

Universidad de Oviedo

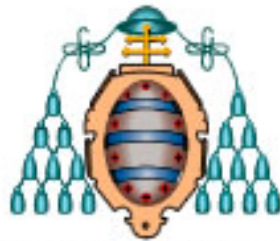
**PROGRAMA DE DOCTORADO:**  
Música en la España de los Siglos XIX y XX del  
Departamento de HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGIA

**Ángel Barja (1938-1987).  
Análisis de su obra musical**

TESIS DOCTORAL

**Fernando López Blanco**





UNIVERSIDAD DE OVIEDO

# **Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical**

---

**Fernando López Blanco**

Tesis Doctoral dirigida por:

**Dr. Ramón Sobrino Sánchez**

**Universidad de Oviedo**

**Departamento:** Historia del Arte y Musicología

**Programa:** Música en la España Contemporánea (Interuniversitario)

(Mención de Calidad)

Curso académico: 2014-15





Ilustración 1

Ángel Barja. Retrato por Encargo de Begoña Alonso al pintor Alejandro Vargas

Universidad de Oviedo

**Departamento:** Historia del Arte y Musicología

**Programa:** Música en la España Contemporánea (Interuniversitario)  
(Mención de Calidad)

Tesis Doctoral

**Título:** Ángel Barja: Vida y Obra

**Director:** Ramón Sobrino Sánchez

**Curso:** 2014-15

*A la memoria de mi hermana Rosa María*

*A Begoña Alonso*

*A todos los que, como Ángel Barja, continúan creyendo en la música  
de nuestro tiempo como portadora de valores humanos*



## Tabla de contenido

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>23</b>
<b>PRÓLOGO</b> .....	<b>27</b>
<b>INTRODUCCIÓN:</b> .....	<b>29</b>
<b>OBJETIVOS</b> .....	<b>29</b>
<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	<b>30</b>
<b>FUENTES:</b> .....	<b>31</b>
<b>METODOLOGÍA:</b> .....	<b>32</b>
<b>LA VIDA DE ÁNGEL BARJA</b> .....	<b>35</b>
<b>LA OBRA DE ÁNGEL BARJA: CONSIDERACIONES GENERALES</b> .....	<b>51</b>
<b>LA OBRA CORAL DE ÁNGEL BARJA</b> .....	<b>55</b>
CAMPANAS DE BASTABALES (1953).....	55
QUEDITO, PASITO... (El escorial, 9-X-1965).....	57
DE REBUSCO VA EL AMOR (Astorga, 11-9-1967).....	58
HODIE CHRISTUS (1968).....	59
QUEM VIDISTIS, PASTORES? (Roma, 1968).....	60
QUIEN COMO TÚ, SEÑOR (Roma, 14-02-1968).....	62
MISERERE MEI, DEUS (Roma, 11-1-1969) .....	63
IAM SOL (1969).....	65
LUCIDA STELLA (1969).....	67
AD FLUMINA BABYLONIS (1970).....	68
VESPERTINA ORATIO .....	70
¿QUÉ TENGO YO? – MADRIGAL (1970).....	71
I.- Estudio comparativo de las dos versiones tituladas respectivamente Qué tengo yo y Madrigal .....	72
1.- Variantes en la notación.....	72
3.- Variantes que afectan fundamentalmente al aspecto armónico: .....	73
II.- Análisis formal, técnico y estético de la versión final: "Madrigal" .....	74
II.1.- El soporte literario .....	74
II.2.- Enumeración de los segmentos y descripción sus procedimientos compositivos.....	75
II.3.- Resumen de los reposos cadenciales.....	77
II.4.- Conclusiones formales técnicas.....	79
III. Análisis de los mecanismos expresivos y narrativos de la versión final: .....	81
Madrigal .....	81
III.1.- Subdivisión de los segmentos en función de la intención de expresividad .....	81
III.2.- Conclusiones acerca de los recursos expresivos en la composición de la obra: .....	86
QUOUSQUE DOMINE.....	88
TE LUCIS ANTE TERMINUM.....	90
AVE MARÍA (ITALIA 1970) .....	91
PARCE MIHI .....	92
RECORDARE VIRGO MATER (1971).....	93
CAÍDO SE LE HA UN CLAVEL (25-10-1972).....	95

SI ME MUERO (1972) .....	96
MEDIA VITA.....	98
VIRGEN QUE EL SOL MÁS PURA (1972) .....	101
ALÉGRATE MARÍA (1972).....	102
CUANDO LLEGA LA LUZ (1972) .....	104
Conclusiones generales del ciclo Cuando Llega la luz.....	106
MADRIGALES Y CANCIONES (1974).....	107
1.- Con el viento que corre .....	109
2.- Vanse mis amores, madre.....	110
3.- Letrilla .....	111
4.- Solíades venir, amor.....	113
5.- En esta montaña.....	114
6.- Soy garridica .....	115
7.- Canción.....	116
8.- Balada .....	118
9.- Villancete.....	120
10.- Canción de amigo.....	121
11.- Muy graciosa es la doncella.....	123
12.- Veo las ovejas.....	124
13.- Al alba venid.....	125
14.- Por mayo, era por mayo .....	126
15.- En la huerta nace la rosa.....	127
16.- Si no os hubiera mirado .....	129
17.-Tres serranas .....	130
Conclusiones generales del ciclo Madrigales y Canciones .....	131
CANCIONES ESPIRITUALES (1974) .....	133
1.- Que tu Bendición.....	134
2.- Buenas noches .....	136
3.- Non saremo noi .....	137
4.- Vas por el camino .....	138
5.- ¿Dónde estás?.....	140
6.- Eres la luz.....	142
Conclusiones generales del ciclo Canciones espirituales .....	144
CANCIONES DEL REINO DE LEÓN (1975) .....	144
Conclusiones generales del ciclo Canciones del Reino de León.....	148
EL BOU (noviembre 1975).....	148
CUANDO VAYAS A SAN VICENTE (1976) .....	150
LUA LUA (1976).....	152
ARA NUN DIRAN (1976) .....	154
CANCIÓN ASTURIANA (1978).....	155
“GIOCO” .....	156
MADRIGALES ITALIANOS (1979) .....	158
1.- Di pensier in pensier (1979).....	158
2.- O passi sparsi.....	160
3.- Fresco, ombroso... ..	162
4.- Bramo Morir .....	163
XAN VAI (1980).....	164
HABLADME DEL MAR (1980).....	166



MADRIGALES Y ROMANCES (1980) .....	169
1.- Tú partiste con plaçer .....	171
2.- Romance de una gentil dama y un rústico pastor .....	174
3.- Romance .....	178
4.- Leonor .....	181
5.- Mangana, mangana .....	184
Conclusiones generales del ciclo Madrigales y Romances .....	186
POEMAS DEL MAR (1980) .....	188
1.- Qué mucho que yo fuese .....	188
2.- Al soplo del hielo .....	194
3.- Ancha primavera .....	197
4.- Palidece la aldea .....	200
5.- Miré tanto al mar de niño .....	205
6.- Agua Viajera .....	207
7.- Ven, poeta .....	210
Conclusiones generales del ciclo Poemas del Mar .....	213
MADRIGAL GALLEGO (1981) .....	216
CANCIONES JOB (1981) .....	217
1.- Versa est in luctum .....	218
2.- Quare non in vulva .....	220
3.- Paucitas dierum .....	222
Conclusiones generales de la obra Canciones Job .....	225
VELADOR (Noviembre de 1982) .....	226
ALDAPEKO (Tolosa 1982) .....	227
PLANCTUM JEREMIAE (1982) .....	229
1.- Desolatio .....	232
2.- Oratio .....	235
3.- Spes .....	236
Conclusiones generales de la obra Planctum Jeremiae .....	240
ALFONSINA Y EL MAR (20-09-1982) .....	241
MANANTIAL (León, 4-XI-83) .....	243
CHEZ LE PETIT PRINCE (1983) .....	244
1.- Évasion .....	244
2.- Coucher de soleil .....	246
3.- Le vanietux .....	247
CANCIONES POPULARES PARA 2, 3, 4 Y 5 VOCES BLANCAS (1983) .....	249
Conclusiones generales de la colección Canciones para 2, 3, 4 y 5 voces blancas .....	251
O CUANTUS LUCTUS (1984) .....	252
SUITE CORAL ZAMORANA (1984) .....	253
O CANDIDA VIRGO (Isla, 12-8-1985) .....	256
TRÍPTICO (1985?) .....	258
1.- Desde alta mar .....	258
2.- Pirata de mar y cielo .....	259
3.- Recuérdame en alta mar .....	260
AVE, REGINA COELORUM .....	262
CARO MEA (1986) .....	263
<b>LA OBRA INSTRUMENTAL DE ÁNGEL BARJA .....</b>	<b>267</b>

<b>LA OBRA PARA PIANO .....</b>	<b>267</b>
PICCOLO PIANO (1963).....	267
GOLGOTA apunte de pasión (1966).....	268
CANZONETA (14 junio 1966) .....	269
ALBUM DE JUVENTUD (1963-67).....	270
1.- Canción de Mayo (Valladolid, 1963). .....	271
2.- Ausencia (Madrid,1964).....	273
3.- Tristeza (Astorga,1967).....	278
4.- Divagación (Astorga, 22 de junio de 1967).....	281
5.- Mundo Nuevo (Valladolid, 16 de agosto de 1964).....	283
6.- Súplica (El Escorial, 25 de marzo de 1966). "Dedicada a mi hermana Pepita". .....	284
7.- Canción (Valladolid, 1961).....	286
8.- Pájaro de Agua (Valladolid, 16 de agosto de 1964).....	289
9.- Cuando yo me vaya (El Escorial, 19 de marzo de 1966) .....	291
10.- Pensamiento (El Escorial, 19 de marzo de 1966).....	293
11.- Silencio (El Escorial, 18 de marzo de 1966).....	296
12.- Noticia (El Escorial, 18 de marzo de 1966) .....	298
13.- El Perro Cojo (Roma, 21 de octubre de 1967).....	300
14.- Tema (El Escorial, 26 de marzo de 1966) .....	302
Conclusiones generales del ciclo Álbum de Juventud .....	303
TEMAS PARA PIANO (1969) .....	307
1.- Allegretto (Lugano, 25 de Agosto de 1969) .....	307
2.- Allegro Molto (Lugano, 25 de Agosto de 1969).....	309
3.- Andante (Lugano, 25 de Agosto de 1969) .....	310
4.- Allegro (Sin fecha).....	311
5.- Allegro (Venecia, 14 de septiembre de 1969).....	313
6.- Allegretto (Sin fecha) .....	316
7.- Poco Andante (Viena, 15 de agosto de 1969).....	319
8.- Grave (Sin fecha).....	320
9.- Molto leggero (Gandria [Suiza], agosto de 1969).....	321
10.- Poco Andante (Venecia, 15 de septiembre de 1969) .....	323
Conclusiones generales del ciclo Temas para Piano .....	325
CANTO EN LA VIEJA CATEDRAL (Viena, 14 de agosto de 1969).....	327
ORACIÓN DE LA TARDE (Viena, 17 de agosto de 1969).....	328
ITINERANTES (1969).....	328
1.- Poco Andante.....	329
2.- Quasi lento, non troppo .....	331
3.- Andante appassionato con moto.....	333
4.- Allegro .....	335
5.- Lento, ma con libertà.....	336
6.- Allegro moderato.....	338
7.- (Sin título).....	339
Conclusiones generales del ciclo Itinerantes .....	342
MÚSICA PARA PIANO (Roma 1971).....	344
1.- Quasi lento .....	344
2.- Come parlando.....	345
3.- Lentamente .....	345
4.- Vivace (Homenaje a Claude Debussy) .....	345
5.- Leggerissimo.....	346

6.- Allegro .....	346
7.- Poco Adagio.....	346
8.- Andante con moto .....	347
9.- Allegro (homenaje a John Cage).....	347
Conclusiones generales del ciclo Música para piano .....	348
DIVERTIMENTI (1971).....	349
1.- Andante.....	349
2.- Lento .....	349
3.- (Sin título ni indicación agógica) .....	349
4.- Rondó.....	350
5.- (Sin título ni indicación agógica) .....	350
6.- Allegro Giusto.....	351
7.- (Sin título).....	351
8.- Sin título.....	352
9.- Sin título.....	352
10.- Allegro moderato .....	353
Conclusiones generales del ciclo Divertimenti.....	353
SUITE PARA PIANO (1971).....	354
1.- Allegro a la Giga.....	356
2.- Allegretto.....	358
3.- Poco allegro.....	360
4.- Vivace e leggero.....	361
5.- Andante con moto .....	362
6.- Lento, ma non pesante .....	364
7.- Poco lento.....	366
8.- Vivace.....	368
9.- Andante.....	370
10.- Poco allegro .....	371
11.- Allegro vivace .....	372
12.- Allegro moderato, ma ritmico .....	374
Conclusiones generales de la Suite para piano.....	376
CUADERNOS DE LECTURA A PRIMERA VISTA (1974).....	378
Cuaderno I.....	379
1.- Deciso .....	379
2.- Andante .....	379
3.- Poco Allegro.....	379
4.- Andante .....	379
5.- Cantabile .....	379
6.- Molto moderato .....	379
7.- Andante .....	380
8.- Andante deciso .....	380
9.- Allegretto .....	380
10.- Poco Andante.....	380
Cuaderno II .....	380
1.- Andante .....	380
2.- Allegretto .....	380
3.- Leggero .....	380
4.- Moderato.....	381

5.- Lento.....	381
6.- Con moto, non troppo.....	381
7.- Lento.....	381
8.- Allegro.....	381
9.- (Sin indicación de tiempo).....	381
10.- Sereno.....	382
Cuaderno III.....	382
1.- Moderato.....	382
2.- Andantino.....	382
3.- Allegro.....	382
4.- Lento.....	382
5.- (Sin indicación de tiempo).....	382
6.- Lento.....	383
7.- Andante.....	383
8.- Tempo ordinario.....	383
9.- Andante.....	383
10.- Con moto.....	383
Cuaderno IV.....	384
1.- Andante con moto.....	384
2.- Muy sereno.....	384
3.- Allegro.....	384
4.- Lento.....	384
5.- Andante.....	385
6.- Allegro appassionato.....	385
7.- Lento.....	385
8.- Andante.....	385
9.- Sereno.....	385
10. Allegro.....	386
Cuaderno V.....	386
1.- Andantino.....	386
2.- Solenne e marcato.....	386
3.- Tempo di valzer.....	386
4.- Andante.....	387
5.- (Sin indicación de tiempo).....	387
6.- Poco lento.....	387
7.- Allegretto grazioso.....	387
8.- Andante.....	387
9.- Allegretto tranquillo.....	388
10.- Allegro giusto.....	388
Cuaderno VI.....	388
1.- Molto moderato.....	388
2.- Allegro.....	389
3.- Allegro.....	389
4.- Allegro moderato.....	390
5.- Allegro.....	390
6.- Andante.....	390
7.- Andante.....	390
8.- Allegro.....	391
9.- Con moto.....	391
10.- Andante.....	391

Cuaderno VII .....	391
1.- Allegro rítmico.....	392
2.- Tempo ad libitum.....	392
3.- Andante sereno .....	392
4.- Allegro vivo .....	392
5.- Solenne, ma non pesante .....	392
6.- Un poco andante .....	393
7.- Allegro .....	393
8.- Allegro moderato .....	393
9.- Andante sereno .....	393
10.- Allegro non troppo.....	393
Cuaderno VIII.....	394
1.- Vivo.....	394
2.- Lento .....	394
3.- Andante .....	394
4.- Allegretto leggero.....	395
5.- Serenamente.....	395
6.- Allegro .....	395
7.- Lento .....	395
8.- Andante con moto.....	396
9.- Allegro .....	396
10.- Andante.....	396
Cuaderno IX.....	396
1.- Un poco lento .....	397
2.- Allegro moderato .....	397
3.- Allegro .....	397
4.- Coral.....	397
5.- Poco allegro .....	397
6.- Lento .....	398
7.- Allegretto .....	398
8.- Allegro energico.....	398
9.- Sereno .....	398
10.- Molto moderato.....	398
Cuaderno X.....	399
1.- Allegretto .....	399
2.- (Sin indicación de tempo).....	399
3.- Allegro .....	399
4.- Sereno .....	400
5.- Allegro solenne.....	400
6.- Allegro .....	400
7.- Allegro molto.....	400
8.- Lento .....	401
9.- Andante .....	401
10.- Allegro con spirito.....	401
CANTOS DE ESPERANZA (1975).....	402
1.- Tempo ordinario .....	402
2.- Allegro moderato.....	404
3.- Muy sereno.....	406
4.- Allegro moderato.....	407

5.- Cantando, como una oración .....	408
6.- Sereno .....	410
7.- Allegretto .....	411
Conclusiones generales de Cantos de esperanza.....	413
CANCIÓN EN FORMA DE RONDÓ (León, abril de 1978).....	414
CANTOS DE NOCHE ALTA (1982).....	415
1.- Adagio .....	416
2.- Vivace.....	417
3.- Poco Allegretto .....	418
4.- Andante flessibile .....	419
5.- Moderatamente .....	420
6.- Allegro, nontropo.....	421
7.- Tpo. di valzer, ma più lento .....	422
8.- Quasi silenzoso e molto quieto .....	422
9.- Poco lento-poco allegro .....	424
10.- Quasi lento, ma con libertá .....	425
11.- Vivace quanto possibile.....	426
12.- Poco Andante.....	426
13.- Con fantasia .....	427
14.- Molto lento.....	427
15.- Vivace.....	428
Conclusiones generales del ciclo Cantos de noche alta.....	429
<b>LA OBRA PARA ÓRGANO .....</b>	<b>431</b>
CONTRICCIÓN (El Espino, 1955).....	431
IN HAC LACRYMARUM VALLE (El Espino, 22 de octubre de 1955) .....	432
MELODÍA (El Espino, 1955) .....	432
MEDITACIÓN MÍSTICA (El Espino, 1956) .....	433
VARIACIONES SOBRE “NOCHE E PAZ” (Valladolid, 1960).....	433
TEMA Y VARIACIÓN (Madrid, 15 de septiembre de 1961).....	433
MEDITACIÓN (Noviembre de 1961).....	434
LIRIO DEL VALLE (1962).....	435
IMPROVISACIÓN (Madrid, 9 de agosto de 1965).....	435
TEMA ANTIGUO PARA VARIACIONES (1967).....	436
LLANTO POR EL ATEÍSMO (5 de agosto de 1968) .....	436
CANZONE PER ÓRGANO (Viganello, Suiza, julio de 1969).....	438
FUGA Y FINAL (Roma, 1969) .....	439
LAMENTATIO TEMPORIS (1960-72) .....	440
1.- Maestoso ma non lento .....	440
2.-Poco Andante, con libertá .....	442
3.- Fuga. Allegro, con fantasía .....	442
4.- Andante calmo .....	442
FANTASÍA PARA ÓRGANO (1971).....	443
PRAELUDIUM (León, febrero de 1973).....	444
Paradise lost I & Paradise lost II (León, ¿1973-76?).....	444
RETABLO (Tres “ricercari” para órgano) (León, 1976) .....	446
1.- Andante.....	446
2.- Quasi lento, cantando.....	447
3.- Allegro, un poco Maestoso .....	447

PRELUDIO, CANCIÓN Y FUGA (León, 1982).....	449
Preludio.....	449
Canción.....	449
Fuga.....	450
CANCIÓN TRISTE (León, 15 de abril de 1982).....	451
SUITE PARA UN GENTIL ÓRGANO (León, 1984).....	451
IMPRESSION FOR BACH (León, 1985).....	454
I Quasi recitato, tranquilo.....	454
II Andante cantando.....	456
III Lentissimamente.....	457
Conclusiones generales de la Obra para Órgano.....	459
<b>OTRAS OBRAS PARA INSTRUMENTO A SOLO.....</b>	<b>461</b>
PICCOLO CONCERTO PER OBOE SOLO (Viganello-Svizzera- Julio de 1969).....	461
1.- Allegro moderato.....	461
2.- Andante cantábile.....	462
3.- Allegro vivace.....	462
VENTO DEL SUD Per flauto solo (Roma, 5 de mayo de 1970).....	462
<b>LA OBRA PARA ORQUESTA.....</b>	<b>465</b>
CANCIONES PARA ORQUESTA DE CUERDA (1961-67).....	465
1.- Canción de Mayo.....	466
2.- Ausencia.....	466
3.- Noticia.....	466
4.- Por vivir mirarte suelo.....	467
5.- Súplica.....	467
6.- Tema.....	467
7.- Cuando yo me vaya.....	467
8.- Pájaro de agua.....	468
9.- Divagación.....	468
10.- Pensamiento.....	468
CANZONE PER ARCHI (ROMA 25 DE FEBRERO DE 1968).....	469
PIEZAS PARA ORQUESTA (Roma 1970).....	469
SINFONÍA (boceto) (León 1972).....	470
SUITE PARA ORQUESTA (León, 1972).....	470
I Allegro, alla Giga.....	471
II Poco andante.....	471
III Quasi Allegro.....	471
IV Vivace e leggero.....	472
V Andante tranquilo.....	472
VI Un poco lento, ma non pesante.....	472
VII Andante.....	473
VIII Vivace.....	473
IX Andante con moto.....	473
X Poco Andante.....	474
XI Allegro deciso.....	474
Conclusiones generales de la Suite para Orquesta (1972).....	475
CONTINUUM (1974).....	475
LA MANCHA, TIERRA DE DON QUIJOTE (León, 1974).....	478

<b>LA OBRA PARA INSTRUMENTO/S SOLISTA/S Y ORQUESTA .....</b>	<b>482</b>
CONCIERTO EN RE M PARA PIANO Y ORQUESTA (León, 15 de enero de 1973) .....	482
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA N° 2 (León, 1982).....	482
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN DO#M .....	483
MOVIMIENTOS PARA 3 TROMPETAS Y ORQUESTA (León, 1983).....	483
<b>LA OBRA PARA MÚSICA DE CÁMARA (2 INSTRUMENTOS).....</b>	<b>485</b>
CANCIÓN DE LA TARDE (Melodía de junio de 1955. El Espino) .....	485
CANCIONES PARA CELLO Y PIANO (1961-66) .....	486
1.- Ausencia.....	486
2.- Súplica .....	487
3.- Noticia.....	487
4.- Cuando yo me vaya .....	487
5.- Vidalita .....	487
Conclusiones generales del ciclo Canciones para Cello y Piano.....	488
CANON PARA VIOLÍN Y VIOLA (Viena, 10 De Agosto De 1969) .....	489
MADRIGALE PER VIOLINO E VIOLONCELLO (Roma, 4 de diciembre de 1969) .....	490
SONATA PARA VIOLÍN Y GUITARRA (León, 1983) .....	490
1.- Allegro moderato.....	491
2.- Andante tranquilo.....	491
3.- Rondó-Vivace .....	492
PEQUEÑA SUITE Para 2 Flautas Dulces (León, 24 de mayo de 1984) .....	493
1.- Allegretto.....	493
2.- Andante tranquilo.....	494
3.- Vivace.....	494
Conclusiones generales de Pequeña suite para 2 flautas dulces .....	494
<b>LA OBRA PARA MÚSICA DE CÁMARA (3 INSTRUMENTOS).....</b>	<b>495</b>
MADRIGAL PARA 2 VIOLINES Y VIOLA (1) (Viena, 12 de agosto de 1969).....	495
MADRIGAL PARA 2 VIOLINES Y VIOLA (Roma, 21 de octubre de 1969) .....	496
DIVERTIMENTO PARA DOS TROMPETAS Y ÓRGANO (León, 1979) .....	497
1.- Allegro moderato.....	497
2.- Andante molto tranquilo.....	498
3.- Allegro con bravura .....	498
TRÍO (León 1983) .....	498
1.- Allegro moderato.....	499
2.- Lento .....	499
3.- Poco vivace.....	500
SUITE INFANTIL para violines (León, 1985) .....	500
1.- Allegro moderato.....	501
2.- Andante tranquilo.....	501
3.- Allegro / Andante con moto / Lento .....	502
<b>LA OBRA PARA CUARTETO DE CUERDA .....</b>	<b>503</b>
CUARTETO N° 1 EN RE M. (1969) .....	503
I movimiento: Allegro moderato .....	504
II movimiento. Andante sereno .....	504
III movimiento: Allegro molto .....	505
IV movimiento: Andante con moto.....	506
CUARTETO N° 2 DIÁLOGOS (1972) .....	510
I Movimiento: Allegro Moderato, ma deciso .....	510



II Movimiento: Vivacissimo .....	517
III Movimiento: Poco andante .....	519
IV Movimiento: Andante cantando.....	522
Conclusiones generales del cuarteto nº 2 Diálogos.....	524
CUARTETO Nº 3 CONTRAPUNTOS JOVIALES (1976) .....	526
I Movimiento: Poco Allegro/Allegro, ma non tropo.....	526
II Movimiento: Rápido y fugaz .....	528
III Movimiento: Andante.....	528
IV Movimiento: Un poco lento .....	530
V Movimiento: Allegro molto.....	532
CUARTETO Nº 4 FLUENCIAS (1982) .....	533
I Movimiento: Andante sostenuto .....	534
II Movimiento: Andante molto tranquillo .....	536
III Movimiento: Adagio ma non tanto .....	537
IV Movimiento: Allegro Giocoso .....	538
CUARTETO Nº 5 (1984) .....	540
Conclusiones generales de los Cuartetos para cuerda .....	541
<b>OTRAS OBRAS DE MÚSICA DE CÁMARA PARA 4 INSTRUMENTOS .....</b>	<b>543</b>
SUITE EN FORMA DE CANCIONES.....	543
1.- Preludio.....	543
MOVIMIENTOS PARA 3 TROMPETAS Y ÓRGANO (León, 1980).....	544
I.- Allegro moderato- Andante tranquilo .....	546
II.- Adagio, ma non tropo .....	547
III.- Allegro moderato .....	548
<b>LA OBRA PARA MÚSICA DE CÁMARA (MÁS DE 4 INSTRUMENTOS).....</b>	<b>551</b>
TEMPO D'AMOR (León, 1975).....	551
QUASI UNA BALLATA (León, 1976).....	553
I.- Un poco lento / Lento, molto liberamente / Poco Più mosso / Un poco lento / Allegretto, quasi allegro .....	554
II.- Lento, non troppo / Andante tranquilo / Andante / Vivo.....	556
FOR SEVEN (León, 1981).....	557
<b>OBRA INSTRUMENTAL-VOCAL DE ÁNGEL BARJA .....</b>	<b>559</b>
<b>LAS MISAS .....</b>	<b>559</b>
MISA ARA COELI (Para solos, coro, Órgano y Orquesta)(Roma, 1969).....	559
1.- Kyrie .....	562
2.- Gloria.....	564
3.- Credo .....	565
4.- Sanctus .....	566
5.- Benedictus .....	567
6.- Agnus Dei .....	567
MESSA IX.....	569
MISA BREVISSIMA (Soli, Coro e piccola orchestra) (Lugano, Svizzera, Julio de 1969)	
.....	571
1.- Kyrie .....	572
2.- Gloria.....	572
3.- Sanctus .....	573
4.- Benedictus .....	573

5.- Agnus Dei .....	574
MISA PARA LOS JÓVENES (1970).....	575
1.- Señor, ten piedad.....	576
2.- Gloria.....	577
3.- Santo.....	577
4.- Cordero de Dios.....	577
MISA TERESIANA (Octubre 1981).....	578
1.- Señor, ten piedad.....	578
2.- Gloria.....	579
3.- Santo.....	580
4.- Cordero de Dios.....	580
MISA BREVE (Para Solos, Coro, Órgano y Orquesta) (1982) .....	581
1.- Señor, Ten piedad.....	582
2.- Gloria.....	582
3.- Santo.....	584
4.- Cordero de Dios.....	585
MISA REGALIS (Para Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento) (Boceto) (Sin fecha)	
.....	585
1.- Kyrie .....	586
2.- Gloria.....	586
3.- Credo.....	587
4.- Sanctus .....	588
5.- Agnus Dei .....	589
MISA IN HONOREM SANCTI MARTINI LEGIONENSIS (Soli, Coro, Organo Ed Orchestra)	
(Sin fecha).....	589
1.- Kyrie .....	591
2.- Gloria.....	592
3.- Credo.....	592
4.- Sanctus .....	593
5.- Agnus Dei .....	594
<b>CANTATAS .....</b>	<b>595</b>
ROMANCE DE LA LUNA LUNA (PARA CORO, PIANO Y ORQUESTA) (1967).....	595
EMAUS (1971) .....	599
1.- Introduccion (Andante con moto – Allegro molto) .....	599
2.- Coro (Andante con moto - Tempo I) .....	599
3.- “Segue Recitativo” .....	600
CANTICUM (1974) .....	600
1.- Andante sereno - Poco Più mosso .....	602
2.- Allegro non troppo.....	602
3.- Andante deciso .....	603
4.- Andante sereno.....	603
5.- Un poco Adagio.....	603
6.- Andante molto moderato – Allegro con moto.....	604
7.- Andante calmo, ma non pesante - Più mosso e deciso .....	604
8.- Muy sereno.....	605
9.- Andante con moto .....	605
10.- Andante – Allegro moderato, ma deciso .....	606
BÚSCATE EN MÍ (Coro, Pueblo y Órgano) (Octubre de 1981) .....	606
CANCIONES TERESIANAS .....	609

1.- “Vivo sin vivir en mí”.....	610
2.- “Si el padecer con amor” .....	611
3.- “Vuestra soy” .....	612
4.- “A la gala, gala” .....	612
<b>OTRAS OBRAS PARA CORO Y ÓRGANO .....</b>	<b>615</b>
ALEGRÉMONOS TODOS (1972) .....	615
CANTANTIBUS ORGANIS .....	616
<b>LA OBRA PARA CANTO Y PIANO .....</b>	<b>619</b>
CANCIONES GALLEGAS ANTIGUAS (Astorga, 1967) .....	619
1.- Alalá.....	619
2.- Cantiga.....	620
3.- O que casa con morena.....	620
4.- ¡Terra, terriña! .....	621
5.- Alalá de Padrón.....	622
6.- Canto de Berce .....	622
7.- Barcala.....	623
8.- Cantar de arrieros I.....	624
9.- Romance .....	624
10.- Cuantas savedes amar (S. XIII).....	625
11.- Prende, salgueiriño (Alalá de Lugo).....	625
12.- Cantar de arieros, II (La Lamosa) .....	626
CANCIONES DE NAVIDAD .....	627
1.- ¡Niño Dios! (Valladolid, 27-XII-1963).....	627
2.- El Niño ha nacido (Valladolid, 3-IX-1959, Melodía, y Roma 1970, acompañamiento)....	628
3.- Zagalejo de perlas (Valladolid, 2-I-1964).....	628
4.- Canción del ruiseñor (El Escorial, diciembre-1965, Melodía; Astorga, 18-VI-1967, Acompañamiento) .....	630
CANCIONES DIVERSAS .....	631
1.- Quedito, pasito... (El escorial, 9-X-1965) .....	631
2.- Fino cristal (Astorga, 3-XI-1966).....	633
3.- Verde verderol (Astorga, 24 y 27-IV-1967).....	634
4.- Cazador (Astorga, 2-V-1967).....	635
5.- Canción (Astorga, 2-V-1967).....	636
6.- Canción (Astorga, 11-VIII-1967).....	638
7.- Limones van por el río (Astorga, 9-IX-1967).....	639
8.- Del rosál vengo, mi madre (Roma, 24-XII-1967).....	640
9.- Romance de la Luna luna (1967).....	641
10.- El ciego del camino (Roma, 21-V-1968) .....	641
11.- Caracola (Roma 10-X-1969).....	642
12.- Se ha puesto el sol (Roma, 10-X-1969; 30-III-1970) .....	644
13.- Ruiseñor de la noche (1972).....	645
14.- Me nació un amor (León, 13-VII-1972).....	646
15.- Tan sola estoy .....	648
16.- Tríptico.....	649
I.- Noche desierta .....	650
II.- No te amaba.....	651
III.- Nadie.....	652
<b>LA OBRA INSTRUMENTAL VOCAL DE CARÁCTER DIDÁCTICO .....</b>	<b>653</b>

MÚSICA Y POESÍA PARA NIÑOS (1980) .....	653
1.- Canción de cuna de los elefantes .....	655
2.- Brújula la bruja .....	655
3.- El primer resfriado.....	655
4.- Oración de los cuatro ángeles y el de la guarda.....	655
5.- El lagarto y la lagarta .....	656
6.- Volvamos a cantar .....	656
7.- Cantemos a las flores .....	656
8.- Mi cuna.....	656
9.- La señora luna.....	656
10.- Nana.....	656
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>659</b>
<b>CONCLUSIONES DE LA OBRA CORAL.....</b>	<b>659</b>
<b>CONCLUSIONES DE LA OBRA INSTRUMENTAL .....</b>	<b>665</b>
<b>CONCLUSIONES DE LA OBRA INSTRUMENTAL-VOCAL .....</b>	<b>671</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>677</b>
BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL .....	677
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE ÁNGEL BARJA .....	679
<b>ANEXOS .....</b>	<b>683</b>
<b>1.- FACSIMIL Y EDICIÓN DE LA PIEZA Nº XII DE LA SUITE PARA PIANO.....</b>	<b>683</b>
<b>2.- CATÁLOGO DE LA OBRA DE ÁNGEL BARJA POR ORDEN ALFABÉTICO .....</b>	<b>689</b>
<b>3.- CATÁLOGO DE LA OBRA DE ÁNGEL BARJA POR ORDEN CRONOLÓGICO .....</b>	<b>717</b>
<b>4.- EDICIONES DE OBRAS DE ÁNGEL BARJA.....</b>	<b>749</b>
<b>5.- DISCOGRAFÍA DE ÁNGEL BARJA .....</b>	<b>755</b>
<b>6.- ESCRITOS DE DIVULGACIÓN MUSICAL DE ÁNGEL BARJA.....</b>	<b>763</b>
<b>7.- DOCUMENTACIÓN VARIA (PROGRAMAS DE CONCIERTOS, ENTREVISTAS, CARTAS Y DOCUMENTOS PERSONALES) .....</b>	<b>767</b>
<b>8.- DOCUMENTACIÓN HEMEROGRÁFICA.....</b>	<b>767</b>
<b>9.- PARTITURAS.....</b>	<b>767</b>

Eliminadas, en esta versión digital, ilustraciones con fragmentos de bocetos y manuscritos, así como anexos con reproducciones de las partituras originales por protección de derechos de autor.

## AGRADECIMIENTOS

---

Necesariamente el primer agradecimiento ha de dedicarse a Begoña Alonso, esposa de Ángel Barja, siempre amable, receptiva y con la mejor disposición de ayuda y colaboración para iniciativas como esta tesis, a pesar de que ya son unos cuantos los eventos que la han requerido para dar de sí el testimonio de la vida que compartió con Ángel. Si algo es destacable en ella es la generosa actitud con la que siempre ha compartido las vivencias junto a su esposo, aunque éstas formen parte de lo más íntimo de su vida personal.

Agradecimiento sincero también al Dr. Ramón Sobrino Sánchez, que amablemente ha accedido a dirigir esta tesis, aportando importantes puntos de vista, grandes conocimientos, consejos y orientaciones, sin las cuales, la realización de la misma no hubiera sido posible.

A D. José Barja Iglesias, hermano y excepcional biógrafo de Ángel.

Obligado agradecimiento también a D. Luís González Viñuela, que desde siempre, ha sido el alma mater de todo tipo de iniciativas dirigidas a la gestión, divulgación y apreciación de la obra de Ángel Barja.

Otro cordial agradecimiento es para la persona de D. José Luis Ocejo, Director del Festival Internacional de Música de Santander, Director de la Coral Salvé de Laredo y Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes en el año 1999; que siempre se mostró accesible, amable y servicial para prestar su ayuda y testimonio imprescindibles. Él fue el detonante que propició que Ángel Barja desarrollase una de sus facetas más importantes como compositor. Por extensión, agradecimiento también a las personas que trabajan en la organización del Festival de Santander.

Justo es, también, el agradecimiento a D. Adolfo Gutiérrez Viejo, reconocido organista de origen leonés, fundador de la *Capilla Clásica* de León, antecesor de Barja en la misma y

responsable de su afincamiento en la ciudad de León. Él fue la primera personalidad relevante que me relató, de primera mano, las claves de la historia de Ángel Barja.

El siguiente agradecimiento es especialmente entrañable para D. Teodomiro Álvarez, director de la *Coral Isidoriana* de León. Él sigue siendo, junto con J. Ocejo y A. Gutiérrez Viejo, testimonio vivo de la historia de Ángel Barja, ya que los tres formaron parte activa y muy relevante de ella.

Por su aportación inestimable en este trabajo, tanto vital como documental, es necesario mencionar a la gran pianista, y amiga personal de Ángel Barja, María Jesús Ayala.

A otro de los grandes amigos personales de Ángel Barja, el Escultor Francisco Chamorro, le debo testimonios y documentos que aportaron hallazgos de gran valor en este estudio.

A Don Alberto Pérez Ruiz †, uno de los protagonistas de la vida política y cultural de la época de Barja, que hizo valiosas aportaciones a esta tesis.

Al la institución de los Misioneros Redentoristas, concretamente al Padre Tirso Cepedal y al Padre Paulino Sutil.

Por su inestimable ayuda y colaboración, a Mons. Valentino Miserachs Grau, Director del Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma en el momento de mi visita a dicha institución.

A mi gran amiga, excelente pianista y mejor persona, Yolanda Vidal Valles y a su esposo, Alfonso Garralda Falcó, por su gran apoyo y por ayudarme generosamente con las traducciones del italiano.

A José Julián Valdivia Sierra, por su incondicional ayuda y ánimo en todo momento.

A mi padre, Daniel López Lúquez, que siempre fue servicial cuando necesité su ayuda.

A mi amigo Guillermo Ares, excelente director de coros, quien me facilitó bastantes datos y documentos, y compartió conmigo su entusiasmo y admiración por la figura de Ángel Barja.

Una imprescindible mención de gratitud al personal del servicio de hemeroteca de las Bibliotecas Públicas de León, Santander, Bidebarrieta (Bilbao), Cuenca y Segovia, cuya ayuda ha sido de gran valor para la realización de este trabajo.

Igualmente, agradecimiento a Jon Bagues y a Luis Miguel Espinosa, de las instituciones ERESBIL y Centro de Inicitativas de Tolosa, respectivamnete.

A M<sup>a</sup> Jesús Astorga, Directora del Conservatorio Profesional José Castro Ovejero de León, por acceder a facilitarme datos laborales de Ángel Barja.

A Francisco Luis Santiago, Secretario Académico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, por acceder a facilitarme datos sobre el expediente académico de Ángel Barja.

A mi gran amiga Imelda Martín Junquera, Doctora del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de León, por su constante apoyo y valoración, y por ayudarme generosamente con la traducción al inglés.

A todos aquellos que me animaron y motivaron para llevar a cabo esta tarea. También a aquellos otros que no me alentaron, o que no valoraron mi trabajo como hubiera esperado; igualmente me ayudaron a superarme.





## PRÓLOGO

---

La figura de Ángel Barja despierta, inevitablemente, fascinación por varios motivos. Uno de ellos, quizá, sea el hecho de estar ubicado en un momento, generacionalmente, difícil para ser compositor. Su extraordinaria trayectoria académica, su rica experiencia vital, su profunda intensidad emocional y espiritual transfieren a su música características muy peculiares. La forma que Ángel Barja tiene de asumir el reto creativo no puede entenderse sin apreciar la expresividad como objetivo prioritario.

Por otra parte, las facetas de Barja como pedagogo, como folclorista y como director de coro no están desvinculadas de su perfil de compositor. Todas ellas son importantes y están desarrolladas de un modo inevitablemente unitario e interdisciplinar. Muchas de sus composiciones tienen un sentido práctico, y están concebidas con la intención de satisfacer demandas de tipo didáctico, social o pedagógico. El valor de este tipo de aportaciones es indiscutible. Sin embargo, cuando Ángel Barja tiene la oportunidad de componer para intérpretes profesionales de primer orden, sin limitaciones de tipo técnico, es cuando desarrolla su faceta de compositor de vanguardia, demostrando sobrada solvencia, lo cual no le impide mantener intacta su expresividad característica.

La trágica y prematura muerte del compositor impidió un desarrollo mayor de su obra. Sin embargo, la producción musical de Ángel Barja es muy vasta, a la vez que diversa y plural. Esto hace que un contacto parcial con sus obras, pueda generar una percepción, no solo incompleta, sino también distorsionada del compositor. Esta Tesis pretende llevar a cabo un recorrido analítico, lo más profundo y completo posible, por la práctica totalidad de la obra, organizada por un doble criterio, cronológico y de géneros compositivos. Igualmente, se trata de dar a conocer la figura de Ángel Barja, descubriendo e ilustrando todas sus facetas: la de pedagogo (de niños y adultos); la de maestro de coro; su sensibilidad y conocimientos literarios; la faceta espiritual y religiosa; la humanística; sus aportaciones al mundo del folclore y el repertorio popular; igualmente la faceta de compositor, ampliamente formado en las técnicas tradicionales, pero también con inquietudes y soluciones vanguardistas.

Estamos, en definitiva, ante un patrimonio musical y humano de gran magnitud, riqueza y diversidad, que merece ser conocido y reconocido en su justa medida.

Fernando López Blanco

Oviedo, 23 de marzo de 2015



## INTRODUCCIÓN:

---

*“...A pesar de todo lo anterior, se diría que la figura y la obra de Ángel Barja corren el riesgo de estar entrando en una apatía generalizada por parte de los diversos sectores de la sociedad relacionados con la cultura musical: Aunque resulta inexplicable, dada su cantidad y, sobre todo, su calidad, su música apenas parece interesar, ni a los profesionales -son muy pocos los intérpretes que asumen sus obras instrumentales, pero lo que es más chocante es que haya tan pocos coros que incorporen a su repertorio una parte, aunque sea mínima, de su magna obra vocal-, ni a los investigadores, con alguna rara excepción ya comentada, ni a los organizadores de conciertos, cuya pereza mental a la hora de programar sólo es comparable a la del público, cada vez más reacio a abrir sus oídos a lo que no conoce.”<sup>1</sup>*

En el momento en el que José Luis Turina expresaba esta denuncia en su ponencia, estaban a punto de cumplirse 19 años de la muerte del compositor gallego. Ahora que han pasado ya 28, consideramos más que merecido un estudio analítico que continúe los anteriores, y que dé un paso más en la tarea de profundizar y divulgar la obra de Ángel Barja.

