descendente (líneas 8, 9 y 10). Es importante destacar el valor estructural y armónico que Barce concede al intervalo de sexta mayor.

La Coda recupera el *Da Capo*, con el mismo giro cadencial de medio tono con el que se cerraba la primera sección, ahora el LAb final del Canto III anuncia la continuación del inicio del Canto IV.

Viendo cada una de las líneas podemos concluir:

Línea 1: estructuración melódica natural y simple, cuya melodía se mueve por grados conjuntos (excepto MI-SOL). A la vez su melodía es llana, cantada sobre la nota MI resalta la tónica.

Línea 2: interpretación más artificiosa que la anterior por sus grados disjuntos, intervalo destacable es el de la cuarta justa. Su melodismo ondulado gira en torno a FA y SOL.

Línea 3: natural y simple, destaca la quinta disminuida descendente. Su línea ondulante gira en torno al SIb como dominante de nivel MI. El segundo segmento de esta línea destaca la cuarta justa descendente.

Línea 4: natural y simple, destaca la tercera menor y la cuarta justa cadencial

Línea 5 y 6: son repeticiones de las líneas 1 y 2.

Línea 7: estructura melódica adornada, melismática, la más ondulante de todas, grados disjuntos.

Línea 8: interpola una nota (LAb) con respecto al primer grupo rítmico de semicorcheas de la línea anterior.

[29] MEYER, L.B.: *Emoción y significado en la música*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pág. 103.

[30] Véase Op. Cit. pp. 108-109.

Línea 9: prolongación del grupo rítmico de la línea 7 con dos notas (FA#-MI).

Línea 10: los quintillos y seisillo se amplían por interpolación del grupo de la línea 7.

Línea 11: amplia a seisillo la fórmula de la línea 8.

Línea 12: es la repetición de la línea 5 y 1.

Memoria:
El tratamiento de información fonética es el mismo que ya hemos comentado a propósito del Canto II. Es destacable en este Canto, después de haber observado tanto en la melodía, como en la armonía la importancia de la nota MI, alrededor de ella se teje todo el canto, su sensación auditivo-temporal es la de un presente continuo, es una interrupción del tiempo. Una de las principales diferencias entre la memoria episódica y la memoria semántica es la capacidad de la memoria semántica de perder su dimensión espacio-temporal, y es en éste sentido en el que asociamos este "presente continuo" con la pérdida del espacio-tiempo.

Canto IV: ***Editores, intervención de Schwejk y conquista del vellocino.***

Primera sección:
Merkel Keil Leipzig mil ochocientos cincuenta y cuatro.
Fränkel Oxford mil novecientos sesenta y uno.
Gual Gual Gual.
oé, eiaiea, o u i.
ieiie, o u, eiaiea oé.

Segunda sección:
Álque, Eagro, ánto, áida, álsa, árba.
Jasón, si, Jasón, si, so, sa sié sé, Ródas.
dadodas, i a
s s s s s s.

Tercera sección:
(Cuchicheando, rápido, pp, declamado e ininteligible; al final sólo gesto y ruidos bucales).
En primer lugar mencionaremos a Orfeo, al que es fama que mencionemos en primer lugar, Calíope, junto a la atalaya que engendró la atalaya la propia Calíope junto a Pimplea, después de haberse acostado con la propia Calíope, 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 Pimplea, habiendo engendrado al tracio Eagro.

Cuarta sección:
Llegaba el bravo soldado Schweijk
Prichazi dobry vojak Schweijk.
A.
O.
E.
Bom bom bom.
A
Pam prram pam pam.
e.