## OBJETIVOS

---

El primer objetivo de esta Tesis es estudiar la trayectoria biográfica del compositor, valorando su faceta humana, académica, cultural, social, espiritual y pedagógica, así como la interacción de estos aspectos en su creación musical.

Un segundo objetivo es presentar una visión analítica suficientemente profunda y completa de la obra total de Barja, desde los puntos de vista técnico-compositivo, estético-expresivo y conceptual, para determinar, de forma objetiva, sus características más relevantes, y contribuir a su reconocimiento, apreciación y difusión.

En tercer lugar, se pretende valorar la repercusión y el impacto de la obra del compositor en su entorno.

Por último, constatar que la vasta obra de Barja posee riqueza y valor artístico suficientes para merecer ser apreciada en su justa medida, más allá de motivaciones de índole subjetiva o localista (gallega o leonesa).

---

<sup>1</sup> Turina, J. L.: *Ángel Barja: Semblanza de un desconocido*. Ponencia leída en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. La Coruña, 28 de enero de 2006 (en línea) (<http://www.joseluisturina.com/escrito44.html>). Consultado el 1 de Febrero de 2015.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

El esfuerzo institucional más importante para la difusión de la obra de Ángel Barja ha sido realizado por la Diputación provincial de León, a través del Instituto Leonés de Cultura. Hasta la fecha han tenido lugar 26 ediciones del *Memorial Ángel Barja*, creado por iniciativa de su coordinador, D. Luís González Viñuela, y llevado a cabo de manera institucional por el Instituto Leonés de Cultura. El Memorial se inició en 1988, año siguiente al de la muerte del compositor y, desde entonces, se viene celebrando anualmente de modo ininterrumpido, con la única excepción del año 2005, al que le hubiera correspondido la XVIII edición, que fue pospuesta al año siguiente por falta de apoyo en ese momento. El Memorial responde a un ideario bien definido:

*"Los objetivos del Memorial son programar el máximo posible de obras de Ángel Barja, para dar a conocer su obra. Cada año se pretende programar piezas nuevas, bien totalmente inéditas o aquellas que aunque fueron interpretadas en vida del autor nunca se habían programado en los conciertos de los Memoriales anteriores. En cada edición se buscan grupos de calidad para poder interpretar con solvencia la música del compositor. Todos los años participa la Capilla Clásica de León por ser el coro que dirigió Ángel Barja desde su llegada a la capital leonesa. Además, se incluye en la programación a otra coral de León por la estrecha relación que tuvo con todas, bien como asesor musical, bien como compositor para ellas. Gracias al Memorial Ángel Barja su obra se entiende cada vez más como una de las aportaciones más importantes a la creación musical en el siglo XX. Todo compositor e intérprete que ha entrado en contacto con la obra de Barja ha quedado sorprendido y admirado de la profundidad y trascendencia que tiene"*<sup>2</sup>

También de forma vinculada al Memorial, y a través de la misma institución, el propio Luís G. Viñuela ha llevado a cabo la más completa colección de ediciones de obras de Barja, donde se incluye un catálogo-antología<sup>3</sup>, un volumen de música coral sacra<sup>4</sup>, un volumen de música instrumental para piano<sup>5</sup>, un volumen con obra instrumental de cámara<sup>6</sup>, un volumen de música sinfónica<sup>7</sup>, dos volúmenes de música coral profana<sup>8</sup>, un volumen de Música instrumental para órgano<sup>9</sup>, y un volumen de música instrumental-vocal para canto y piano<sup>10</sup>.

<sup>2</sup> González Viñuela, L.: *Objetivos del Memorial Ángel Barja*. León: Instituto Leonés de cultura. 2011.

<sup>3</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra musical Catálogo y Antología*. León: Diputación de León, 1988.

<sup>4</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Coral Sacra*. León: Diputación de León, 1989.

<sup>5</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Instrumental Piano*. León: Diputación de León, 1993.

<sup>6</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Instrumental Cámara*. León: Diputación de León, 2001.

<sup>7</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Instrumental Obra Sinfónica*. León: Diputación de León, 1993.

<sup>8</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Coral Profana I*. León: Diputación de León, 1993 /

González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Coral Profana II*. León: Diputación de León, 2007.

<sup>9</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Instrumental Órgano*. León: Diputación de León, 2007.

Sin duda, las publicaciones de referencia más relevantes sobre la vida y obra de Ángel Barja son, hasta el momento, dos:

La primera es la biografía escrita por José Barja<sup>11</sup>, hermano y mentor de Ángel en su infancia. Se trata de una edición conmemorativa que acompaña a cuatro discos de vinilo y a la reproducción, en facsímil, de manuscritos de las obras en ellos grabadas.

La segunda, de Enrique Igoa Mateos<sup>12</sup>, se centra en el estudio de la obra instrumental de Ángel Barja. No es posible abordar este trabajo sin hacer referencia al modo explícito en el que Igoa propone la continuación de su estudio de la obra del compositor. Sin duda, sus palabras suponen una motivación y justificación de gran interés a la hora de comenzar, y lo hacen pertinente.

*"...Evidentemente, con la realización de este trabajo queda abierta la invitación para escribir una segunda parte dedicada a la música coral, tanto a capella como acompañada por diversos instrumentos, y a la música vocal, que son quizá los aspectos más conocidos de su catálogo, aunque sólo sea porque han circulado con mucha más facilidad entre los muchos coros aficionados de la provincia de León y provincias circundantes (destacando especialmente la Capilla Clásica de León y la Coral Salvé de Laredo)".<sup>13</sup>*

En 2011, aceptando la propuesta de Enrique Igoa, yo mismo llevé a cabo el trabajo de investigación sobre la Obra Coral de Ángel Barja. La presente tesis pretende ser el estudio más global, profundo y completo posible realizado hasta el momento, que parta de los anteriores y los complete.

## FUENTES:

---

Las fuentes empleadas para este trabajo son:

- 1.- El catálogo de la obra de Ángel Barja realizado por Luis González Viñuela<sup>3</sup> al año siguiente de la muerte del compositor.
- 2.- Las ediciones de las obras de Barja, algunas llevadas a cabo en vida de Ángel, aunque la mayoría son póstumas.
- 3.- Manuscritos de las partituras de Barja, custodiados en el Instituto Leonés de Cultura.
- 4.- Programas de concierto de la época de los estrenos.
- 5.- Reseñas hemerográficas de la época.
- 6.- Correspondencia personal.

---

<sup>10</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Instrumental-vocal Canto y Piano*. León: Diputación de León, 2007.

<sup>11</sup> Barja Iglesias J.: *Ángel Barja Iglesias Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988.

<sup>12</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 15.

7.- Recopilación de documentación académica conservada en los archivos del PIMS de Roma.

7.- Entrevistas a personajes relevantes del entorno del compositor.

### METODOLOGÍA:

---

En cuanto a la metodología, la presente tesis mostrará, en primer lugar, una recreación del perfil biográfico del compositor, como imprescindible toma de contacto con su figura. Con el reconocimiento absoluto de la biografía de José Barja como referencia suprema e incomparable en este sentido, y la consciencia de que no es posible aportar a ésta grandes contenidos, se intentará, no obstante, ofrecer un punto de vista global y objetivo aunque personal, enfatizando algunos aspectos de su actividad académica, profesional y su dimensión social, que sirvan para contextualizar su faceta creativa. A continuación se realizarán algunas consideraciones generales sobre la obra de Barja en general, enmarcándola en su contexto histórico y geográfico, su entorno y circunstancias. Una vez abordados los apartados anteriores, se procederá al análisis de una selección lo más representativa y completa posible de la obra integral de Barja. Las obras escogidas responderán significativamente al perfil de Ángel como compositor, aunque también se hará mención a las aportaciones de tipo pedagógico y de divulgación (especialmente a los aspectos relacionados con el folclore).

Las obras se agruparán en 3 grandes géneros, tomando la referencia de las catalogaciones anteriores: 1.- Obra Coral; 2.- Obra Instrumental; 3.- Obra Instrumental-Vocal. La metodología de análisis se basará, siempre que sea posible, en el modelo tripartito de Molino-Nattiez<sup>14</sup>, observando los tres niveles poietico, neutro y estésico.

El nivel poietico se apoyará en las referencias biográficas obtenidas, estudio de borradores y versiones previas de las obras, notas de programa realizadas por el mismo Barja, la valoración de los textos elegidos para la composición y testimonios de la familia y personas del entorno más cercano de Ángel.

El nivel neutro se estudiará mediante análisis que contemplen los aspectos estructurales-formales, motivicos, armónicos (tratamiento de la tonalidad, atonalidad, modalidad o cualquier variante), contrapuntísticos, rítmicos y texturales, así como los mecanismos expresivos y/o descriptivos, y los fundamentos conceptuales de cada obra. A este respecto, aunque se procurará una uniformidad de procedimientos, también se apelará a una cierta licencia de versatilidad metodológica que permita adecuarse a la naturaleza de las obras en su diversidad. Por esta razón, para las obras atonales, que, aunque minoritarias, son de gran relevancia, emplearemos metodología de análisis de teoría de conjuntos de Allen Forte<sup>15</sup>. En estos casos en particular, este enfoque aporta datos valiosos, mientras que sería inadecuado aplicado a las obras de carácter más cercano al ámbito tonal y/o modal.

---

<sup>14</sup> Nattiez, J.J.: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, 1975.

<sup>15</sup> Forte, A.: *The structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

Para abordar el nivel estético se buscarán datos sobre la interpretación y la recepción de la obra, especialmente de origen hemerográfico, y se valorará el potencial de los mecanismos expresivos.

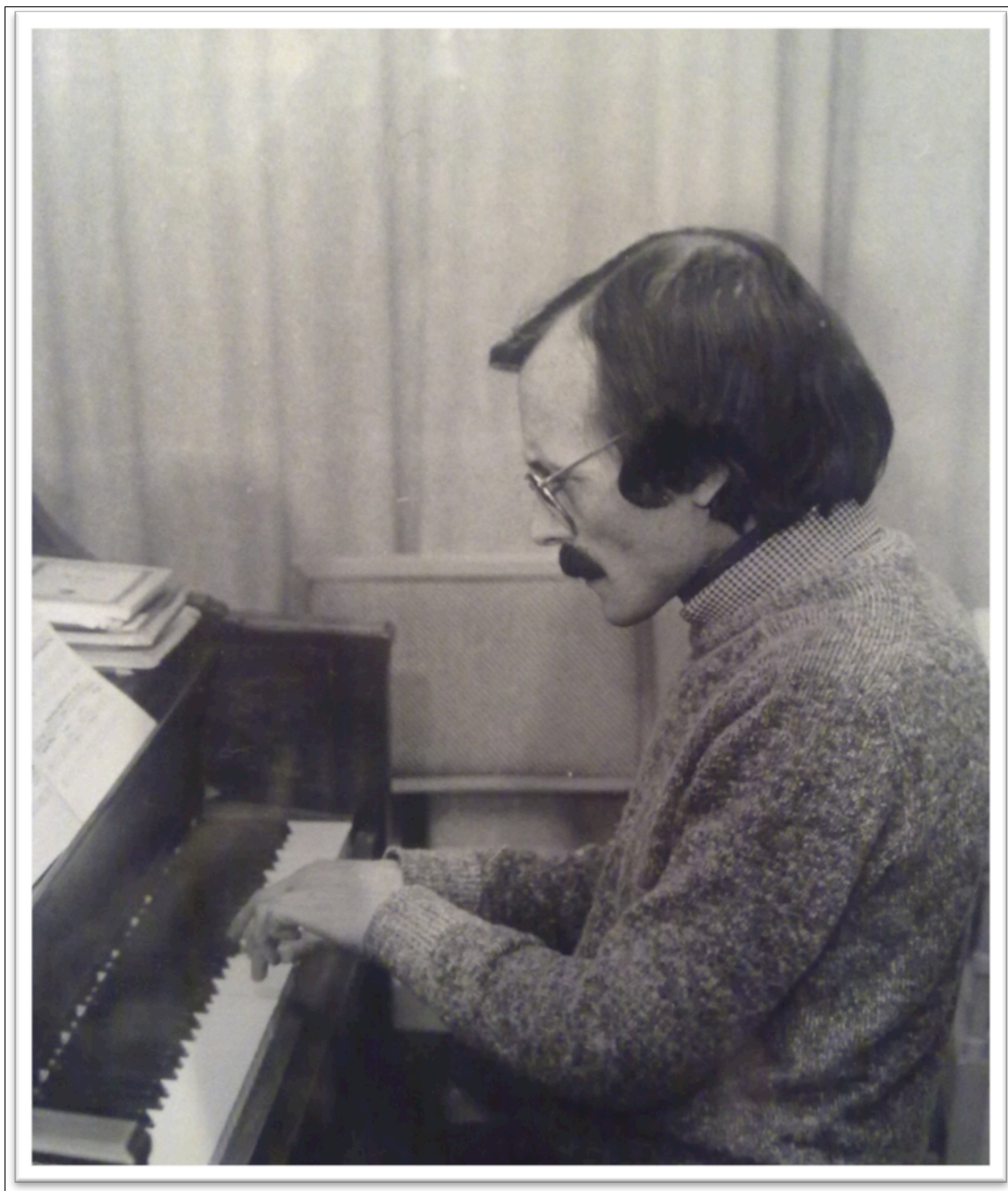


Ilustración 2

Ángel Barja sentado al piano en su casa. Foto propiedad de Begoña Alonso.



## LA VIDA DE ÁNGEL BARJA

Ángel Barja Iglesias nació el 5 de octubre de 1938 en Santa Cruz de Terroso, pueblo perteneciente al ayuntamiento de Villardevós, en el sur de la provincia de Orense. Es el tercero de siete hermanos. Cuenta José Barja cómo, durante su infancia, Ángel se fascinaba con la música y con los instrumentos de la banda de su pueblo<sup>16</sup>. Un verano, la visita de su tío Demetrio, que venía de estudiar en el colegio redentorista *El Espino*, en Burgos, el mismo al que más tarde enviarían al propio Ángel, le marcó significativamente. Ángel sintió admiración por su tío, que volvía del colegio cargado de conocimientos y, particularmente, de conocimientos de música, y más tarde le reconocería como uno de sus primeros mentores. Por lo demás, la infancia de Ángel transcurrió con la normalidad propia de cualquier niño de su generación en el entorno rural en que nació. Así fue hasta la edad de doce años, en 1950, cuando es enviado también al colegio *El Espino*, donde ya llevaba algunos cursos su hermano mayor José.



Ilustración 3

Colegio Redentorista El Espino (Burgos). Foto tomada de <http://www.redentoristas.org/donde-estamos/santuarios/monasterio-de-el-espino-el-espino>. El 27 de enero de 2015 .

Los comienzos en *El Espino* fueron duros para Ángel<sup>17</sup>. Por una parte, el entorno castellano era demasiado diferente a su pueblo de Galicia. Las dificultades con el lenguaje, desde su gallego de procedencia, tampoco facilitaban las cosas. La disciplina de la vida diaria en el internado era severa, y la convivencia con los compañeros a veces propiciaba situaciones que cualquier muchacho en sus mismas circunstancias debería aprender a superar con instinto de supervivencia. Con toda esta suma de adversidades, el rendimiento académico de Ángel se resiente en un primer momento. Ante esta situación, su propio hermano José fue

<sup>16</sup> Barja Iglesias J.: *Ángel Barja Iglesias Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988, pp. 11- 12.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 13-15.

alertado por algún profesor<sup>18</sup>. El mismo José se encargó de amonestar a Ángel, con la acertada proporción de firmeza y cariño que sólo un hermano mayor puede ser capaz de administrar. En poco tiempo, la llamada de atención de José surtió en Ángel un efecto de autosuperación que le llevó a ser un alumno verdaderamente brillante. La formación que se impartía en *El Espino* era extraordinaria<sup>19</sup>, no sólo en el terreno académico, sino también en el social, educacional, actitudinal, y en todo aquello que tenía que ver con forjar, en los muchachos, hábitos exquisitos. En todo este ideario de formación jugaban un papel primordial los conocimientos de literatura, francés, latín y, sobremanera, la formación musical. José Barja recoge escritos del propio Ángel en los que elogia a buenos profesores de música de origen navarro, como Echevarría, Javier Galdeano, Tirapu, Jacinto Ibáñez y Goicoechea. En el mismo texto relata Ángel cómo empezó a componer pequeñas piezas cuando "*apenas acababa de comprender plenamente lo que era el modo mayor y menor*"<sup>20</sup>. A los quince años compuso la primera obra coral, *Campanas de Bastabales*, sobre texto de Rosalía de Castro, para bajo solista y coro. La pieza es sencilla, pero muestra indicios importantes de musicalidad.

#### Ilustración 4

Comienzo de la primera obra coral de Ángel Barja. *Campanas de Bastabales*.

---

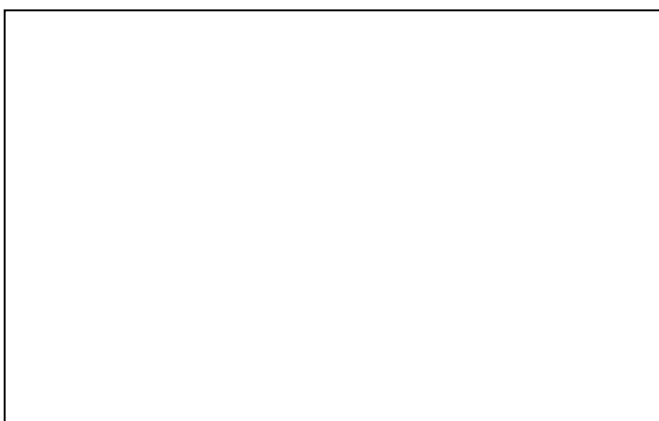
<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 17.

A la vez que Ángel iba mostrando aptitudes musicales cada vez más notorias, también desarrollaba otros talentos, entre los que destacaba el literario, particularmente en el terreno de la poesía.

En verano de 1956 Ángel tiene dieciocho años. Concluido de forma brillante su período de estudios en *El Espino*, pasa a cumplir un año de Noviciado en Nava del Rey, provincia de Valladolid. Tal y como relata José Barja, el carácter de Ángel se va transformando en su proceso de maduración. *"El muchacho espontáneo que era, se convirtió en un místico ensimismado...Fue un error el orientarle así, porque Ángel Barja que por naturaleza era cordial, natural y jovial, se hizo algo extraño..."*<sup>21</sup>



**Ilustración 5**

**Fragmento del manuscrito de una de las obras escénico-musicales compuestas por Barja durante su período en el Colegio Mayor San Alfonso de Valladolid. Foto tomada del archivo del ILC, con permiso de Begoña Alonso.**

En el Noviciado había un armonium francés, al parecer, de gran calidad, en el que Ángel tocaba e improvisaba habitualmente. Al verano siguiente, en agosto de 1957, Ángel hace profesión religiosa, pasando a formar parte de la Congregación del Santísimo Redentor. En ese momento, Ángel es trasladado al Colegio Mayor *San Alfonso*, en Valladolid. Allí cursaría estudios eclesiásticos: primero tres años de Filosofía y después otros cuatro de Teología. El desglose en asignaturas era absolutamente exhaustivo. A la vez tenían lugar multitud de actividades extraescolares de carácter cultural, en los que Ángel siempre participaba de forma

entregada. La música era asignatura obligada en todos los cursos y, poco a poco, iba conformando el centro de atención de Ángel. José Barja recoge los relatos que el mismo Ángel hace de este período<sup>22</sup>. En ellos habla con admiración y gratitud de sus profesores de música José María Goicoechea (compositor) y Pablo San José (pianista). Significativamente relata cómo estos profesores daban a conocer todos los grandes músicos a sus alumnos, incluyendo los del siglo XX. Especialmente destaca el caso de Mahler del que, cuando aún era muy poco conocido en España, el profesor San José, formado en Barcelona, ya les había hecho conocer todas sus obras.

Durante estos años de formación intensa, Ángel dirige el coro de alumnos, y se embarca en proyectos sorprendentes, como la composición de algunas obras de tipo escénico-musical, para

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 20.

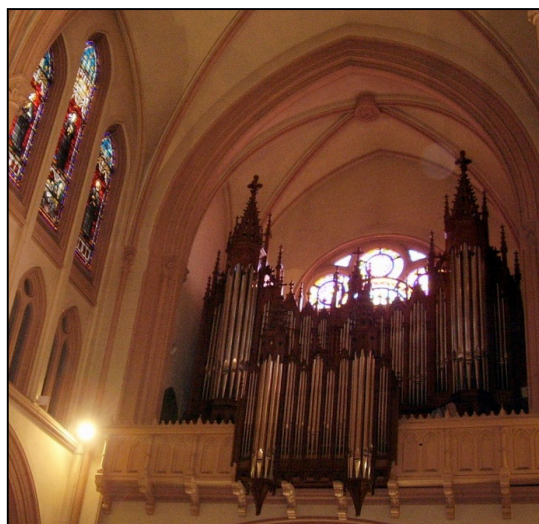
<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 22.

ser representadas por un grupo de alumnos. Una opereta (Ángel llamó a la obra “*juego escénico para ocasión*”), sobre libreto escrito por un compañero, *Atila, el Rey de los Hunos*, fue compuesta como un modesto, y a la vez, ambicioso proyecto, que se llevó a cabo con una pequeña "orquestilla". Esta circunstancia parece tener relación con las zarzuelas salesianas, basadas en episodios de la Biblia o en vidas de los santos, aunque aquí la temática no es tal. Al parecer, la precariedad de medios fue compensada por la entrega, abnegación y constancia de los alumnos implicados. Él mismo fue el coordinador de la actividad. Además de componer y ensayar, suplía al piano todo lo que no era posible tocar por falta de instrumentos. El estreno se llevó a cabo en abril de 1963, para asombro de los profesores que, en un principio, creían que se trataba de una idea cómica. Esta actividad no era sino una más, de entre todas las que pertenecían al ámbito de cosas que sólo una iniciativa joven y emprendedora puede generar y llevar a cabo.

### Ilustración 6

Contraportada del “Juego Escénico” *El Rey de los Hunos*, donde el propio Barja explica cómo éste fue compuesto “en 20 días a ratos libres”. Fotografía tomada del ILC con permiso de Begoña Alonso.

En verano de 1964, a la edad de veintiséis años, Ángel concluye su intensa etapa en el Colegio Mayor de Valladolid. Antes de ser enviado a su primer destino como profesor, se completa su formación con un período de un año dedicado a la práctica pastoral en la parroquia redentorista de *Nuestra Señora de Perpetuo Socorro* de Madrid. Dicha iglesia contaba (y aún hoy cuenta) con un órgano, Merklin de 1903, y de estilo romántico francés, que había obtenido el “Grand-Prix” en la Exposición Universal de París de 1900. Su acceso era celosamente restringido, a pesar de lo cual, según relata José Barja, Ángel obtuvo rápidamente la autorización debida para tocar en él<sup>23</sup>. El órgano sonaba de un modo característico durante las improvisaciones de Ángel. Muchos han sido en la historia los compositores que, de un modo más profesional, en unos casos, y más amateur en otros, han integrado en su perfil cierta inclinación organística. Ya sea como complemento de otras actividades musicales, o como eje de las mismas, los compositores que responden a este hecho, tienen en común algunas características muy distintivas.



**Ilustración 7**

Vista del órgano Merklin de la parroquia *Nuestra Señora del Perpetuo Socorro* de Madrid. Fotografía tomada por Fernando López Blanco el 17 de Noviembre de 2010.

En agosto de 1965 se le otorga su primer destino como profesor de español y música, y director de coro en el Colegio Redentorista de El Escorial. Una vez en este centro, según relata José Barja, Ángel sufre a causa de discrepancias pedagógicas en materia de música con otros profesores que, sin duda, se alejaban del perfil que Ángel tuvo como modelo en *El Espino* y en



**Ilustración 8**

Antiguo Colegio Redentorista de Astorga. Fototomada de (<http://www.redentoristas.org/donde-estamos/santuarios/monasterio-de-el-espino-el-espino>) el 27 de enero de 2015 .

el Colegio Mayor de Valladolid. Se trataba de personas reticentes y temerosas a una "excesiva" dedicación musical. Ángel deja constancia de su profundo malestar por esta situación, que le impide desarrollar, de la manera que él quisiera, su fuerte vocación pedagógica y musical. No será la única vez que Ángel se encontrará, en el entorno de los religiosos, con algunos de los que menospreciaban su intensa dedicación a la música.

El curso siguiente (1966-67) Ángel se incorpora a su segundo destino: Astorga. Aquí, en la biblioteca del Colegio *San Francisco*, toma contacto por primera vez con ediciones de canciones populares de la provincia de León, recogidas por autores como

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 26.

Venancio Blanco y Rogelio Villar. Algunos años después, como se verá más adelante, el interés por estas piezas dará su fruto, propiciando en Ángel el desarrollo de una de sus facetas más interesantes. Ese año en Astorga transcurre sereno, entregado a las actividades educativas y, de modo intenso, a su vida espiritual.



**Ilustración 9**

Placa identificativa del PIMS, en Via Di San Agostino, muy próximo a Piazza Navona. Fotografía tomada por Fernando López Blanco el 4 de mayo de 2012.

A la breve estancia en Astorga le sucedió una etapa fundamental en la historia de Ángel que sería la culminación de toda su intensa formación anterior. A comienzos del curso escolar 1967-68, el Superior Provincial de la comunidad redentorista decide enviar a Ángel a estudiar al *Instituto Pontificio de Música Sacra* de Roma (PIMS). Allí permanecería durante cuatro cursos consecutivos, a lo largo de los cuales haría también, en los períodos de vacaciones, esporádicos viajes a Suiza, Austria y Alemania. Muchos manuscritos de Barja muestran constancia de haber sido concluidos en estos lugares; algunos como ejercicios escolásticos y otros de carácter más creativo. Su lugar de residencia en Roma sería el *Colegio Internacional San Alfonso*, en Via Merulana, 31, muy próximo a la Basílica de *Santa María la Mayor*.

A menudo expresaba su intención de perfeccionarse musicalmente para así hacerlo también espiritualmente. "El hecho de ser yo compositor me debe mover a ser santo..."<sup>24</sup>.



**Ilustración 10**

Fragmento del manuscrito de un trabajo escolástico terminado en Vigenello (Suiza). Foto tomada del archivo del ILC, con permiso de Begoña Alonso.

---

<sup>24</sup> Barja Iglesias J.: *Ángel Barja Iglesias Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988, p. 30.





**Ilustración 11**

Auditorio de la Sede Académica del PIMS con su órgano Mascioni op. 438 de 5 teclados y 110 registros, del año 1931. Foto tomada de (<http://elcientoporuno.blogspot.com.es/2012/02/pontificio-instituto-de-musica-sacra.html>) El 27 de ene. de 15.

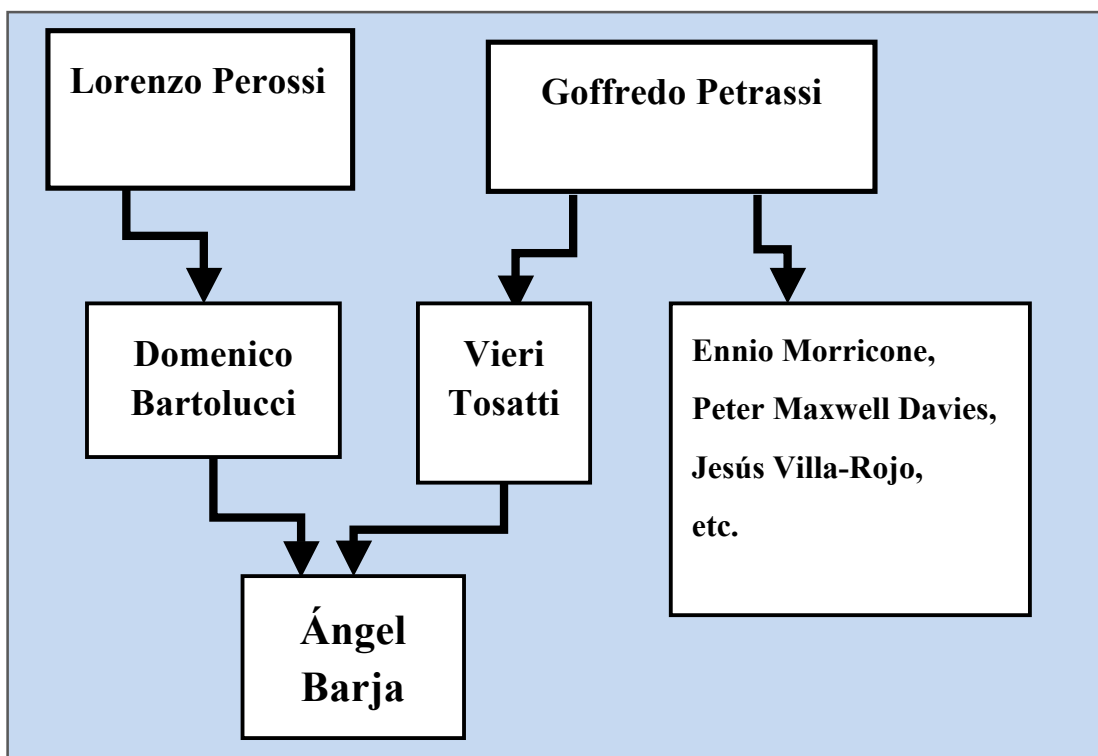
más allá del ámbito más conservador y escolástico. Tal y como se deduce de un análisis pormenorizado del plan de estudios en el que transcurrió la vida académica de Barja, toda la formación que pudiera recibir en aquella institución debió ser profunda, severa y de gran calidad, pero, obviamente, dentro de los límites que eran propios de estéticas afines a la música sagrada. A pesar de ello, la música compuesta entorno a esta fecha presenta indicios de ingenio creativo, originalidad y frescura, aun ciñéndose a lenguajes de apariencia conservadora. Esta doble cualidad, tradicional por un lado y original por otro, define, en gran medida, toda la trayectoria de Ángel Barja como compositor y, como veremos, está fundamentada en las circunstancias de su formación así como en su actitud e inquietudes personales. Su vida académica se complementaba con la posibilidad de asistir a conciertos, casi a diario, en Roma. A través de la Asociación "Nuova Consonanza" tuvo acceso directo a conciertos de música contemporánea, incluso a mesas redondas con los compositores más representativos de la vanguardia de la época (Cage, Berio, Nono, Petrassi, Busotti, Maderna, Kagel, Boulez)<sup>26</sup>. En el período vacacional que sucedió al curso académico 1968-69, la congregación redentorista le brinda a Ángel Barja la oportunidad de complementar su formación visitando otras ciudades europeas, donde también se enriquece de diversas influencias musicales, clásicas, románticas y también contemporáneas, ya que el propio Ángel habla en sus escritos personales, según relata José Barja, de la creciente fascinación por la figura de A. Webern que experimenta por entonces. Entre el elenco de profesores que formaron a Barja durante el tiempo que pasó en el PIMS podemos destacar algunos nombres como José López Calo, Armando Renzi, Higinio Anglés o Ferdinand Haberl, pero los dos pilares fundamentales de ese período académico fueron Domenico Bartolucci y Vieri Tosatti. El primero fue, propiamente, su profesor de Composición

Según podemos constatar en su expediente, en el año académico 1968-69 Barja habría cursado las asignaturas de Canto Gregoriano II (teoría y práctica), Formas musicales Gregorianas, Historia de la música II, Solfeo II, Piano II, Paleografía Gregoriana Fundamental, Armonía y Contrapunto III. Al finalizar este curso, obtendría las calificaciones académicas de "Bacalaureato in Canto Gregoriano", con calificación media de 8.45 y "Licenza in Canto Gregoriano", con calificación media de 8.75<sup>25</sup>. La parte de su formación académica en el PIMS más densa en contenidos y asignaturas orientadas directamente a la composición, estaría aún por llegar (años 1970-71). Las asignaturas cursadas hasta el momento no parecen poder proporcionar herramientas

<sup>25</sup> Expediente académico de Ángel Barja Iglesias. Archivo del PIMS (Roma)

<sup>26</sup> Barja Iglesias J.: *Ángel Barja Iglesias Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988, p. 31.

y, teóricamente, su principal referente. Tosatti era profesor de materias como Armonía, Contrapunto, Fuga, Formas Musicales e Instrumentación. Sin embargo, todos los testimonios de la época describen con detalle cómo Tosatti era el verdadero estímulo de Barja, quien mejor sintonizaba con su espíritu creativo, su inquietud artística y, quizá, quien le brindaba la posibilidad de ir más allá de lo puramente escolástico. Samuel Rubio Álvarez, quien fuera compañero de Barja por aquellos años en el PIMS, describe a Tosatti como una de las personalidades más progresistas de la época en la institución.<sup>27</sup> Por tanto, podemos concluir que la genealogía académica de Ángel Barja desciende claramente de dos ramas. Una la de Bartolucci, el cual estuvo vinculado a la dirección musical de la Capilla Sixtina, primero como adjunto elegido por el maestro Perosi desde 1952, y después como sucesor de éste, desde 1956 hasta 1997; y, por otro lado, la rama de Vieri Tosatti, quien había destacado en el panorama operístico italiano entre 1950 y 1965, y que, a su vez, había sido alumno de Petrassi en el Conservatorio *Santa Cecilia* de Roma. Conviene recordar que bajo la tutela de Petrassi se forjaron compositores como Ennio Morricone, Peter Maxwell Davies o Jesús Villa-Rojo.



Esquema 1

Esquema de la genealogía académica de Barja, donde puede apreciarse la doble influencia, una más conservadora y otra más cercana a las vanguardias de la época.

<sup>27</sup> Rubio Álvarez, S.: *Con Ángel Barja en Roma*. Especial dedicado a Ángel Barja. El Filandón. Diario de León, Domingo 15 de febrero de 1987, p. 9.



Durante los años que Ángel permanece en Roma, algunos miembros de la congregación cuestionan la verdadera utilidad de su estancia allí, menospreciando su dedicación a la actividad musical. Este hecho ofende profundamente a Barja, que se expresa dolido en muchos escritos personales, según relata José Barja. En verano de 1971 Ángel es enviado de regreso a su destino como profesor en Astorga, dando por concluida su etapa romana. Inicialmente había cierta incertidumbre sobre si continuaría, o no, su formación en Roma más adelante. Por otro lado, en este momento, había diversidad de opiniones en la congregación acerca de cuál sería el destino más adecuado para Ángel. Algunas autoridades de la orden opinaban que su lugar idóneo sería la parroquia de Madrid, donde podría realizarse como músico en la capital, y en torno al gran órgano Merklin. Otros opinaban que, dada su formación y su valía, sería más útil aportando prestigio en el colegio de Astorga<sup>28</sup>.

Por el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma pasaban muchas y variadas personalidades del panorama musical. En 1969 el organista leonés Adolfo Gutiérrez Viejo es becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para estudiar en Roma con el organista Ferdinando Germani. Durante su estancia en Italia, Viejo aprovecha también para tomar clases de composición con Vieri Tossati, quien, a su vez, le hablaba a éste de su otro aventajado alumno español: Ángel Barja (en este caso, pronunciado a la italiana)<sup>29</sup>. Sin embargo, Barja y Viejo no llegaron a conocerse por el momento. Adolfo, de personalidad inquieta, emprendedora y temperamental, había iniciado, en torno a la fecha de Santa Cecilia de 1965, un importante proyecto en su tierra de origen: la fundación de la *Capilla Clásica* de León. Se trataba de la tercera agrupación coral de tradición en la ciudad de León, después del *Orfeón Leonés*, que data de finales del S. XIX, y de la *Coral Isidoriana*, fundada en el año 1962. La *Capilla Clásica* de León fue creada bajo el ideario de dar a conocer la polifonía española del S. XVI. La motivación y esfuerzo de las personas implicadas en la iniciativa fue encomiable, y la trascendencia sociocultural, así como los resultados musicales obtenidos, fueron de gran interés. Organizaron importantes ciclos de Semana Santa, con conciertos y conferencias de carácter pedagógico y divulgativo, a pesar de la precariedad de apoyos económicos. Cuando Adolfo G. Viejo se traslada temporalmente a Roma, deja a la Capilla Clásica, de modo provisional, en manos de D. José María Álvarez Pérez, Maestro de Capilla de la Catedral de Astorga. En 1970, A. G. Viejo regresa a León, y la Capilla continúa su imparable trayectoria. Ese año, para la conmemoración del II centenario del nacimiento de Beethoven, la Capilla interpreta la *Missa Solemnis*. La magnitud del logro sociocultural que esto supone en una ciudad como León en el año 1970 es extraordinaria. Se estimó que asistieron unas 3.000 personas a la Catedral<sup>29</sup>.

En la Semana Santa de 1971 la Capilla Clásica interpreta la *Pasión según San Juan* de J. S. Bach, y en Navidad de ese mismo año se interpreta el *Oratorio de Navidad*, también de Bach. Ambos conciertos se llevan a cabo acompañados por órgano ante la imposibilidad de contratar orquestas a tal efecto. Desde comienzos de 1971, Adolfo proyectaba la idea de trasladarse a Munich como organista. Las fricciones con el Obispado le habían dificultado la ida a Roma anteriormente.

---

<sup>28</sup> Entrevista realizada al Rvdo. Padre Paulino Sutil en Astorga, el 30 de diciembre de 2012.

<sup>29</sup> Entrevista realizada a Adolfo G. Viejo el 6 de mayo de 2008.

Ahora, ante la oportunidad de irse a Munich, el mayor inconveniente era el nivel de compromiso adquirido con la *Capilla Clásica*, que evolucionaba de modo imparable. El concierto del *Oratorio* de Bach, en navidad de 1971, supuso, una vez más, un hito cultural de gran trascendencia en la ciudad, y fue igualmente un éxito. Interesado por el evento, asiste a la representación musical, desde Astorga, Ángel Barja, que recientemente había regresado de Roma. En el descanso, Ángel quiso presentarse y felicitar a Adolfo por su actuación. Enseguida, G. Viejo dedujo que Ángel era el mismo Barja del que había oído hablar en Roma. De manera instantánea decidió que estaba ante la persona idónea para sucederle en la dirección de la Capilla Clásica. A comienzos del año 1972 Ángel asume la dirección de la agrupación coral. Durante ese curso escolar compaginó la dirección de la Capilla con los compromisos en el colegio de Astorga. El 2 de abril de 1972, Ángel Barja escribe desde Astorga a Aldo Bartocci, secretario del PIMS, manifestándole su firme intención de regresar a Roma a continuar sus estudios, así como la aprobación, para ello, de sus superiores. A pesar de esto, explica también que, por el momento, no le es posible, y que deberá posponer su regreso, debido a varias ocupaciones que le han surgido, entre otras, la dirección de la *Capilla Clásica*. Por esta razón, propone volver a Roma el próximo octubre o, si le fuera posible, a mitad de mayo. También se excusa y solicita que no se entienda esta circunstancia como una falta de seriedad por su parte<sup>30</sup>. El 8 de abril de 1972, Aldo Bartocci contesta a Barja, desaconsejándole que vuelva a Roma en mayo, y sugiriéndole que se incorpore el próximo curso, a tiempo para seguir la actividad académica con normalidad<sup>31</sup>. Lo cierto es que ya no volvería al PIMS de Roma, y su destino sería instalarse definitivamente en León.



**Ilustración 12**

Estado actual de la que fue la Residencia Sacerdotal, en la que Barja se hospedó al comienzo de su estancia en León en 1972. Foto tomada por Fernando López Blanco el 29 de Enero de 2011.

En ese mismo año, Ángel revisa su obra titulada *¿Qué tengo yo?*, sobre texto de Lope de Vega, y titula a la nueva versión *Madrigal*, la cual ganaría el Premio Nacional de Composición Polifónica. A comienzos del siguiente curso escolar Barja se instala definitivamente en la ciudad de León, donde asentaría su vida para siempre. Ángel compagina su nueva etapa a cargo de la *Capilla Clásica* con el trabajo como profesor de conjunto coral en el Conservatorio Provincial de Música de León, donde fue contratado el 1 de octubre de 1972<sup>32</sup>. La sede de la Capilla está instalada en el mismo edificio que el Conservatorio. Inicialmente Ángel se hospeda en una austera residencia sacerdotal, en una habitación donde compone, prepara sus actividades y, también, pasa momentos de intensa soledad, según recoge José Barja<sup>33</sup>. Los comienzos de Ángel en la Capilla son gratos. Una vez superada una primera fase de adaptación inicial, natural en cualquier transición, se abre paso una excelente relación entre él y los miembros del coro.

<sup>30</sup> Carta escrita Por Barja desde Astorga a Aldo Bartocci, secretario del PIMS, el 2 de abril de 1972.

<sup>31</sup> Carta escrita por Aldo Bartocci, secretario del PIMS de Roma, a Ángel Barja.

<sup>32</sup> Según consta en el expediente de Barja en el Conservatorio Profesional de Música de León. Información proporcionada por M<sup>a</sup> Jesús Astorga, el 10 de febrero de 2015.

<sup>33</sup> Barja Iglesias J.: *Ángel Barja Iglesias Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988, p. 47.



Ilustración 13

Estado actual del Conservatorio Profesional de Música de León, a la vez sede de la Capilla Clásica durante varios años. Foto tomada por Fernando López Blanco el 29 de Enero de 2011.

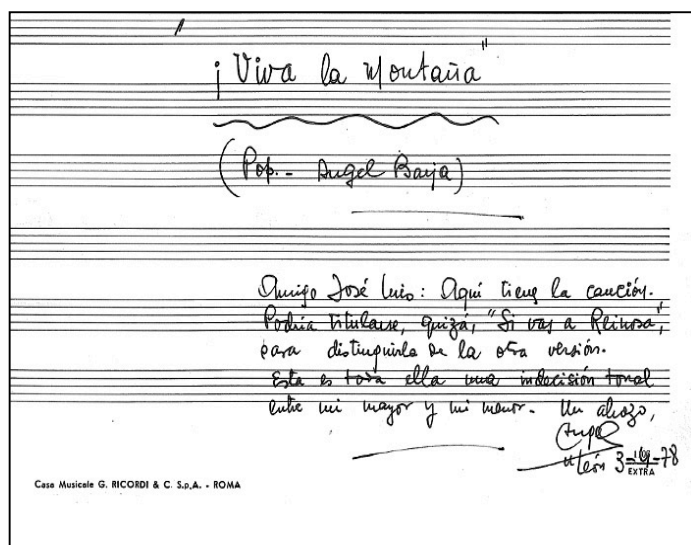
Por otro lado, en el Conservatorio las cosas no son fáciles. Ángel no encuentra en este centro el ambiente que hubiera deseado. Se queja de un entorno que no propicia el desarrollo de la vocación musical. Un grupo de "compañeros" se siente amenazado ante la llegada de Ángel y, tras un sin fin de malas relaciones, le denuncian formalmente, alegando la invalidez de su titulación expedida en Roma. Finalmente, la Diputación falló a favor de Ángel, y el trato del Conservatorio hacia él se reconduce, asignándole más dedicación al centro al cargo de nuevas asignaturas, como Armonía, Contrapunto, Fuga y Formas Musicales.

En 1974 Ángel compone las *Canciones Espirituales*. En 1975 Barja recibe el encargo de armonizar el tema popular *Cuando Vayas a San Vicente* para ser obra obligada del XIII certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera. Esa pieza interesó especialmente al director de la, por aquella época joven, *Coral Salvé de Laredo*, José Luis Ocejo. A partir de la toma de contacto en San Vicente de la Barquera, se fragua una fértil amistad entre Ocejo y Barja. El 2 de octubre de ese mismo año tiene lugar, en la Iglesia de Santa Marina la Real de León, un concierto, con motivo de las fiestas de San Froilán, al que asiste el director cántabro. En ese concierto, de éxito importante<sup>34</sup>, tiene lugar el estreno de una selección de los *Madrigales y Canciones* y otra de las *Canciones del Reino de León*. Ambas colecciones habían sido concebidas para su grabación en LP; la primera se compone de piezas escritas sobre poesías del Renacimiento español; la segunda sobre armonizaciones corales de temas populares leoneses recopilados. Cuenta José Luis Ocejo cómo de ahí surgió una profunda y constante amistad y colaboración musical: "*Al regresar a Cantabria en coche durante varios días su música de 'Río arriba, río abajo' me perseguía constantemente*"<sup>35</sup>.

Sin ninguna duda, la relación surgida entre Barja y Ocejo fue extraordinariamente prolífica desde el punto de vista musical. José Luis es director, primero, de los ciclos musicales de verano de la Bien Aparecida, de tradición en Cantabria, para asumir, además, la dirección del Festival Internacional de Música de Santander desde 1979.

<sup>34</sup> *Diario de León*, 3 de octubre de 1975, p. 24.

<sup>35</sup> Entrevista realizada a José Luis Ocejo el 25 de febrero de 2011.



**Ilustración 14**

**Dedicatoria de una canción popular a Jose Luis Ocejo. En las Canciones del Reino de León hay otra versión con el mismo título. Fotografía tomada de (<http://joseluisocejo.es/galeria/otros.html>), el 29 de enero de 15.**

Ocejo hará importantes encargos a Barja para los ciclos de la Bien Aparecida y para el Festival de Santander, y propiciará estrenos con intérpretes de gran reconocimiento y prestigio, como el "*Coull String Quartet*" y, especialmente en el ámbito vocal, el grupo inglés "*The Scholars*".

Gracias a esta circunstancia verían la luz, en 1980, sus obras *Madrigales y Romances*, sobre poemas de Rodrigo de Reinosa y *Poemas del mar*, sobre poesías de Jesús Cancio, así como el cuarteto para cuerdas *Fluencias*, de 1982. Como anécdota curiosa está el encargo del himno del Racing de Santander en 1979.

En el ámbito personal, Ángel viviría una delicada crisis en torno a 1975, cuando siente el impulso de reconducir su vocación desde la vida religiosa al matrimonio. Multitud de escritos personales<sup>36</sup> van mostrando la secuencia cronológica del proceso crítico, que Ángel afrontaría con intachable honestidad. A finales de 1976 solicita la dispensa de sus votos, que le es concedida, aproximadamente, un año después.

En mayo de 1977, apremiado por la necesidad de acreditar oficialmente su titulación en España, debido a las presiones sufridas en el conservatorio, Ángel Barja escribe a Aldo Bartocci, secretario del PIMS, solicitándole una certificación académica en la que constase su *Licenza in Composizione Sacra*. Curiosamente, Barja ruega, de forma explícita, que, como sea posible, no conste la palabra "Sacra" en su certificación y, de igual manera, que tampoco se mencione su nombre precedido del tratamiento de "Reverendo Padre". Tal solicitud la fundamenta en el hecho de que, la connotación religiosa no está bien vista ni apreciada en el ámbito en el que debe acreditar su formación académica<sup>37</sup>. Su demanda fue satisfecha, y recibió la certificación expedida con fecha 23 de Mayo de 1977.

<sup>36</sup> Barja Iglesias J.: *Ángel Barja Iglesias Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988, pp. 48-49.

<sup>37</sup> Carta escrita por Ángel Barja a Aldo Bartocci (secretario del PIMS) el 20 de mayo de 1977.



En septiembre de 1978, una vez le fue condecorada la dispensa de sus votos, Ángel Barja contrae matrimonio con Begoña Alonso. Ambos vivirían un feliz aunque, lamentablemente, breve matrimonio, instalados en su domicilio de la calle El Cid, un lugar emblemático del centro histórico de la ciudad de León. Un año más tarde nacería Ruth, su única hija. A pesar del cambio de rumbo de su vocación, Ángel siempre conservaría intacta su religiosidad y su espiritualidad características<sup>38</sup>.



**Ilustración 16**

**Domicilio familiar de Ángel Barja en el centro histórico de la ciudad. Al fondo vista de la Colegiata de San Isidoro, uno de los centros neurálgicos del conjunto histórico y monumental. Foto tomada por Fernando López Blanco el 29 de enero de 2011.**

La actividad de Ángel, ya integrado profundamente en la vida cultural de la ciudad, va en aumento. Además de la dirección de la *Capilla Clásica*, las clases del Conservatorio y las clases particulares que imparte en su casa, Barja realiza, por iniciativa de la Delegación de Cultura, y con patrocinio de la Caja de Ahorros de León, unos ciclos de audiciones comentadas, que tuvieron una trascendencia cultural sin precedentes en la ciudad<sup>39</sup>. En el año 1977 ve la luz el segundo ciclo de *Canciones del Reino de León*, esta vez incluyendo piezas poco conocidas, y con acompañamiento de distintos grupos de instrumentos. Al mismo tiempo, la *Capilla Clásica* sigue cosechando éxitos y evolucionando en sus actividades: conciertos, certámenes, grabaciones, etc. En el año 1981 Ángel compone *Canciones Job*, obra en tres piezas con la que gana un accésit en el X *Concurso Internacional de Composición para Masas Corales de Tolosa*, siendo estrenada en Bilbao en mayo de 1983, y en León en enero de 1984. En 1982, por encargo de *The Scholars*, Barja compondría la que quizá sea su obra de mayor ambición creativa: *Planctum Jeremiae*, que sería estrenada en el *Festival de Música Religiosa de Cuenca* en el año 1983 y, posteriormente, ganaría el Premio Internacional de Masas Corales de Tolosa en 1985. En 1986 gana el Premio Internacional Ciudad de Segorbe con su obra coral *Caro Mea*.

En el ámbito de la composición instrumental Barja obtiene también importantes premios, especialmente de composición para órgano, como el de la Semana de Órgano de Ávila en 1976, con la obra *Retablo*; el del Concurso de Composición para Órgano *Cristóbal Halffter* en 1982, con *Preludio, Canción y fuga*; o el Premio de la Academia de Bellas Artes de Granada con su obra para órgano *Impresssion for Bach* de 1985 entre otras. Además de escribir para *The Scholars* en el ámbito vocal, en el instrumental también realiza importantes encargos, como el *Trío* para violín, violoncello y piano para el *Trío Mompou*, o el cuarteto *Fluencias*, estrenado en Londres por el *Coull String Quartet*.

<sup>38</sup> Entrevista realizada a Teodomiro Álvarez el 18 de abril de 2011.

<sup>39</sup> *ABC*, 13 de marzo de 1976, p. 29.



Ilustración 17

Ángel Barja dirigiendo a la Capilla Clásica ante SS.MM. Los Reyes de España en un concierto en el claustro de la Colegiata de S. Isidoro, (León) en el año 1978. Foto tomada de (<http://www.lacronicadeleon.es/2012/02/13/vivir/ya-son-25-los-anos-sin-el-angel-de-la-musica-barja-140548.htm>) el 8 de febrero de 2015.

En junio de 1977, estando involucrado en multitud de proyectos y actividades musicales de emvergadura, que le hacen desarrollarse como compositor y como director, Barja manifiesta su voluntad de ampliar sus estudios en el PIMS, e intenta proponer a la institución la posibilidad de hacerlo a distancia, enviando los trabajos que fuera necesario a tal efecto. Su propósito era obtener el título de *Magisterio*<sup>40</sup>, que era el nivel inmediatamente superior al de *Licenza* (que ya había alcanzado)<sup>41</sup>. Desde el PIMS se le responde que tal cosa sólo podría llevarse a cabo de modo presencial<sup>42</sup>.

En mayo de 1979, Ángel Barja escribe nuevamente al secretario del PIMS, solicitándole, una vez más, una certificación académica. Esta vez, su ruego es mucho más preciso, ante la necesidad apremiante de acreditar en España la validez de sus estudios realizados en Roma. Expresamente solicita:

- 1.- Que se le expida un Diploma de "Licenza in Composizione" a su nombre: Ángel Barja Iglesias.
- 2.- Que se le haga, nuevamente, el certificado de Diploma, del cual envía ya una fotocopia, pero, como todos los documentos, debidamente legalizado.
- 3.- Elenco de las materias o programas, necesarios para la consecución de la Licenza en Composición.
- 4.- Elenco de los estudios realizados, con la materia, profesores y calificación obtenida.
- 5.- Esencial: Todos estos documentos deberán estar en papel timbrado del P. I., y deben ser legalizados por vía diplomática, según la legislación de acuerdo entre España y la Santa Sede. Esta legislación debe ser realizada por: Secretaría de la S. Congregación de Seminarios y estudios universitarios; Secretaría de Estado de su Santidad; Embajada de España en la Santa Sede<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Carta escrita por Ángel Barja a Domenico Bartolucci el 5 de junio de 1977.

<sup>41</sup> El plan de estudios del PIMS constaba de los niveles sucesivos de *Bacalaureato*, *Licenza* y *Magisterio*. En el expediente de Ángel Barja, figura que él alcanzó el nivel de *Licenza* en 3 especialidades: *Canto Gregoriano*, *Musica Sacra* y *Composizione Sacra*; las 3 con brillantes calificaciones.

<sup>42</sup> Contestación de Aldo Bartocci, secretario del PIMS, a Ángel Barja, el 4 de julio de 1977.

<sup>43</sup> Carta escrita por Ángel Barja a Aldo Bartocci, secretario del PIMS, el 30 de mayo de 1979. El último punto (nº 5) aparece encuadrado con tinta roja.

En esta carta se percibe un tono de angustia, por la necesidad que Ángel Barja podría tener en ese momento de acreditar, de un modo oficial, su cualificación académica. Su prestigio era evidente, y su actividad artística, pedagógica y cultural, intachables; sin embargo, en el ámbito del conservatorio, algún colectivo se había propuesto cuestionar la validez oficial de la convalidación de sus estudios, para revocar su puesto como docente en el centro. La documentación que Barja solicitaba le fue enviada. Sin embargo, aún en el año 1980, seguimos encontrando cartas enviadas al PIMS con demandas similares, como si nunca se lograsen reunir todos los requisitos necesarios para una convalidación definitiva y satisfactoria. Todo parece indicar que, por esta vía, Ángel nunca logró el reconocimiento académico oficial como pretendía. En una de sus cartas, lamenta no haberse examinado, paralelamente, en la *Academia Santa Cecilia* mientras residía en Roma<sup>44</sup>, lo cual le habría aportado una titulación al margen del ámbito eclesiástico. Esta situación, sin embargo, se resolvió realizando los correspondientes exámenes de convalidación en el *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, por los que obtendría el título de *Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación*<sup>45</sup>. Dada su formación y su bagaje, Ángel pudo llevar a cabo estos exámenes fácilmente y con éxito, acabando así con la situación de incertidumbre que generaba la imposibilidad de convalidar su titulación en España. Esta circunstancia le abriría nuevas posibilidades laborales. En el año 1983 se le contrata de nuevo en el Conservatorio Profesional de León, esta vez como profesor de Formas musicales. En 1984 se le propone como jefe de Departamento de Armonía, Contrapunto y Fuga<sup>46</sup>.

En 1985 Barja obtiene, por oposición, plaza como profesor de instituto, y pide la excedencia en el Conservatorio. Ese año y el siguiente estaría a cargo del Centro de Profesores de León. Barja hizo también notables aportaciones al ámbito pedagógico. Entre las más importantes destacan las *Canciones populares para 2, 3, 4 y 5 voces blancas*<sup>47</sup>, de 1983, y su libro *Música y Poesía para Niños*<sup>48</sup>, en colaboración con Alfonso García, cuya segunda edición (póstuma) es del año 1989.

En el año 1986 Ángel promueve la iniciativa de celebrar en la Catedral, con motivo de la festividad de Santa Cecilia, una misa en la que participasen conjuntamente todos los coros mixtos de la ciudad, que en ese momento son cuatro (a los tres de tradición ya mencionados, se sumaba un joven y pujante *Coro Universitario* fundado en 1984). El evento se celebró pero,

---

<sup>44</sup> Carta escrita por Ángel Barja a Aldo Bartocci, secretario del Pims, el 21 de julio de 1977.

<sup>45</sup> Consulta hecha el 8 de enero de 2013 a Francisco Luis Santiago, Secretario Académico del *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, donde se encuentra una referencia sobre D. Angel Barja Iglesias, con fecha 1 de febrero de 1982 en la que consta "*convalidados con fecha 6 de febrero de 1981 los estudios realizados por el título de Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación. Ha superado favorablemente la prueba de Conjunto*".

<sup>46</sup> Según consta en el expediente de Barja en el Conservatorio Profesional de Música de León. Información proporcionada por M<sup>a</sup> Jesús Astorga, el 10 de febrero de 2015.

<sup>47</sup> Barja Iglesias, A.: *Canciones populares para 2,3,4 y 5 voces blancas*. León: Ediciones Leonesas, 1983.

<sup>48</sup> Barja Iglesias, A / García, A.: *Música y Poesía para Niños*. León: Everest, 1989.

lamentablemente, sin su presencia, ya que Ángel empezaba a encontrarse enfermo a causa del proceso que desencadenaría su prematura muerte. Su final llegó inoportunamente, con multitud de proyectos aún por realizar. Entre otras cosas, había ganado en 1984, por concurso, una beca de la Diputación para realizar el Cancionero Leonés, en conjunto con el folclorista zamorano Miguel Manzano, el cual tuvo que asumir, finalmente, el proyecto en solitario, a causa de la pérdida de Barja.

Ángel fue nombrado leonés del año en enero de 1987, e hijo adoptivo de la ciudad en febrero. El día 12 de ese mismo mes, fallece a causa de su enfermedad. El Ayuntamiento de León otorga el nombre de Ángel Barja a un parque y a un auditorio. La Escuela Municipal de música de San Andrés del Rabanedo y el Conservatorio de Astorga también llevan su nombre, así como una calle en la ciudad de Ponferrada y otra de Orense. En 1991 la Concejalía de cultura del Ayuntamiento de León funda el *Coro Ángel Barja*, que es, en la actualidad, una de las agrupaciones corales más pujantes de la ciudad.

Quizá el homenaje más emblemático sea el busto erigido en el parque del Cid, en León, lindando con el que fue su domicilio familiar, y junto al de su homólogo, D. Felipe Magdaleno.



**Ilustración 18**

**Busto de Ángel Barja en el parque del Cid en (León). Escultura de Ángel Muñiz Alique (1993). Fotografía tomada por Fernando López Blanco, el 29 de enero de 2011.**



## LA OBRA DE ÁNGEL BARJA: CONSIDERACIONES GENERALES

---

*"Orensano, pero residente en León, es Ángel Barja (1938), un compositor que ha desarrollado labores como director coral y que ha producido numerosas obras vocales de carácter tradicional y popular. En un ámbito de creación pura, su búsqueda se muestra con un amplio abanico de tendencias estéticas que hacen de él un ecléctico interesado por la técnica contrapuntística. 'Contrapuntos joviales' (1976), para cuarteto de cuerda es una de sus páginas de cámara más características, mientras en lo vocal se pueden citar obras de cierto aire neoclásico como 'Madrigales y Romances' (1980), o 'Poemas del mar' (1980). También ha desarrollado actividades musicológica<sup>49n</sup>."*

Así se expresa Tomás Marco acerca de Barja cuando lo encuadra dentro del contexto de la música española del siglo XX. Los calificativos más relevantes de su descripción son "ecléctico" y "neoclásico". Otro testimonio de autoridad al respecto es, sin duda, el de José Luis Turina<sup>50</sup>. Éste también habla de eclecticismo en su ponencia y, precisando aún más, llega a describir en Barja, de manera muy acertada, una cualidad "neo-renacentista". Efectivamente puede constatarse cómo en un número representativo de obras corales de Barja está presente, de un modo más evidente a veces y más encubierto otras, cierta esencia de la polifonía del S. XVI. Este hecho está en relación muy directa con el uso generalizado del contrapunto al que hace referencia T. Marco. Sin embargo, el modo de recrear en cierta medida un estilo histórico no tiene por qué entrar en conflicto con la originalidad y la creatividad. Cuando J. L. Turina habla de "eclecticismo" aclara, muy acertadamente, que antes de atribuir tal cualidad en este caso, debería desproveerse ésta de cualquier connotación injusta. Efectivamente, esta explicación es absolutamente necesaria, ya que el término "eclecticismo" está expuesto, como muchos otros, a un gran riesgo de prejuicios. En el caso de Barja no se trata, por tanto, del eclecticismo como el uso generalizado de multiplicidad de estilos y procedimientos como solución ante la falta de un criterio propio o una pobreza creativa, sino del empleo de una rica gama de recursos al servicio

---

<sup>49</sup> Marco, T.: *Historia de la música Española*. Vol. 6 "Siglo XX". Madrid: Alianza Música, 1983, pp. 275-276.

<sup>50</sup> Turina, J. L.: Ángel Barja: Semblanza de un desconocido. Ponencia leída en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. La Coruña, 28 de enero de 2006 (en línea) (<http://www.joseluisturina.com/escrito44.html>).

de una finalidad unitaria y característica: la expresividad. Por otra parte, toda adscripción a algún tipo de "neoclasicismo" o a cualquier corriente que empiece por el prefijo "neo", a menudo suele ser también, objeto de reticencias y prejuicios dentro de algunos círculos compositivos, en lo que al aspecto creativo se refiere. Algunos críticos como Leopoldo Hontañón fueron implacables en vida de Barja, sometiéndole a este tipo de juicios<sup>51</sup> y tachándole de conservador, y sin embargo, a su muerte, le profesaron admiración<sup>52</sup>...

Ante este tipo de hechos resulta conveniente tomar conciencia de cómo, a menudo, es fácil caer en el error de juzgar la creación artística sólo por su apariencia más vanguardista o tradicional, creyendo que este criterio es el que determina el grado de valor creativo, y se olvida que el lenguaje empleado es un medio y no el fin de la expresión artística. Es incuestionable el valor de las vanguardias que han supuesto una apertura de brecha en el ámbito creativo, pero no es menos cierto el hecho de que, tanto en el conjunto de las propuestas compositivas más progresistas como en el de las más tradicionales, es posible encontrar ejemplos extraordinarios por su buena factura y otros de calidad más deficiente. Por tanto, quizá la adscripción a uno u otro modelo de lenguaje no sea más que la forma externa de la obra artística, y no condicione necesariamente el contenido de la misma. Si admitimos que esto es así, podremos afirmar que el hecho de valorar la obra de un compositor sólo en función del medio empleado para su expresión artística, podría ser un juicio superficial e insuficientemente fundado. Esta es una discusión muy recurrente en el ámbito de la composición. Un ejemplo muy representativo y muy discutido al respecto es el caso del compositor ruso S. Rachmaninoff (1873), que parecía permanecer deliberadamente ajeno a la llegada del s.XX. Efectivamente, Rachmaninoff no se adscribió en absoluto a las vanguardias de su tiempo, ni aportó ningún progreso en este sentido; sin embargo, nadie podría cuestionarle como compositor ni como talento creativo. Su lenguaje es, ciertamente romántico, pero el contenido expresivo que logra a través de este medio tiene una personalidad única, característica e intensamente distintiva. Dicho de otro modo, no inventa ninguna de las reglas de juego, pero su lenguaje es personal y singular. Por otra parte, es interesante reflexionar sobre cómo la aparición de las vanguardias responde a la necesidad de reacción ante algún tipo de imposición establecida. Si el paso siguiente es la imposición de los idearios de la propia vanguardia, tal vez, en algún momento se haga necesaria una segunda reacción sobre la anterior.

Conviene aclarar que toda la argumentación anterior no responde a una intención de eludir la necesaria imparcialidad en ningún sentido, sino, más bien al contrario. Se trata de evitar frecuentes prejuicios de cuestionable fundamento, antes de proceder a un análisis lo más profundo posible de los ejemplos musicales seleccionados. Dicho análisis será el que debe aportar datos, del modo más objetivo posible, acerca del contenido de la música en cuestión, y de cómo la forma se adecúa a dicho contenido. Como se tratará de constatar a lo largo de los análisis, el caso concreto de Barja responde a un uso de procedimientos múltiples (lo cual le vale el calificativo de ecléctico), que en muchos casos recrean procedimientos tradicionales (lo cual le ha costado, en algunos casos, el "estigma" de conservador). Sin embargo existen significativos ejemplos en los que el empleo de lenguajes más vanguardistas es resultado con

---

<sup>51</sup> Hontañón, L.: *ABC*. 17 de agosto de 1980, p. 40/ 23 de agosto de 1980, p. 32.

<sup>52</sup> Hontañón, L.: *ABC*. 12 de agosto de 1987, p. 55.

sobrada solvencia. De este hecho se deduce que la elección de uno u otro soporte estructural no está condicionado por la falta de recursos o de dominio, sino por la elección libre del mecanismo expresivo que se considere más adecuado en cada caso. El aspecto de la libertad es fundamental en este caso, ya que, como se deducirá de la secuencia de acontecimientos de su perfil biográfico, Barja no planificó su vida para orientarla a la profesión de compositor y, por eso, no "gestionó" su obra con fines de *marketing*. Al contrario, su vocación fue aflorando y se fue imponiendo por sí sola, sin que hubiese una premeditación en ello.

Turina explica de un modo minucioso cómo Barja (1938) es una figura poco posterior a las de la emblemática Generación del 51, nacidas alrededor de 1930 (como Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo y Ramón Barce, entre otros). Verdaderamente, en el panorama internacional, a partir del año 1945 aproximadamente, las técnicas multiserialistas y postwebernianas se impondrían dogmáticamente a través del

paradigma de Darmstadt y de las personalidades de Boulez y Stockhausen. Efectivamente, la Generación del 51 supuso en España el logro de la conexión con las vanguardias europeas a todos los efectos. Algunos casos como los de Manuel Castillo o Antón García Abril, explica Turina, son excepcionalmente conservadores en el contexto de aquellos años. Dicho esto, Turina hace un listado bastante exhaustivo de compositores españoles posteriores a los de la Generación del 51, pero anteriores a Barja, es decir, nacidos entre 1930 y 1938, en el que cita, entre otros, a Leonardo Balada (1933), Claudio Prieto (1934), Josep Soler (1935) y Ángel Oliver (1937); y otro de compositores poco posteriores a Barja (nacidos entre 1938 y 1955), entre los que cita a Jesús Villa-Rojo (1940), Carlos Cruz de Castro (1941), Tomás Marco (1942) y Llorenç Barber (1948). A estos listados podrían añadirse otros, de más actualidad, integrados por los nacidos con posterioridad a 1951, entre los que estarían el propio José Luis Turina (1952), José Ramón Encinar (1954) y otros más jóvenes, como Mauricio Sotelo (1961) o José María Sánchez Verdú (1968). Quizá para esta última generación falte aún perspectiva suficiente que permita establecer algún tipo de generalidad o factor común. Sin embargo, como hace notar Turina, en el grupo de los más inmediatamente próximos a Barja, el grado de heterogeneidad es grande, habiendo entre ellos ejemplos más vanguardistas y otros de carácter más conservador.



Ilustración 12

Ángel Barja y Cristóbal Halffter en diciembre de 1981

foto de Cesar Andrés Delgado.

Si en el panorama internacional los años cincuenta impusieron los procedimientos multiserialistas como referente obligado, en los sesenta aparecen los modelos texturales de Ligeti y Penderecki, del cual sabemos (este último) que Barja era gran admirador; y las corrientes minimalistas comenzaban a abrirse terreno desde EE.UU. Estos fenómenos y otros posteriores coexisten aún con influencias residuales de muchos de los anteriores; pero, en definitiva propician una nueva pluralidad muy distante del dogmatismo unidireccional de las vanguardias de los años 50. En medio de este panorama heterogéneo se desarrolla la obra de Ángel Barja, cuya etapa de madurez llega entre los años setenta y ochenta. Tal y como se constata en su perfil biográfico, Barja es totalmente consciente de las vanguardias más actuales de su tiempo, y tiene la oportunidad de formarse en ellas del modo más directo posible, presenciando explicaciones, mesas redondas y conciertos de sus protagonistas más relevantes. Luego, a lo largo de su vida, Barja tomará de la vanguardia aquellos procedimientos que considera útiles para su objetivo expresivo en según qué ocasiones.

## LA OBRA CORAL DE ÁNGEL BARJA

---

### *CAMPANAS DE BASTABALES (1953)*

Texto, Rosalía de Castro

Música, Ángel Barja

Lento, compás de 3/4 y tonos de Sol m - Sol M - Mi m - Mi M.

Se trata de una sencilla pieza, con un gran valor simbólico, ya que fue la primera obra coral compuesta por Ángel Barja. Está concebida para coro mixto y bajo solista, de modo que ambos alternan sus intervenciones de modo responsorial. El coro asume un rol acompañante durante las intervenciones del solista, así como una personalidad autónoma en las intervenciones propias.

La textura general es de una moderada polifonía, a caballo entre un contrapunto ligero y homofonía.

El motivo inicial, de carácter anacrúsico, basado en un intervalo de cuarta ascendente, es el material principal, que inicia las secciones en que se articula la estructura.

El tratamiento armónico y tonal es sencillo, de tonalidad explícita. La alternancia entre el uso, o no, de la sensible, sugiere una leve y sutil variante modal, aunque el hecho no tiene más trascendencia que una sutil connotación folclórica.

Lo más significativo respecto a la tonalidad, resulta ser la planificación de la sucesión de las tonalidades. Después del tono inicial (Sol m) se pasa al homónimo (Sol M), para transitar, a continuación, al relativo menor de éste (Mi m) y terminar en el respectivo homónimo (Mi M). De este modo, puede apreciarse en la pieza, una intención de explorar el desarrollo armónico por terceras descendentes, basado en la estrategia de cambios de modo. Por este procedimiento se consigue una evolución desde Sol m hasta el lejano Mi M, mediante un proceso modalizante. Resulta curioso el hecho de que, siendo una pieza clásica y tradicional, una vez lograda la evolución al tono lejano, no hay retorno al tono de origen. Por tanto, comienza en Sol m y termina en Mi M.

La estructura de la pieza es una variante del tipo lied, tal y como se refleja en el esquema:

Sección	A			B		A'		
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	a <sub>1</sub> '	a <sub>2</sub> '	a <sub>1</sub> ''
Tonalidad	Sol m			Sol M		Mi m – (M)		
Ritmo	Ternario				Binario	Ternario		
Tempo	Lento		Allegro			Menos movido y solemne		Lento
Texto	<i>Din dan, din dan, ¡Ah! Campanas de Bastabales, Cando vos oyo tocar, mórrome de soidades.</i>  <i>Campanas de Bastabales, cando vos oyo tocar, mórrome de soidades.</i>	<i>Cando de lonxe vos oyo, pensó que por min chamades e das entrañas me doyo.</i>	<i>Campanas de Bastabales, cando vos oyo tocar, mórrome de soidades, Sin querer torno a chorar.</i>	<i>Aló pola mañanciña subo enrribad'os outeiros, lixeiriña, lixeiriña.</i>	<i>As laradas d'as casiñas vence de lonxe tembrando, Y éu me quedo contemprando as muxícas danzarinas.</i>	<i>Campanas de Bastabales, cando de lonxe vos oyo penso que por min chamades E d'as entrañas me doyo.</i>	<i>Campanas de Bastabales, cando vos oyo tocar, mórrome de soidades, Sin querer torno a chorar.</i>	<i>Campanas de Bastabales.</i>
Compases	1-31	32-41	42-56	57-69	70-79	80-91	92-107	107-110

Esquema 2

Esta obra fue interpretada por la *Coral Isidoriana* en 1991, dentro del *IV Memorial Ángel Barja*; por la *Capilla Clásica* en los Memoriales XX y XXI (208 y 209 respectivamente); y por el *Coro Ángel Barja*, en los Memoriales XXIII y XXIV (2011 y 2012 respectivamente).

## QUEDITO, PASITO... (El escorial, 9-X-1965)

Poesía, F. G. Lorca

Letrilla sevillana, 1720

*Andantino con gracia.* Compás de 2/4 y tono de Mi m.

De esta pieza existe versión coral y versión para canto y piano. Lo más característico de la canción es su motivo rítmico de carácter anfibraco<sup>53</sup>, así como sus sincopados característicos de habanera, que junto con algunas progresiones melódico armónicas, otorgan al discurso cierta apariencia popular. Estructuralmente, la pieza podría explicarse del modo siguiente:

Sección	a	b	a	c	a	Coda
Texto	<p><i>¡Quedito, pasito amor, silencio, chitón!</i></p> <p><i>Lo lo lo ro ro lo.</i></p>	<p><i>Que duerme un infante que, tierno y constante, al más tibio amante despierta al calor.</i></p>	<p><i>¡Quedito, pasito amor, silencio, chitón!</i></p>	<p><i>No le despierten, no. ¡Alahé! ¡Alahó!</i></p> <p><i>Duerma mi amado, descanse mi amor.</i></p> <p><i>¡Alahé! ¡Alahó!</i></p>	<p><i>¡Quedito, pasito amor, silencio, chitón!</i></p>	<p><i>Loro lo lo, lo ro lo lo.</i></p>
Ámbito diatónico	Mi m	Mi m	Mi m	Mi dórico	Mi m	Mi m
Compases	1-10	11-15	16-19	20-32	33-36	37-43

Esquema 3

La melodía permanece en ámbito de Mi m durante toda la pieza, a excepción de la sección C, donde se desarrolla en modo dórico. El plano acompañante incluye, únicamente algunos accidentes, producto de notas extrañas o atracciones puntales. Asimismo, tiene lugar alguna ambigüedad entre lo que podría explicarse como acordes por cuartas, pero también como

<sup>53</sup> Pie métrico consistente en una sílaba breve seguida de larga y otra breve.

acordes apoyatura. En algunos momentos pueden identificarse poliacordes, como el acorde final (en la versión par canto y piano), que también podría percibirse como una situación de notas añadidas o como acorde por cuartas (en la versión coral).

A nivel textural, lo más significativo es la interacción que se produce entre los esquemas rítmicos, de diseño persistente, en la melodía por un lado, y en el acompañamiento, por otro.

La pieza denota cierto carácter popular, por sus diseños rítmicos recurrentes, y también por algunas progresiones; particularmente la de la sección B.

La obra fue interpretada por *Voces del Alba* en el XII Memorial Ángel Barja (1999), y por la *Capilla Clásica* en los XVIII y XX Memoriales (2006 y 2011 respectivamente).

### ***DE REBUSCO VA EL AMOR (Astorga, 11-9-1967)***

Poesía, J. M. Pemán

Música, Ángel Barja

*Allegro deciso*, compases de 2/4 y 3/4 y tonos de La M-m.

*De rebusco va el amor, desnudo el pie por las viñas*

*Con gritos de alondra lo saluda el día.*

*De rebusco va el amor por entre las esmeraldas.*

*Con cañas de oro lo saluda el agua.*

*De rebusco va el amor por la gloria del viñado.*

*Con voces desnudas le saluda el viento.*

*Por entre mis desamores de rebusco va el amor.*

*Con risas y lágrimas lo saludo yo.*

Se trata de una pieza breve y sencilla, ritmo homogéneo entre las voces y textura homofónica, lo cual hace que el texto sea claramente inteligible. Por otra parte, tanto la rítmica como el trazado de las líneas melódicas están claramente vinculadas a la propia morfología del texto. Todos los



versos comienzan con motivos anacrúsicos, diseñados expresamente acorde con la naturaleza formal del texto.

Lo más característico de la pieza es su forma dual, derivada de la propia naturaleza estructural de la poesía. Ésta disocia en dos identidades contrapuestas y alternantes, los versos impares de los pares. Por su parte, la música hace lo propio, atribuyendo dinámica en *f* y modo mayor a los primeros, y *p* y modo menor a los segundos. La excepción es el último verso, que mezcla ambas identidades, para dar lugar a la conclusión.

Fue interpretada por la *Capilla Clásica* en los Memoriales VI, XI y XXIV (1993, 1998 y 2012 respectivamente).

## HODIE CHRISTUS (1968)

Este texto corresponde a la antífona del magnificat del oficio de Vísperas de Navidad.

*Hodie Christus natus est. Hodie salvator apparuit. Hodie in terra canunt angeli, laetantur archangeli. Hodie exsultant justi, dicentes: Gloria in excelsis Deo, Alleluia.*

*Hoy Cristo ha nacido; Hoy el Salvador ha aparecido; hoy en la tierra cantan los ángeles; hoy se alegran los justos diciendo: Gloria a Dios en las alturas, Aleluya*

**HODIE CHRISTUS NATUS EST**  
Antiphona ad Vesperas Nativitatis  
(Sic cantatur tantum in die festi : alias servatur tonus communis.)

Ad Magnif. Ant. 1. g 2

**H** Odi-e \* Chrí-stus ná-tus est : hódi-e Salvá-  
tor appáru- it : hódi-e in térra cánunt Ange-li, laetán-  
tur Archánge-li : hódi-e exsúl-tant jústi, di-céntes :  
Gló-ri-a in excélsis Dé-o, alle-lú-ia. E u o u a e.

Cant. Magnificat. 1. g<sup>2</sup>. 207, vel 213.

Antífona Gregoriana de Hodie Christus. Imagen tomada de ([http://interletras.com/canticum/traducc\\_navidad.html](http://interletras.com/canticum/traducc_navidad.html)), el 26 de febrero de 2015.

### Ilustración 13

Se trata de una pieza de rica textura polifónica que incluye pasajes puramente homofónicos y otros contrapuntísticos, con carácter ornamental, sobre prolongados melismas en palabras como “*Angeli*” o “*Alleluia*”. Sin embargo, el aspecto más significativo de la pieza, a nivel textural, es el hecho de que, gradualmente, el coro se va dividiendo en una dualidad de planos, generando

una interacción de tipo antifonal entre pares de voces. Finalmente, esta disposición deriva, de un modo definitivo, en una configuración policoral (doble coro).

La estructura podría explicarse del siguiente modo:

Sección	A	B	C	D
Texto	<i>Hodie Christus natus est. Hodie salvator apparuit. Hodie in terra canunt angeli, laetantur archangeli.</i>	<i>Hodie exsultant justi, dicentes:</i>	<i>Gloria in excelsis Deo, Alleluia.</i>	<i>Alleluia.</i>
Compases	1-18	19-26	27-36	37-53

#### Esquema 4

Podemos deducir cierta semejanza con la melodía gregoriana original en el comienzo de la sección C. Incluso coincidiendo el modo.

El tratamiento armónico resulta ser de un diatonismo explícito que, únicamente, recorre los grados cercanos al tono.

Por la configuración textural generalizada y por la concepción conceptual y global de la pieza, podemos apreciar en ella, una estética que podríamos calificar de neo-renacentista.

Fue interpretada por la *Capilla Clásica* en el XV y XVIII Memoriales (2006 y 2002 respectivamente), y por el *Coro Ángel Barja* en el XXIII Memorial (2011).

## QUEM VIDISTIS, PASTORES? (Roma, 1968)

*Quem vidistis, pastores? Dicite, annuntiate nobis, in terris quis apparuit?*

*Natum vidimus Christum, salvatorem ómnium, Alleluia.*

*Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*

*Dum médium silentium tenerent omnia,*

*Omnipotens sermo tuus, Domine,*

*A regalibus sedibus venit.*

*Natum vidimus Christum, et choros Angelorum collaudantes Dominum. Alleluia.*

*¡A quién habéis visto, pastores? Decidnos, anunciádnoslo, ¿Quién ha aparecido en la tierra?*

*Hemos visto nacer a Jesús, salvador nuestro, Aleluya.*

*Gloria a Dios en el cielo y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad.*

*En medio del silencio, cuando todo dormía, tu verbo omnipotente, oh Señor, vino desde tu real trono.*

*Hemos visto nacer a Jesús, y coros de ángeles alabando a una al Señor. Aleluya*

Este motete de navidad fue compuesto por Barja al poco tiempo de dar comienzo su etapa formativa en el PIMS de Roma. Muy poco después, en el curso académico 1970-71, obtiene el nivel de *Baccalaureato in composizione sacra*, con la composición del género *mottetto* como contenido específico. Su calificación fue de 9,75<sup>54</sup>.

*Guiocoso*, Compás de 3/2 / 2/2 y tono de La M.

Se trata de una pieza brillante, compuesta para doble coro y soprano solista. Esta configuración de la plantilla da lugar a que la característica más esencial de la obra sea la textura, basada en la diversidad interacción de planos sonoros dialogantes. El coro se divide o se unifica según el momento, y el solista interviene ocasionalmente, generando un triple diálogo antifonal-responsorial.

La textura de cada uno de los planos resulta ser predominantemente homofónica, si bien, en conjunto, podríamos hablar de que tiene lugar un contrapunto de planos.

Otro rasgo esencial de la pieza es la rítmica, alternante entre compás binario y ternario, que aporta diversidad y variedad al discurso, siempre en función del texto, el cual resulta inteligible en tono momento.

El tratamiento de la tonalidad es diatónico y unitónico, sin alejamientos más allá de las dominantes secundarias.

En definitiva, puede apreciarse en la pieza, una estética neo-renacentista, al estilo la polifonía del siglo XVI.

En la estructura puede apreciarse una recurrencia del verso “Alleluia”, intercalado a modo de estribillo, entre cada una de las demás secciones, generando una especie de rondó, tal y como refleja el esquema siguiente:

---

<sup>54</sup> Según consta en el expediente académico de Ángel Barja, consultado en el PIMS.

Sección	A	B	C	B	D	B	E	B	B'
Texto	<i>Quem vidistis, pastores? Dicite, anuntiate nobis, in terris quis apparuit?</i>  <i>Natum vidimus Christum, salvatorem ómnium</i>	<i>Alleluia, Alleluia</i>	<i>Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.</i>	<i>Alleluia, Alleluia</i>	<i>Dum médium silentium tenerent omnia, Omnipotens sermo tuus, Domine, A regalibus sedibus venit.</i>	<i>Alleluia, Alleluia</i>	<i>Natum vidimus Christum, et choras Angelorum collaudantes Dominum</i>	<i>Alleluia, Alleluia</i>	<i>Alleluia, Alleluia</i>
Compás	1-42	43-56	57-71	72-85	86-102	103-116	117-140	141-154	155-158

#### Esquema 5

Ángel Barja comenzó otra obra con este mismo texto, para coro acompañado por ensemble de metales, si bien ésta quedó incompleta.

Esta obra fue interpretada por la *Capilla Clásica* en el VI, VII XVIII y XX Memoriales (1993, 1994, 2006 y 2008 respectivamente).

### QUIEN COMO TÚ, SEÑOR (Roma, 14-02-1968)

Se trata de una pieza breve y sencilla, compuesta sobre una oración que hace referencia al libro del Éxodo (15:11). La textura, predominantemente homofónica, y la estructura, articulada en 7 frases consecutivas, con sus respectivos reposos sobre un acorde prolongado por calderón, recuerdan la factura de los corales del barroco.

Lo más característico de la obra es, sin duda, las modulaciones de carácter modalizante que tienen lugar. Partiendo del tono de Sol m, el discurso se traslada recurrentemente al III grado (relativo mayor), en cuya dominante reposa la segunda frase (B). Igualmente cobra cierta relevancia el paso por el tono del V grado. Sin embargo, el momento más significativo, desde el punto de vista armónico es el acorde final (tríada de Do M), que puede ser percibido como un IV modalizado. Previamente hay indicios del iv (Do m), si bien el final tiene lugar sobre la tríada mayor. En definitiva, se percibe una naturaleza modalizante de la pieza, quizá como la característica más representativa de la misma.