Estética:
La última parte de *Oleada* introduce dos elementos nuevos y alejados de la mitología. El primero es de una breve referencia cantada a algunas ediciones del poema de Apolonio. Es –creo, dice Barce- una manera sencilla e inédita de recordar al oyente que estamos ante una ficción; es decir: se trata de un procedimiento nuevo para obtener el Verfremdung o distanciamiento brechtiano. El segundo es la aparición del bravo soldado Schwejk, que, precedido por un toque de tambor, se dispone a cumplir la aventura. Es como si el fantasmal catálogo de héroes se subsumiese todo él en un jocoso antihéroe que emprende el viaje pleno de entusiasmo y de seguridad en sí mismo. El buen humor con que Schwejk inicia la expedición –en la que, al parecer, va él solo- es una alusión a sus grandes cualidades para sobrevivir. Comenta Barce: "La idea de relacionar a Schwejk con un contexto griego no es mía, sino del propio Jaroslav Hasek que en su novela compara el extravío del protagonista y la afanosa búsqueda de su regimiento en Budweis con la Anábasis de Jenofonte"[31]. En todo caso, para llegar al Vellocino hace falta hoy no un héroe como Jasón, sino el ingenioso soldado que sabe que "todos los caminos llevan a Budweis". Así, lo mejor que logran los Argonautas (no todos) es sobrevivir y regresar a Págasas, que no es poco. También Schwejk, con su cazurrería, sobreviviría a la guerra de 1914 y quedará, con su amigo Woditschka "después de la guerra, a las seis de la tarde" en Praga, en la taberna "U Kalicha" en la calle Bojischti.

Expresión/Imitación:
La aparición del soldado Schwejk acompañado del tambor nos introduce en un ambiente castrense y militar.

Morfología:
Las tres primeras secciones no se acompañan de ningún instrumento, reposan únicamente en los silencios. La cuarta sección se inicia primero con un "silencio expectante, hierático", para seguir con el toque de tambor con carácter introductivo, tambor y voz se yuxtaponen con carácter intermedio hasta finalizar la sección.

[31] BARCE, Ramón: Notas al programa del 4-mayo-2004.

Melodía/Armonía:
Las partes vocales entonadas están escritas en el nivel Mi. El paradigma de la entonación nos permite ver las relaciones melódicas, interválicas y cadenciales. El Canto IV en su primera sección compone una variante rítmica del Canto III; la segunda sección se inicia con el mismo patrón rítmico y textual del inicio de la obra; la tercera sección repite del Canto II la primera parte de la segunda sección, la *Historia de Orfeo contada a los niños.*

CANTO IV

Ejemplo 2: Paradigma Canto IV

Siguiendo el orden de las líneas del paradigma podemos concretar:

Línea 1: las tres primeras corcheas con función de subdominante dan paso a una estructura silábica llana en torno a MIb, para acabar este fragmento por cromatismo en la tónica MI. El intervalo melódico destacable es la cuarta justa y el cromatismo, sin embargo la primera y última nota de la línea (LAb- MI) ofrecen una cuarta disminuida, conforman armónicamente la tónica y la subdominante.

Línea 2: crea un ritmo en paralelo con la línea 1. El movimiento melódico forma una curva que reposa en su punto máximo sobre la dominante (SIb), finaliza sobre un ascenso roto en silencios, reposando sobre el tercer grado (SOL), éste sirve de continuación hacia la siguiente línea.

Línea 3: las líneas 3 a 7, que forman el segundo período de la primera sección, reúnen el material temático del Canto III. El ámbito máximo es de sexta mayor (SOL-MI), como vimos es el intervalo estructural más importante. El movimiento melódico forma una curva, el SOL# sirve para dar buena continuación a la línea siguiente.

Línea 4: arranca con el último sonido SOL#, se une a la prolongación de dos negras a través de una sexta menor (FA#-RE). Reposa sobre un DO# como sexto grado de MI.

Línea 5: se rompe la buena continuación, recuperamos dos sonidos armónicos básicos, MI como tónica y SIb como subdominante, en giro interválico de cuarta aumentada descendente, floreando al RE como VII grado.

Líneas 6 y 7: en ritmo yámbico reposa sobre el VII grado.

Línea 8: se inicia a octava grave del último RE entonado de final de la primera sección. Una secuencia de cuatro corcheas se repite dos veces, el intervalo de cuarta aumentada es el más destacable. Su intervalo invertible quinta disminuída es el intervalo destacable de la siguiente secuencia repetido también dos veces. Lo componen las tres notas más importantes del nivel MI: Mi como tónica, LAb como subdominante, y SIb como dominante.

Línea 9: supone una variación de la secuencia anterior.

Línea 10: es la repetición exacta de la línea 8.