La estructura se articula tal y como aparece representada en el esquema siguiente:

Sección	A	B	C	D	E	F	G
Texto	<i>Dame Señor tu bendición.</i>	<i>Porque Tú sólo eres Dios.</i>	<i>Ven a salvarme del enemigo,</i>	<i>Que me persigue sin piedad.</i>	<i>¿Quién como Tú, Dios de Israel?</i>	<i>Ven a llevar a tu Pueblo a la luz.</i>	<i>¿Quién como Tú, señor?</i>
Grado de reposo	V	V/III	V/V	V/V	i 6	V	IV ( <i>mayor</i> )
Compases	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28

Esquema 6

Esta obra fue estrenada por la Capilla Clásica en el XVII Memorial Ángel Barja (2004). También la programó la misma agrupación coral en el XXV Memorial (2013)

### **MISERERE MEI, DEUS (Roma, 11-1-1969)**

*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.*

*Ten piedad, Dios mío, por tu gran misericordia.*

Esta breve pieza está compuesta sobre los primeros versos del Salmo 50 de la Biblia, de carácter penitencial, presente en el oficio litúrgico de laudes de todos los viernes del año.

Compás de 4/4 y tono de Mi m. Después de una introducción de 3 compases en B.C., aparecen las indicaciones Quasi lento, con espíritu contrito y humillado y molto sentito.

Se trata de una pieza polifónica, de austero y sobrio contrapunto, al más puro estilo de la polifonía sacra del S. XVI. Resulta significativo el hecho de que tengan lugar algunas falsas relaciones cromáticas, debido a la emulación de ciertos giros modales en las líneas de la polifonía.

El trazado del contrapunto está concebido de forma que propicia la absoluta inteligibilidad del texto durante el discurso musical, tal y como establece la norma de la polifonía clásica. También tienen lugar ocasionales cruces de voces, que generan cierta tensión, así como un enriquecimiento textural por la interacción de las partes.

El tono de Mi m, termina en tríada mayor, con la tradicional *picarda*, propia también de la polifonía clásica del S. XVI.

La estructura se articula en 3 secciones, según indica el esquema siguiente:

Sección	Intr.	A	B	A'
Texto	<i>B.C</i>	<i>Miserere mei, Deus, Miserere mei, Deus, Miserere mei,</i>	<i>Secundum magnam misericordiam tuam, Secundum magnam misericordiam tuam,</i>	<i>Miserere, miserere, miserere, miserere mei, Deus.</i>
Tempo	No indica	Quasi lento	Poco Più mosso	(no indica, pero se supone <i>tempo primo</i> )
Compases	1-3	4-11	11-16	17-22

Esquema 7

Fue interpretada en el XVIII Memorial Ángel Barja por la *Capilla Clásica* y por el *Coro Ángel Barja*. De nuevo la *Capilla Clásica* la volvió a programar en los XX y XXV Memoriales (2008 y 2013 respectivamente).

## IAM SOL (1969)

Esta obra aparece en un cuaderno titulado "*Motetes*", con los siguientes títulos: *O quantum luctus*, *Ave*, *Regina Coelorum*, *Iam sol*, *Parece mihi*.

"El hecho de ser yo compositor me debe mover a ser santo. Un artista lo es mucho más si es santo. ¿No es la inspiración verdadera un don exquisito de Dios, una presencia suya creadora, dentro de uno? Bach, el más espiritual de los músicos, era un alma mística. Beethoven era de una rectitud humana extraordinaria, y un grande amante-a su modo-de Dios Omnipotente. Y yo, que no soy ni Bach ni Beethoven musicalmente hablando, debo también aprender de ellos. Y no es la primera vez que estos dos genios, aún en esto me han edificado". 21 de junio 1969.<sup>55</sup>

Esta cita, recogida por José Barja y procedente de los escritos personales de Ángel, data de 1969, el mismo año en el que fue compuesta la pieza, y habla por sí misma acerca del modo en el que el compositor integra su doble vocación musical y espiritual mientras vivía intensamente la última etapa de su formación en Roma. La obra emplea dos textos en latín, que corresponden respectivamente con las dos partes de la forma musical. El primero procede del himno *O Lux Beata Trinitas*, atribuido a San Ambrosio. En el breviario romano es el himno de Vísperas para el oficio ferial de Sábados y el domingo de Trinidad. El segundo está tomado del himno *Regina Coeli*, que es un himno pascual a la Virgen María. Concretamente se trata del último verso. Conviene aclarar que la procedencia de los textos es la aquí explicada, y no de la autoría del propio Barja, como dice en la edición<sup>56</sup>. Lo que sí podemos atribuir a Ángel es la composición de ambos textos, a modo de *collage*, del propio Barja. La forma, como es habitual, condicionada por el texto, se compone de dos partes diferenciadas e independientes: La primera, en tono de La menor, consta, a su vez, de una forma de tipo "A-A-B-A". Las subsecciones A hacen referencia a la descripción casi "ambiental" de la declinación del Sol. La tonalidad responde a un tratamiento absolutamente diatónico, a través de las funciones básicas, que fluyen sobre una textura polifónica elaborada a base de compensaciones rítmicas, de un contrapunto moderado cercano a la pura homofonía. El resultado es una música sencilla e intimista, de gran equilibrio y sobriedad. Quizá el recurso expresivo más destacable de este fragmento sea el resultado armónico de la conducción de las notas extrañas en la función de subdominante de los compases 5 y 8, donde un ii grado en el primer tercio de compás se transforma gradualmente en un iv<sub>7</sub> en el tercero, resultando un acorde ligeramente ambiguo en el segundo tercio, debido al sutil flujo de las notas extrañas. Se trata, por tanto, de la evolución entre dos versiones de la función de subdominante, como muestra la ilustración siguiente. En conjunto, este giro armónico, en connivencia con la evolución de las voces en la textura polifónica, contribuye a la recreación del tipo de expresividad de carácter intimista ya descrito. De algún modo se trata de propiciar un estado de recogimiento que sirva de "introducción a la oración", que es la intención general de la pieza.

<sup>55</sup> Barja Iglesias J.: *Ángel Barja Iglesias Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988, p. 30.

<sup>56</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Coral Sacra*. León: Diputación de León, 1989, p. 87.

SOPRANO  
sol re - ce - dit ig - ne - us, re

ALTO  
sol re - ce - dit ig - ne - us,

TENOR  
iam sol re - ce - dit ig - ne - us, sol re

BASS  
iam sol re - ce - dit ig - ne - us, re

Ilustración 14

La subsección B comienza con sucesivas entradas imitativas que van configurando una textura inicialmente contrapuntística que, una vez culminada la cuarta entrada, se vuelve homofónica. El texto en este segmento parece ser el corpus central del contenido de la "oración", pidiendo a la Trinidad que infunda amor a los corazones. A continuación tiene lugar la reexposición de la subsección A que cierra la sección. La segunda parte reza: *"Alleluia. Surexit Dominus vere. Alleluia"*. La textura generalizada es contrapuntística y se va tejiendo a través de entradas canónicas consecutivas en un tempo más movido y tonalidad de Do Mayor. Un primer motivo melismático sirve para el primer grupo de entradas canónicas sobre *"Alleluia"*, en disposición alternativa sobre tónica y dominante, y otro nuevo grupo canónico, sobre otro motivo, también melismático, esta vez más estrechado y a intervallos diversos para la frase *"Surexit Dominus"*. El impacto generado es el contraste entre el dinamismo exultante de esta parte tras la anterior que inducía al recogimiento. El carácter, la tonalidad y textura contrastantes hacen que las dos partes sean notoriamente independientes. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza.

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
I (La menor)	a (1-10)	<i>"Iam sol, iam sol..."</i>	i	Moderadamente contrapuntística
	a (bis)	<i>"Iam sol, iam sol..."</i>	i	Moderadamente contrapuntística
	b (11-31)	<i>"Tu, lux perennis, unitas..."</i>	III	Contrapuntística/homofónica
	a (32-42)	<i>"Iam sol, iam sol..."</i>	I	Moderadamente contrapuntística
II (Do Mayor)	a (43-63)	<i>"Alleluia..."</i>	I	Contrapuntística
	b (63-67)	<i>"Surexit Dominus veret..."</i>	I	Homofónica
	c (67-82)	<i>"Surexit Dominus veret..."</i>	I	Contrapuntística
	d (82-90)	<i>"Alleluia..."</i>	I	Contrapuntística

Esquema 8



Hasta el momento no se conocen datos acerca del estreno de la pieza. Sin embargo sí se sabe que fue programada por el *Coro de la Universidad de León* en el V Memorial Ángel Barja (1992); por la *Capilla Clásica* en el VI (1993), en el VII (1994) y en el XIV (2001); por la *Escolanía Antonio de Valbuena* en el VII (1994); el *Grupo Vocal Gregor* en el VII (1994); por el *Coro Ángel Barja* en el IX (1996), y en el XXIV (2012); por la *Coral de Cámara de Pamplona* en el XVIII (2006); y por *Nova Lux Ensemble* en el XXI (2009).

### **LUCIDA STELLA (1969)**

Compuesta en el año 1969 en el tono de La menor. No se conoce con exactitud la procedencia del texto. Por su apariencia parece que podría tratarse de algún himno del oficio litúrgico. Sin embargo, se ha constatado que no consta en el himnario latino, de modo que podría atribuirse al mismo Barja, tal y como indica la edición<sup>57</sup>, y acorde con el modo de proceder de Ángel según cuenta José Barja comentando las *Canciones Espirituales*: "*Los textos reproducen las ideas de su mente, a veces inspiradas en oraciones del Breviario, en la Patrística, a veces transcritas directamente*"<sup>58</sup>. El contenido es de alabanza y ruego a la Virgen María. El tratamiento de la tonalidad se adscribe al de un diatonismo modalizante, con especial énfasis de los grados III y iv. El carácter intimista y sobrio propicia la expresividad de atmósfera espiritual que recrea esta oración a la Virgen María. No se aprecian, en esta ocasión, intenciones descriptivas de tipo figurativo, ya que la forma de rondó concatenado asignada a la pieza, emplea fragmentos musicales recurrentes para segmentos variables del texto.

No se conocen datos acerca de su estreno, sin embargo sí se sabe que fue programada por la *Escolanía Antonio de Valbuena* en el VII Memorial Ángel Barja (1994); y por el *Coro Ángel Barja* en el IX (1996), en el XXIII (2011) y en el XIV (2012)

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>58</sup> Barja Iglesias J.: *Comentarios a las grabaciones de Ángel Barja*. León: Producciones Caskabel, S.L.

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	a (1-5)	"Lucida stella, Sancta Maria, ..."	i	Homofónica
	a' (6-10)	"Lúciada stella, veni, Mater mea..."	i	
B	b <sub>1</sub> (11-14)	"Veni tu quam primum salvame..."	III	
	b <sub>2</sub> (15-17)	"veni,veni, spes totius mundi."	iii/III	
A	a" (18-22)	"Acipe vota servi dolentis..."	i	
C	c (23-27)	"Scio quod tu vis me curare..."	V/iv	
A	a' (28-32)	"Sancta Maria, veni, Mater mea..."	i	

Esquema 9

### AD FLUMINA BABYLONIS (1970)

Fechada en el año 1970, se trata de la versión revisada de una obra anterior basada en el mismo texto (Salmo 136) pero en este caso en latín, mientras que la primitiva versión era en castellano. El texto hace referencia al momento en el que el pueblo de Israel, en el destierro, junto a los canales de Babilonia, cuelgan sus cítaras de los sauces, cuando sus opresores les piden que canten un canto de Sión para ellos, a lo que responden que no pueden cantar un canto de Sión en tierra extranjera. Se trata de un salmo con gran contenido descriptivo, emocional y casi "escénico" (en sentido figurado, naturalmente). No es el único caso en el que Barja "retoca" una obra cambiándole, incluso, el título, y dejando así las dos versiones. El texto bíblico elegido tiene tradición en el repertorio de la polifonía clásica (Orlando di Lasso, Palestrina...). El año de 1970 en que fue compuesta la obra, es el último de la estancia de Ángel en Roma. El mismo se expresaba diciendo: *"El trato con diversos maestros italianos me hizo ver el Contrapunto con ojos nuevos, lo mismo que las tendencias llamadas entonces de Vanguardia..."*<sup>59</sup>.

La obra responde a un planteamiento armónico de tonalidad encubierta y a un empleo muy libre de la misma. La sucesión de los referentes tonales están en estrecha relación con el esquema narrativo de la pieza, que es la característica que más condiciona el resultado. Las tonalidades se suceden paralelamente al modo en que transcurren secuencialmente los momentos del texto, con un planteamiento imprescindiblemente diacrónico. Es por eso que resultaría forzado agrupar los

<sup>59</sup> Barja Iglesias J.: *Ángel Barja Iglesias Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988, p. 31.

segmentos de la obra para buscar secciones estructurales en el modo que propone un esquema formalista tradicional al uso. Los sucesivos reposos articulan la pieza en nueve fragmentos, que corresponden con una división algo más fragmentada que la de los propios versículos del salmo, ya que en algunos casos se desdobra un solo versículo en más de un fragmento. Un ejemplo representativo de este procedimiento está en el tercer versículo:

<sup>3</sup>*Allí nuestros carceleros nos pedían cantos, y nuestros opresores, alegría: "¡Canten para nosotros un canto de Sión!"*

Obviamente, la última frase del versículo propicia ser descrita musicalmente para poner en evidencia su carácter literal. Barja lo consigue asignando a la frase un segmento musical independiente, con su tratamiento tonal, motivico y textural independientes. En otras ocasiones repite alguna frase por motivos expresivos, generando fragmentos musicales diferentes con mismo texto. De este modo se van sucediendo los eventos sonoros en correspondencia con los momentos del texto, prevaleciendo la naturaleza narrativa de la obra sobre cualquier otro tipo de planificación. Cada segmento se adscribe a una tonalidad de referencia más o menos evidente, si bien el tratamiento tonal es libre, sin demasiadas resoluciones funcionales tradicionales y, en ocasiones, trascendiendo el ámbito diatónico estricto de cada tonalidad. Es destacable el hecho de que el motivo inicial, adscrito al primer segmento del texto, tiene un contorno melódico en forma de "zigzag", lo cual se puede interpretar como una intención de descripción figurativa, emulando los meandros fluviales de Babilonia... El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Segmentos/ Compases	Tonalidad	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
1   1-18	Fa# m	"Ad flumina babilonis..."	i	Contrapuntística
2   19-34	Do# m	"In salicibus terrae illi..."	i	Contrapuntística
3   35-40	Si m	"Nam illic qui abduxerant nos..."	V	Homofónica
4   40-43	Si M	"Cantate nobis ex canticis Sion"	I	Contrapuntística
5   44-48	La m	"Quomodo cantabimus..."	V	Homofónica
6   49-57	La m	"Quomodo cantabimus..."	V	Homofónica
7   58-74	La m	"Adhaerat lingua mea..."	ii <sub>7</sub>	Homofónica
8   75-88	Re m	"si non meminero tui..."	iv/iv	Homofónica
9   89-95	Re m	"Jerusalem..."	i <sub>9</sub>	Homofónica

Esquema 10

Hasta el momento no se conocen datos sobre el estreno de la obra, sin embargo sí se sabe que fue programada por el *Coro de la Universidad de León* en el V Memorial Ángel Barja (1992); por la *Capilla Clásica* en el VIII (1995); por la *Coral de Cámara de Pamplona* en el XVIII (2006); y por *Nova Lux Ensemble* en el XXI (2009).

## VESPERTINA ORATIO

Esta pieza no está fechada. Sin embargo, tanto la temática religiosa de carácter más litúrgico que humanístico, así como la factura musical austera, sobria y equilibrada nos sugieren una asociación cronológica con las dos piezas sacras anteriores. Especialmente con *Iam sol*, que es más formalista que *Ad flumina Babylonis*, la cual, como ya hemos indicado, responde a un esquema de tipo narrativo. También podría vislumbrarse un cierto parecido con el concepto de las *Canciones Espirituales*, pero en este caso no existe ninguna dedicatoria a la Capilla Clásica de León, lo cual es significativo. El texto es un versículo del Oficio litúrgico de Vísperas, cuyo contenido desarrolla una oración vespertina, que solicita la misericordia divina ante el temor de la tribulación. Por todo ello, podríamos aproximarnos a la ubicación de la fecha de la obra en un margen entre 1969-71. La pieza responde a un tratamiento armónico de tonalidad modalizante. Si bien la tonalidad principal es La menor, tiene lugar una presencia muy significativa del III grado. De hecho, la pieza comienza sobre el acorde de la dominante del III. Esta fluctuación entre los grados i y III contribuye al carácter modalizante de la tonalidad. Por lo demás, la armonía es muy diatónica, a excepción de algún acorde aislado, como el del reposo del compás 50, que tiene lugar sobre la tríada de Si b Mayor. (ii grado rebajado de La). La textura combina un inicio predominantemente homofónico con un transcurso adscrito a un contrapunto moderado, es decir, con escasa independencia entre las partes. En conjunto, la textura, igual que el tratamiento de la tonalidad, parece muy directamente inspirada en la polifonía clásica, de la que, sin duda, Barja era un gran conocedor. La forma responde a un esquema general del tipo "A-B-A", ya que se prescribe la repetición final de los 21 primeros compases. La sección A resulta articulada en dos segmentos, mientras que la B lo está en 6, en virtud de los respectivos reposos. El fragmento b<sub>2</sub> elabora un melisma prolongado e imitado en las distintas voces, en un floreo repetitivo, de carácter casi ostinato, asociado a la palabra "timor", lo cual puede interpretarse como una intención figurativa del contenido del texto, ya que emula un "temblor". El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza.

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> (1-11)	"Vespertina oratio..."	i	Homofónica
	a <sub>2</sub> (12-21)	"et descendat super nos..."	III	Moderadamente contrapuntística

B	b <sub>1</sub> (22-30)	"Tribulationem..."	i	Moderadamente contrapuntística
	b <sub>2</sub> (31-43)	"timor et ehebetudo..."	V	
	b <sub>3</sub> (44-50)	"ipsi montes nolunt..."	ii b	
	b <sub>4</sub> (51-54)	"fugm nosram..."	i	
	b <sub>5</sub> (55-73)	"Domine, miserere..."	i	
	b <sub>6</sub> (74-79)	"Domine, miserere..."	i	
A	Bis			

Esquema 11

Hasta el momento no se conocen datos acerca del estreno de la obra. Sin embargo sí sabemos que fue programada por El *Coro de la Universidad de León* en el V Memorial Ángel Barja (1992); por la *Escolanía Antonio de Valbuena* en el VII (1994); por el *Coro Ángel Barja* en el IX (1996); y por la *Capilla Clásica* en el XIV (2001).

## ¿QUÉ TENGO YO? – MADRIGAL (1970)

Se trata de dos versiones de una misma obra compuesta sobre un poema de Lope de Vega, fechada en 1970, y que mereció el Premio Nacional de Composición Polifónica en 1972. Por tanto, podemos deducir que la obra fue compuesta al final de su período de formación en Roma. Al poco tiempo de haber regresado a España, Barja retoca la obra con el fin de mejorar algunos detalles antes de presentarla al Concurso Nacional de Composición Polifónica de 1972, ganando a continuación el Primer Premio. En primer lugar modificaría el título, que inicialmente coincidía con el comienzo del primer verso del soneto de Lope de Vega *Qué tengo yo*, para sustituirlo por *Madrigal*. Este es un hecho especialmente significativo, ya que nos da una clave importante sobre la factura de la obra que es precisamente su técnica "madrigalista" y su planteamiento narrativo, mediante el cual, los pasajes asignados a una determinada palabra o frase, expresan musicalmente su significado. Este procedimiento tradicionalmente se conoce también como "pintura de palabras"... lo cual hace clara referencia a una gran plasticidad en el manejo del lenguaje que constataremos al profundizar en la obra. Se trata, por tanto, de una obra de especial importancia y envergadura, que merece un análisis especialmente profundo en el conjunto de este estudio de la obra coral de Barja. El texto de Lope de Vega está incluido en *Oficio de Lectura*, concretamente en el sábado de la semana II de Cuaresma. Por lo tanto, el valor del poema es doble: litúrgico y poético-literario. El contenido expresa de forma poética el sentimiento de pesar ante la conciencia de no haber respondido a la llamada de Jesús.

A continuación procederemos a hacer un análisis comparativo de las dos versiones, enumerando las variantes que las diferencian y valorándolas desde el punto de vista compositivo. Una vez valoradas las modificaciones, procederemos al análisis de la versión definitiva.

### *1.- Estudio comparativo de las dos versiones tituladas respectivamente *Qué tengo yo* y *Madrigal**

#### **1.- Variantes en la notación.**

La primera y más evidente diferencia es de transposición. La versión original "*Qué tengo yo*" se presenta en un tono referencial de Re menor, mientras que la segunda, "*Madrigal*" está un tono más alta. A este respecto llama la atención que en el primer caso el carácter tonal-funcional de la obra está puesto en evidencia de modo más explícito, al hacer constar la armadura con un bemol. En el caso de "*Madrigal*" la escritura parece responder a una notación más afín a un "cromatismo libre" ya que no emplea armadura. Si bien las referencias tonales de un presunto Mi menor existen como transposición indiscutible de la primera versión, parece haber una intención de encubrir este hecho en cierta medida o, al menos, de buscar la apariencia de un lenguaje más evolucionado. Resulta probable que esta modificación busque dar un aspecto de madurez de cara al concurso que ganaría esta pieza en el año 1972.

#### **2.- Variantes de carácter melódico-lineal.**

Éstas enriquecen la conducción motívica y el tratamiento contrapuntístico de las voces.

Por ejemplo:

- Compás 9, voz de alto: Prolongación de la nota para dar mayor continuidad al discurso.
- Compás 14, voz de alto: Produciendo un efecto de compensación rítmica.
- Compases 18 y siguientes: Entradas sucesivas, generando un efecto de motivo-contramotivo, que dota al pasaje de un mayor equilibrio, al tiempo que, desde un punto de vista práctico, se producen importantes puntos de referencia que refuerzan la precisión de las entradas a contratiempo.
- Compases 20 y 21: Intensificación general de la textura mediante una mayor profusión del motivo-floreo realizado por la figuración de dos semicorcheas-corchea, asociado a la idea "*mis entrañas duras...*"
- Compás 23, voz de alto: Variación de una nota para enriquecer la trayectoria del giro melódico. Denota mayor madurez de criterio al no temer el unísono que se produce entre las dos voces superiores.
- Compás 28, voz de tenor: Se suprime el movimiento descendente en compensación rítmica y se sustituye por el mantenimiento de la nota tenida. Este ejemplo evidencia que en la nueva versión prima la intención de expresar el carácter estático de este pasaje que podríamos calificar de "místico" sobre la intención más "escolástica" de la primera

versión, de mover la voz en virtud del dinamismo que proporciona la resolución de la disonancia.

- Compases 29 y 30, voz de soprano: La adición de sucesivas apoyaturas provoca un doble efecto, armónico por un lado, al producir secuencias de disonancia y resolución, y rítmico-contrapuntística por otro, al enfatizar las sílabas tónicas y la regularidad métrica del texto con su consecuencia rítmica: “*Alma asómate agora a la ventana...*”
- Compases 32 y 33: Perfilado del motivo corchea con puntillo seguido de semicorchea para las palabras “*cuánto amor*”, creando nuevamente un efecto de compensación rítmica que da mayor dinamismo al contrapunto y una mayor carga de identidad al motivo y su asociación con las palabras de este momento del texto.
- Compás 35: Asociación motivica persistente de corchea con puntillo seguida de semicorchea a la palabra “*hermosura*”. En este ejemplo vemos cómo la aplicación homogénea del motivo a la palabra es más importante que la compensación rítmica o la intención polifónica en un sentido escolástico y tradicional de la primera versión.
- Compases 40 - 41 de la primera versión y 41 - 42 de la segunda. Voces de alto y tenor respectivamente: Pequeña variante motivica al asociar de nuevo la figuración de corchea con puntillo seguida de semicorchea a la palabra “*mañana*”, creando también un efecto de compensación rítmica y de motivo-contramotivo.

### **3.- Variantes que afectan fundamentalmente al aspecto armónico:**

- Compás 22, voz de alto: Adición de un *divisi* que provoca mayores choques disonantes así como un reposo final en un acorde disminuido sobre el segundo grado, que genera mayor tensión que anteriormente sobre el cuarto.
- Compás 27: Prolongación del acorde de dominante del cuarto grado en tercera inversión. De este modo se enfatiza la tensión que este acorde implica como reposo, la cual antes estaba confiada exclusivamente a la acción del calderón.
- Compás 34: Adición de un calderón en el acorde de reposo en la palabra “*porfia*”. El acorde en sí es modificado propiciando un hallazgo armónico de gran efecto que incrementa la expresividad mediante la ambigüedad funcional. En la versión original se trataba de una tríada del cuarto grado sin más particularidades. En la versión modificada se trata de un acorde ambiguo que podría ser un iv grado del iv con séptima en primera inversión, si bien puede no responder a una simple lectura triádica e interpretarse como la sucesión de dos cuartas (Do-Fa, La-Re) engarzadas por una tercera mayor (Fa-La); séptima diatónica del iv grado del iv, ii rebajado con sexta añadida, o simplemente la expuesta sucesión de cuartas. Sea como fuere, se vale de la ambigüedad que confiere dicha séptima diatónica, inusual en la armonía tradicional para un reposo cadencial como éste, indudablemente con fines expresivos.
- Compases 39 de la primera versión, 39 y 40 de la segunda: Se inserta un compás para alargar el reposo cadencial en el acorde disminuido sobre el ii grado con cuarta añadida. Este pasaje parece haberse dilatado respecto de la primera versión al deleitarse en la expresividad, una vez más, de la ambigüedad de los acordes de séptima diatónicos al ofrecer sonoridades abiertas a distintas interpretaciones triádicas con notas añadidas,

cuatriádicas en distintas inversiones o por mezcla de sucesiones de cuartas y terceras simultáneamente, distorsionando así la funcionalidad y las relaciones de grados diatónicos. Parece haber dilatado ese camino expresivo en la segunda versión.

## II.- Análisis formal, técnico y estético de la versión final: "Madrigal"

### II.1.- El soporte literario

Una vez enumeradas y comentadas las diferencias existentes entre las dos versiones de la pieza nos centraremos en el análisis de la segunda de ellas "Madrigal", por ser ésta la más elaborada y la que podemos considerar como definitiva.

El título "Madrigal", según la tradición de este género, especialmente desde el S. XVI, tanto en la escuela italiana como en la inglesa, hace referencia a la utilización de la lengua vernácula y al carácter descriptivo del texto literario, con tendencia al dramatismo. De alguna manera podemos encontrar en el peso de esta tradición una poderosa herramienta expresiva basada en el cromatismo que, como es sabido, se consolidará en toda la literatura musical occidental hasta ya entrado el siglo XX. Como ya hemos señalado, el título "Madrigal" fue acuñado en la segunda versión, ya que la primera tenía por título el comienzo del primer verso "¿Qué tengo yo?". Este hecho, tal y como hemos visto al estudiar las modificaciones, está en concordancia con la intención de dotar a la pieza de una mayor expresividad a través de un aspecto más cromático.

El discurso literario es el soporte formal absoluto de la pieza, condicionándola sobremanera en este sentido. Si hubiera que destacar una característica especialmente distintiva de la obra, probablemente ésta sería la gran abundancia de reposos cadenciales sobre acordes diversos. Este hecho parece fragmentar la pieza en multitud de pequeñas secciones, lo cual contribuye notablemente a reforzar la naturaleza narrativa de la misma. Como puede apreciarse, el poema de Lope de Vega responde a una sucesión de versos endecasílabos agrupados según corresponde a la estructura de soneto (catorce versos de once sílabas: dos cuartetos y dos tercetos)

*¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?  
¿Qué interés se te sigue Jesús mío,  
que a mis puertas, cubierto de rocío,  
pasas las noches del invierno oscuras?*

*¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras,  
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío,  
si de mi ingratitud el hielo frío*



*secó las llagas de tus planta puras!*

*Cuantas veces el ángel me decía:  
"alma, asómate agora a la ventana,  
verás con cuánto amor llamar porfía".*

*Y cuántas, hermosura soberana,  
"mañana le abriremos", respondía,  
para lo mismo responder mañana.*

## **II.2.- Enumeración de los segmentos y descripción sus procedimientos compositivos**

Por lo tanto, la pieza se subdivide en multitud de pequeños segmentos que abarcan uno o dos versos como mucho. En primer lugar procederemos a enumerar dichos fragmentos y hacer una descripción de los procedimientos compositivos que acontecen en cada uno de ellos:

1.-"*¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?¿Qué interés se te sigue Jesús mío,*"

Sucesión de entradas canónicas sobre los grados iv y i alternativamente. La trayectoria de las voces, tras realizar el motivo canónico, prosigue en contrapunto libre en el que ciertos cromatismos sugieren un paso por el V grado, hasta el reposo del compás 12, finalmente sobre el iv

2.-"*que a mis puertas, cubierto de rocío, pasas las noches del invierno oscuras?*"

Entradas sucesivas en tres estratos: 1.-soprano, 2.-alto+tenor en terceras paralelas, 3.-bajo. También en este caso la trayectoria contrapuntística de las voces evoluciona propiciando, en virtud de ciertos cromatismos, una ambigüedad de grados por los que transcurre. Se crea una cierta expectativa del iv grado entre los compases 15 y 16, para luego reencauzar el reposo en el compás 17 de una manera un tanto brusca hacia una sucesión ii-V

3.-"*¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras, pues no te abrí!*"

De nuevo secuencia de entradas canónicas con doble elemento, a modo de motivo asociado a contramotivo. Los intervalos a los que se producen las sucesivas entradas son variables. También esta vez se produce ambigüedad en el transcurso entre los grados iv y V, debido a las alteraciones. Finalmente el reposo tiene lugar sobre un acorde disminuido con séptima menor (tercera especie), de función ambigua... (hacia si -ii-, hacia re-VII-, hacia sol-VII/V...)

### 4.-"¡Qué extraño desvarío,"

El acorde del reposo anterior, finalmente no sigue ninguna de las posibles expectativas funcionales planteadas, sino que se enlaza cromáticamente con otro acorde de quinta disminuida y séptima menor (tercera especie), produciéndose el giro de mayor tensión armónica de toda la pieza. Este pasaje, enfatizado además por la indicación de ejecución "*lento e pesante*" y por la dinámica en *ff*, constituye el punto álgido de la obra. La tensión dramática está en clara relación con la expresividad de la frase como lamento.

### 5.-"si de mi ingratitud el hielo frío secó las llagas de tus planta puras!"

El segmento se subdivide en dos mitades correspondientes a los dos versos que se aúnan. El primer subsegmento presenta un contrapunto más relajado de lo habitual, cercano casi a un carácter homofónico. Ligeros cromatismos sin valor funcional sólo resultan accesorios en una armonía bastante diáfana que reposa sólo parcialmente al final del subsegmento en I. La segunda unidad elabora en menos de dos compases un rápido proceso de tensión acumulativa de enlaces cromáticos de acordes en una secuencia ascendente de las voces. Finalmente reposa en una inversión de la dominante del iv grado.

### 6.-"Cuantas veces el ángel me decía:"

Partiendo del VI y prescindiendo del bajo para emular un efecto tímbrico de voces blancas, se procede a enlazar tríadas sucesivas de forma paralela, homofónica y descendente hasta reposar en i. El planteamiento tímbrico y de registro, así como la evolución armónica en acordes paralelos, de efecto "inmaterial", están claramente orientados a la expresividad descriptiva de la figura del ángel.

### 7.-"alma, asómate agora a la ventana,"

Continuación del proceso anterior pero añadiendo ya la voz del bajo, los acordes pasan a ser de séptima y los enlaces enriquecidos por acción de sucesivas y encadenadas apoyaturas en la voz de soprano para reposar finalmente en I.

### 8.-"verás con cuánto amor llamar porfia".

Regresan las entradas canónicas y la textura contrapuntística. La imitación es a la quinta descendente en el caso de alto y bajo con respecto a soprano. La del tenor sufre mutación aunque mantiene el motivo rítmico. De nuevo en este pasaje sucesivas alteraciones sugieren pasos tonales por distintos grados para reposar en un acorde de tercera y séptima menores<sup>60</sup> en primera inversión, de funcionalidad indirecta con respecto al tono principal (iv/iv)

### 9.-"Y cuántas, hermosura soberana, "mañana le abriremos", respondía,"

---

<sup>60</sup> Segunda especie.

En este caso los dos versos funcionan también como subsegmentos que están ensamblados por un reposo parcial en el compás 37.2 sobre un acorde de séptima de 3ª especie<sup>61</sup> en estado fundamental (ii). Un rasgo anacrúsico descendente realiza entradas libres sucesivas en tres estratos: Soprano, alto+ tenor, bajo. El segundo segmento se realiza sobre un motivo de floreo descendente en dos estratos: Soprano y el resto de las voces en bloque homofónico por otro. El reposo del segmento tiene lugar sobre un acorde tríada disminuida en 1ª inversión con cuarta añadida (ii grado con carácter ambiguo por acción de la nota añadida, que sugiere, además de la posible interpretación tríadica, la de sucesión de cuartas...)

10.-"para lo mismo responder mañana."

Este segmento transcurre en tres estratos sucesivos: 1ª entrada en voz de alto en un motivo que tanto rítmica como interválicamente dibuja la declamación natural del texto. 2ª entrada homofónicamente en tenor+ bajo (este último realiza una imitación casi exacta del motivo del alto). 3ª entrada muy próxima a la anterior en soprano, se realiza en un contrapunto libre en valores largos. Este segmento se realiza *soto voce* y realza su carácter especialmente expresivo el protagonismo de la voz de alto, que transcurre en un registro especialmente grave, sobre todo hacia el final del fragmento. El reposo tiene lugar sobre una séptima de 3ª especie<sup>4</sup> en 2ª inversión (ii grado). Este es el final del poema, si bien Barja opta por repetir las dos últimas palabras añadiendo un último segmento.

11.-"¡responder mañana!"

último segmento que resulta de la repetición de las dos palabras finales del último verso para realizar así la conclusión cadencial definitiva de manera homofónica con la secuencia armónica siguiente: i (2ª inv.)-ii (1ª inv.)-V (con séptima)-I (Tríada M).

### 11.3- Resumen de los reposos cadenciales

A continuación haremos un resumen - compendio de los reposos cadenciales de los sucesivos segmentos del discurso musical y los acordes sobre los que éstos tienen lugar, así como su posible interpretación funcional con respecto al tono referencial de mi menor.

1.-¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?¿Qué interés se te sigue Jesús mío,

Triada m. (iv)

---

<sup>61</sup> Tríada disminuida y séptima menor.

2.-*que a mis puertas, cubierto de rocío, pasas las noches del invierno oscuras?*

Séptima de 1ª especie en 3ª inversión (V)

3.-*¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras, pues no te abrí!*

Séptima de 3ª especie en 2ª inversión (función ambigua cromatizante que produce diversas posibilidades de expectativa modulante

(hacia Si –ii-; hacia re-VII-; hacia Sol-VII/V...)

4.-*¡Qué extraño desvarío,*

Séptima de 3ª especie en 2º inversión (ii, aunque esta función respecto al tono principal de mi se define un tanto débilmente debido a la ambigüedad tonal anterior y a la conducción cromática que tiene lugar a continuación en las voces de soprano y tenor). El acorde del reposo anterior, finalmente no sigue ninguna de las posibles expectativas funcionales planteadas, sino que se enlaza cromáticamente con otro acorde de quinta disminuida y séptima menor, produciéndose el giro de mayor tensión armónica de toda la pieza. Este pasaje, enfatizado además por la indicación de ejecución “*lento e pesante*” y por la dinámica en *ff*, constituye el punto álgido de la obra.

5.-*Si de mi ingratitud el hielo frío secó las llagas de tus planta puras!*

1 Primer subsegmento: Tríada M (I)

2 Segundo subsegmento: Séptima de 1ª especie en 3ª inversión (V/iv). Este reposo aún contiene gran tensión. Por una parte por su funcionalidad indirecta del acorde cadencial y, por otro lado, por llegar a él a través de un rápido proceso ascendente en todas las voces que también responde a sucesivos enlaces cromáticos.

6.-*Cuántas veces el ángel me decía:*

Tríada m (i)

7.-*“alma, asómate agora a la ventana,*

Tríada M (I)

8.-*verás con cuánto amor llamar porfía”.*

Séptima de 2ª especie en 1ª inversión (iv/iv)

9.-Y cuántas, hermosura soberana, “mañana le abriremos”, respondía,

- Primer subsegmento: Séptima de 3ª especie en estado fundamental (ii)
- Segundo subsegmento: Tríada disminuida en 1ª inversión con cuarta añadida (ii con carácter ambiguo por acción de la nota añadida, que sugiere un acorde por sucesión de cuartas)

10.-para lo mismo responder mañana.

Séptima de 3ª especie en 2ª inversión (ii)

11.-¡responder mañana!

Tríada M. (I)

#### **II.4.- Conclusiones formales técnicas**

De todo lo anterior podemos extraer las siguientes conclusiones formales:

1.- Articulación en siete segmentos consecutivos que contienen uno o, a lo sumo, dos versos cada uno. La compartimentación está condicionada por la expresividad descriptiva del contenido de los versos más que por la estructura formal de los mismos. Por eso no hay una correspondencia estricta entre las unidades musicales y las secciones de que consta el soneto.

2.- Los respectivos segmentos responden, en su mayoría, a una factura contrapuntística, a menudo imitativa, resultando excepcionales los momentos homofónicos.

3.- El trazado contrapuntístico de los sucesivos segmentos a menudo presenta giros cromáticos que parecen enturbiar o sugerir cierta conducción fluctuante en la trayectoria armónica. No obstante lo anterior, los numerosos reposos cadenciales ofrecen sólidas referencias diatónicas que confirman la persistente ubicación tonal en mi menor. Los casos de acordes cadenciales más indirectamente emparentados con la tonalidad principal son los correspondientes a los reposos de los segmentos tercero y quinto (enmarcando el segmento cuarto).

4.- El cuarto segmento es especialmente excepcional por su carácter homofónico, por ser el único con dinámica en *ff*, por su indicación de ejecución *quasi lento e pesante*, por ser la única ocasión en que la obra presenta un divisi (concretamente en la voz de alto), y por el giro armónico fluctuante que resulta del enlace cromático de dos acordes de séptima de 3ª especie, en estado fundamental y 2ª inversión respectivamente. El cuarto segmento es, por consiguiente el punto culminante de la pieza, definiéndose así la forma en sucesión de segmentos con un clímax en este momento.

5.- En la sintaxis armónica puede observarse una especial importancia de los grados subdominante (iv y ii), en detrimento del V. La morfología armónica denota una persistente presencia de acordes de séptima de tercera especie<sup>62</sup>. Podríamos afirmar que se trata del acorde referencial predominante en la pieza, que casi siempre responde a una funcionalidad de ii. Pueden intuirse a este respecto ciertas connotaciones expresivas atribuidas a este acorde, si bien por el momento nos ceñiremos al aspecto puramente formal, y dejaremos para el apartado posterior la interpretación de los mecanismos expresivos.

6.- El tratamiento tonal general de la obra es unitario, a pesar de su fragmentación formal. Por lo tanto, los múltiples segmentos responden a una integración unitaria bajo la tonalidad principal de Mi menor. Los procedimientos de parcial encubrimiento de la tonalidad tienen lugar en los segmentos individuales de la pieza, a través de notas añadidas y extrañas (tratadas de modo no tradicional), acordes ambiguos y enlaces de acordes no convencionales. Sin embargo, a pesar de todo lo anterior, las relaciones de tonalidad funcional tienen su consecución a largo plazo, confirmando la tonalidad y dando un carácter unitario a la pieza. Este procedimiento difiere radicalmente al empleado, por ejemplo, en la obra "Ad flumina Babylonis", donde, como ya se ha expuesto, las tonalidades se suceden independientemente, adscritas a cada segmento.

7.- Los momentos excepcionalmente homofónicos pueden clasificarse de la siguiente manera:

- Compases 22 y 26: Responden a enlaces cromáticos
- Compás 28: Enlaces triádicos en secuencia paralela.
- Compases 29-30 y 44-45: Enlaces diatónicos.

8.- No parece existir una unidad motivica entre los diferentes segmentos, salvo excepciones como las siguientes:

- el caso del motivo inicial (segmento primero) "*¿Qué tengo yo...*" (en valores de negra) y el que hemos denominado "contramotivo" del segmento nº 3 (compases 18 y 19) "*Oh cuánto fueron...*" (en este caso en valores de corchea)
- Los compases 20 y 21 para decir la palabra "*duras*" y el de los compases 26 y 27, asociado a la palabra "*puras*". Dicha semejanza sólo es parcial, y no parece responder a una intención formal demasiado deliberada.

Asimismo no parece haber una derivación o transformación de los materiales motivicos, sino más bien una sucesión continua de los segmentos en función del texto y en base a dos criterios:

---

<sup>62</sup> Tríada disminuida y séptima menor.

- La adecuación a la declamación, emulando la rítmica, acentos y entonación naturales del texto.
- La adecuación expresiva al contenido significativo de cada sección del texto, lo cual está favorecido por la fragmentación en sucesivos segmentos, y en beneficio del planteamiento narrativo generalizado.

### *III. Análisis de los mecanismos expresivos y narrativos de la versión final:*

#### *Madrigal*

---

La expresividad parece ser una prioridad en la factura de la obra, a caso por encima de criterios de estructura formal.

Dada la leve correspondencia motivica podemos reconocer una entidad armónica como elemento referencial más persistente en la pieza un acorde: El de séptima de tercera especie<sup>63</sup>, casi siempre en función de ii grado de Mi menor.

#### **III.1.- Subdivisión de los segmentos en función de la intención de expresividad**

A continuación haremos nuevamente un recorrido por los sucesivos segmentos tratando de hacer una valoración de los objetos musicales asociados al contenido semántico del texto. De este modo trataremos de buscar unidades musicales inteligibles o “semas” en el discurso musical, y estudiaremos a qué criterios responde su potencial signico.

*I y 2.-"¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?¿Qué interés se te sigue Jesús mío,  
que a mis puertas, cubierto de rocío, pasas las noches del invierno oscuras?"*

En este caso hablaremos de una primera frase que contiene los dos primeros segmentos que habíamos considerado independientes en función de los reposos cadenciales. La suma de estos dos primeros segmentos forma una unidad que presenta una direccionalidad del discurso en forma de pirámide. Por lo tanto observamos una acumulación de tensión armónica y contrapuntística que culmina al final del primer segmento (compás 12) sobre el iv y que se disuelve progresivamente a lo largo del segundo hasta el reposo en V en el compás 17. El reposo central sobre el iv pone de relieve la culminación central de la frase, subrayando el

---

<sup>63</sup> Tríada disminuida y séptima menor.

vocativo “*Jesús mío*”. El reposo final sobre la dominante y la estructura general de la frase en forma piramidal van asociadas al carácter interrogativo de la misma. En este caso podemos, sin duda, apelar a toda una tradición cultural según la cuál, el reposo sobre la dominante va asociada a un carácter abierto, sin resolver y, por tanto, afín a un interrogante. Podemos observar cómo esta dominante va precedida de un ii, acorde de 7ª de tercera especie, del cual ya sabemos que es un elemento recurrente a lo largo de toda la pieza.

Por consiguiente podemos deducir los siguientes elementos semánticos en este fragmento:

- La estructura piramidal de la frase finalizando sobre la dominante asociada al carácter interrogativo
- El vértice o culminación central de la estructura piramidal sobre el cuarto grado, subrayando el vocativo “*Jesús mío*”

3.-“*¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras, pues no te abrí!*”

Esta frase presenta una intención motivica claramente basada en el sentido declamatorio del texto. El motivo comienza con un rasgo ascendente de tres corcheas por grados conjuntos que conducen a una culminación melódica en la sílaba tónica. “*¡Oh – cuán – to – fue – ron...*”.

Por otro lado aparece al final de la frase otro motivo asociado a la palabra “*duras*”, de carácter ligeramente melismático sobre un floreo de dos semicorcheas seguidas de una corchea. En este caso podemos hablar de una asociación arbitraria, más referente al aspecto formal que al contenido, si bien llama la atención el uso del mismo motivo más adelante, en los compases 26 y 27, asociado a la palabra “*puras*”. Esta asociación formal pone de relieve la rima consonante del texto ente estas dos palabras, relacionando así el final de los versos 5º (*duras*) y el 8º (*puras*). No obstante observemos cómo prescinde de este recurso en los versos 1º (*Procuras*) y 4º (*oscuras*) del primer bloque de cuatro versos en estructura literaria de “redondilla”.

*¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?*

*¿Qué interés se te sigue Jesús mío,*

*que a mis puertas, cubierto de rocío,*

*pasas las noches del invierno oscuras?*

*¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras,*

*pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío,*

*si de mi ingratitud el hielo frío*

*secó las llagas de tus planta puras!*



La dinámica de este segmento de un verso y medio es en *f*, y ya prepara el clímax que llega a continuación. Por otro lado, el reposo en el, ya familiar, acorde de séptima de tercera especie<sup>64</sup>, va asociado, indudablemente, a un a semántica que denota pesar y por lo tanto dramatismo...

4.-"¿Qué extraño desvarío,"

Como ya hemos evidenciado, éste es el momento álgido de la pieza desde el punto de vista formal, armónico y dinámico. El texto expresa en ese instante el estadio máximo de pesar y remordimiento. Por lo tanto podemos deducir que el recurso armónico del enlace cromático de dos versiones del acorde característico de la pieza (séptima de tercera especie), provocando la consiguiente fluctuación armónica, va asociado al momento de mayor dramatismo. Dicho enlace no es instantáneo sino que tiene lugar a través de un proceso de gradación, durante el cual se producen multitud de disonancias, incrementadas por el efecto del *divisi* en la voz de altos.

De igual modo, el excepcional tratamiento homofónico del pasaje, que parece reservado sólo para momentos especiales, y la dinámica extrema en *ff*, así como la indicación *quasi lento e pesante* denotan claramente un énfasis del dramatismo del que venimos hablando en este punto culminante de la obra.

5.-"si de mi ingratitud el hielo frío secó las llagas de tus planta puras!"

Los dos subsegmentos que componen este pasaje, y que se corresponden con sendos versos, realizan una trayectoria de tensión descendente el primero, hasta reposar parcialmente en una tónica mayorizada (I) ("*hielo frío*"), e inversamente ascendente el segundo, incrementando la tensión hasta reposar en un acorde de dominante del cuarto ("*plantas puras!*"). Esta estructura, que podríamos denominar de "pirámide invertida", parece funcionar, en principio, como disolución de la máxima tensión contenida en el pasaje inmediatamente anterior, si bien el ascenso del segundo verso indica que aún queda presencia de esa energía.

En un contexto inmediatamente anterior donde el cromatismo y la disonancia denotan el fuego del dramatismo, tal y como se ha visto, el reposo momentáneo en el I grado para pronunciar la palabra *frío* resulta casi sarcástico. El recurso expresivo se basa en crear un contexto sonoro extremo para disponer del potencial expresivo del opuesto contrastante (la tríada perfecta mayor es extremadamente contrastante con las entidades armónicas anteriores, de mayor tensión)... Tal es el efecto de la tríada de mi mayor sobre la palabra *frío*.

Podemos describir este procedimiento conectivo como una importante relación de de contigüidad, basada en el contraste.

El segundo subsegmento, tal y como hemos señalado, transcurre en una direccionalidad de tensión ascendente, a través de la conducción melódica de las voces, así como a través de un

---

<sup>64</sup> Tríada disminuida y séptima menor.

proceso de desestabilización de la textura casi homofónica del verso anterior, buscando una declamación del texto en una estructura de “estrechos” para la palabra “*secó...*”, a la que sucede otra textura relativamente homofónica desvirtuada por la no coincidencia de las sílabas del texto en las distintas voces. Puede decirse que en este momento la música es homofónica pero no el texto. El proceso de tensión acumulativa, líneas ascendentes y los pequeños estrechos de este segundo verso forman un todo unitario que recrea de un modo relativamente figurativo el proceso que describe el texto (“*secó las llagas de tus plantas puras!*”), describiendo el proceso de “secar” como “consumir” “agotar” ( en este caso un proceso de tensión creciente), al reflejarlo en un proceso direccional también en la música que, como se ha visto culmina en una dominante secundaria y, por lo tanto con un parentesco de funcionalidad tonal sólo indirecto respecto del centro tonal principal (culminación de este proceso parcial de acumulación de tensión, ya que a nivel global la pieza tiene su punto culminante, como hemos visto ya, en el compás 22).

6.-“*Cuántas veces el ángel me decía:*”

El intenso reposo cadencial del segmento anterior en *f* sobre la dominante del iv grado en un calderón es sucedido por un pequeño signo de respiración y la entrada del siguiente verso, que comienza *p*, homofónicamente sobre el tercer grado y prescindiendo del bajo, con una sutil intención tímbrica. La relación de conectividad entre los segmentos quinto y sexto produce un gran impacto:

- Por la no consecución de la expectativa armónica en que nos deja el quinto (“*puras*”)
- Por el gran contraste textural, dinámico, tímbrico, armónico y de carácter (indicación de ejecución “*recitando*”)

Todo lo anterior denota por tanto una audaz conexión de contigüidad.

Por otro lado, la factura armónica procede a través de inusuales enlaces paralelos y descendentes de tríadas. Dicho procedimiento, junto a la indicación “*recitando*”, la textura homofónica y el efecto tímbrico producido al prescindir del bajo, así como la conexión contrastante con el pasaje anterior, de la cual ya hemos hablado, recrean un clima intimista que se presenta asociado al recuerdo del ángel.

7.-“*alma, asómate agora a la ventana,*”

Declamación homofónica que discurre a través de enlaces diatónicos. Se caracteriza por las sucesivas apoyaturas en la voz de sopranos y por la exhaustiva presencia del acorde característico (séptima de tercera especie) en función de ii.

Las apoyaturas características realzan la rítmica que el texto presenta por la periodicidad de sus sílabas tónicas (*asómate\_agora\_a la ventana*). Los enlaces diatónicos, que obedecen a transparentes relaciones funcionales, se presentan asociados a las palabras textuales del ángel. La presencia de dos inversiones del acorde característico de séptima de tercera especie denota la

expresividad permanente en toda la pieza, si bien en esta ocasión no se percibe la intención dramática por no utilizarse dicho acorde para el reposo, sino que éste recae sobre un estable acorde de tónica mayorizada (I).

8.-"verás con cuánto amor llamar porfía".

De nuevo se retoma la textura contrapuntística en entradas sucesivas de un motivo anacrúsico, también en esta ocasión muy vinculado a la dicción y declamación del texto. También podemos señalar la relación conectiva que tiene lugar al recuperar la textura contrapuntística imitativa que predomina en la obra, después de haber sido interrumpida en los segmentos anteriores. El reposo sobre una inusual séptima de segunda especie<sup>65</sup> tiene un carácter de gran incertidumbre, ya que la funcionalidad de iv/iv es una de las más alejadas de todas las cadencias del tono principal, y la morfología del acorde requiere la resolución de la séptima.

9.-"Y cuántas, hermosura soberana, "mañana le abriremos", respondía,"

El fragmento comienza dando resolución a la séptima que quedó pendiente de ella en el acorde cadencial del final del segmento anterior. He aquí la conexión ente ambos. El parcial reposo que tiene lugar entre los dos versos que contiene este segmento vuelve a ser sobre el acorde característico de séptima de tercera especie. No obstante, la solución de continuidad entre ambos es fuerte, a través de un ensamblaje de superposición. El segundo verso parece transcurrir sobre una estructura moderadamente contrapuntística, muy cercana a lo homofónico, que predominará hasta llegar a la homofonía pura del segmento undécimo en la conclusión definitiva.

En esta ocasión tiene lugar uno de los momentos más intensos, desde el punto de vista expresivo, en toda la obra, presintiendo el final de esta. El reposo cadencial del segmento, sobre la palabra "*respondía*", también tiene lugar sobre el acorde característico de séptima de tercera especie en función de ii. Pero esta vez sucede con algunas particularidades exclusivas que parecen reservadas para este momento. Ya hemos visto en la comparación de las dos versiones de la obra cómo este pasaje ha sido objeto de modificación por parte de Barja. Quizá se trate del retoque más importante, ya que da como resultado la alteración del número de compases al añadir uno más.

Este hecho se debe a la clara intención de llegar al acorde de reposo, no a través de un enlace inmediato, sino de cierta trayectoria contrapuntística en las voces interiores que propician la sucesiva reinterpretación de acordes sucesivos resultantes hasta llegar al acorde significativo. Esto es, a través de un cierto proceso de gradación. Además de todo ello, dicho acorde cadencial aparece con una nota (la nota Sí en forma de pedal en el soprano) híbrida entre extraña (retardo de la tercera) y añadida (cuarta añadida), que confiere al acorde una sonoridad muy especial (ambigua entre sucesión de terceras o de cuartas), si bien su funcionalidad de ii grado sigue siendo reconocible.

---

<sup>65</sup> Tríada menor y séptima menor.

Resulta evidente en este pasaje la intención de especial cuidado en lo que a lo expresivo se refiere, sobre todo después de valorar el retoque de la segunda versión. Podríamos hablar de “abstracción” al encontrar un elemento recurrente como nuestro acorde característico, de alguna manera adulterado, pero reconocible como tal. Por otro lado, si hemos identificado el acorde característico con un aspecto dramático, en este momento podemos identificarlo igualmente pero de un modo más enfático por verse introducido, no directamente, sino a través de un proceso de transformación gradual de la sonoridad armónica, resultante de la evolución de las voces interiores, para no llegar nunca a presentarse el acorde esperado en estado puro sino, en cierto modo, “adulterado”. Podemos interpretar todo ello como un énfasis de la representación dramática que de por sí contiene en el contexto el acorde característico.

### *10.-"para lo mismo responder mañana"*

La conexión con el segmento anterior viene dada por la continuidad armónica en el mismo acorde característico. Tras la entrada de las alturas en un motivo de tres notas repetidas, con un cariz marcadamente intimista, el pasaje discurre sobre la misma textura que hemos denominado de “contrapunto moderado quasi homofónica” como un movimiento del acorde anterior hacia su estado puro en segunda inversión y hacia la conquista del registro grave. Todo el segmento resulta una paráfrasis del acorde característico, donde la direccionalidad hacia el registro grave, y los leves melismas, enfatizan la expresividad dramática, todo ello especialmente en la voz de alturas.

### *11.-"responder mañana!"*

Barja se permite la licencia de repetir las dos últimas palabras, cuando el poema ya ha terminado. La conclusión final, que resuelve en textura absolutamente homofónica y en cadencia perfecta sobre la tónica mayorizada, confirma la funcionalidad del acorde característico como segundo grado en calidad de subdominante. Esta resolución de la funcionalidad del elemento característico aporta un grado de conclusión reservado para este momento. Es como si la funcionalidad se hubiese manipulado a lo largo de toda la obra, negando o posponiendo resoluciones, para administrar la tensión a través del tiempo. Todo ello contribuye a recrear el esquema narrativo y a reforzar notablemente los fines expresivos de la obra.

### **III.2.- Conclusiones acerca de los recursos expresivos en la composición de la obra:**

1º.- Predominio del acorde “característico” de séptima de tercera especie, como elemento recurrente e identificable en virtud a su presencia reiterativa. Dicho elemento armónico aparece siempre asociado a contenidos de carácter dramático. Por otro lado, la funcionalidad reiterativa de ii como subdominante de dicho acorde provoca, a nivel global, una prolongada expectativa de consecución hacia V y luego a I que no se satisface plenamente hasta el final de la pieza. Esta dilatación de la expectativa es la base del eje dramático de la obra en general.

2°.- La estructura global fragmentada en segmentos consecutivos, que aparentemente podría comprometer la continuidad de la obra, propicia, sin embargo, las relaciones conectivas de contigüidad en la pieza. En líneas generales, los reposos cadenciales tiene lugar, como hemos visto, sobre acordes inestables, lo cual propicia la consecución o la elusión de su expectativa, dando lugar a las redes conectivas y a las relaciones de contigüidad. La oposición de las texturas contrapuntísticas-homofónicas contribuyen a establecer las relaciones de similitud-contigüidad.

3°.- La sucesión de segmentos en base a una estructuración general de pirámide con un punto culminante en el centro sugiere una interpretación narrativa y direccional que hay que apreciar en un plano de perspectiva superior al de la observación de los segmentos individuales.

4°.- Los segmentos de textura homofónica resultan minoritarios, y están asignados expresamente a las frases más determinantes del texto, con carácter de sentencia.

5°.- Concepto de abstracción: Tiene lugar especialmente hacia el final de la obra, en los compases 39 y 40, donde el acorde “característico” se introduce de un modo gradual, a través de un proceso de evolución para llegar a oírse en una versión “adulterada” pero con toda su identidad. De tal modo, continúa la evolución hasta conducirnos a una nueva versión de dicho acorde en el compás 43, esta vez en segunda inversión pero íntegro y sin notas añadidas... Obsérvese el concepto de abstracción al persistir una fuerte carga de identidad en un objeto a pesar de una transformación de su apariencia... Por otra parte, la consecución cadencial final como única resolución conclusiva del acorde característico contribuye a la reasignación de significado funcional de dicho elemento armónico recurrente y, por tanto, a la culminación del esquema narrativo en virtud al manejo y dominio del potencial de abstracción.

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Segmentos / Compases		Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
1	1-12	<i>"¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?...?"</i>	iv	Contrapuntística
2	13-17	<i>"que a mis puertas, cubierto de rocío, pasas las noches del invierno oscuras?"</i>	V	Contrapuntística
3	18-21	<i>"¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras, pues no te abrí!"</i>	iv/v	Contrapuntística
4	22-22	<i>"¡Qué extraño desvarío,"</i>	ii	Homofónica

5	23-27	"si de mi ingratitud el hielo frío secó las llagas de tus planta puras!"	V/iv	Contrapuntística
6	28-29	"Cuantas veces el ángel me decía:"	i	Homofónica
7	29-30	"alma, asómate agora a la ventana,"	I	Homofónica
8	31-34	"verás con cuánto amor llamar porfía".	iv/iv	Contrapuntística
9	35-40	"Y cuántas, hermosura soberana, "mañana le abriremos", respondía,"	V	Contrapuntística
10	41-43	"para lo mismo responder mañana."	ii	Contrapuntística
11	44-45	"¡responder mañana!"	I	Homofónica

Esquema 12

Hasta el momento no se conocen datos sobre el estreno de la obra. Sin embargo sí sabemos que fue programada por el *Coro de la Universidad de León* en el V Memorial Ángel Barja (1992); por el *Grupo Vocal Gregor* en el VII (1994); *Capilla Clásica* en el XIV (2001); *Coral de Cámara de Pamplona* en el XVIII (2006), todas ellas bajo el título *Qué tengo yo*. Con el título de *Madrigal*, fue programado por la Capilla Clásica en el XVII (2004).

## QUOUSQUE DOMINE

De factura sencilla y textura predominantemente homofónica, esta pieza en tonalidad de Sol menor compuesta sobre el Salmo 12 no está fechada. La manera de organizar formalmente la obra en torno al texto y su tratamiento la relaciona, en gran medida, con las que fueron compuestas al final del período de formación en Roma, por lo cual podría suponerse una cronología aproximada a los años 1970-71. El texto del salmo no es puesto en música de forma completa en la obra, suprimiéndose algunos versículos del salmo. A continuación se cita el salmo completo en castellano, señalando en negrita los versos o fracción de versos seleccionados para la pieza.

1 *¿Hasta cuándo, Señor? ¿Me olvidarás para siempre?*  
*¿Hasta cuándo esconderás tu rostro de mí?*  
 2 *¿Hasta cuándo pondré consejos en mi alma,*  
*Con tristezas en mi corazón cada día?*  
*¿Hasta cuándo será enaltecido mi enemigo sobre mí?*  
 3 *Mira, respóndeme, oh Jehová Dios mío;*  
*Alumbra mis ojos, para que no duerma de muerte;*  
 4 *Para que no diga mi enemigo: Lo vencí.*  
*Mis enemigos se alegrarían, si yo resbalara.*  
 5 *Mas yo en tu misericordia he confiado;*  
*Mi corazón se alegrará en tu salvación.*  
 6 *Cantaré al Señor,*  
*Porque me ha hecho bien.*

El tratamiento de la tonalidad es bastante diatónico, si bien las breves pero frecuentes modulaciones internas a algunos grados del entorno diatónico de Sol menor, entre los que destaca el III, sugieren un tratamiento ligeramente modalizante de la tonalidad. Diez reposos articulan la pieza en sendos segmentos, resultando inadecuada la agrupación de éstos en unidades formales de orden mayor. Los tres primeros reposos, sobre semicadencia en dominante, coinciden con las tres interrogativas con que se inicia el Salmo, lo cual es significativo, si bien es cierto que el cuarto reposo tiene lugar sobre la misma armonía sin ser interrogativa la frase de ese momento. En general, la tonalidad escogida, así como su tratamiento modalizante, contribuyen a la expresividad del contenido sombrío y de lamento del texto, que es captado en toda su profundidad, como es habitual en Barja. La figuración y la textura son austeras, sobre compás de dos por dos. En ese contexto destaca, por contraste, la figura rítmica de corcheas sobre un floreo melismático en los compases 47 y 48, para formar un motivo asociado a la frase "*Cantem Domino...*" ("*Cantaré al Señor...*"). Este elemento se puede reconocer como una intención de descripción figurativa. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Segmentos / Compases		Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
1	1-6	"Quousque, Domine?"	V	Homofónica
2	6-11	"Oblivisceris mei omnio?"	V	
3	12-18	"Quousque abscondes faciem tuam a me?"	V	
4	18-24	"Ilustra oculos meos"	V	

5	24-31	"ne obdormiam, ne obdormiam in morte"	iv	Homofónica
6	32-40	"ne dicat inimicus meus: de vici eum"	i	
7	40-47	"Exultet cor meum de auxilio tuo"	i	
8	47-51	"cantem Domino"	I	
9	51-56	"qui bona tribuit mihi"	i	
10	56-62	"qui bona tribuit mihi"	I	

Esquema 13

Hasta el momento no se conocen datos sobre el estreno de la pieza. Sin embargo sí sabemos que fue programada por el *Coro Ángel Barja* en el IX Memorial Ángel Barja (1996), y en el XIII (2011).

### **TE LUCIS ANTE TERMINUM**

Esta obra no está fechada, aunque todo indica que se incluye en el grupo de obras compuestas al final de la época romana sobre textos del breviario, y de cuyos estrenos no hay datos. Se trata de una breve pieza sobre himno litúrgico del Oficio de Completas, que tiene cierta tradición en sus versiones musicales, especialmente en la tradición inglesa de todos los tiempos (desde Thomas Tallis hasta Britten), ya que el origen del texto parece estar en un himnario irlandés. Se trata de una oración de la noche, que pide la protección divina en el cierre del día, antes del descanso. La textura homofónica, la sobriedad de la pieza y la tonalidad de Sol menor son absolutamente afines a la atmósfera de recogimiento íntimo que sugiere el texto. Estamos, pues, ante un mecanismo de descripción abstracta del contenido del texto. Sin embargo, no se utilizan procedimientos descriptivos específicos para frases concretas, ya que el texto se acomoda a una forma de rondó simple y, por lo tanto, repite segmentos musicales para distintas frases. El



tratamiento tonal es sencillo y diatónico, con un leve énfasis sobre el III grado, que aporta una cierta cualidad moderadamente modalizante.

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b>	a (1-5)	"Te lucis ante terminum, rerum creator,..."	i	Homofónica
	a' (5-9)	"ut pro tua clementia, sis praesul et custodia"	i	
<b>B</b>	b (9-13)	"Procul recedant somnia..."	i	
	b (bis) (13-17)	"hostemque nostrum comprime,..."	i	
<b>A</b>	a (1-5)	"Praesta, Pater piissime,..."	i	
	a' (5-9)	"cum Spiritu Paraclito..."	i	
<b>B</b>	b (9-13)	"cum Spiritu Paraclito..."	i	
	b (bis) (13-17)	"Amen"	i	

Esquema 14

Hasta el momento no se conocen datos sobre el estreno de la pieza. Sin embargo sí sabemos que fue programada por la Capilla Clásica en el XV Memorial Ángel Barja (2002).

## AVE MARÍA (ITALIA 1970)

*Andante con moto*, compás de 4/4 y tono de La M.

Una de las 8 versiones que Barja compuso sobre el texto del *Ave María*. Se trata de una pieza sencilla y sobria, como corresponde al estilo sacro del cecilianismo, tan profundamente arraigado en Barja. La obra se articula en 4 segmentos, tal y como se representa en el esquema siguiente:

Sección	I	II	III	IV
Texto	<i>Ave María, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus.</i>	<i>Sancta María, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus,</i>	<i>Nunc et in hora mortis nostrae</i>	<i>Amen</i>
Grados armónicos	I-iii-V	iv-ii	ii-vi-I	IV-I
Textura	Homofónica		Contrapuntística	Homofónica
Ritmo	Binario	Ternario	Binario	

Esquema 15

Texturalmente, la obra recrea el contexto sacro de la polifonía clásica con todo rigor y sobriedad, preservando escrupulosamente la inteligibilidad del texto, sin excesos ni artificios. Sin embargo, sí existen algunos pasajes que incluyen enlaces cromáticos de acordes, lo cual aporta una cierta elegancia dentro de la referida austeridad.

Fue interpretada por la Capilla clásica en el III VII y XX Memoriales (1990, 1994 y 2008 respectivamente).

## **PARCE MIHI**

Esta obra aparece en un cuaderno titulado "*Motetes*", con los siguientes títulos: *O quantum luctus, Ave, Regina Coelorum, Iam sol, Parece mihi*.

*Parcemihi, Domine, quia peccavi, quia peccavi nimis in vita mea.*

*Perdoname, señor, porque he pecado, porque he pecado demasiado en mi vida.*

*Andante*, compás de 4/4 y tono de Sol m.

Esta pieza sacra de carácter penitencial está compuesta sobre texto del libro de Job, empleado en el oficio de difuntos del Breviario Romano. Su extensión es, tan solo, de 25 compases, y no aparece fechada.

A pesar de su sencillez, presenta una pulcritud en su realización. Probablemente, dada su brevedad, fue pensada con un fin práctico, para alguna celebración en concreto, y no como pieza de concierto.

Se trata de una obra sencilla y extremadamente expresiva, que recrea con todo detalle el estilo de la polifonía sacra del s. XVI. La textura polifónica a base de valores largos, con disonancias propiciadas por el discurso, estrictamente escolástico, de notas extrañas, como retardos y notas de paso; el carácter austero y sobrio de la polifonía que propicia una cuidada inteligibilidad del texto, y la conclusión en modo mayor (*tercera picarda*), son características que denotan la recreación de un estilo renacentista o barroco temprano.

La temática penitencial, el carácter breve, ya que no desarrolla la totalidad del texto, sino sólo los versos iniciales del mismo, así como la inspiración estética en la polifonía clásica, hacen que esta composición sea muy semejante a la pieza *Miserere mei, Deus*<sup>66</sup>, del año 1969, lo cual nos da una referencia cronológica e la composición.

La breve pieza discurre de un solo trazo, sin que sea posible establecer ningún tipo de recurrencia, conexión o articulación, que determine más naturaleza formal que la del propio flujo del texto.

Fue estrenada en el XVII Memorial por la *Capilla Clásica*, que lo volvió a interpretar en los Memoriales XXI, XXIII, XXV y XXVI (2009, 2011, 2013 y 2014 respectivamente).

## **RECORDARE VIRGO MATER (1971)**

Esta pieza está fechada en 1971, quizá en los últimos días de estancia en Roma o en los primeros de vuelta a Astorga. El texto escogido es, como en tantos casos, de origen litúrgico, concretamente un ofertorio de tradición gregoriana compuesto en el I modo. El contenido del texto denota un cierto dramatismo, al suplicar a la Virgen María que, cuando esté junto al Señor, interceda ante Él para que cambie su indignación hacia nosotros. Barja seguramente conocía a la

---

<sup>66</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra coral*.

perfección la pieza gregoriana original, puesto que, aunque de un modo creativo y personal, confiere a su obra una expresividad muy afín, aunque no emplea la melodía original. Sin embargo no se aprecia la presencia de ningún rasgo de descripción figurativa en la música. Es el tratamiento de la propia armonía y el contrapunto, al estilo más escolástico, lo que recrea la expresividad de la idea global del texto.

Se trata de una obra muy académica, de trazado completamente contrapuntístico y concepción de motete, ya que genera un nuevo motivo para cada frase sucesiva del texto, y cada uno de ellos se somete a procesos de imitación y elaboración al estilo de la más clásica polifonía. En esta pieza no encontramos, por tanto, soluciones de tipo homofónico más que de modo ocasional. La pureza de líneas, sobriedad y pulcritud son las características más distintivas de la obra. La obra transcurre en una solución de continuidad mayor que en otros casos, ya que los reposos cadenciales, aunque sí delimitan secciones diferenciadas, quedan encubiertos bajo un ensamblaje elaborado por el contrapunto. De este modo, en los encadenamientos de secciones tiene lugar un momento de superposición, cuando aparece un nuevo motivo en una línea sin que se haya extinguido aún el último de la sección anterior. La primera sección contiene 6 entradas del primer motivo. Si bien la última línea adscrita a esta primera sección se prolonga hasta la parte fuerte del compás 15, ya en el compás 14 tiene lugar el comienzo del nuevo motivo que inicia la segunda sección; he ahí la superposición mencionada. Esta segunda sección presenta cuatro entradas de motivo más una quinta de carácter más homofónico. Finalmente, el reposo tiene lugar en el compás 22, donde ya se escucha el siguiente motivo encadenando así una nueva sección. Esta tercera parte realiza seis entradas, para reposar en el compás 29. La cuarta sección contiene dos entradas de su motivo propio: la primera a dos voces y la segunda a cuatro. Las secciones quinta y sexta realizan una única entrada cada una, elaborada a cuatro voces, con un contrapunto más moderado, cercano a la homofonía; es decir, con escasa independencia entre las partes.

En cuanto al tratamiento de la tonalidad, es bastante escolástico también. En tono de Si menor alterna, tal y como prescribe la fuga académica, el tono de tónica y dominante. Algunos reposos tienen lugar sobre grados subordinados al tono de la dominante modalizada, como la tercera sección, que cadencia sobre tríada de La Mayor (III grado de la dominante modalizada de si menor). El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
1	1-14	<i>"Recordare, Virgo Mater"</i>	i	
2	14-22	<i>"in conspectu Domini"</i>	V/V	
3	22-29	<i>"ut loquaris pro nobis bona "</i>	III/v	

4	30-35	"et ut avertat indignationem "	V	
5	36-41	"et ut avertat indignationem suam a nobis"	III	
6	42-48	"et ut avertat indignationem suam a nobis"	i	

Esquema 16

Hasta el momento no se conocen datos sobre el estreno de la pieza. Sin embargo sí sabemos que fue programada por el *Coro de la Universidad de León* en el V Memorial Ángel Barja (1992); y por el *Grupo Vocal Gregor* en el VII (1994).

## CAÍDO SE LE HA UN CLAVEL (25-10-1972)

Poema, Luis de Góngora y Argote

Música, Ángel Barja Iglesias.

Estamos ante un Barja ya asentado en León. Muy probablemente, esta pieza está pensada expresamente para la Capilla clásica. El registro es moderado, sin requerimientos demasiado exigentes; de modo que es una pieza muy asequible para un coro amateur.

*Moderato*, compás de 6/8 y tono de La M.

Se trata de un villancico con todas sus características propias, recreando un estilo madrigalesco de un renacimiento tardío o barroco temprano.

El estribillo, en el tono principal, presenta una textura predominantemente homofónica e isorrítmica, y un carácter, en general, brillante.

Las coplas adoptan una apariencia más intimista, en modo menor, y establece una textura en dos planos, donde el resto de voces acompañan en B.C.<sup>67</sup> a la de soprano, que es la que declama con texto. A pesar de ello, no tiene lugar una gran independencia rítmica entre las voces que nos haga percibir una concepción propiamente contrapuntística.

---

<sup>67</sup> Boca cerrada.

La estructura está condicionada por el formato de villancico, organizado en coplas y estribillos, tal y como muestra el esquema siguiente:

Sección	A		B	A		B	A	
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>2</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>
<b>Texto</b>	<i>Caído se le ha un clavel hoy a la aurora del seno:</i>	<i>¡Qué glorioso que está el heno, porque ha caído sobre él!</i>	<i>Cuando el silencio tenía todas las cosas del suelo, y coronada de hielo reinaba la noche fría, en medio de la monarquía de tiniebla tan cruel.</i>	<i>Caído se le ha un clavel hoy a la aurora del seno:</i>	<i>¡Qué glorioso que está el heno, porque ha caído sobre él!</i>	<i>De un solo clavel ceñida la Virgen, aurora bella, al mundo se lo dio, y ella quedó cual antes florida; a la púrpura caída solo fue el heno fiel.</i>	<i>Caído se le ha un clavel hoy a la aurora del seno:</i>	<i>¡Qué glorioso que está el heno, porque ha caído sobre él!</i>
<b>Tono</b>	La M		La m	La M		La m	La M	
<b>Compases</b>	1-4	5-8 (bis)	10-21	1-4	5-8 (bis)	10-21	1-4	5-8 (bis)

Esquema 17

Fue interpretada por la Capilla Clásica en los Memoriales VI, XI y XXIII Memoriales por la *Capilla Clásica* (1993, 1998 y 2011 respectivamente), y también por *Voces del Alba* en el XII Memorial (1999).

### **SI ME MUERO (1972)**

Fecha en 1972, cuando Ángel estaba recién asentado en León. Es una pieza sencilla, sobre texto de autoría desconocida, que podría atribuirse al propio Ángel Barja, según reza la edición<sup>68</sup>. Se presenta en tono de La menor y con una textura predominantemente homofónica.

<sup>68</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Coral Sacra*. León: Diputación de León, 1989, p. 145.

El texto está concebido en verso, y eso determina la naturaleza estructuralista de la música, a pesar de que su contenido es profundamente místico. No sería la única vez que Barja escribe sobre la muerte.

El 30 de enero de 1983, sin estar aún afectado por la enfermedad que le conduciría a sus últimos días, escribe la "*Carta a la muerte*"<sup>69</sup>, donde se manifiesta sobrecogedoramente consciente y naturalmente temeroso de ella. Este poema habla por sí mismo de su autor. En tono de La menor, el tratamiento de la tonalidad responde a un diatonismo modalizante, con cierto énfasis en los grados III y IV (modalizado). No se aprecia intención de descripción figurativa del contenido del texto, sino, más bien, la recreación de la expresividad general del mensaje mismo, a través de la armonía y del carácter de la música. La estructura responde a un tipo rondó concatenado, con ciertas recurrencias en los segmentos internos de cada sección.

El esquema siguiente representa la configuración general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante	
A	a <sub>1</sub> (1-7)	"Si me muero ahora iré ya contigo"	i	Homofónica	
	a <sub>1</sub> bis(7-13)	"si la noche viene, seré redimido"	i		
	a <sub>2</sub> (13-16)	"si la noche viene"	V/IV		
	a <sub>2</sub> bis(16-19)	"si la noche viene"	V/IV		
B	b <sub>1</sub> (20-25)	"Nunca pensé morir, ¡oh, dulce amigo!"	i		
	b <sub>1</sub> bis(20-25)	"Pero tendrá que ser por ir contigo"	i		
	b <sub>2</sub> (26-29)	"llámame, llámame suave al oído"	i		
	b' <sub>2</sub> bis(26-30)	"llámame, llámame dulce enemigo"	i		
A	BIS				
C	c (31-36)	"Ven ya, y olvida la pena que yo te causé,"	i		
	c' bis(37-41)	"ven ya, no tardes ya más"	V/III		
A	BIS				

Esquema 18

<sup>69</sup> Barja Iglesias J.: *Ángel Barja Iglesias Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988, p. 57.



Hasta el momento no se conocen datos sobre el estreno de la pieza. Sin embargo sí sabemos que fue programado por el Orfeón Leonés en el VI *Memorial Ángel Barja* (1993); y por la *Capilla Clásica* en el VIII (1995).

## **MEDIA VITA**

Esta pieza no está fechada, pero podría asociarse igualmente a los primeros años de la década de los 70. Igual que la anterior, esta obra hace también referencia al hecho de la muerte. A pesar de que Ángel se encuentra, desde el año 1971 comenzando una nueva etapa de su vida cargada de promesas y nuevos proyectos, su vida inicialmente itinerante entre Astorga y León, su conflicto entre la vida en la comunidad redentorista y sus nuevas y crecientes actividades musicales en León, la profunda espiritualidad con la que vivía todos los acontecimientos de su vida, y la dura soledad que enmarcaba su faceta personal, provocaban oscilaciones entre euforia y pesimismo. Además, enseguida aparecería el embrión de la crisis personal que reconduciría su vocación hacia el matrimonio, y que desencadenaría un difícil conflicto interno, vivido con intachable honestidad, y prolongado hasta 1976. Toda esta etapa de la vida de Ángel la relata con gran riqueza de matices su hermano José Barja<sup>70</sup>. Muchos de sus escritos personales ponen de manifiesto que tenía muy presente la idea de la muerte. Meditaba sobre ella con respeto y con sobrecogedora consciencia, como si fuese capaz de presagiar que ésta le iba a alcanzar prematuramente<sup>71</sup>. La elección del texto litúrgico "*Media Vita*", hay que valorarla en este contexto. Se trata de un responsorio de tradición en el repertorio gregoriano (en el IV modo), atribuido erróneamente en la edad media a Notker Balbulus (840-912), que fue un monje de la Abadía de Sait Gall, poeta y compositor. El carácter de la pieza, sombrío y profundo es afín a la idea general del contenido ("*estamos a media vida en la muerte*"). De las cuatro secciones de que se compone el texto, Ángel escoge las dos primeras que, por otra parte, son las que contienen una mayor carga dramática en su contenido, y prescinde de las dos últimas, que contienen un mensaje más esperanzador. Parece que busca deliberadamente expresarse mediante la parte más sobrecogedora e intensa del texto en cuestión. A continuación se cita el texto en versión bilingüe, señalando en negrita los versos seleccionados para la pieza:

*Media vita in morte sumus: quem quaerimus adiutorem misite Domine? Qui pro peccatis nostris juste irascaris.*

*Sancte Deus, sancte fortis, sancte misericors Salvator, amarae morti ne tradas nos.*

*In te speraverunt patres nostri, speraverunt et liberasti eos.*

*Ad te clamaverunt patres nostri, clamaverunt et non sunt confusi.*

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 47-50.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 29, 57.

*En la plenitud de la vida estamos muertos. A quién buscamos como nuestra ayuda sino a Ti Señor? Quien por causa de nuestros pecados justamente está airado*

*Santo Dios, Santo fuerte, Santo misericordioso, Salvador: no nos entregues a la amarga muerte.*

*En Ti esperaron nuestros padres, esperaron y Tú los liberaste.*

*A Ti clamaron nuestros padres, clamaron y no quedaron confundidos.*

En tono de La menor, la pieza se divide en dos secciones, correspondientes con las dos versículos extraídos del texto original. A su vez, cada una de ellas se articula en tres segmentos, delimitados por los correspondientes reposos cadenciales. La textura generalizada es homofónica o moderadamente contrapuntística, al estilo de la polifonía clásica, que tantas veces podemos apreciar como referente indiscutible de las obras de Ángel. Sobriedad, pureza de líneas y equilibrio son las características más distintivas de la factura de la pieza. En cuanto a la expresividad, no se aprecia intención de descripción figurativa, sino, más bien, la conducción de las voces y de la armonía son el vehículo expresivo, de un modo sobrio y elegante. La rectitud escolástica en el tratamiento de las notas extrañas, propiciando expresivas disonancias, denota, por una parte, el indiscutible dominio de las técnicas clásicas de la composición, y por otro, el talento creativo manifestado por la gran expresividad de la música. El tratamiento de la armonía presenta algunos rasgos modalizantes, como se muestra en los compases del comienzo en la ilustración siguiente:

Ilustración 15

La primera frase de la pieza comienza en la tríada del tono principal, y cadencia en el compás 5 sobre dominante. El compás enmarcado parece aparentemente insertar una breve modulación a tono de Sol Mayor. Sin embargo, apreciando globalmente el contexto de los cinco compases, podemos entender que se trata de un giro modalizante, que sugiere la fluctuación momentánea a un VII grado del modo dórico de La. Por otra parte, el aparente tono de Sol, no es sino el V

grado del relativo (III grado) de La, lo cual también es una relación armónica de tipo modal. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
I	I <sub>1</sub> (1-5)	"Media vita in morte sumus"	V	Homofónica
	I <sub>2</sub> (6-14)	"quem quaerimus adjutorem misite Domine?"	i	Contrapuntística
	I <sub>3</sub> (15-19)	"Qui pro peccatis nostris juste irascaris."	V	Homofónica
II	II <sub>1</sub> (20-23)	"Sancte Deus, sancte fortis"	III	Moderadamente contrapuntística
	II <sub>2</sub> (24-27)	"sancte misericors Salvator",	i	Moderadamente contrapuntística
	II <sub>3</sub> (27-32)	"amarae morti ne tradas nos."	I	Contrapuntística

Esquema 19

Hasta el momento no se conocen datos sobre el estreno de la pieza. Sin embargo sí sabemos que fue programada por el *Coro de la Universidad de León* en el V Memorial Ángel Barja (1992); por el *Grupo Vocal Gregor* en el VII (1994); por el *Coro Ángel Barja* en el IX (1996), en el XXIII (2011) y en el XXIV (2012).

## VIRGEN QUE EL SOL MÁS PURA (1972)

Compuesta igualmente en el año 1972, cuando Ángel acababa de instalarse en León, donde viviría su etapa de madurez hasta el final de su vida. El texto empleado es la Oda XXI de Fray Luis de León. Aunque no figura ninguna dedicatoria en la partitura, es más que presumible que, tanto ésta como la anterior (*Si me muero*) fueran compuestas pensando en la Capilla Clásica, de la que era reciente director en el momento de su composición. El texto combina versos endecasílabos con heptasílabos, y la forma musical se articula en nueve segmentos que coinciden con versos endecasílabos, o con la unión de un heptasílabo y un endecasílabo, lo que a su vez, genera una unidad de orden mayor. Tanto la administración de las texturas como el tratamiento de la tonalidad están absolutamente orientadas a la consecución de la expresividad de cada verso y, como producto de ello, la forma resultante es de gran originalidad. Parece haber una asociación de la textura contrapuntística a los momentos asociados a ideas de connotación fuertemente dramática: (cárcel, tinieblas, tristeza, cadena...), mientras que emplea una textura homofónica claramente asociada a las frases iniciales, de alabanza a la Virgen María. En otros casos surgen texturas intermedias asociadas a ideas más ambiguas. Un procedimiento semejante ocurre con el tratamiento de la tonalidad. El tratamiento tonal generalizado es diatónico y funcional, con algunos rasgos modalizantes, como el énfasis sobre terceros grados. Sin embargo, lo que más llama la atención en el aspecto tonal, es que los dos primeros segmentos formales parecen tonalmente independientes del resto. El primero, si bien confiere cierta importancia a algunos grados modalizantes, como el III, o el II rebajado, está claramente ubicado en tono de La menor. El segundo, se presenta en Fa Mayor, de tal manera cobra un nuevo significado la presencia del II grado rebajado en la primera sección de La menor, como presagio y conector con la segunda en Fa Mayor. A partir de la tercera sección se instala la tonalidad de Sol menor que, si bien emplea grados modalizantes (importancia del III grado e, incluso, grados con fluctuación modal), perdura hasta el final de la pieza. Resulta curioso el hecho de no emplear nunca armadura. La conexión entre los tonos de Fa Mayor y Sol menor tiene lugar mediante la tríada de Do Mayor, que funciona como V grado de Fa Mayor y como IV modalmente alterado de Sol menor. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Tono	Grados de reposo	Textura predominante
1	1-4	<i>"Virgen, que el sol más pura,"</i>	La m.	iv	Homofónica
	5-7	<i>"gloria de los mortales, luz del cielo"</i>		i	Homofónica
2	8-10	<i>"en quien es la piedad como la alteza:"</i>	Fa M.	I	Homofónica
3	11-12	<i>"los ojos vuelve al suelo,"</i>		iv	Homofónica
	12-14	<i>"y mira a un miserable en cárcel dura,"</i>		V	Contrapunt.
4	14-17	<i>"cercado de tinieblas y tristeza"</i>		i	Contrapunt.