Memoria:

Tal y como hemos comentado anteriormente, observamos que en este canto sólo hay dos únicos elementos nuevos (referencias a algunas ediciones de Apolonio y al soldado). El resto de elementos los hemos oído ya en cada uno de los tres cantos anteriores. Veamos cómo interactúan la microestructura de la obra y la marcroestructura a través del modelo de construcción-integración (CI) de W. Kintsch. Actualmente ningún modelo descuida el texto en sí mismo; en un nivel básico, la comprensión se basa en procesos automáticos o semiautomáticos, como la percepción de letras, el reconocimiento de palabras y la comprensión de las oraciones. Con el modelo CI de Kintsch podemos ver más claro cómo el lector –y

oyente en este caso-, construye representaciones únicas de significado, a partir de lo que sabe, de las estrategias elegidas y de los textos con que se encuentra.

A continuación, pasamos a ver cómo distingue Kintsch la microestructura de la macroestructura. "La **microestructura** del texto consiste en una serie de proposiciones generadas a partir de la información oración-a-oración en el texto, además de alguna información del lector de su memoria a largo plazo. La microestructura está compuesta por todas las proposiciones del texto, relacionadas entre sí por el hecho de compartir elementos comunes… La repetición de vocabulario, las inferencias y las limitaciones de la memoria de trabajo, desempeñan un papel importante a la hora de determinar la microestructura que construye el lector"[32].

"Al mismo tiempo que los lectores están construyendo la microestructura, también están creando una **macroestructura**, que se corresponde con el significado general del texto. Mientras la microestructura consiste simplemente en proposiciones del texto, la macroestructura es jerárquica y representa la estructura global del texto. La macroestructura puede estar determinada por el texto… pero, a menudo, necesita ser inferida por el lector... La macroestructura combina pues el conocimiento y las inferencias del individuo, con las microestructuras del texto. En esencia, los elementos macroestructurales son las ideas principales, proposiciones abstractas de la microestructura"[33].

Viendo la partitura de Barce, las dos páginas que forman el Canto IV, nos dejan ver con toda claridad la procedencia de los elementos que se re-exponen: la segunda sección apareció en la primera sección del Canto I, y en la primera sección del Canto II; la tercera sección del Canto IV apareció en la segunda sección del Canto II; la cuarta sección del Canto IV se siente como eco de la tercera sección del Canto III. El Canto IV recupera de la MLP todos los elementos aparecidos que ya en su momento fueron repetidos, y por tanto procesados y almacenados en la memoria.

Al aplicar a este canto final el modelo CI, el proceso de compresión consiste en dos fases, una de construcción y la otra de integración. En la fase de construcción el oyente activa automáticamente una red de asociaciones e inferencias sencillas. Los elementos de la red (fonemas, emisiones de voz, notas pilares, intervalos melódicos, etc.) se conectan a distintos niveles de fuerza. En esta fase, todas las asociaciones son creadas por procesos automáticos ajenos al contexto. El resultado es una red de conexiones compuesta por elementos que tienen diversas *fuerzas de asociación*[34].

---

[32] BRUNING, Roger H.; SCHRAW Gregory J.; NORBY Monica N.; RONNING Royce R.: *Psicología cognitiva y de la instrucción*, Ed. Pearson Prentice Hall, Madrid, 2005, pág. 310. Se refieren al siguiente estudio KINTSCH, W.: *Comprehension: A paradigm for cognition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

[33] BRUNING, Roger H.; SCHRAW Gregory J.; NORBY Mónica N.; RONNING Royce R.: *Psicología cognitiva y de la instrucción*, Ed. Pearson Prentice Hall, Madrid, 2005, pág. 310. Se refieren al siguiente estudio KINTSCH, W.: *Comprehension: A paradigm for cognition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

[34] Véase BRUNING, Roger H.; SCHRAW Gregory J.; NORBY Mónica N.; RONNING Royce R.: *Psicología cognitiva y de la instrucción*, Ed. Pearson Prentice Hall, Madrid, 2005, pág 311.

En la fase de integración se produce una especie de disminución de las asociaciones que no encajan en la estructura general de la obra. A medida que el oyente recoge nuevas frases y secciones, la red de proposiciones se activa y re-activa, empieza a estabilizarse. Los nodos proposicionales, relacionados con el significado de lo que se está oyendo, siguen activándose y se hacen cada vez más fuertes, mientras que los no relacionados con el significado del texto no se activan y se desechan. Al final, lo que la obra significa para el oyente está representado por una red de nodos altamente activados, que se ha formado a través de múltiples ciclos. La información aportada por las proposiciones de orden microestructural es de orden superior y generan mejores recuerdos y a mayor plazo, que aquellas proposiciones de orden inferior que seguramente se pierdan todas.

CONCLUSIONES

Reproducimos a continuación la reflexión final que Ramón Barce ofrece de *Oleada* y que tuvo la gentileza de donarnos en una de nuestras entrevistas:
"¿En qué mundo están hoy los dioses y los héroes griegos? Ya no están, desde luego –hace muchos siglos- en el de la mediación de los humanos con las fuerzas del universo, como los dioses cristianos, que todavía viven en esa zona de mediación desde donde pueden actuar, influir en nuestros destinos, aunque débilmente; sino en una zona más lejana, en el mundo de las imágenes pensadas (pero fijas, no huidizas ni volátiles, ni oníricas, ni cambiantes). Han perdido su agresividad, su operatividad, pero no sus figuras ni su aura. Siguen siendo lo suficientemente productivos como para que en Oleada, y casi sin quererlo, se hayan introducido tan profundamente que el oyente necesita saber quienes son Jasón, Orfeo o Teseo. ¡Como en Garcilaso, en Peri o en Strauss! ¿estamos más o menos distantes de ellos que Rameau o que Gluck? Parece, en líneas generales, que lo que más nos alejó de los dioses griegos fue el Romanticismo. Hoy, que el Romanticismo declina, los dioses reaparecen. Siempre, por supuesto, en ese mundo que no detenta ya el poder; lejanos y olvidados de todo fervor popular y de todo consenso caliente, sin santuarios ni imágenes ni plegarias. Y ahora, además –al menos en el caso de Oleada-, desgajados de sus historias para insertarse en contextos vidriosamente simbólicos y didácticamente distanciados, y sufriendo incursiones anacrónicas como la del bravo soldado Schwejk. Quizá sólo para lectores cultos. Quizá sólo para oyentes cultos. Pero yo los he traído a mi música con absoluta convicción y naturalidad, sin duda como lo hicieron mis ilustres predecesores, que ahora ya no me parecen tan artificiosos"[35].

Igual que la escritura de la vanguardia es sintética, en *Oleada* lo primero que se advierte en la escritura es su abreviación: se fragmenta en enunciados breves. Cada palabra-enunciado propone su centro y todas en su conjunto lo muestran diseminado en la dispersión. Son fragmentos de memoria.

[35] BARCE, Ramón: Notas al programa del 4-mayo-2004.

Oleada parece tener la intencionalidad de articular el sin-sentido para motivar un efecto sorprendente en el oyente, suprimir toda posibilidad de comprensión y complacencia. Un discurso imposible de organizar en su tiempo. Así lo vimos con toda claridad en el Canto II y III especialmente, percibiendo en ello la memoria semántica.

El uso de varios idiomas, reales o inventados, adquiere varios significados, ¿piensa Barce en varias lenguas? Mallarmé escindió el lenguaje en dos formas casi sin relación: lengua bruta y lenguaje esencial. Dice Maurice Blanchot que quizá esa escisión sea la base del verdadero bilingüismo, escribe: "El escritor está en camino hacia una palabra que ya no se da nunca: habla, esperando hablar. Realiza esta marcha aproximándose cada vez más a la lengua que históricamente se le destinó, proximidad que, sin embargo, pone en tela de juicio, y a veces gravemente, su pertenencia a toda lengua natal"[36] .

Oleada se desarrolla en un estilo literario primario como si la lejanía y la distancia del tiempo imposibilitaran un recuerdo nítido de las palabras. Se siente el desdoblamiento de la lengua en una lengua extraña que nos hace hablar en un lenguaje desconocido, diverso y múltiple.

Oleada nos ofrece las dos expresiones de la memoria: recuerdo (de un género que es el Melólogo), y olvido (de las palabras).

[36] BLANCHOT, Maurice: *La amistad*, Ed. Trotta, Madrid, 2007, pág. 140.