5	17-20	"cercado de tinieblas y tristeza."	Sol m.	I	Contrapunt.
6	20-21	"Y si mayor bajeza"		I	Homofónica
	22-23	"no conoce ni igual juicio humano"		III	Homofónica
7	24-26	"que el estado en que estoy por culpa ajena"		III	Melodía acompañada
	26-27	"con poderosa mano"		V	Contrapunt.
8	28-31	"quiebra, Reina del Cielo, la cadena"		i	Contrapunt.
9	31-34	"quiebra, Reina del Cielo, la cadena"		I	Contrapunt.

Esquema 20

Hasta el momento no se conocen datos sobre el estreno de la pieza. Sin embargo, sí sabemos que fue programada por la *Capilla Clásica* en el VIII Memorial Ángel Barja (1995).

## ALÉGRATE MARÍA (1972)

Fecha igualmente en el año 1972, se trata de una pieza sacra sencilla en tono de Re Mayor, de armonía funcional y tratamiento convencional de la tonalidad. El texto en castellano, de alabanza a la Virgen María, parece atribuible al mismo Ángel. Tras comenzar con las palabras iniciales del Evangelio de Lucas (Lc. 1, 28), el texto reza originalmente una serie de alabanzas y plegarias. La forma de la pieza se articula en cuatro secciones, de las cuales, la cuarta es repetición de la segunda, configurándose así una estructura general de tipo "A-B-C-B".

La primera sección transcurre como la exposición de un fugado, con cuatro entradas consecutivas a modo alternativo de sujeto y respuesta tonal, con la mutación correspondiente, lo que pone de manifiesto su dominio de la técnica contrapuntística. Las entradas de las respuestas distan dos compases de los respectivos sujetos antecedentes, mientras que la segunda entrada del sujeto tiene lugar cuatro compases después de la respuesta precedente. De este modo, las cuatro entradas delimitan los dos pares "sujeto-respuesta" de forma relativamente separada. Finalmente, un reposo sobre la dominante pone fin a la sección entre el compás 15.

La segunda sección se subdivide, a su vez, en cuatro segmentos, de los cuales, el primero y el cuarto presentan texturas de carácter contrapuntístico, empleando técnicas como el canon doble. El segundo y tercer segmentos responden a configuraciones de tipo más homofónico.

La tercera sección, de textura moderadamente contrapuntística, casi homofónica al comienzo, conduce al reposo sobre la dominante, que sirve como resorte para el enlace con la repetición de la segunda sección, que, a su vez, termina en el reposo más conclusivo, sobre tónica, para finalizar.

El carácter sencillo de la pieza no incluye, en esta ocasión, rasgos de tipo descriptivo. Parece que la factura del propio contrapunto es el eje del discurso musical, que, en este caso, responde más a un planteamiento formalista que narrativo. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b>	1-15	<i>"Alégrate, María, dulce Madre del Señor"</i>	V	Contrapuntística
<b>B</b>	b <sub>1</sub> (16-22)	<i>"porque has dado a luz la vida..."</i>	V	Contrapuntística
	b <sub>2</sub> (23-26)	<i>"Tú eres la puerta de la gloria"</i>	vi	Homofónica
	b <sub>3</sub> (27-29)	<i>"tú, el jardín del gran Rey"</i>	V	Homofónica
	b <sub>4</sub> (30-41)	<i>"tú, la fuente que mana agua pura..."</i>	I	Contrapuntística
<b>C</b>	42-55	<i>"Extiende tu manto sobre el mundo..."</i>	V	Moderadamente contrapuntística
<b>B</b>	BIS			

Esquema 21

Hasta el momento no se conocen datos sobre el estreno de la pieza. Sin embargo sí sabemos que fue programada por la *Capilla Clásica* en el VIII Memorial Ángel Barja (1995).

## CUANDO LLEGA LA LUZ (1972)

Colección de cantos litúrgicos recopilados para su grabación y edición<sup>72</sup> en el año 1972. Tanto la edición como la grabación en vinilo fue llevada a cabo por la Editorial *Covarrubias*. Se trata del primer registro sonoro realizado por la Capilla Clásica desde la llegada de Barja como director. Su estructura es sencilla y llena de encanto, generalmente con estrofas a solo o al unísono, para ser cantadas por la "asamblea", y estribillos polifónicos de textura homofónica. Los textos, sencillos, profundos y de temáticas referidas a los distintos tiempos litúrgicos, parecen ser del mismo Ángel. Este tipo de planteamientos responden con claridad a varios hechos: en primer lugar, la intensa espiritualidad que caracteriza a Ángel en su identidad personal, así como la religiosidad de la educación en la que fue forjado. Además de lo anterior, la concepción de esta obra denota otro doble aspecto en lo que se refiere a la formación del compositor: el dominio, bagaje y formación musical por un lado y, por otro, la asimilación del ideario musical del Concilio Vaticano II. Esta conciliación de características es la solución a un problema difícil de resolver. El referido Concilio prescribe, para la nueva música litúrgica, un cierto cariz de popularidad y sencillez que propicie fácilmente la participación de las asamblea en un momento dado. Ese ideario fue tomado como pretexto por algunos sectores para llevar a cabo algunos excesos que condujeron a vulgarizar la música sacra. Por el contrario, los más puristas y conservadores podrían encontrar cierto escrúpulo y rechazo ante las imposiciones del Vaticano II. La aportación de Barja en esta colección de cantos es un ejemplo de los que supieron llevar a cabo los preceptos del Concilio, haciendo compatibles la sencillez, la sobriedad y el talante participativo con el buen hacer, la dignidad y la calidad propias de un profesional formado en la materia.

Uno de los procedimientos empleados para lograr la deseada sencillez es la utilización abundante de progresiones sobre un mismo motivo, lo cual da un cierto grado de previsibilidad al transcurso de la música. Sin embargo, vemos cómo los giros armónicos aportan la elegancia y dignidad que se concilia con la sencillez.

Algunas de las piezas emplean estructuras antifonales y/o responsoriales. En algunos de los manuscritos que fueron empleados para los ensayos y grabación pueden leerse indicaciones como "*antífona cada dos versos*", lo cual da una idea de la concepción litúrgica de la forma. Por este motivo, en esta música no se observa descripción figurativa ni narrativa, sino más bien esquemas formalistas y, eso sí, una expresividad puramente musical, construida únicamente por medios melódicos, armónicos e indicaciones de carácter, agógica y dinámica.

En algunas de las canciones se emplean las voces en boca cerrada para crear un fondo armónico acompañante de una melodía solista. En general este ciclo no emplea texturas contrapuntísticas, ya que éstas no parecen las más apropiadas para recrear la atmósfera encantadora, llena de

---

<sup>72</sup> Barja Iglesias, A.: *Cuando llega la luz*. Madrid : Editorial PS Covarrubias, D.L. 1972 (existe una segunda edición del año 1973).

expresividad y delicada sencillez que caracteriza la colección. Por otro lado, puede observarse la versatilidad de la grafía para adaptar distintas letras a una misma música de estrofa. Este hecho da idea de la sencillez a nivel de planteamiento formal. La ilustración siguiente muestra la primera de las canciones de la colección, donde pueden apreciarse algunas de las características descritas:

### 1.- RESUCITÓ EL SEÑOR

Movido y gozoso  
Asamblea

*f* Re - su - ci - to el Se - ñor, can - tad, ¡a - le - lu - ya!, a - le - lu - ya!

*f* ¡A - le - lu - ya, a - le - lu - ya, a - le - lu - ya!

*f* ¡A - le - lu - ya, a - le - lu - ya, a - le - lu - ya!

*f* ¡A - le - lu - ya, a - le - lu - ya, a - le - lu - ya!

*f* ¡A - le - lu - ya, a - le - lu - ya, a - le - lu - ya!

Solo

15

1. Glo - ri - a ti, Cris - to ve - ni - do del Pa - dre ¡A - le - lu - ya!  
 2. Glo - ri - a ti, Cris - to, na - ci - do de Ma - rí - a ¡A - le - lu - ya!  
 3. Glo - ri - a ti, Cris - to, a - nun - cia - do en el mun - do, ¡A - le - lu - ya!  
 4. Glo - ri - a ti, Cris - to, Se - ñor re - su - ci - ta - do, ¡A - le - lu - ya!

Ilustración 16

Los títulos de las canciones contenidas en la colección son: Resucitó el Señor; Junto a ti, hoy; Amigo de la vida; Canto del Adviento de Dios; A ti, Señor, levanto mis ojos: salmo 122; El mundo ha visto la luz; Al paladar : salmo 136; Aleluya; Cuando llega la luz; Me llena de gozo el Señor; El Señor ha estado grande: salmo 125; Comprende Tú mi lamento: salmo 26; Despierta, tú que duermes; Magnificat; Me pondré en camino: Hijo pródigo; Hoy nos ha nacido un Salvador.

Según parece, la colección de canciones fue concebido para su grabación. Fue interpretada por el prestigioso grupo vocal *The Scholars*, en 1989, dentro del II Memorial Ángel Barja; por *Voces del Alba* en el XII (1999); y por la *Capilla Clásica*, también en el XII.



**Ilustración 17**

Manuscrito de una de las piezas. Fotografía tomada del ILC con permiso de Begoña Alonso.

*Conclusiones generales del ciclo Cuando Llega la luz*

---

Se trata de piezas de marcado carácter litúrgico. Todos los parámetros musicales responden a planteamientos sencillos y funcionales que logran un resultado totalmente acorde con el ideario del Concilio Vaticano II.

Las armonías son sencillas pero elegantes y expresivas. A menudo emplean enlaces de tipo modal.

Las texturas son sencillas pero variadas. Configuraciones homofónicas, de contrapuntos sencillos o de tipo melodía acompañada, siempre sin complejidades y permitiendo una clara inteligibilidad de los textos.

Los esquemas formales responden a formatos característicamente litúrgicos, como las estructuras de tipo estrófico, responsorial, etc.

## **MADRIGALES Y CANCIONES (1974)**

Se trata de un ciclo de 27 canciones que fueron compuestas en 1974 con el fin de servir de repertorio a programar, no como ciclo completo, sino en selecciones diversas. La dedicatoria de propio Ángel reza así: "*A la Capilla Clásica de León y a todos los Coros de España*"<sup>73</sup>. Todas las piezas se basan en poesía española de los siglos XV y XVI, a la que el mismo Barja atribuye cualidades de inherente musicalidad. Ángel Barja reconoce los "Madrigales y Canciones" como "*una concesión a la nostalgia*", pero, tal y como él mismo escribe, "*una nostalgia que se adentra a lo largo de toda la historia de la literatura española, porque estos poemas-anónimos o de autor desconocido conservan intactas su frescura y belleza primitivas, que la música ha querido respetar*"<sup>74</sup>. Barja escribía tales explicaciones acerca de este ciclo de canciones, y lo firmaba el 10 de octubre de 1983 (poco más de tres años antes de su muerte), tal y como recoge Luis G. Viñuela de un escrito personal del compositor, cuyo original aún custodia su esposa Begoña Alonso.

En 1975 la Capilla Clásica graba dos discos con la casa Columbia: uno con los *Madrigales y Canciones*<sup>75</sup> y otro con las *Canciones del Reino de León*<sup>76</sup>. El estreno - presentación de ambos ciclos tuvo lugar en un concierto celebrado en la Iglesia de Santa Marina la Real de León, el 2 de octubre de ese mismo año, dentro de la programación de las fiestas locales de San Froilán. El programa de concierto consta, para la primera parte, de una selección de 10 de los 27 *Madrigales y Canciones* y, para la segunda parte, de 9 de las 17 *Canciones del Reino de León*. Los títulos seleccionados fueron:

de los *Madrigales y Canciones*:

Villancete; Canción de amigo; Muy graciosa es la doncella; Soy garridica; En esta montaña; Soliades venir, amor; En la huerta nace la rosa; Al alba venid; Por mayo era, por mayo; Con el viento que corre.

y de las *Canciones del Reino de León*:

---

<sup>73</sup> G. Viñuela, L.: *Ángel Barja Obras completas. Vol. III Coral Profana I*. León: Diputación de León, 1993, p. 123.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>75</sup> Capilla Clásica de León / Barja, A.: *Madrigales y Canciones*. Madrid: Discos Columbia, D.L. 1975.

<sup>76</sup> Capilla Clásica de León / Barja, A.: *Canciones del Reino de León*. Madrid : Columbia, D.L. 1975.

Vientecillo; Tonada de ronda; Romance; ¿Dónde va de mañana?; Al lado de mi cabaña; Río arriba, río abajo; A la mar se van los ríos; Ya se murió el burro; Eres alta y delgada.

A este concierto acudió José Luís Ocejo, que pocos meses antes había conocido a Barja a raíz del XIII Certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera. *"De ahí surgió una profunda y constante amistad y colaboración musical. Al regresar a Cantabria en coche y durante varios días su música de "Río arriba, río abajo" me perseguía constantemente"*<sup>77</sup>. Efectivamente Ocejo, director del Festival Internacional de Música de Santander, director de la Coral Salvé de Laredo y Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes en el año 1999, entre otros muchos méritos, fue, como se ha visto en el perfil biográfico de Ángel Barja, y como veremos en avance del recorrido analítico por sus obras, una figura fundamental en su desarrollo como compositor, al propiciarle los encargos más relevantes.

Según recogen las crónicas del momento, el concierto fue un éxito, aunque no parece que se diera relevancia al hecho del "estreno", salvo por su constancia y explicación en las notas al programa. Sólo se menciona lo siguiente: *"La Capilla Clásica, dirigida por Ángel Barja ofreció diversos temas, algunos de carácter popular, que fueron muy bien acogidos por el numerosísimo público que abarrotaba por completo la iglesia"*<sup>78</sup>.

Es evidente que Barja compone estas obras motivado por la idea de nutrir de repertorio a la *Capilla Clásica* pero, sin duda, también por el afán de dar respuesta a una demanda de su tiempo. Una demanda pedagógica, literaria, cultural, humanística y, por momentos, casi folclórica. Una demanda que responde al modo de valorar el patrimonio de la propia cultura en toda su riqueza. Quizá hoy en día, los criterios que se emplean para disociar aquellas creaciones artísticas que merecen ser encumbradas no respondan a una perspectiva tan atemporal, ni aprecien el encanto de la sencillez (que no de la simplicidad) en el modo que Barja lo hizo en estas piezas. Por eso, esta recreación historicista de los "Madrigales y Canciones" no necesita en absoluto de una vocación vanguardista para ser obra de arte indiscutible. De las palabras de Barja *"una concesión a la nostalgia"*, es posible adivinar que casi él mismo se justifica por componer de este modo, por elegir esta temática literaria y darle este contenido musical historicista acorde con los textos. Realmente Barja era conocedor del rumbo y la realidad radical de las vanguardias de su tiempo, y demostrará solvencia en ese terreno cuando de ello se trata. Solvencia que resolverá, sin embargo, sin traicionarse a sí mismo ni a su vocación de expresividad inherente a toda su música. No obstante, como tantas veces hemos constatado, no menos importantes que su dominio compositivo, eran su vocación y su talento como pedagogo, como humanista y como ser humano. Según puede constatar en programas de conciertos, las piezas se suelen programar en número y orden diverso, según conveniencia de la ocasión, tal y como parece ser la intención original de la composición.

---

<sup>77</sup> Entrevista realizada a José Luis Ocejo el 25 de febrero de 2011.

<sup>78</sup> *Diario de León*, 3 de octubre de 1975, p. 24.

La integral del ciclo fue programada por la *Capilla Clásica* en el V *Memorial Ángel Barja* (1992). Además, en múltiples ocasiones, se ha interpretado parcialmente: La Capilla Clásica en el III *Memorial Ángel Barja* (1990); El *Orfeón Leonés* en el VI (1993); *Coral Excelsior* en el XI (1998); *Coral Órbigo* en el XV (2002); *Coral Heriberto Ampudia* en el XIX (2007); *Nova Lux Ensemble* en el XXI (2009); *Coro Facundino* en el XV (2013).

A continuación haremos un recorrido analítico por 17 de ellas, quizá las más representativas.

### 1.- *Con el viento que corre*

Sobre poema anónimo del s. XVI. De estructura sencilla y carácter popular, responde a un formato de rondó básico, con sus estrofas y estribillos, como es habitual en las canciones sobre poesías, preconcebido ya en el propio texto, al modo A-B-A-B-A. El contenido del texto es costumbrista y evocador de una escena marina. La tonalidad, tratada de modo explícito sobre Sol Mayor, transcurre articulada en reposos totalmente diatónicos respecto al tono principal. Únicamente aparece como más alejado el reposo del final de la segunda subsección de la parte B, sobre la tríada de Si menor, que aparece como vi grado del V (que le precede el V/V). Tal y como propone el texto, la última subsección de la parte B recrea la última subsección de la parte A, propiciando así una conexión con la repetición del estribillo. Como ocurre generalmente en este tipo de piezas, son el propio ritmo literario y su estructura los que propician la música. Si bien cuando se trata de otro tipo de textos Barja busca recrear su contenido a través de la música, generando a menudo asociaciones de expresividad figurativa, en este género parece ser, no tanto el contenido como la forma del texto, la que condicione la naturaleza de la música.

Existe una edición independiente de esta pieza<sup>79</sup> del año 1978, al margen de la colección.

La estructura general de la pieza aparece reflejada en el esquema siguiente:

---

<sup>79</sup> Barja, A.: *Con el viento que corre*. Murcia : Ediciones López García, D.L. 1978.

Forma general Rondó simple: A-B(1)-A-B(2)-A				
Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Cadencia de reposo	Textura predominante
<b>A</b>	a <sub>1</sub> (1-5)	"Con el viento que corre..."	ii-V	Contrapuntística
	a <sub>2</sub> (5-10)	"me quedé dormida en el arenal"	V-I	Contrapuntística
<b>B</b>	b <sub>1</sub> (12-21)	"Soplaba el viento quedito..."(1) "Miraba las olas bellas..."(2)	V-I	Homofónica
	b <sub>2</sub> (22-26)	"El gusto a los ojos quito..."(1) "Contemplando estaba en ellas..."(2)	V- vi ⏟ V	Homofónica
	a' <sub>2</sub> (27-30)	"Me quedé dormida en el arenal"	V-I	Moderadamente Contrapuntística

Esquema 14

## 2.- Vanse mis amores, madre

Está compuesta sobre un poema de Gil Vicente<sup>80</sup> (1465-1536?). El poema consta de tres estrofas de cuatro versos octosílabos. El contenido del texto denota una gran carga emocional por la nostalgia ante la partida del ser amado. La pieza es de extrema sencillez por su textura casi absolutamente homofónica, como si de un coral se tratase. Su armonía unitónica, que sobre tono de Sol Mayor únicamente presenta dominantes secundarias del V y, en el momento más intenso, dentro del moderado equilibrio de la pieza, que está en el compás 9, la dominante del ii grado. La estructura transcurre en estrofas repetitivas de 12 compases, articulados, a su vez, en dos segmentos de 6, los cuales están delimitados por respectivas cadencias perfectas. Una vez más, la sencillez no impide el valor creativo basado en el equilibrio de la sobriedad. El esquema siguiente muestra la estructura general de la pieza:

<sup>80</sup> Primer gran dramaturgo portugués y poeta de renombre.

Forma general Estrófica: A-A-A-A				
Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Cadencia de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> (1-6)	"Vanse mis amores, madre..." <sup>(1)</sup> "Yo soñara, madre, un sueño..." <sup>(2)</sup> "Allá se van a morar..." <sup>(3)</sup> "Vanse mis amores, madre..." <sup>(1)</sup>	V-I (fem.)	Homofónica
	a <sub>2</sub> (7-12)	"...yo no los puedo olvidar..." <sup>(1)</sup> "que se iban mis amores..." <sup>(2)</sup> "¿Quién me los hará tornar..." <sup>(3)</sup> "...yo no los puedo olvidar..." <sup>(1)</sup>	V-I (masc.)	

Esquema 22

### 3.- Letrilla

Compuesta sobre texto de Juan de Timoneda<sup>81</sup> (Valencia, entre 1518 y 1520 - 1583). El contenido del texto, de cierto carácter picaresco, recrea las palabras de una joven impaciente por encontrar pareja. En este caso, la forma rondó concatenado estructura la música. Sin embargo, la letra emplea estribillos diferentes, aunque de idéntico esquema métrico, lo cual hace posible la disposición en rondó. El esquema siguiente enumera los estribillos con el subíndice correspondiente para poner de manifiesto la diferencia en el texto, si bien la música empleada es la misma para todos ellos:

<sup>81</sup> Escritor en lengua valenciana y castellana, dramaturgo y editor valenciano.

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A.1</b>	1-8	<i>"Pues el tiempo se me pasa..."</i>	I	Homofónica
<b>B</b>	b <sub>1</sub> 9-15.1	<i>"Gozar quiero de mi edad..."</i>	V	
	b <sub>2</sub> 15.2-21	<i>"no queráis, madre, que pierda..."</i>	V	
<b>A.2</b>	1-8 (22-29)	<i>"Certifico que es verdad..."</i>	I	
<b>C</b>	c <sub>1</sub> 22-29 (30-37)	<i>"No soy negra ni mulata..."</i>	V	Moderadamente contrapuntística
	c <sub>2</sub> 30-37 (38-45)	<i>"mochacha como las flores..."</i>	V	Homofónica
<b>A.3</b>	1-8 (46-53)	<i>"Duerma sola la beata..."</i>	I	
<b>Coda</b>	54-56	<i>"Sola yo no dormiré"</i>	I	

## Esquema 23

Sobre tono de La b Mayor, el tratamiento tonal es absolutamente diatónico y convencional en sus enlaces acordales. Como detalle armónico particular, cabe destacar únicamente, la forma de encadenar los acordes del comienzo de la subsección "C<sub>2</sub>". Al acorde de la anacrusa, que es de V, le sucede inmediatamente la V del vi grado, generando así un cromatismo de tipo modalizante, que emula cierto arcaísmo. La fluctuación entre funciones de los grados V y iv propicia una sonoridad característicamente modal, tal y como muestra la ilustración siguiente:

36

SOPRANO  
mo - res mo - cha cha co - mo las flo - - res

ALTO  
mo - res mo - cha cha co - mo las flo - - res

TENOR  
mo - res mo - cha cha co - mo las flo - - res

BASS  
mo - res mo - cha cha co - mo las flo - - res

V I V i VII I

Ilustración 18

#### 4.- Solíades venir, amor

Compuesta sobre poema de Juan Álvarez Gato<sup>82</sup> (Madrid, ¿1440? - 1509). El contenido del texto es un canto al desengaño amoroso. De nuevo una forma rondó, en este caso simple, dado que el estribillo es idéntico en sus tres repeticiones, y las dos coplas discurren por la misma música aunque con letras diferentes, tal y como muestra el esquema siguiente. La textura contrapuntística derivada de las sucesivas entradas imitativas en el estribillo contrasta con la configuración generalizadamente homofónica de las coplas.

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	1-4	"Solíades venir, amor..."	i	Contrapuntística
B	b <sub>1</sub> 6-8	"Solíades estar conmigo..."	V/III	Homofónica
	b <sub>2</sub> 9-12	"porque no os amo ni sigo..."	i	
	b' <sub>2</sub> 13-16	"¿En qué os fui desconocido..."	i	
A	17-20	"Solíades venir, amor..."	i	Contrapuntística
B	b <sub>1</sub> 22-24	"conociendo cuitado..."	V/III	Homofónica
	b <sub>2</sub> 25-28	"siento tanto haber herrado..."	i	
	b' <sub>2</sub> 29-32	"En haberos olvidado..."	i	
A	33-36	"Solíades venir, amor..."	i	Contrapuntística

Esquema 24

<sup>82</sup> Poeta castellano del Prerrenacimiento perteneciente a la llamada *lirica cancioneril*.



Al igual que en la pieza anterior, la tonalidad, en este caso asentada sobre Fa menor, es tratada, por lo general, de forma diatónica a excepción de los enlaces de acordes de tipo modalizante que tienen lugar en las coplas. El propio encadenamiento de la primera subsección con la segunda, así como el transcurso de las subsecciones segunda y tercera responden a este tipo de enlaces armónicos de acordes de ámbito diatónico perteneciente a distintos grados, lo cual está en el ámbito de la modalidad fluctuante, y se percibe como un rasgo arcaicista. Tal procedimiento se muestra en la ilustración siguiente:

8

SOPRANO  
rés a - mi - go *pp* por-que noos a - mo ni si - go yos par - tí de co - ra - zón

ALTO  
rés a - mi - go *pp* por-que noos a - mo ni si - go yos par - tí de co ra - zón

TENOR  
rés a - mi - go *pp* por-que noos a - mo ni si - go yos par - tí de co ra - zón

BASS  
rés a - mi - go *pp* por-que noos a - mo ni si - go yos par - tí de co ra - zón

III IV V I(modalizado) (V/iv) i V ii V I

Ilustración 19

### 5.- En esta montaña

Compuesta sobre un poema de Lucas Fernández<sup>83</sup> (Salamanca, ¿1474? - 1542). El contenido del texto evoca una ensoñación contemplativa de amor y paisaje. Esta pieza compuesta en tonalidad de Re Mayor responde también a una estructura de rondó simple, con la misma música para las dos coplas, si bien la letra es diferente. Tal y como ocurría en la canción anterior, el comienzo del estribillo es de textura más contrapuntística al iniciarse con sucesivas entradas imitativas, si bien el resto de la canción es de cariz mayoritariamente homofónico. Este rasgo tan frecuente de transparencia en las texturas, de contrapunto moderado o directamente homofónicas, contribuye a la inteligibilidad del texto, del cual la música se concibe como soporte. Es por ello que la música fluye en estas piezas con la naturalidad y frescura espontánea tan características, porque como el mismo Barja escribía al respecto, *"tal poesía parece haber nacido para ser cantada"*<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Autor dramático y músico español.

<sup>84</sup> G. Viñuela, Luis.: *Ángel Barja Obras completas. Vol. III Coral Profana 1*. León: Diputación de León, 1993, p. 121.

Es evidente que este modo de pensar no es sólo su declaración de intenciones, sino que así se constata en el análisis de las canciones. El tratamiento armónico es absolutamente diatónico, sin ninguna particularidad que resaltar. La estructura general se muestra en el esquema siguiente:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b>	1-11	"En esta montaña de gran hermosura..."	I	Contrapuntística
<b>B</b>	b <sub>1</sub> 12-15	"Haremos cabaña e rosas..."	I	Homofónica
	b' <sub>1</sub> 16-19	"en esta montaña Çercada..."	I	
	b <sub>2</sub> 20-23	"y nuestros dolores..."	I	
	b <sub>3</sub> 24-26	"tornar se ha en holgura"	V	
<b>A</b>	12-37	"En esta montaña de gran hermosura..."	I	Contrapuntística
<b>B</b>	b <sub>1</sub> 38-41	"Gran gozo y placer..."	I	Homofónica
	b' <sub>1</sub> 42-45	"y amor y querer..."	I	
	b <sub>2</sub> 46-49	"y aquí viviremos..."	I	
	b <sub>3</sub> 50-52	"en esta verdura"	V	
<b>A</b>	53-63	"En esta montaña de gran hermosura..."	I	Contrapuntística

Esquema 25

## 6.- Soy garridica

Compuesta sobre un poema de Juan de Timoneda<sup>85</sup>, que narra en primera persona los lamentos de una mujer "mal casada". La pieza es sencilla, de textura totalmente homofónica y estructura de rondó concatenado, la canción presenta un mismo estribillo en dos variantes: la primera a

<sup>85</sup> Ver pieza nº 3 del ciclo: *Letrilla*. P. 111

solo, la segunda y tercera armonizada, a dos voces en su inicio para terminar a cuatro el segmento final. Las coplas son diferentes entre sí, sin embargo, cada una de ellas se articula en dos unidades de idéntica música. El tratamiento armónico es absolutamente diatónico. En tono de Mi menor, la primera copla comienza con una inflexión hacia el iv grado para regresar al i en su cadencia de reposo. La segunda transcurre sobre el III grado, relativo mayor del tono principal. Al final de la pieza hay un signo de repetición, que indica que se cante en su totalidad dos veces completa. La estructura general de la pieza se muestra en el esquema siguiente:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	1-4	"Soy garridica..."	i	Homofónica
B	b <sub>1</sub> 5-7	"Yo soy, no repuno, hermosa..."	i	
	b' <sub>1</sub> 7-10	"amada de uno, querida de cien..."	i	
A'	10-14	"No tengo contento ni valgo..."	i	
C	c <sub>1</sub> 14-16	"Con estos cabellos de bel parecer"	III	
	c' <sub>1</sub> 16-18	"haría con ellos los hombres perder"	III	
A'	18-22	"Quien los puede haber no los tienen..."	I	

Esquema 26

## 7.- Canción

Sobre un poema de Rodrigo de Torres (1687-1755). El contenido del texto evoca el lamento por la pérdida del ser amado. Igualmente sencilla y homofónica, esta canción en tono de La menor presenta también forma de rondó simple. Los tres estribillos difieren en la letra de la primera subsección, si bien tienen música idéntica. Las coplas mantienen el mismo contenido musical como soporte de distintas estrofas. La estructura general se muestra en el esquema siguiente:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b>	a <sub>1</sub> 1-6	"Pues plaçer se me partió..."	V	Homofónica
	a <sub>2</sub> 7-10	"Fin, fin, mi fin me consolaría..."	i	
	a <sub>3</sub> 7-10 (bis)	"Fin, fin, mi fin me consolaría..."	i	
<b>B</b>	b <sub>1</sub> 11-13	"A tån triste vivo yo"	III	
	b <sub>1</sub> 13-15 (bis)	"más amando cada día"	III	
	b <sub>3</sub> 16-20	"que deçir ya no sabría..."	V	
<b>A'</b>	a <sub>1</sub> 1-6	"De muy amador que so..."	V	
	a <sub>2</sub> 7-10	"Fin, fin, mi fin me consolaría..."	i	
	a <sub>3</sub> 7-10 (bis)	"Fin, fin, mi fin me consolaría..."	i	
<b>B'</b>	b <sub>1</sub> 11-13	"Cuanto ha que me tomó"	III	
	b <sub>1</sub> 13-15 (bis)	"amor en su señoría"	III	
	b <sub>3</sub> 16-20	"tanto ha que non sabría..."	V	
<b>A''</b>	a <sub>1</sub> 1-6	"Si con él no me volvió..."	V	
	a <sub>2</sub> 7-10	"Fin, fin, mi fin me consolaría..."	i	
	a <sub>3</sub> 7-10 (bis)	"Fin, fin, mi fin me consolaría..."	i	

Esquema 27

El tratamiento de la tonalidad es de tipo modalizante, con una inclinación significativa hacia el III grado. Las falsas relaciones que se muestran en la ilustración siguiente ponen en evidencia la fluctuación modalizante de grados.

8

SOPRANO  
quien de mo-rir ha - bri - - a. Fin, fin, mi fin me con-so - la

ALTO  
rir ha - bri - - a. Fin, fin, mi fin me con-so - la

TENOR  
rir ha - bri - - a. Fin, fin, mi fin me con-so - la

BASS  
quien de mo-rir ha - bri - - a. Fin, fin, mi fin me con-so - la

V III i V iv V V I I i ii i iv

Ilustración 20

### 8.- Balada

Excepcionalmente, esta pieza no se basa en ningún poema español ni extranjero. Sólo la elección de la tonalidad de Do # menor muestra indicios del carácter especial de esta canción. Contrastante con las piezas anteriores, ésta se presenta sin un soporte formal derivado del texto, como es habitual en el ciclo. Nos encontramos, por tanto, ante un caso de excepción. Todo parece indicar que la intención de Barja es la de hacer funcionar esta pieza como *intermezzo* entre sus otras canciones de la serie. El transcurso de la música tiene lugar sin texto, sobre vocalizaciones o con indicación de boca cerrada. Sólo en un breve segmento de la pieza aparece un pequeño verso en alemán que dice "*Gute Nacht, Liebe!*" ("*¡Buenas noches, amor!*"). Como es evidente, el contraste aparece, no sólo por el hecho de interrumpir la serie de poemas españoles de los siglos XV y XVI, sino también por el cambio de la estética musical madrigalesca historicista y casi folklórica a otra de aspecto y técnica más afines a las de factura romántica. El resultado es una pieza más musical que literaria (al contrario que en la mayor parte de la colección), de carácter intimista y expresividad muy sutil. El tratamiento armónico sugiere en ocasiones algún paso cromático de tipo modalizante que, aunque con un tratamiento notoriamente diferente al de las piezas precedentes, podría asemejarse ligeramente por la cualidad unitónica resultante, ya que la presencia del tono principal, do # menor es predominante. Sin embargo, en la sección central, la que emplea el breve texto en alemán, el tratamiento armónico denota una fluctuación cromática de estilo indiscutiblemente postromántico. Partiendo del tono principal (Do # menor) tiene lugar un reposo en el compás 47 sobre la dominante de la dominante. El siguiente segmento parte del acorde de dominante para conducir la tonalidad, por un proceso de fluctuación cromática hasta el tono de Mi menor (homónimo del relativo mayor), y finalmente, el reposo siguiente recae sobre el acorde de Si menor (homónimo de la dominante del anterior). Desde este centro tonal regresa al tono de origen por un camino más diatónico, a través de un círculo de quintas. Si bien estas relaciones armónicas pueden interpretarse como una extensión de los procesos de tipo "modalizante" como extensión modal de las relaciones diatónicas, la manera de llevarlas a cabo, a través de sutiles procedimientos cromáticos, así como los alejamientos tonales resultantes, dan como resultado, una atmósfera de expresividad mucho más libre, elaborada y evolucionada que en las piezas de carácter "madrigalesco" predominantes en la serie.

Por otra parte, además de los ya tratados aspectos armónicos y tonales, la concepción formal resulta contribuir, a su vez, a esta expresividad contrastante. La estructura responde a procedimientos de mayor abstracción y elaboración de los que son habituales en la serie. En un nivel general, el esquema formal resulta ser un tipo simple "A-B-A". Sin embargo, en un nivel más profundo, o de "microestructura", las correspondencias y variaciones sutiles a nivel motivico, armónico o de registro hacen pensar más bien en algo parecido a una forma de tipo "mosaico".

El resultado final es la consecución de una pieza elaborada, flexible, de un considerable nivel de abstracción en el tratamiento de sus contenidos, carácter intimista y libre en su concepción, a modo de fantasía y, como siempre ocurre de una u otra manera, todos los ingredientes parecen pensados para contribuir a la búsqueda de la más adecuada expresividad. El esquema siguiente muestra la estructura general de la pieza. Obsérvense las correspondencias internas en las unidades mínimas como variantes sucesivas, que se representan con el apóstrofe ('), y que configuran la originalidad de la pieza.

Sección/ Subsección		Unidades mínimas (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	A <sub>1</sub>	a <sub>1</sub> (1-8)	"B.C."	i	Unísono
		a <sub>2</sub> (9-16)	"U..."	V/III	Homofónico
		a <sub>3</sub> (17-21)		i	
	A <sub>2</sub>	a <sub>4</sub> (22-27)	"U..."	V	Homofónico
		a' <sub>1</sub> (28-30)	"B.C."	i	
		a' <sub>4</sub> (31-34)	"Ah..."	i	
		a' <sub>2</sub> (35-42)	"U..."	i	
	B	b <sub>1</sub> (43-47)	"Gute Nacht, Liebe"	V/V	Moderadamente contrapuntístico
b <sub>2</sub> (48-53)		"Gute Nacht, Liebe"	Triada "Si menor"	Homofónico	
b <sub>3</sub> (54-56)		"Gute Nacht, Liebe"	V	Homofónico	
A'	A' <sub>1</sub>	a' <sub>4</sub> (57-59)	"Ah..."	ii <sub>7</sub> (solución de continuidad sin reposo)	Homofónico
		a' <sub>3</sub> (60-63)		i	
	A' <sub>2</sub>	a <sub>4</sub> (64-69)	"U..."	V	Homofónico
		a' <sub>1</sub> (70-72)	"B.C."	i	
		a' <sub>4</sub> (73-76)	"Ah..."	i	
		a' <sub>2</sub> (77-84)	"U..."	i	

Esquema 28

## 9.- Villancete

Tras el caso excepcional anterior, la serie retoma el estilo "villanesco" con esta pieza compuesta sobre un poema de Gil Vicente<sup>86</sup> (1465-1536). El contenido del texto trata sobre el discurso de una mujer que rehuye el matrimonio en contra de lo establecido. La estructura responde al tipo rondó en arco, es decir, de tal modo que la disposición de las coplas presenta una configuración simétrica, tal y como se representa en el esquema siguiente. Si bien esto es así en lo que se refiere a la música, la letra no responde al mismo patrón, al existir diferencia entre las dos secciones B (en la música, sólo tiene lugar una ligera variante de tipo ornamental).

En tonalidad de Mi menor, el tratamiento armónico presenta como rasgos característicos el sonido Do # en las secciones B, que en el contexto diatónico en que aparece, genera la sonoridad del modo dórico, tal y como muestra la ilustración siguiente. Un efecto similar tiene lugar en el segundo segmento de la sección C, donde la modalidad dórica de mi finalmente se reinterpreta como el modo menor del v grado (Si). Las secciones A también presentan rasgos modalizantes en el intercambio modal del I grado en el cuarto compás. El primer segmento de la sección C muestra como rasgo modalizante la inflexión sobre el III grado.

Ilustración 21

Fragmento de una de las secciones B, donde se aprecian rasgos modalizantes.

El esquema siguiente muestra la estructura general de la pieza:

<sup>86</sup> Ver pieza nº 2 del ciclo: *Vanse mis amores, madre*. P. 110

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	1-7	"Dicen que me case..."	i	Homofónica
B	b <sub>1</sub> 8-18	"Más quiero vivir segura..."	i	Unísono (solo)
	b <sub>2</sub> 18-26	"que no estar en aventura..."	i-v (ambigüedad)	Unísono (solo)
A	1-7	"Dicen que me case..."	i	Homofónica
C	c <sub>1</sub> 27-36	Madre, no seré casada..."	i (Importancia del III en el transcurso)	Homofónica
	c <sub>2</sub> 63-43	"o quizá mal empleada..."	v	Unísono (solo)
A	1-7	"Dicen que me case..."	i	Homofónica
B'	b' <sub>1</sub> 44-53	"No será ni es naído..."	i	Unísono (solo)
	b' <sub>2</sub> 53-60	"y pues que tengo entendido..."	i-v (ambigüedad)	Unísono (solo)
A	1-7	"Dicen que me case..."	i	Homofónica

Esquema 29

## 10.- Canción de amigo

El tempo lento, el tono de Sol menor en tratamiento modalizante, la textura homofónica y el carácter intimista contribuyen a lograr en esta pieza el clima "anhelante" que sugiere la Cantiga de amigo, atribuida al rey D. Dinís<sup>87</sup> (1261-1325). La forma de rondó simple se articula en secciones correspondientes e idénticas, sin más variante que las que ligeramente propone el texto en algunos de los versos. Entre los rasgos modalizantes podemos mencionar el uso del vii grado sin carácter de sensible, el IV Mayor, el v menor, o la importancia del III y el VI diatónicos. La ilustración siguiente muestra un ejemplo representativo.

<sup>87</sup> Don Dinís, o Dionisio I, sexto rey de Portugal, que cultivaba un género de composición literaria gallego-portuguesa medieval, llamada Cantiga de Amor, y que deriva de la Cançó, de la literatura trovadoresca en occitano.



8

SOPRANO  
no - vas do meu a - mi - go?

ALTO  
no - vas do meu a - mi - go?

TENOR  
no - vas do meu a - mi - go?

BASS  
no - vas do meu a - mi - go?

v m VI----- vii (IV/IV) IV M

Ilustración 22

La estructura general de la pieza se representa en el esquema siguiente:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> 1-6	"¡Ay, flores,... do verde pino!"	i	Homofónica
	a <sub>2</sub> 7-12	"¿Se sabe des novas do meu amigo?"	V	
B	b <sub>1</sub> 13-16	"¡Ay, Deus, ..."	III	
	b <sub>2</sub> 17-20	"¿E u é u e?"	i	
A'	a' <sub>1</sub> 1-6	"¡Ay, flores,... do verde ramo!"	i	
	a' <sub>2</sub> 7-12	"¿Se sabe des novas do meu amado?"	V	
B	b <sub>1</sub> 13-16	"¡Ay, Deus, ..."	III	
	b <sub>2</sub> 17-20	"¿E u é u e?"	i	

Esquema 30

11.- *Muy graciosa es la doncella*

De nuevo el poema elegido es de Gil Vicente<sup>88</sup> (1465-1536). El contenido del texto versa sobre adulaciones y elogios dedicados a una mujer. En tonalidad de La b Mayor, continúa la línea del tratamiento armónico modalizante. En esta ocasión, el cuarto grado elevado (Re natural) propicia la sonoridad del modo "lidio". La forma responde, como es habitual a un esquema de rondó simple. El estribillo consta de un solo de tenor y un segmento coral homofónico. Las coplas son tres, con textos respectivamente diferentes y música idéntica. Constan de un solo de soprano y un segmento coral homofónico. La figuración alegre y el ritmo armónico agitado, así como el tempo "deciso" contribuyen a lograr el carácter afín al título del poema de Gil Vicente: "Gracioso". La disposición de las subsecciones mínimas responde a la sucesión alternativa de solo y respuesta coral homofónica, según el procedimiento "responsorial". El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b>	a <sub>1</sub> 1-3	" <i>Muy graciosa es la donçella:</i> "	I	Unísono (solo)
	a <sub>2</sub> 4-6	" <i>¡Cómo es bella y hermosa!</i> "	V	Homofónica
<b>B</b>	b <sub>1</sub> 7-11	" <i>Digas tú, el marinero,...</i> "	I	Unísono (solo)
	b <sub>2</sub> 12-15	" <i>¡Si la nave o la vela o la estrella...!</i> "	I	Homofónica
<b>A</b>	<i>BIS</i>			
<b>B</b>	b <sub>1</sub> 13-16	" <i>Digas tú, el caballero, ...</i> "	I	Unísono (solo)
	b <sub>2</sub> 17-20	" <i>¡Si el caballo, las armas o la guerra...!</i> "	I	Homofónica
<b>A</b>	<i>BIS</i>			
<b>B</b>	b <sub>1</sub> 13-16	" <i>Digas tú, el pastorçico, ...</i> "	I	Unísono (solo)
	b <sub>2</sub> 17-20	" <i>¡Si el ganado los valles o la sierra...!</i> "	I	Homofónica

Esquema 31

<sup>88</sup> Ver pieza nº 2 del ciclo: *Vanse mis amores, madre*.

12.- *Veo las ovejas*

De nuevo se trata de una pieza que está compuesta sobre un poema de Juan de Timoneda<sup>89</sup> (1518-1583). El contenido del texto versa sobre lamentos de amor ante la ausencia del ser querido: un pastor. De carácter intimista y sereno y textura íntegramente homofónica, esta canción en tono de sol menor presenta una vez más estructura de rondó simple. El estribillo, que se repite tres veces de modo idéntico, consta de dos segmentos similares e isométricos (cuatro compases). Las coplas son dos, con igual música y distinta letra. Su estructura se articula en cuatro segmentos, igualmente de cuatro compases cada uno, de los cuales, el segundo es apenas una leve variante del primero, y los dos últimos son variantes de los que componen el estribillo. Este hecho propicia un importante elemento conector. En lo que se refiere al tratamiento modalizante, es frecuente la aparición del sonido Mi natural, que en el contexto diatónico de Sol menor genera la sonoridad del modo dórico. Asimismo, la importancia del III grado contribuye también a reforzar el carácter modalizante. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> 1-4	"Veo las ovejas..."	i	Homofónica
	a <sub>2</sub> 5-8	"no veo el pastor..."	i	
B	b <sub>1</sub> 9-12	"las ovejas veo orillas del rio"	V/III	
	b' <sub>1</sub> 13-16	"no ve mi deseo el dulce amor mío"	V/III	
	a' <sub>1</sub> 17-20	"Miro en derredor del fresco pinar"	iv	
	a' <sub>2</sub> 21-24	"no veo el pastor que me hace penar"	i	
A	BIS			
B	b <sub>1</sub> 9-12	"Veo muy esenta su choza sombría"	V/III	Homofónica
	b' <sub>1</sub> 13-16	"sin ver quién sustenta aquesta alma mía"	V/III	
	a' <sub>1</sub> 17-20	"veo mi dolor crescer y menguar"	iv	
	a' <sub>2</sub> 21-24	"no veo el pastor que me hace penar"	i	
A	BIS			

Esquema 32

<sup>89</sup> Ver pieza nº 3 del ciclo: *Letrilla*.

13.- Al alba venid

Está compuesta sobre un poema anónimo del siglo XV. El contenido del texto es un canto al amor y a la amistad, aunque, quizá, en un sentido figurativo, se refiere al amor del amante. La pieza, en tono de la menor, presenta una vez más, un tratamiento modalizante de la tonalidad, sin embargo, en esta ocasión, el procedimiento a tal efecto es más simple que en casos anteriores, ya que la fluctuación modal únicamente consiste en la alternancia entre los modos Mayor y menor de La. Por tanto, aquí no tienen lugar enlaces armónicos sugerentes, del tipo "cromatismo modalizante", trascendiendo un diatonismo convencional, como ocurría en otros casos. La forma se desarrolla a varios niveles. Desde una perspectiva global, la estructura se ciñe al tipo "A-B-A-Coda". Sin embargo, las subsecciones internas establecen correspondencias entre sí que enriquecen el aspecto estructural de la pieza. Las unidades mínimas constan, por lo general, de cuatro compases, aunque excepcionalmente pueden variar su extensión a tres o cinco. Estos segmentos mínimos siguen una secuencia alternativa constante entre solista y respuesta coral homofónica, al modo "responsorial". Por otra parte, las unidades mínimas se agrupan formando subsecciones, que a su vez responden a correspondencias entre sí, como variantes sucesivas. Los reposos de la parte A tienen lugar sobre acordes de dominante al terminar los segmentos de solista, mientras ocurren en tónica en los corales. Este hecho configura una sucesión alternante del tipo "V-I", que contribuye a enfatizar el carácter "pregunta-respuesta" de la forma responsorial. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección/ Subsección		Unidades mínimas (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A (La menor)	A <sub>1</sub>	a <sub>1</sub> (1-4)	"Al alba venid, buen amigo"	V	Unísono (solo)
		a <sub>2</sub> (5-7)	"al alba venid."	i	Homofónica
	A <sub>2</sub>	a <sub>3</sub> (8-11)	"Amigo el que yo más quería,"	V	Unísono (solo)
		a <sub>4</sub> (12-15)	"venid al alba del día."	i	Homofónica
	A' <sub>2</sub>	a' <sub>3</sub> (16-19)	"Amigo el que yo más amaba"	V	Unísono (solo)
		a' <sub>4</sub> (20-23)	"venid a la luz del alba."	i	Homofónica
B (La Mayor)	B <sub>1</sub>	b <sub>1</sub> (24-26)	"Venid a la luz del día:"	I	Unísono (solo)
		b <sub>2</sub> (27-31)	"No traigáis compañía."	I	Homofónica
	B <sub>2</sub>	b' <sub>1</sub> (32-34)	"Venid a la luz del alba:"	I	Unísono (solo)
		b' <sub>2</sub> (35-38)	"no traigáis gran compañía."	I	Homofónica

A (La menor)	<i>BIS</i>				
Coda (La menor)	A <sub>1</sub>	a <sub>1</sub> (1-4)	<i>"Al alba venid, buen amigo"</i>	V	Unísono (solo)
		a <sub>2</sub> (5-7)	<i>"al alba venid."</i>	i	Homofónica

Esquema 33

#### 14.- *Por mayo, era por mayo*

Compuesta sobre un poema anónimo del siglo XV. El contenido del texto recrea, en un primer momento, una descripción costumbrista de las bellezas y amores del mes de mayo, y en un segundo, el lamento por la pérdida de un ser querido, figurado en un ave muerta a manos de un balletero. Se trata de una canción de más elaboración de lo habitual en la serie. En tono de Mi menor, consta de cuatro secciones diferenciadas, y su estructura general responde a un tipo global A-B-A'-Coda. Las secciones A y A' transcurren sobre una textura contrapuntística, realizada en ambos casos con gran preciosismo en la técnica de imitación canónica, rasgo indiscutiblemente distintivo de un compositor formado profundamente bajo los preceptos de la escolástica, que cimentan en la técnica de la fuga gran parte de su contenido. La sección A se realiza en una imitación canónica a dos voces, con las mutaciones características del modo "sujeto-respuesta", propias de la fuga tonal. La sección A' comienza igualmente con una imitación canónica, en este caso real, a la quinta, entre las dos voces superiores, para sumarse dos compases después las dos voces masculinas, también canónicas entre sí, configurándose en total algo similar a un "canon doble", que es una de las técnicas más virtuosísticas del contrapunto de escuela.

La sección B consta de dos subsecciones. Las dos, a su vez transcurren a través de una textura de melodía acompañada. En la primera de ellas la línea de soprano prevalece como primer plano, acompañada por un fondo homofónico que desarrollan las tres voces restantes. La segunda sigue el mismo esquema, pero con la voz de soprano a solo.

La sección conclusiva o coda, se extiende a lo largo de nueve compases, en una textura homofónica, y se caracteriza por el empleo, una vez más, de los enlaces armónicos de tipo modalizante, trascendiendo el ámbito diatónico de Mi menor. En este caso, el tipo de enlaces realizados resulta ser bastante sutil. Especialmente característico es el comienzo de la sección, donde se suceden tríadas en la siguiente secuencia: Sol Mayor - Re menor - La menor - Si Mayor<sup>7</sup> - Mi menor, lo cual supera el ámbito estrictamente diatónico del tono de Mi menor. De este modo la secuencia armónica descrita se podría interpretar como: III-iv/iv-iv-V-i, que es una sucesión armónica de claras connotaciones modalizantes arcaicistas. La ilustración siguiente muestra el ejemplo descrito:

30

SOPRANO *pp*  
Ma - tó - me - la un ba - lles - te - ro

ALTO *pp*  
Ma - tó - me - la un ba - lles - te - ro

TENOR *pp*  
Ma - tó - me - la un ba - lles - te - ro

BASS *pp*  
Ma - tó - me - la un ba - lles - te - ro

III iv/iv iv V I

Ilustración 23

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	1-7	"Por mayo, era, por mayo..."	V	Contrapuntística
B	b <sub>1</sub> 8-11	"Cuando canta la calandria..."	V	Melodía acomp.
	b <sub>2</sub> 11-18	"Cuando los enamorados van..."	i	Melodía acomp.
A'	19-29	"Que no sé cuándo es de día..."	i	Contrapuntística
Coda	30-38	"Matómela un balletero..."	I	Homofónica

Esquema 34

### 15.- En la huerta nace la rosa

Esta canción sobre texto de Gil Vicente<sup>90</sup> (1465-1536) recrea un deseo anhelante. En tono de Mi menor, hace aparecer a menudo el sexto grado elevado (Do #) como nota característica que

<sup>90</sup> Ver pieza nº 2 del ciclo: *Vanse mis amores, madre*.

provoca la fluctuación entre el modo menor y el modo dórico. El carácter movido y ágil propicia que hasta los planos texturales homofónicos resulten ser de aspecto dinámico y saltarán, sobre todo debido a la presencia de abundantes melismas. La forma responde a una planificación de rondó concatenado. El estribillo consta de dos segmentos, de los cuales, el primero transcurre sobre una textura homofónica, y el segundo sobre una melodía cantada por la cuerda de sopranos, acompañada homofónicamente por el resto de voces. La primera copla se compone de tres subsecciones. La primera de ellas responde a una configuración de melodía cantada por la cuerda de contraltos acompañada por una vocalización realizada por las restantes voces. La segunda continúa en la misma disposición. La tercera subsección canta la melodía una voz de soprano solista acompañada homofónicamente por las tres voces restantes. En la segunda repetición del estribillo éste aparece reducido sólo a su segundo segmento. La segunda copla consta de dos subsecciones que transcurren sobre una melodía cantada por soprano solista acompañada por el resto de voces, incluyendo esta vez, el *tutti* de sopranos, resultando así cinco partes. Para finalizar reaparece el estribillo, esta vez completo. Resulta significativo que la casi totalidad de reposos cadenciales, incluidos los secundarios, tienen lugar sobre acorde de dominante, ya sea este completo, o sin quinta. De igual modo, casi la totalidad de la pieza, como se ha visto, responde a la configuración textural de melodía acompañada. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza.

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> 1-5	"En la huerta nace la rosa"	ii	Homofónica
	a <sub>2</sub> 6-13	"Quiérome ir allá por mirar el ruiseñor..."	V	Melodía acomp.
B	b <sub>1</sub> 14-18	"Por las riveras del río,"	V	Melodía acomp.
	b <sub>2</sub> 19-23	"limones cogía la virgo."	V	
	b <sub>3</sub> 24-29	"Para dar al su amigo."	V	
A	a <sub>2</sub> 6-13	"Quiérome ir allá por mirar el ruiseñor..."	V	Melodía acomp.
C	c <sub>1</sub> 30-35	"Para dar al su amigo."	V	Melodía acomp.
	c <sub>2</sub> 36-41	"en un sombrero de sirgo"	V	
A	a <sub>1</sub> 1-5	"En la huerta nace la rosa"	ii	Homofónica
	a <sub>2</sub> 6-13	"Quiérome ir allá por mirar el ruiseñor..."	V	Melodía acomp.

Esquema 35

16.- Si no os hubiera mirado

La autoría de este bello texto es de Juan Boscán<sup>91</sup> (Barcelona, 1492 - Perpiñán, 1542). El contenido versa sobre un canto a las penas del amor en toda su profundidad. Así el sentir de la música lo refleja. Si bien es verdad que, como ocurre con la práctica totalidad de las piezas de la serie, la expresividad de la música no responde a una descripción figurativa detallada de cada idea del contenido del texto, sino más bien a una estructura de tipo formalista, no obstante es cierto que la expresividad general de esta canción en particular sí refleja en parte su contenido.

La tonalidad de La menor en un tratamiento moderadamente modalizante y, sobre todo, la realización de la textura contrapuntística, al más puro estilo de la polifonía clásica, contribuyen a recrear muy eficazmente el bello contenido del texto. La estructura es de rondó simple, siendo idénticas entre sí las dos coplas. Los estribillos difieren sólo en la letra de la segunda versión, respecto de la primera y la tercera, que son iguales entre sí. El contrapunto es fluido y confiere continuidad y direccionalidad a la pieza, lo cual es causa de que no haya fraccionamientos de tipo secundario o "subsecciones". Todos los reposos cadenciales tienen lugar sobre tónica. El estribillo es totalmente diatónico. La música de las coplas comienza directamente sobre el III grado, y más adelante modula brevemente al iv. este énfasis de los referidos grados conforman la cualidad modalizante de la pieza, si bien se trata de un tratamiento modal menos cromatizante que en otras ocasiones. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	1-8	"Si no os hubiera mirado..."	i	Contrapuntística
B	9-18	"Veros, harto mal ha sido..."		
A	1-8	"Si no os hubiera mirado..."		
B	9-18	"¿Qué viera aquel que no os viera...?"		
A	1-8	"Si no os hubiera mirado..."		

Esquema 36

<sup>91</sup> Poeta y traductor catalán.



## 17.-Tres serranas

Compuesta sobre un poema de Juan de Timoneda<sup>92</sup> (1520-1583), cuyo contenido versa sobre la descripción idealizada de tres mujeres. Esta canción, en tono de La menor, emplea, como en la mayoría, un estilo formalista de carácter madrigalesco. El tratamiento de la tonalidad resulta de un diatonismo modalizante, como es habitual en la serie. Resultan de cierta importancia las modulaciones internas al III grado. La forma general responde a un esquema de tipo A-B-A, si bien la sección B es susceptible de subdividir en multitud de subsecciones, las cuales a menudo constan a su vez, de dos segmentos consecutivos de música idéntica y correspondencias en las proporciones isométricas. Por lo tanto, puede observarse cómo la sección A consta de dos segmentos idénticos de 5 compases. La sección B contiene una primera subsección, que a su vez se basa en la repetición de dos segmentos consecutivos de igual música y de 4 compases de extensión. La segunda subsección de B transcurre por dos segmentos de 5 compases. La tercera sólo contiene un fragmento de 4 compases. La cuarta subsección de B presenta un primer segmento de dos compases y medio, que se reproduce de manera no literal sino secuencial, con cierto desplazamiento métrico. Resulta significativo que esta única elaboración secuencial y, en cierta medida, irregular, coincida con los versos interrogativos "*¿Dónde está mi corazón?*". A pesar de que en este género las relaciones música-texto suelen concernir más a la forma que al contenido, y si afectan a éste, resulta ser de un modo generalista, sobre el carácter global de la pieza, y no tanto sobre la expresión figurativa o detallada de significados particulares. Sin embargo, podría ser este un caso de excepción, al asociar una irregularidad métrica y una secuencia descendente a una interrogativa, con cierta connotación anhelante. Una última subsección de B serviría como nexo con la reexposición. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección/ Subsección	Segmentos/ compases	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> 1-5	"Tres serranas he encontrado..."	i	Homofónica
	a <sub>2</sub> 6-10	"que, según su gesto y maña..."	i	
B	B <sub>1</sub>	b <sub>1</sub> 11-14	III	
		b <sub>1</sub> 15-18	III	
	B <sub>2</sub>	b <sub>2</sub> 19-23	i	
		b <sub>2</sub> 23-27	i	

<sup>92</sup> Ver pieza nº 3 del ciclo: *Letrilla*.

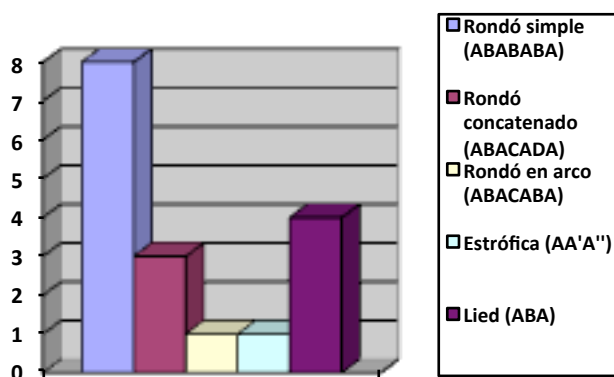
	B <sub>3</sub>	b <sub>3</sub> 28-31	"Se da hilando con mesura..."	iv
	B <sub>4</sub>	b <sub>4</sub> 32-34	"¿Dónde está mi corazón?"	V/III
		b' <sub>4</sub> 34-36	"¿Dónde está mi corazón?"	V/V
	B <sub>5</sub>	b <sub>5</sub> 37-39	"por un valle se ha entrado"	V
A	BIS			

Esquema 37

### Conclusiones generales del ciclo Madrigales y Canciones

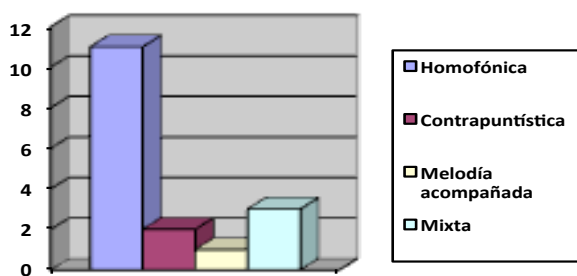
Apreciaremos el hecho de que recrean musicalmente los poemas de un modo historicista, apelando, en primera instancia a la expresividad del contenido del texto y, muy a menudo, sirviéndose también de la estructura del mismo.

Las piezas tienen un carácter popular, lo cual propicia que fueran programadas por la Capilla Clásica con mucha frecuencia en vida de Ángel. Especialmente en conciertos de ámbito provincial.



Como puede deducirse del gráfico siguiente, en el aspecto estructural, entre las 17 piezas analizadas predominan claramente las formas de Rondó simple.

Gráfico 1



En lo que se refiere a los tipos predominantes de textura, el gráfico adjunto muestra cómo las texturas homofónicas, propician una cualidad de sencillez generalizada.

Gráfico 2

Con respecto al tratamiento de la tonalidad podemos observar cómo hay un predominio claro del tratamiento modalizante, lo cual es empleado como el principal rasgo de intención historicista.

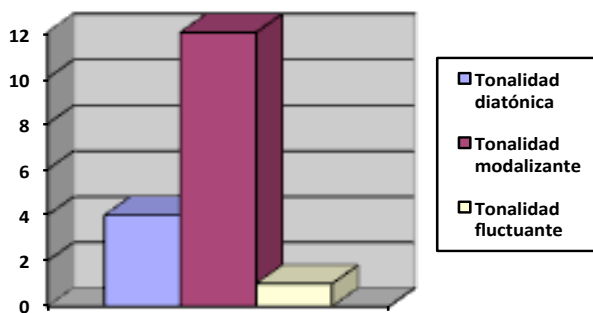
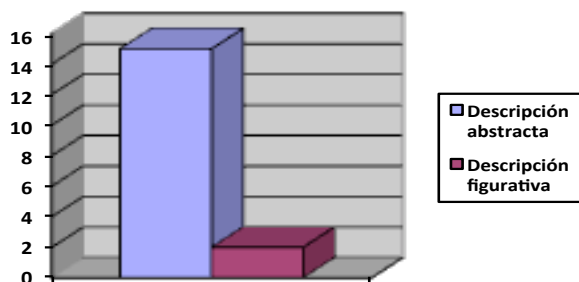


Gráfico 3



Con respecto a los mecanismos de expresividad elegidos, podemos observar cómo predominan los procedimientos descriptivos de tipo abstracto sobre los de tipo figurativo. A pesar de que, originariamente, el género *Madrigal* responde principalmente a la descripción figurativa, Barja se ciñe de modo general, para este caso, a las configuraciones estructurales de los textos.

Gráfico 4

## CANCIONES ESPIRITUALES (1974)

Este ciclo de seis canciones, contemporáneo al de *Madrigales y Canciones*, fue igualmente compuesto en 1974 y expresamente dedicado a la "Capilla Clásica de León", que llevaba dirigiendo desde hacía dos años. Los textos son del propio Barja. Se trata de una música sencilla, explícitamente tonal, sin grandes ambiciones de complejidad, pero de indiscutible expresividad y elegancia. Una vez más, nos encontramos ante un claro ejemplo de cómo el talento musical de Ángel es sólo una, quizá la más notable, de las manifestaciones de su profunda riqueza personal integral, que también brilla en sus dimensiones humana, literaria e intelectual, más allá del ámbito estrictamente musical.

*"Los textos reproducen las ideas de su mente, a veces inspiradas en oraciones del Breviario, en la Patrística, a veces transcritas directamente"<sup>93</sup>.*

El momento vital de Barja está marcado por intensos momentos de paz espiritual que él mismo describe en sus escritos más íntimos, y que alternaban con otros episodios de una creciente crisis personal que finalmente acabaría en el abandono de su vida consagrada, dispensa que es solicitada en diciembre de 1976, y su reconducción hacia el matrimonio con Begoña Alonso Patallo, que se celebraría el 9 de septiembre de 1978, tal y como describe su hermano José Barja<sup>94</sup>.

A pesar de haber sido compuesto en el año 1974, y dedicado a la Capilla Clásica, este ciclo de canciones no fue estrenado hasta el día 27 de marzo de 1986, Miércoles Santo, dentro de la programación de la *IV Semana de Música y Polifonía Sacra de Segovia*, en la Iglesia del Seminario. Al parecer, el día 25 de marzo hubo un concierto previo en la Capilla del colegio de las Carmelitas, en León, en el que también se interpretó el mismo programa. Aunque no figura como tal, se ha podido constatar que ésta fue la ocasión del estreno de las *Canciones Espirituales*, de las cuales se presentó únicamente una selección que incluía las 3 primeras. El programa de Segovia, que era en el cierre del ciclo, incluía además, *Oratio*, de *Planctum Jeremiae*, *Canciones Job* y *Iam sol*. La crónica del concierto habla de una actuación brillante, y describe las obras de Barja como *"una concepción moderna del canto coral y aportación de las actuales técnicas compositivas, sobre todo en la ampliación del concepto de la tonalidad"*<sup>95</sup>.

La *Capilla Clásica* estrenó en el III Memorial Ángel Barja (1990) las piezas nº 4 y 5, *Vas por el camino* y *¿Dónde estás?*. En el IV Memorial (1991), la *Capilla Clásica* programa por primera vez la integral de *Canciones Espirituales*, estrenando la 6ª pieza *Eres la luz*. En el VI Memorial (1993), de nuevo la *Capilla Clásica* interpreta la integral del ciclo. La *Coral Excelsior*, en el XI Memorial (1998), interpretó las piezas nº5 *¿Dónde estás?* Y nº 6 *Eres la luz*.

<sup>93</sup> Barja Iglesias J.: *Comentarios a las grabaciones de Ángel Barja*. León: Producciones Caskabel, S.L.

<sup>94</sup> Barja Iglesias J.: *Ángel Barja Iglesias Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988, pp. 48-50.

<sup>95</sup> De Paula Rodríguez, F.: *El Adelantado de Segovia*. 29 de marzo de 1986, p. 5.

### 1.- *Que tu Bendición*

---

Es una pieza abiertamente tonal, en Mi menor, con una forma sencilla, tripartita y explícitamente compartimentada en subsecciones con correspondencias referenciales internas dentro de cada sección principal. El esquema formal está absolutamente generado ya desde la concepción del texto, que es quien diseña la estructura de antemano. El contenido del texto recrea una auténtica oración de carácter contemplativo. Los grados sobre los que reposan las cadencias que delimitan los segmentos son generalmente diatónicos, excepto la subsección  $b_1$ , cuyo reposo cadencial tiene lugar sobre un IV mayorizado y la sección final  $a'_1$ , que finaliza en tónica mayor, a modo de cadencia "picarda". Las secciones A y A' discurren sobre una textura predominantemente homofónica, o moderadamente contrapuntística (en el caso de las subsecciones segunda y tercera de A), con un carácter intimista y de recogimiento que crea una atmósfera de oración, mientras que la sección B desarrolla pequeños fugados a base de motivos que proceden por progresiones sucesivas. En este sentido, es especialmente característico el motivo asociado a la sección del texto de  $b_1$  "todo gira", que se basa en una elaboración de agilidad melismática y de contorno melódico que emula un "movimiento circular", con una clara intención descriptiva. El motivo de  $b_2$  "cantan un cántico nuevo" tiene una factura similar, igualmente melismático e integrado en una textura contrapuntística, pero con un diseño melódico de direccionalidad ascendente. Un momento especialmente significativo en lo que a la expresividad se refiere es el final del segmento  $b_1$ , donde el texto dice "...y las altas estrellas cantan". El procedimiento descriptivo consiste en interrumpir súbitamente la textura contrapuntística y la figuración agitada inmediatamente anterior para crear contraste, además de mantener las voces en un registro medio agudo, sobre notas persistentes y creando armonías característicamente asociadas a ese pasaje. En este punto hay que detenerse para constatar que existen distintas versiones para la solución armónica del pasaje entre los manuscritos conservados, seguramente debidas a sucesivos retoques que Ángel hacía. A continuación se muestra el extracto de los compases 29-31 según la edición<sup>96</sup>, procedente de alguno de los manuscritos conservados, y otra versión, según el manuscrito incluido en la que era la carpeta de ensayo de Ángel. Véanse comparativamente las diferencias armónicas en las ilustraciones siguientes:

---

<sup>96</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Coral Sacra*. León: Diputación de León, 1989, p. 54.



Comparativa del pasaje comprendido entre los compases 29-31 según 2 versiones diferentes.

Ilustración 24

A simple vista, la diferencia parece insignificante, por tratarse sólo de la adición de un *divisi* en la voz de contraltos, para propiciar la nota Si como "añadida" a la tríada de La Mayor. Sin embargo, el resultado armónico es de gran expresividad, ya que este importante acorde de reposo adquiere, mediante la novena añadida, una cierta ambigüedad entre la naturaleza de acorde por sucesión de terceras y por sucesión de cuartas. Existe cierta tradición en el hecho de atribuir a las armonías de este tipo (de aspecto casi impresionista) ciertas connotaciones de "ensoñación" e "inmaterialidad", muy apropiadas para asociar al momento en el que el texto dice: "...Y las estrellas cantan". No será el único caso en que encontremos retoques de este tipo.

El esquema siguiente representa la asociación entre el texto y la concepción musical en cuanto a la forma y otros parámetros:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grado de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub>	"Que tu bendición..."	i	Homofónica
	a <sub>2</sub>	"Cuando la luz..."	V	Moderadamente contrapuntística
	a <sub>3</sub> (12-15)	"Ven, ven a darnos..."	iv	Moderadamente contrapuntística
	a <sub>2</sub> (16-21)	"Cuando la luz..."	V	Moderadamente contrapuntística
B	b <sub>1</sub>	"Todo gira..."	IV	Contrapuntística
	b <sub>2</sub> (32-35)	"Cantan un cántico nuevo..."	III	Contrapuntística
	b' <sub>1</sub> (36-45)	"Todo gira..."	III	Contrapuntística
A'	a <sub>1</sub>	"Que tu bendición..."	I	Homofónica

Esquema 38

## 2.- Buenas noches

Esta pieza discurre a lo largo de un formato más caprichoso en cuanto a su estructura que, una vez más, está absolutamente condicionada por el texto. El carácter intimista, que conecta con su razón de ser como oración de la noche, sólo se ve interrumpido en un segmento de contrapunto imitativo en estrecho, agitado y melismático, comprendido entre los compases 28 y 38, para expresar la idea del texto "...Y mañana renacerá el universo".

La distribución de las secciones responde a una solución de estructura absolutamente libre, casi con carácter de espontánea improvisación, que sólo presenta una reexposición literal de los seis primeros compases al final para cerrar la forma musical. La textura generalizada es predominantemente homofónica, reservando para determinadas secciones otra moderadamente contrapuntística y, de modo excepcional, el anteriormente referido pasaje de contrapunto agitado. En lo que se refiere a la tonalidad, la pieza está en tono principal de Mi menor, si bien es verdad que una presencia importante del III grado, e incluso del modo menor del mismo (iii), hacen que predomine una ubicación tonal generalizada sobre Sol (Mayor y, excepcionalmente, también menor), quedando así reservada la tonalidad principal para las secciones extremas, a modo de estribillo referencial.

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grado de reposo	Textura predominante
A	A	"¡Buenas noches, Señor..."	i	Moderadamente contrapuntística
B	b <sub>1</sub>	"El día ha sido lago..."	III	Homofónica
	b <sub>2</sub>	"Vela tú, que no duermes..."	III	Homofónica
C	c <sub>1</sub>	"Y mañana renacerá el universo..."	V/III	Contrapuntística
	c <sub>2</sub> (39-42)	"¡Buenas noches, Señor..." (Nexo)	V/III	Homofónica
	c <sub>3</sub>	"Yo sé que la noche tiembla..."	V/V/iii	Homofónica
	c <sub>4</sub> (53-60)	"Calladamente ora..."	III/iii	Homofónica
D	(61-72)	"Tú subes el mundo como un niño..."	III	Moderadamente contrapuntística
A	A	"¡Buenas noches, Señor..."	i	Moderadamente contrapuntística

Esquema 39

Cabe hacer notar que la subsección  $c_2$ , que reproduce el texto de las secciones A, a modo de estribillo, es tratada musicalmente como un segmento de enlace, pero no lo adscribe a música de las secciones extremas, dando así una solución mucho más flexible y libre a la forma que si lo hubiera hecho, generando una especie de forma "Rondó".

### 3.- *Non saremo noi*

Curiosamente inserta Barja en este momento como tercera de la serie, una pieza en italiano. Sólo hacía tres años que Ángel había regresado de estudiar Roma e, indudablemente, aún estaba muy reciente la influencia que esta experiencia ejerciera sobre él a todos los niveles. El texto recrea una reflexión espiritual de carácter casi ecológico. "...¿Cómo vamos a destruir la belleza que en el mundo puso su Creador?" "...¿Cómo vamos a permitir que se sequen las flores por falta de agua?" "...¡Oh Dios!! ¡Qué mal usamos tus regalos!..."

Musicalmente la pieza guarda muchas similitudes con la anterior. Además de ubicarse sobre la misma tonalidad principal de Mi menor, tiene una estructura formal muy semejante. Esto da una idea de la fluidez con la que fue compuesta la serie. Las texturas se administran también de manera muy similar a la segunda pieza, reservando las disposiciones homofónicas para las secciones extremas y desarrollando las más contrapuntísticas en los pasajes centrales. El tratamiento de la tonalidad presenta también semejanzas importantes con la canción anterior. Se da igualmente una presencia significativa del III grado (relativo mayor del tono principal), desarrollándose secciones centrales completamente en este ámbito de Sol. La parte más alejada diatónicamente del tono principal tiene lugar en la segunda sección que, a través del tono homónimo del principal (Mi Mayor), conduce la música a su respectivo vi grado (Do # menor), en el que tiene lugar el reposo de la sección en el compás 27. Por otro lado, cabe destacar una característica recurrencia del acorde de séptima diatónica de ii grado (séptima de tercera especie<sup>97</sup>), que representaremos del modo " $ii_7$ ", y que aparece en reposos de orden menor, pero de identidad y expresividad significativas. Este acorde tiene lugar en los compases 2 y 66 (en segunda inversión), y en el compás 83 (en primera inversión).

En lo que se refiere a la descripción figurativa existen también ejemplos representativos, como la sección contrapuntística del compás 28, que emplea un ligero melisma con un contorno melódico ondulado para emular "*le rondini volanti...*". De igual modo, un melisma semejante aparece asociado a "*Pure il vento a la sera...*" en una clara intención de describir el viento en su naturaleza inmaterial. En el otro extremo, como ya es habitual, la sobriedad de las texturas homofónicas, que son el soporte de aquellas frases de carácter más intimista y orante.

---

<sup>97</sup> Tríada disminuida y séptima menor.



El esquema siguiente muestra la estructura general de la pieza tal y como la hemos descrito.

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	A (1-14)	"Non saremo noi..."	ii <sub>7</sub> - i	Homofónica
B	b <sub>1</sub> (15-27)	"Alora si cantava..."	vi/I	Homofónica
	b <sub>2</sub> (28-45)	"...le rondini volanti..."	V	Contrapuntística (agitado-melism.)
	b <sub>3</sub> (46-68)	"Ma ora, ..."	ii <sub>7</sub> - III	Contrapuntística (valores más largos)
C	(69-82)	"Pure il vento a la sera..."	III	Contrapuntística (agitado-melism.)
D	(83-87)	"O Dio..." (Transición)	ii <sub>7</sub> - V	Homofónica
A	A (88-101)	"Non saremo noi..."	ii <sub>7</sub> - i	Homofónica

Esquema 40

#### 4.- Vas por el camino

El texto es una glosa al pasaje bíblico de Emaús (Lucas 24, 13-35), cuyo contenido pasa por distintos estadios, todos ellos de gran carga emocional. La pieza discurre formalmente a través de una sucesión libre de secciones, sin más recurrencia referencial que la repetición inmediata de la primera de ellas. De las cinco secciones que contiene, sólo la segunda y la última responden a una configuración textural moderadamente contrapuntística, respondiendo el resto a una configuración mayoritariamente homofónica. Como ocurre con todas las canciones de la colección, el lenguaje es explícitamente tonal. Si bien la tonalidad de inicio es Re menor, con su correspondiente armadura, no es menos cierto que tiene lugar, a lo largo de toda la pieza, una presencia destacada del cuarto grado, tanto en su versión diatónicamente correspondiente como en modo mayor. Por tanto la ubicación tonal sobre Sol es muy significativa. Tanto es así que la última sección, presenta ya definitivamente un cambio de armadura a Sol Mayor (además de un

cambio de compás), lo cual es, además, un indicativo del tratamiento independiente con el que Barja aborda las diferentes secciones de esta pieza. Otro hecho que tiene lugar y que pone de manifiesto la libertad y flexibilidad estructural de la pieza es el modo de llevar a cabo ciertas conexiones armónicas que escapan a lo previsible, tal y como se muestra en las ilustraciones siguientes, que reproducen los compases 8-12 y 46-50 respectivamente. Una vez más hay que reconocer hasta qué punto la música no se concibe sino vinculada al texto. Asimismo, el predominio claro de la configuración textural homofónica refuerza la expresividad de carácter intimista y orante, propio de toda la serie de canciones y, quizá especialmente relevante en ésta. Reserva un melisma característico asociado a la frase: "¿Verdad que nos ardía...?", al comienzo de la sección E, con intención de descripción figurativa.

Musical score for Illustración 25, measures 8-12. It shows four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: Soprano: "na. "Yo es - toy a la"; Alto: "cli - na. "Yo es - toy a la puer - ta y"; Tenor: "na."; Bass: "na.". The score includes dynamic markings like "V" and "na. V", and harmonic indicators "V/V" and "i" below the bass line.

Ilustración 25

Musical score for Illustración 26, measures 46-50. It shows four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: Soprano: "blan - ca, y un nom - re"; Alto: "blan - ca, y un nom - bre nu e - vo es"; Tenor: "pie - dra blan - ca, y un nom - bre"; Bass: "u - na pie - dra blan - ca, y un nom - bre". The score includes dynamic markings like "p", "molto", "molto rallentato", and "pp", and harmonic indicators "V/V" and "V/IV" below the bass line.

Ilustración 26

El esquema siguiente resume los principales parámetros formales de la pieza:

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	1-9	"Vas por el camino..."	V	Homofónica
A (bis)	idem	idem	idem	idem
B	10-27	"Yo estoy a la puesta..."	V/iv	Moderadamente contrapuntística
C	28-41	"Tú nos invitas a tu mesa..."	VII/V/IV	Homofónica
D	d <sub>1</sub> 42-48	"Pero en nuestras manos..."	V/V	Homofónica
	d <sub>2</sub> 48-54	"Y un nombre nuevo..."	V/IV	
E	55-73	"¿Verdad que nos ardía el corazón..."	IV	Moderadamente contrapuntística

Esquema 41

### 5.- ¿Dónde estás?

El texto repite la frase interrogante del título de modo recurrente y periódico. Entre las repeticiones, describe lugares y escenas naturales como posibles respuestas. Esta pieza tripartita presenta un tratamiento tonal más evolucionado que las anteriores de la serie. Como es habitual, prima la recreación expresiva del texto sobre toda intención estructuralista, y este hecho determina la naturaleza de la forma, de las texturas y, en esta pieza particularmente, también de la planificación tonal, que contribuye de manera muy eficaz a esta intención expresiva. La canción comienza sin armadura. Sin embargo, su ubicación tonal inicial es sobre Mi menor. El primer segmento de la primera sección se desarrolla sobre una textura contrapuntística, con las cuatro entradas canónicas sucesivas, en el formato escolástico alternativo de "sujeto-respuesta". En el compás 4 se propicia un reposo sobre el IV grado modalizado, esto es, sobre la tríada de La Mayor. Tras esta cadencia tiene lugar la siguiente subsección, sobre textura más homofónica, y explícitamente ubicada sobre el III grado, pero comenzando por el respectivo IV de éste, de tal manera que resultan conectadas sucesivamente las tríadas de La Mayor (IV modalizado de Mi

menor) y Do Mayor (IV/III). En definitiva, esta importancia relativa de los cuartos grados, diatónicos y/o modalizados, así como del III (incluso el IV del III), contribuye a las conexiones armónicas de tipo modalizante. La ilustración siguiente muestra el enlace característico que acabamos de describir. Más adelante, en el tercer segmento de la sección, un melisma prolongado, como es habitual en muchas canciones de Barja, describe figurativamente "el río mansamente correr..."

**Più mosso**

SOPRANO  
(¿Dón) - de es - tás? Hoy vi los mon - tes cu - bi er - tos de - a - zul

ALTO  
(¿Dón) - de, dón - de es tás? Hoy vi los mon - tes cu - bi er - tos de - a - zul

TENOR  
¿Dón - de es - tás, dón - de es tás? Hoy vi los mon - tes cu - bi er - tos de - a - zul

BASS  
tás, dón - de es - tás? Hoy vi los mon - tes cu - bi er - tos de - a - zul

V I IV I IV III  
Mi menor

Ilustración 27

El comienzo de la segunda sección, de textura moderadamente contrapuntística, se desarrolla sobre tono de La Mayor, tras un cambio explícito de armadura a tres sostenidos. Es la más diatónica de las partes de la canción. No es casual que este tratamiento más diatónico, que se traduce en una sonoridad más sencilla y "popular", sirva de soporte a la parte del texto que dice "Vi el labrador, el valle y el pastor...". El segundo segmento de la sección se inclina hacia el ii grado, cadenciando sobre el respectivo V grado de este ii grado de La Mayor. Por lo tanto, el tratamiento tonal se torna ligeramente más complejo para cantar: "Al atardecer el sol pintaba sueños lejanísimos".

Un tratamiento especialmente elaborado, en cuanto a los aspectos armónico y tonal, tiene lugar en la tercera sección. La armadura de tres sostenidos permanece, pero la ubicación tonal parece responder más a Fa # que a La (relacionados por tercera, como relativos). Como recursos expresivos particulares aparecen, por un lado la recurrencia del sonido Re # que, asociado a la referencia tonal de Fa # menor recrea el modo dórico. Por otra parte, la conducción paralela de las voces, propiciando quintas y terceras consecutivas ajenas a una conducción escolástica clásica de las voces, que se percibe como un rasgo de arcaicismo (recreando formas primitivas de polifonía). Finalmente, la pieza concluye sorprendentemente sobre un acorde de séptima de

tercera especie<sup>98</sup> sobre Re # (grado característico del modo dórico). Este pasaje ensoñador, sobre armonías estáticas de tan elaborada factura es el modo que Barja encontró más adecuado para meditar sobre lo infinito, lo sobrenatural...: *"donde acaba el mar y empieza el infinito. ¿Dónde estás?"*. Resulta también característica en los reposos que delimitan el final de los segmentos "a<sub>4</sub>" y "b<sub>1</sub>", la asociación del interrogante a la semicadencia sobre dominante. El esquema siguiente muestra la estructura general de la pieza.

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b> Mi menor	a <sub>1</sub> (1-6)	<i>"Dónde estás..."</i>	IV	Contrapuntística
	a <sub>2</sub> (7-10)	<i>"Hoy vi los montes cubiertos de azul"</i>	III	Homofónica
	a <sub>3</sub> (11-14)	<i>"Y el río mansamente correr"</i>	V/III	Contrapuntística
	a <sub>4</sub> (15-24)	<i>"Dónde estás? Hoy vi la primavera brotar..."</i>	V/iv	Homofónica
<b>B</b> La mayor	b <sub>1</sub> (26-34)	<i>"Hoy vi el labrador, el valle y el pasto..."</i>	V	Moderadamente contrpuntística
	b <sub>2</sub> (35-39)	<i>"A la tarde el sol pintaba sueños..."</i>	V/ii	Moderadamente contrpuntística
<b>C</b> Fa# dórico	c <sub>1</sub> (40-46)	<i>"donde acaba el mar y empieza el infinito..."</i>	Acorde ambiguo sobre "Si"	Homofónica
	c <sub>2</sub> (47-50)	<i>"¿Dónde estás?"</i>	7ª de 3ª especie sobre "Re#" (vi7)	Homofónica

Esquema 42

## 6.- Eres la luz

Estamos ante un canto de alabanza a Dios que desarrolla la idea concentrada en la frase del título.

<sup>98</sup> tríada disminuida y séptima menor.

Se trata de una pieza sencilla, mucho menos ambiciosa que la anterior en cuanto a recursos expresivos, figurativos o armónicos, pero no por ello de inferior belleza. La textura predominantemente homofónica y el tratamiento diáfano de la tonalidad realzan el carácter intimista, religioso, apacible y sereno de la pieza, en la sobriedad que es característica general de toda la serie. La canción se articula en dos secciones claramente delimitadas. La primera en el tono de Fa Mayor, con su armadura correspondiente, se compone, a su vez, de cuatro segmentos, los dos primeros respectivamente de textura contrapuntística y moderadamente contrapuntística, y los dos siguientes de textura homofónica. El tratamiento tonal es absolutamente diatónico, sin nada relevante más que un ligero paso modulante por el ii grado en el tercer segmento. La segunda sección, en Re Mayor, también explícitamente armada, sucede a la primera sugiriendo un encadenamiento por relación interválica de tercera (de tipo modalizante). Esta conexión podría estar pensada con la intención de describir figurativamente el momento del texto *"mientras la noche cede y se disuelve la estrella matinal..."*. Una tonalidad sucede a otra de igual manera que el día sucede a la noche... Es un ejemplo de cómo los recursos expresivos son ricos también en su sencillez, de cómo el saber no necesita de la arrogancia ni del alarde para encontrar el acierto. También se articula en dos subsecciones, la primera más extensa y la segunda, más breve, que funciona como conclusión. En el aspecto tonal tampoco hay nada destacable salvo una pequeña inflexión interna hacia el cuarto grado dentro de la primera subsección. La tendencia generalizada a reposar sobre tónica en todas las cadencias contribuye a la intención, ya descrita, de sobrio recogimiento. La estructura general de la pieza sería tal y como aparece en el esquema siguiente:

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b> Fa mayor	a <sub>1</sub> (1-8)	<i>"Eres la luz..."</i>	I	Contrapuntística
	a <sub>2</sub> (8-15)	<i>"Abres los anchos cielos..."</i>	I	Moderadamente contrpntística
	a <sub>3</sub> (16-22)	<i>"Arrebatada en rojos torbellinos..."</i>	ii	Homofónica
	a <sub>4</sub> (23-26)	<i>"La tierra se estremece de rocío"</i>	I	Homofónica
<b>B</b> Re mayor	b <sub>1</sub> (27-36)	<i>"mientras la noche cede y se disuelve..."</i>	I	Homofónica
	b <sub>2</sub> (37-41)	<i>"¡Eres la luz total...!"</i>	I	Homofónica

Esquema 43

### *Conclusiones generales del ciclo Canciones espirituales*

---

Las canciones espirituales se caracterizan por su sencillez y su intensa expresividad espiritual.

En lo referente a la forma, las seis piezas emplean estructuras libres. Tres de ellas con reexposición y otras tres sin ella.

Con respecto a las texturas predominantes, son variables, lo cual se debe a la plasticidad expresiva, que requiere pluralidad de configuraciones. Dos de las piezas emplean una textura predominantemente homofónica. Las otras cuatro contienen texturas múltiples y cambiantes.

En cuanto al tratamiento de la tonalidad, la totalidad de las piezas se adscriben a la tonalidad diatónica.

## ***CANCIONES DEL REINO DE LEÓN (1975)***

Si el ámbito sacro fue uno de los terrenos preferidos por Ángel en materia de composición, el género folclórico es el otro foco importante de su interés. En ambos casos la composición se aborda motivada por la intención de satisfacer una demanda social, pedagógica y humanística. Un enfoque de humildad pero de intachable corrección y equilibrio, así como una incuestionable creatividad, se imponen muy por encima de lo que podría haber sido la utilización de la actividad compositiva para el engrandecimiento del propio ego y la ambición personal. Los fines de la composición coral de Barja eran eminentemente prácticos. Él mismo era director de una de las formaciones de tradición en el entorno de la música coral leonesa, de la que conocía muy bien las necesidades, posibilidades y ámbitos de desarrollo. La Capilla Clásica de León nace de la mano del maestro Adolfo Gutiérrez Viejo con el primer objetivo difundir la Polifonía Española del Siglo XVI, campo en el que, entonces, fue pionera en España. Con estos precedentes, las composiciones sacras que Barja propone desde su llegada como director en el año 1972, tienen buena acogida. Sin embargo, el repertorio popular generó, en un principio, ciertas reticencias entre algunos coralistas, que veían en este enfoque una extralimitación del ideario polifónico de la agrupación. No obstante, estas discrepancias fueron muy poco relevantes y de nula trascendencia.

La inquietud de Ángel por la música popular y, en concreto por el folclore leonés es, sin duda, de gran magnitud. Este hecho, sumado a la composición de obras como la "*Misa in honorem Sancti Martini Legionensis*", o el "*Himno de San Martín*", resulta muy significativo acerca del interés que el compositor sentía por la ciudad y la provincia en la que arraigó definitivamente su vida personal, familiar y profesional. Cuando Ángel se instala en Astorga por primera vez, allá por el año 1966, tiene su contacto inicial con algunas canciones populares de la provincia. Posteriormente, desde su llegada definitiva a León en 1972, se dedica a recoger cantos del folclore leonés por propia iniciativa. Como primer fruto de este trabajo de campo aparece, en 1975, el primer ciclo de *Canciones del Reino de León*, grabadas en vinilo<sup>99</sup> y editadas en un cuaderno<sup>100</sup>. Se trata de una colección de diecisiete piezas populares, armonizadas y versionadas para coro mixto. Sin duda, esta obra es un referente imprescindible para todas las agrupaciones corales del entorno leonés, y muy interesante también para las del resto de España. Posteriormente, en 1977, Barja compone un segundo ciclo de *Canciones del Reino de León*<sup>101</sup>, esta vez con catorce piezas acompañadas de algunos instrumentos, como flauta, oboe, violín, laúd, caja, pandero, triángulo, caja china, violonchelo y/o contrabajo, etc. Otro hecho relacionado con este ámbito fue la beca que la Diputación provincial otorgase por concurso a Barja en 1985 para la realización del *Cancionero Leonés* en conjunto con el folclorista zamorano Miguel Manzano, quien finalmente asumiría el proyecto en solitario a causa de la muerte de Ángel. En el cancionero, finalmente editado en el año 1993, figura la dedicatoria a la memoria de Ángel Barja, así como el reconocimiento a las canciones que habían sido recopiladas por él.

Manzano hace en su obra un recorrido generacional de directores de coro que han realizado recopilaciones de cantos populares para su posterior armonización y divulgación en el entorno leonés. En este terreno, los orígenes de tal actividad se remontan a Joaquín Manceñido, quien fuera director del Orfeón Leonés en su primera época (finales del S. XIX). Posteriormente destaca la figura de D. Manuel Uriarte, maestro de capilla de la Catedral de León por los años 1911-1944. El siguiente músico a destacar en la recopilación y armonización de temas populares es Ramón González Barrón, profesor de composición. Rafael Benedito, que fue divulgador de la canción popular de todas las regiones españolas, es el siguiente en este listado. A continuación aparecen citados Eduardo González Pastrana y Odón Alonso (padre), quienes hicieron aportaciones más notables en proporción con los anteriores. El siguiente es, según Manzano, uno de los más importantes contribuyentes en el terreno de la recopilación, armonización coral y divulgación de cantos populares de la provincia leonesa: D. Felipe Magdaleno, fundador de la Coral Isidoriana de León. A continuación, llega la aportación de Ángel Barja, al frente de la Capilla Clásica de León, a pesar de que ésta, como se ha explicado anteriormente, en sus orígenes no fue fundada con esta orientación popular. En este contexto y con estos antecedentes

---

<sup>99</sup> Barja Iglesias, A. / Capilla Clásica de León. *Canciones del Reino de León*. Columbia, ESTEREO CPS, núm. 9424. Madrid, 1975.

<sup>100</sup> Barja Iglesias, A. *Canciones del Reino de León*. Madrid: Ed. Alpuerto, S.A., 1982.

<sup>101</sup> Barja Iglesias, A. / Capilla Clásica de León. *Canciones del Reino de León, vol. II*. Columbia, ESTEREO CPS, núm. 9548. Madrid, 1977.



aparecen las *Canciones de Reino de León*. Tal y como cita Manzano, el contenido del primer ciclo de *Canciones de Reino de León*, contiene pizas leonesas ya muy popularizadas, tomadas unas de colecciones anteriores (Fernández Núñez, Uriarte, Pedrell, Venancio Blanco) y otras, quizá de la tradición oral viva, como las tituladas *A la mar se van los ríos*, *Una palomita blanca*, *A la luz del cigarro* y *Viva la montaña, viva*. Para el segundo disco, Barja contó con una informante de Prioro, ya desaparecida en el tiempo en que Ángel y Manzano comenzaban el trabajo de organización y recopilación del cancionero. Por este motivo, el contenido del segundo ciclo es más original y novedoso que el del primero, y en él aparecen canciones mucho menos difundidas que en el anterior, y que Barja transcribió también para el *Cancionero*<sup>102</sup>.

Es importante señalar que estas piezas vienen ocupando una parte importante del repertorio de la Capilla Clásica, así como de muchos otros coros, tanto de la provincia de León como de otras regiones. Por lo que se refiere a las cuestiones de estreno, recepción y repercusión de la colección, las circunstancias fueron las mismas que tuvieron lugar al respecto de los Madrigales y Canciones<sup>103</sup>.

Ya que las canciones son obviamente populares, y no originales, y, por tanto, no procede aquí el análisis individual y pormenorizado de cada una de ellas. Sin embargo, es necesario reconocer la originalidad de las armonizaciones en su justa medida. Se trata de verdaderas recreaciones de las piezas originales.

Los títulos del primer ciclo (1975) son: *Eres alta y delgada*, *Vientecillo*, *Dicen que lo azul es celo*, *Viva la montaña*, *Una palomita blanca*, *Tonada de ronda*, *Río arriba, río abajo*, *A la mar*, *Al lado de mi cabaña*, *Romance*, *Ya se murió el burro*, *No se va la paloma*, *¿Dónde va de mañana?*, *Por los aires van*, *Canción de cuna*, *Ay ay ay*, *A la luz del cigarro*.

Las piezas del segundo ciclo, con acompañamiento instrumental (1977) son: *Desde la mi ventana*, *Titos de Prioro*, *Aquella paloma blanca*, *Labrador*, *Canción de ronda*, *No te subas a la torre*, *No te asomes mocita*, *Jota leonesa*, *Segador*, *¡Cómo llueve!*, *¡Ay, qué montañas tan altas!*, *Esta noche, esta noche*, *Aunque voy al arrollo*, *Con la baba que te cae*.

Las piezas que integran esta colección fueron han sido programadas, de forma parcial, en múltiples ocasiones. La Coral Valderense Coyantina, en el V *Memorial Ángel Barja* (1992); el *Coro San Guillermo* en el VII (1994); la coral *Solera Berciana* en el VIII (1995); la *Capilla Clásica* en el IX (1996), en el X (1997), en el XIII (2000), en el XIV (2001), en el XVI (2003), en el XIX (2007), en el XXII (2010), en el XXV (2013), y en el XXVI (2014); la *Coral Excelsior* en el XI (1998); la *Coral Órbigo* en el XV (2002); la *Coral Heriberto Ampudia* en el XIX (2007); el *Grupo Vocal Lauda* en el XXII (2010); el *Coro Facundino* en el XXV (2013) y el *Orfeón Leonés* en el XXV (2013).

Las ilustraciones siguientes recrean dos ejemplos de algunas de las piezas más interpretadas:

<sup>102</sup> Manzano Alonso, M.: *Cancionero leonés*. León: Ed. Diputación de León, 1993, pp. 45-47.

<sup>103</sup> Ver apartado de *Madrigales y canciones*

4. Viva la montaña

Melodía popular  
Arm. Ángel BARJA

**Serenó**

SOPRANO  
1. Vi - va la mon - ta - ña, vi - va,  
2. La mon - ta - ña es un jar - din  
3. Siem - pre vi - vi en la mon - ta - ña

CONTRALTO  
1. Vi - va la mon - ta - ña, vi - va,  
2. La mon - ta - ña es un jar - din  
3. Siem - pre vi - vi en la mon - ta - ña

TENOR  
1. Vi - va la mon - ta - ña, vi - va,  
2. La mon - ta - ña es un jar - din  
3. Siem - pre vi - vi en la mon - ta - ña

BAJO  
1. Vi - va la mon - ta - ña, vi - va,  
2. La mon - ta - ña es un jar - din  
3. Siem - pre vi - vi en la mon - ta - ña

S  
vi - va el pue - blo mon - ta - ñés  
las mon - ta - ñe - sas las flo - res  
y mo - rir en e - lla quie - ro,

C  
vi - va el pue - blo mon - ta - ñés  
las mon - ta - ñe - sas las flo - res  
y mo - rir en e - lla quie - ro,

T  
vi - va el pue - blo mon - ta - ñés  
las mon - ta - ñe - sas las flo - res  
y mo - rir en e - lla quie - ro,

B  
vi - va el pue - blo mon - ta - ñés  
las mon - ta - ñe - sas las flo - res  
y mo - rir en e - lla quie - ro,

Ilustración 28

7. Río arriba, río abajo

Melodía popular  
Arm. Ángel BARJA

**Serenó, pero con ritmo**

SOLISTA

SOPRANO  
1. Ri - o, ri - o, ri - o a - rri - ba, ri - o, ri - o, ri - o a - ba - jo,

CONTRALTO  
1. Ri - o, ri - o, ri - o a - rri - ba, ri - o, ri - o, ri - o a - ba - jo,

TENOR  
1. Ri - o, ri - o, ri - o a - rri - ba, ri - o, ri - o, ri - o a - ba - jo,

BAJO  
1. Ri - o a - rri - ba, ri - o a - ba - jo,

SL  
1. Ri - o a - rri - ba, ri - o a -  
2. Es - ta ma - ña na fui al

S  
nun - ca el a - gua su - bi - rá,

C  
nun - ca el a - gua su - bi - rá,

T  
nun - ca el a - gua su - bi - rá,

B  
nun - ca el a - gua su - bi - rá,

Ilustración 29

### *Conclusiones generales del ciclo Canciones del Reino de León*

---

Generalmente, los giros armónicos empleados potencian los rasgos esenciales de las melodías originales del folclore leonés, los cuales son captados por Barja en toda su profundidad.

Puede decirse que los arreglos aportan "lo justo". Los temas se conservan intactos y con toda su frescura y carácter propios, mediante los giros modales, ornamentos, rítmica característica, etc., de tal modo que nunca se desvirtúa la esencia original y preexistente en el folclore leonés, ni se observan excesos de "barroquización" en los procedimientos de los arreglos. Si esto sucediera, se apreciaría la intención de apropiarse del material folclórico para la propia composición. Nada más lejos.

Sin embargo, los arreglos son originales y van más allá de soluciones vulgares y armonizaciones simples. Los tratamientos de las notas extrañas creando disonancias que aportan el interés justo en el momento oportuno, algunos contrapuntos lo suficientemente discretos para no eclipsar la riqueza original, pero lo bastante elegantes para ennoblecerla, motivos de compensación rítmica para completar las fracciones vacías de los pulsos, a veces duplicando sílabas, son algunas de las características más destacables de las armonizaciones.

Estas piezas, al igual que los Madrigales y canciones, eran programadas con mucha frecuencia por la Capilla Clásica en vida de Ángel. Especialmente en los conciertos de ámbito provincial.

## ***EL BOU (noviembre 1975)***

*Melodía popular de Laredo. Arreglo coral A.B.*

*(Grabado en discos Columbia S.A. SCLL- 14098)*

Se trata de la primera obra que Barja dedicó a la Coral Salvé de Laredo, a partir de la armonización de una melodía popular cántabra.

La estructura general de la pieza se representa en el esquema siguiente:

Sección	Tempo	Texto	Textura predominante
A	<i>Allegretto sereno.</i> Tono de Sol M y compas de 3/4.	<i>En las costas de Cantabria se oye un grito de dolor, Que sale del hogar triste del sufrimiento pescador. (Bis) (homofónico)</i>	Homofónica
B	<i>Mas movido</i>	<i>1.- Al ver que fallan las pescas en estos mares de España vi por esas redes malditas Que nos trajeron de Francia</i>	Contrapuntística
C	<i>Algo agitado y en relieve</i>	<i>¡Bou, bou, bou, bou, bou! Su potencia destructora infunde allí tal terror (Solo de soprano o contralto sobre plano de fondo de coro en BC) Que cuando algún niño llora Cantan las madres pescadoras Calla, hijo, que viene el bou, calla, hijo mío, calla hijo mío que viene el bou.</i>	Contrapuntística-melodía acompañada
B	<i>Mas movido</i>	<i>(segunda letra) 2.- Ancianos, mozos y niños, que bajen al muelle a escape, Si se presenta fiera entremos al abordaje.</i>	Contrapuntística
C	<i>Algo agitado y en relieve</i>	<i>¡Bou, bou, bou, bou, bou! Su potencia destructora infunde allí tal terror (Solo de soprano o contralto sobre plano de fondo de coro en BC) Que cuando algún niño llora Cantan las madres pescadoras Calla, hijo, que viene el bou, calla, hijo mío, calla hijo mío que viene el bou.</i>	Contrapuntística-melodía acompañada

#### Esquema 44

Las melodías populares originales son totalmente inteligibles en la pieza, transitando por las distintas cuerdas del coro o solistas, si bien resultan enriquecidas por artificios armónicos de gran gusto y delicadeza, como el empleo de retardos, así como una polifonía moderada, que compensa rítmicamente las intervenciones de las voces.

Fue interpretada por la coral Salvé de Laredo en el II Memorial Ángel Barja (1989), coincidiendo con el 50 aniversario del nacimiento del compositor.

## CUANDO VAYAS A SAN VICENTE (1976)

*Tpo. de Habanera.* Compás de 2/4 y tono de Re M.

En el encabezamiento figura la indicación (*entónese ½ tono bajo*), lo cual, obviamente, está pensado para ser aplicado por agrupaciones amateur.

Se trata de una habanera popular y convencional en su género, cuya armonización para coro mixto fue encargada, en 1975 a Barja, para ser obra obligada en el XIII certamen de la canción marinera de San Vicente de la Barquera, en 1976. Hasta aquí podríamos estar refiriéndonos, únicamente, a una versión costumbrista de una pieza popular, en un marco absolutamente amateur y sin mayor pretensión a nivel creativo.

Sin embargo, el valor de esta obra es realmente grande desde un punto de vista simbólico. Tal y como hemos explicado en el desarrollo biográfico del compositor, el encargo y la composición de esta pieza, así como la presencia de Ángel Barja en el referido certamen, propiciaron una fructífera y profunda relación entre él y José Luis Ocejo, director de la, por entonces joven, coral *Salvé* de Laredo y, posteriormente, de los ciclos musicales de verano de la *Bien Aparecida*, de gran tradición en Cantabria. Desde 1979 asumiría, también, la dirección del *Festival Internacional de Música de Santander*. Gracias a este vínculo y a la admiración musical que Barja despertó en Ocejo, éste recibiría encargos de las que llegarían a ser algunas de las obras más valiosas de toda su producción. Se trataría, además, de algunos de los estrenos de mayor trascendencia y repercusión mediática, llevados a cabo por músicos de prestigio internacional que, a su vez, manifestarían profunda satisfacción respecto a las obras. La composición de *Divertimento para 2 trompetas y órgano* (1979), *Madrigales y Romances* (1980), sobre poemas de Rodrigo de Reinosa y *Poemas del mar* (1980), sobre poesías de Jesús Cancio, *Movimientos para 3 trompetas y órgano* (1980), así como el cuarteto para cuerdas *Fluencias* (1982), se deben a esta circunstancia. Como anécdota curiosa está el encargo del himno del Racing de Santander, en 1979.

La pieza en sí, se articula en 3 secciones, tal y como aparece representado en el esquema siguiente:

Sección	A	B	C
<b>Texto</b>	<p>u.....</p> <p><i>Cuando vayas a San Vicente, no te pares a oír el mar, porque dicen las barquereñas que tras las peñas oculta está una sirena seductora y te puedes equivocar:</i></p> <p><i>No es el cantar de las olas, que es la sirena que oculta está, que oculta está.</i></p>	<p><i>La ra la ra la ra la ra la ra la ra ...</i></p>	<p><i>Bam barabaram barabaram barabaram.</i></p> <p><i>San Vicente es la villa más bella, con su mar, su marisma y sus puentes, y la barra será el contrafuerte: será imposible poderla igualar.</i></p> <p><i>Será imposible, será imposible, será imposible poderla igualar.</i></p>
<b>Tempo</b>	Tpo. De Habanera	Movido	Tpo. De Marcha
<b>Ritmo</b>	Binario	Ternario	Binario
<b>Tono</b>	Re M		Sol M
<b>Compases</b>	1-28	29-48	49-79

Esquema 45

La primera sección presenta el característico ritmo de habanera y otros rasgos populares característicos, como la conducción por terceras paralelas entre voces superiores y un ámbito moderado de registro que lo hace asumible por una agrupación de aficionados (aún así la indicación de bajar medio tono incide más sobre este aspecto).

A nivel armónico, la sección A presenta inflexiones de dominantes secundarias, que enfatizan el paso por grados cercanos, como el IV y, de modo un poco más sorprendente, el iii.

La textura, también característica de este género, presenta, a menudo, una disposición de las voces pareadas de 2 en 2, generando dualidad de 2 planos, con actividad alternante en compensación rítmica.

La sección B no es sino un interludio sin texto, con fonemas que propician trémolos rápidos sobre una nota repetida (*La ra la ra...*). El esquema armónico es simple, en un esquema de pregunta (I-IV) y respuesta (V-I).

La sección C conduce al tono del IV grado, con la curiosidad de mantenerse en él hasta el final, sin retornar al tono de inicio. De carácter enérgico y esquema armónico simple, como

corresponde a una auténtica marcha, tal y como se indica explícitamente. Los patrones rítmicos también son los característicos de marcha, emulando a los de una caja de percusión, por ejemplo. La conclusión tiene lugar sobre una gran cadencia plagal sobre el citado tono del IV grado.

Fue interpretada por la *Capilla Clásica* en el XXIII Memorial (2011).

### **LUA LUA (1976)**

Esta pieza, junto con otra titulada *Ara nun diran*, fueron compuestas para el concurso de composición del CIT de Tolosa en 1976. Asimismo, ambas obras fueron editadas por esta misma institución 10 años después (en 1986).

Si bien sabemos que Ángel Barja ha dejado un vasto y rico patrimonio de carácter popular en el repertorio coral gallego y leonés, así como en el cántabro, las obras *Lua lua*, *Ara nun diran* y *Aldapeko* son su aportación más significativa al repertorio popular vasco.

Lua, lua, seintxu laztanoi;  
lua, lua, bildurka; goi-goyan  
daukak eure amatxuba, kutunoi, eure begira.  
¡Lua, lua!...  
Eure lua-zain yagon gotzonak laster,  
bai, eruango au; donokijan  
ama-onduan baño iñun-ez-iñun obeto.  
¡Lua, lua!...

Duerme, duerme, niño del alma,  
duerme, duerme, corazón. Reposa,  
que muy cerca de tí yo estoy, arrullándote con amor.  
¡Duerme, duerme!...  
Los ángeles que velan tu sueño,  
con ellos te van a llevar.  
Espera, que la vida le quitarás,  
si a tu madre vas a dejar. ¡Duerme, duerme!...

*Muy sereno*, compás de 6/4 y tonos de Si m – Re M.

Se trata e una pieza sencilla, que parafrasea musicalmente el carácter de canción de cuna que sugiere el texto. La estructura responde al esquema siguiente:

Sección	A	B	C	A'
Texto	<i>B.C.</i> <i>¡Ah!</i>	Lua, lua, seintxu laztanoi; lua, lua, bildurka; goigoyan daukak eure amaxuba, kutunoi, eure begira. ¡Lua, lua!...	Eure lua-zain yagon gotzonak laster, bai, eruango au;	<i>¡Ah!</i> Lua, lua, seintxu laztanoi; lua, lua, bildurka
Tempo	<i>Muy sereno</i>		<i>Leggero e gracioso</i>	<i>(se entiende tempo primo)</i>
Textura	Contrapuntística	Homofónica	Contrapuntística	Contrapuntística
Ritmo	Ternario		Binario	Ternario
Tono	Si m	Si M-Si m	Re M	

Esquema 46

Las secciones A participan de un mismo tipo de textura, basada en un contrapunto lento y acumulativo, a partir de un motivo inicial de dos valores lentos en intervalo disjunto ascendente (quinta respondida por tercera o cuarta). Armónicamente, se propician abundantes disonancias, escolásticamente resueltas a través del flujo horizontal de las voces en variantes del ámbito diatónico de Si m, (natural y armónico).

La sección B marca el comienzo del texto, simplificando la textura a un formato más homofónico y vertical que el de la sección anterior, y mutando al tono homónimo en su primera parte, para volver a Si m más adelante. En esta sección aparecen, con alguna recurrencia, motivos rítmicos de siciliana.

La parte C contrasta por el compás binario, la agógica ligera y un nuevo patrón rítmico sincopado, así como por la modulación al tono relativo (Re M), en el que termina la pieza.

La sección final retoma la textura del inicio, pero en tono de Re M, y con algún efecto armónico como el uso ocasional del segundo grado prestado del modo menor, o algún acorde por cuartas, dentro del diatonismo de Re M.

Fue interpretada en el XXIV Memorial (2012) por el coro *Hodeiertz Abesbatza*.



## ARA NUN DIRAN (1976)

En este caso, se trata de un texto del poeta y músico vasco José María Iparraguirre (1820-1881), y expresa la nostalgia y el amor patrio desde la perspectiva de quien vivió, en primera persona, la experiencia del exilio.

*Ara nun diran mendi maiteak, ara nun diran zelayak,  
baserri eder zuri-zuriak,  
iturri eta ibayak.*

*Baiona'n nago zoraturikan, zabal-zabalik begiak.  
¡Oi, Euskal-Erri!, lur oberikan ezta Europa guztian.*

*Veo en derredor, lleno de emoción,  
el bello pueblo de mi amor.  
La montaña aquí, una fuente allí,*

*y el caserío en que nací.*

*Desde Bayona contemplo  
y no me canso de mirar.*

*¡Oh, País Vasco!,*

*en toda Europa tierra más bella no verás.*

Las circunstancias en las que fue compuesta esta obra son, exactamente, las mismas que se han detallado en el análisis de *Lua lua*<sup>104</sup>.

Sección	A	B	C <sub>1</sub>	C <sub>2</sub>	A'	C'
Texto	<i>Ara nun diran mendi maiteak, ara nun diran zelayak, baserri eder zuri-zuriak, iturri eta ibayak.</i>	<i>La la ra la ra la  baserri eder zuri-zuriak, iturri eta ibayak.</i>	<i>Baiona'n nago zoraturikan, zabal-zabalik begiak.</i>	<i>¡Oi, Euskal-Erri!, lur oberikan ezta Europa guztian.</i>	<i>Ara nun diran mendi maiteak, ara nun diran zelayak, baserri eder zuri-zuriak, iturri eta ibayak.</i>	<i>Baiona'n nago zoraturikan, zabal-zabalik begiak. ¡Oi, Euskal-Erri!, lur oberikan ezta Europa guztian.</i>
Tempo	<i>Andante calmo</i>	<i>Allegro con bravura</i>	<i>Andante con moto</i>		<i>Meno mosso, dolce e legato</i>	<i>Andante con moto</i>
Ritmo	variable	Ternario	Ternario		Ternario	Ternario
Tono	La m	La m-Mi m	Mi M	La M	La m	La M

Esquema 47

<sup>104</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra coral*.

La textura se aproxima, en general, a esquemas homofónicos, aunque no de una manera pura. A menudo se utilizan patrones rítmicos propios de un carácter popular. En el caso de la sección B, se emulan esquemas de percusión folclórica (corchea seguida de 4 semicorcheas en ritmo ternario). En la sección C, tiene lugar patrones rítmicos semejantes a ritmo de siciliana, a veces recordando al zortziko..

Armónicamente existen campos diatónicos bien definidos (pandiatonismo), aunque con algunas variantes modales ocasionales. Hay lugar para acordes por cuartas y otros tipos de agregados mixtos (0,1,5), si bien, los reposos ocurren sobre tríadas estables.

Un aspecto significativo de esta pieza es el hecho de emplear cambios de compás, especialmente en la declamación silábica de las secciones A, con una clara intención de adaptarse al texto en su morfología y métrica. Si bien conocemos la minuciosa manera de proceder de Ángel Barja con la musicalización de los textos, estudiándolos cuidadosamente, tanto en la forma (rítmica, métrica, sonoridad, entonación, acentuación, etc.) como en contenido (expresividad, conceptualización, etc.), en este caso, es especialmente llamativa la adecuación al eusquera, dada su complejidad para alguien, como él ajeno a esta lengua.

## **CANCIÓN ASTURIANA (1978)**

*(Melodía tomada de "cancionero musical de la lírica popular asturiana" nº 311, pag. 117)*

Tiene dos versiones de la misma canción. Una para 4 voces iguales (indica voces de hombre) en tono de Mi b y otra para voces mixtas, en Sol.

*Poco Allegro. Con valentía*

La pieza se organiza en estrofas sucesivas.

En general, predominan motivos rítmicos recurrentes de carácter dáctilo, coincidiendo con las rimas sobre sílabas finales de versos, "*casa lerasa*", "*Morcielles lerielles*", etc.

Predominan progresiones melódico-armónicas, propias de los cantos populares.

Las secciones se interpretan como variaciones sobre la misma melodía. Las variantes son de modo, de timbre (según que voces cantan y cuales acompañan), e incluso variantes contrapuntísticas, con artificios como los temas presentados por aumentación rítmica.

Es frecuente la textura en planos, donde una o varias voces cantan la melodía, o un contrapunto a la misma, y las demás acompañan en un plano armónico de notas largas en boca cerrada o vocalizando. La línea del canto se traspasa de unas voces a otras, aportando un interés añadido, basado en la diversidad tímbrica. Otros patrones texturales consisten en una armonización silábica isorrítmica o una polifonía moderada, sin grandes artificios contrapuntísticos.

El tratamiento armónico consiste en fluctuar entre distintas variantes modales a partir del tono de Sol M (Mi b en el caso de la versión para voces iguales), pasando, frecuentemente, por el modo eolio. Este tratamiento de fluctuación modal, así como el empleo de motivos rítmicos característicos recrean de manera muy persuasiva, el carácter del folclore asturiano. No obstante, es cierto que la presencia de canciones asturianas no es tan relevante en la obra de Barja como lo es la canción marinera cántabra, la leonesa, la gallega o, incluso, la vasca.

### “GIOCO”

Fue interpretada por el *Coro de la Universidad de León* en el V Memorial (1992), y por la Capilla Clásica en el XVIII Memorial (2006).

Esta particular pieza de carácter *scherzante*, tal y como indica explícitamente su título, no está fechada. Podría ser considerada como un estudio para coro. No tiene texto alguno, sino fonemas elegidos por su sonoridad y su mecánica de dicción “*Chabadabadaba...*” (expresamente pensado para los trémolos rápidos de la parte I), o boca cerrada (todas las voces en la parte II menos sopranos) o “*Ad lib.*” (sopranos de parte II, lo cual indica que podría elegirse cualquier tipo de fonemas para pronunciar).

A nivel armónico-contrapuntístico, la pieza tiene una factura impecable, con elegantes movimientos contrarios entre partes extremas, notas extrañas cromáticas, progresiones melódico-armónicas, compensación rítmica entre las voces, etc. En algunos momentos, la obra se percibe con una cierta apariencia de parodia, caricatura o comedia, lo cual aparece aún más enfatizado por la ausencia de texto y por los fonemas a modo de “ejercicio de agilidades de dicción”.

A nivel formal, la pieza se articula de manera muy clásica, configurada por las indicaciones de repetición y DC. Presenta varios niveles de estructura y subestructura. Dos partes bien diferenciadas en primera instancia (I y II), contrastantes en tempo y textura, ya que la primera contiene agitados trémolos acorde con los fonemas indicados, mientras que la segunda presenta

un carácter de marcha, líneas más puras y menos agitación rítmica. A su vez, la parte I contiene una estructura interna de carácter tripartito.

El esquema siguiente representa la estructura global de la pieza:

Sección	I							II				I	
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a	a	b	a'	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>
Tempo	<i>Vivace</i>							<i>Andante</i>				<i>Vivace</i>	
Tono	Si m		Re M		Si m			Si m				Si m	
Texto	<i>Chabadabada...</i>							<i>B.C y ad lib.</i>				<i>Chabadab a...</i>	
Compases	1-6	7-12	13-27	28-43	44-57	58-63	64-78	79-82	83-86	87-100	101-109	110-115	116-130

Esquema 48

## **MADRIGALES ITALIANOS (1979)**

Sólo encontramos fechado uno de ellos, *Di pensier in pensier*, de 1979. Podemos deducir que todos ellos se aproximan, por tanto, a esa fecha, aunque también es cierto que *Di pensier in pensier* es, notablemente, más evolucionado en su lenguaje que el resto, lo cual podría inducirnos a pensar en alguna diferencia cronológica. Sin embargo, no hay certeza de que tal hipótesis sea real.

La profundidad de los textos en italiano antiguo, está plasmada musicalmente con ricos recursos expresivos.

Existen 13 piezas en esta colección. Las 4 que analizaremos aquí son, en efecto, representativas, y fueron interpretadas en 1992 por el *Coro de la Universidad de León*, dentro del V *Memorial Ángel Barja*.

### **1.- *Di pensier in pensier* (1979)**

---

“(Madrigale 4 V.M.)”

“Concorso di Composizione “Guido D’arezzo” 1979. 1ª Categoría”

Sobre texto de Ptrarca (*Cancionery n° 120*)

Quizá el más interesante y denso, a nivel compositivo, de toda la colección de Madrigales italianos. Esta pieza denota un profundo e intenso dramatismo en el texto, que es captado con todo detalle por Ángel Barja, y expresado musicalmente mediante recursos evolucionados y de gran riqueza conceptual. Es, sin duda, el más complejo y evolucionado de los *Madrigales italianos*.

El poema expresa las turbulencias y desazón que el amor puede generar en la vida. Habla de emociones contradictorias, como risa, llanto, miedo o seguridad, y describe la inestabilidad causada por el amor, todo ello con un profundo sentido poético que sería impropio traducir literalmente. El potencial expresivo del texto es, por tanto, de gran magnitud, y la sensibilidad de Barja para captarlo y darle formato musical resulta exquisita y audaz.

La música fluye en un modo narrativo y diacrónico, siempre recreando el texto y reconociendo a éste como el soporte imprescindible sobre el que se construye la obra. Sucesivos puntos de reposo y cambios de atmósfera expresiva determinan una estructura de gran diversidad, articulada tal y como se muestra en el esquema siguiente:

Sección	A	B			C	D	E
Subsección		b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	b <sub>3</sub>			
Tempo	<i>Un poco allegro</i>	<i>Allegro agitato</i>	<i>Accl-rall</i>	<i>Andante</i>	<i>Leggero</i>	<i>A tpo., ma tranquillo</i>	<i>Meno mosso</i>
Ritmo	Ternario	Binario			Ternario		
Texto	<i>Di pensier in pensier, di monte in monte mi guida Amor,</i>	<i>ch'ogni segnato calle</i>	<i>provo contrario a la tranquilla vita.</i>	<i>Se 'n solitaria spiaggia, rivo o fonte, se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle, ivi s'acqueta l'alma sbigottita;</i>	<i>et come Amor l'envita, or ride, or piange, or teme, or s'assecura;</i>	<i>e 'l volto che lei segue ov'ella il mena si turba et rasserena,</i>	<i>et in un esser picciol tempo dura; onde a la vista huom di tal vita esperto diria: Questo arde, et di suo stato è incerto.</i>
Textura predominante	Contrapuntística. Fugado	Contrapuntística-homofónica	Homofónica	Contrapuntística			Recitado sobre plano sonoro armónico.
Compases	1-31	32-41	42-46	47-64	65-93	94-119	120-135

Esquema 49

Como puede apreciarse, predominan los fugados y, en general, la textura contrapuntística, que sirve como soporte a la declamación del texto. Los acordes de reposo suelen funcionar también como puntos culminantes, donde se expresa tensión acumulada.

A pesar de no indicar armadura, el primer fugado aparece en Re m. La secuencia de entradas es: sujeto-respuesta-respuesta-sujeto. Hacia el final de la sección la tonalidad se va conduciendo hacia Sol m.

Al comienzo de la sección B, ambas gamas diatónicas parecen mezclarse en el transcurso horizontal de las voces, provocando una cierta distorsión y deconstrucción de la percepción tonal. El acorde final de la sección b<sub>1</sub> es una tríada de Re en 1ª inversión y con 9ª, lo cual se puede percibir también como un agregado tipo (0, 2, 3, 7), que se acerca bastante a un acorde por sucesión de segundas. El resto de la sección B parece centrarse en tono de La, aunque con ciertas alteraciones e indicios de distorsión. Finalmente, reposa en tríada de La M.

La sección C comienza con un nuevo fugado en Do M, si bien, a medida que éste evoluciona, se va distorsionando, una vez más, la percepción tonal. Poco a poco va surgiendo un proceso de intensificación del dramatismo, de distorsión tonal, en donde aparecen acordes disminuidos, por cuartas y otros ambiguos. También se producen rasgos figurativos, como los melismas sobre un floreo reiterado para la palabra “*ride*”, emulando la risa; o los acordes disminuidos en movimientos de melismas lentos y vagantes sobre armonías ambiguas para “*piange*”, emulando el llanto. A continuación un impactante salto de octava en el bajo para “*or teme*”, expresando el temor. La sección termina en un acorde ambiguo tipo (0,1,4,6), dando fin a la sección de mayor intensidad expresiva, donde se describen, una a una, y detalladamente, multitud de emociones con un minucioso trabajo figurativo musical.

La sección D propone un nuevo fugado, con entradas dispuestas por cuartas descendentes, sugiriendo un ámbito de La m que, enseguida, vuelve a distorsionarse. La breve sección culmina en un acorde que combina cuartas justas y aumentadas, a modo de agregado tipo (0,1,5,7).

La última sección, E resulta impactante con un “*recitato ad libitum*” para voz masculina de la última frase, sobre un fondo armónico que repite versos anteriores. La armonía de esta parte parece ser un La m distorsionado, terminando en una gran dominante 7ª y 9ª.

Como podemos deducir del análisis armónico anterior, la obra mantiene un continuo tránsito fluctuante entre la tonalidad y la atonalidad, mostrando referencias diatónicas explícitas en momentos puntuales, para distorsionarlas, más o menos intensamente, según conveniencias expresivas, a lo largo del discurso. Podemos concluir que cada verso es puesto en música con una total e intensa fidelidad expresiva del texto. Para tal fin, resulta significativo el diseño de rasgos y motivos, así como el de empleo de determinados formatos de textura. Sin embargo, quizá, el más poderoso procedimiento expresivo sea la distorsión de la tonalidad, que permite enfocar y desenfocar ésta, según el momento diacrónico de que se trate, y según la necesidad descriptiva de cada instante.

Fue interpretada por el *Coro de la Universidad de León* en el V Memorial (1992).

## 2.- *O passi sparsi*

---

Sobre texto de Petrarca (*Cancionere rerum vulgarium fragmenta*)

*Andante sereno*, compás de 2/2 y tono de Sol m.

Igualmente este texto habla sobre experiencias dolorosas causadas por el amor.

En este caso la obra presenta una concepción más clásica y menos abstracta que la anterior. La tonalidad, centrada en Sol m, se mantiene estable durante todo el discurso, transitando únicamente por los grados cercanos o por el tono homónimo. Igualmente, el lenguaje no se extralimita de la tonalidad, ni presenta rasgos de distorsión como en *Di pensier in pensier*.

Asimismo, la textura permanece siempre dentro de las convenciones de la polifonía clásica, en ocasiones más predominantemente homofónica y otras, en un contrapunto de moderada imitación motivica, sin grandes excesos ni artificios. La inteligibilidad del texto se preserva intacta en todo momento. En muchos aspectos, se trata de una concepción polifónica que recrea los modelos del S. XVI.

La forma viene articulada por la estructura del propio texto que, como puede apreciarse, responde a un tipo de cuarteto, generando conexiones entre los versos en disposición simétrica, a modo A-B-B-A. Cada verso articula un segmento musical culminando en un reposo. La sucesión de éstos articula la forma de la obra.

A continuación, mostramos en el esquema una relación de los grados de reposo de cada verso

Verso	Textura predominante	Grado de reposo
<i>O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti,</i>	Homofónica	i
<i>o tenace memoria, o fero ardore,</i>	Contrapunto imitativo	i
<i>o possente desire, o debil core,</i>	Homofónica	III
<i>oi occhi miei, occhi non già, ma fontil!</i>	Contrapunto imitativo	V
<i>O fronde, honor de le famose fronti,</i>	Contrapunto imitativo	III
<i>o sola insegna al gemino valore!</i>	Contrapunto imitativo	i
<i>O faticosa vita, o dolce errore,</i>	Contrapunto imitativo	i
<i>che mi fate ir cercando piagge et montil!</i>	Contrapunto imitativo	V
<i>O bel viso ove Amor in seme pose</i>	Contrapunto imitativo	i
<i>gli sproni e 'lfren ond'el mi punge et volve,</i>	Contrapunto imitativo	I
<i>come a lui piace, et calcitrar non vale!</i>	Contrapunto imitativo	i
<i>O anime gentili et amorose:</i>	Homofónica	III
<i>Deh ristate a veder quale è 'l mio male.</i>	Contrapunto imitativo	I

**Esquema 50**

Fue interpretada por el *Coro de la Universidad de León* en el V Memorial (1992), y por la *Capilla Clásica* en el VI y VII Memoriales (1993 y 1994 respectivamente).



3.- *Fresco, ombroso...*

(Soneto 243 F. Petrarca)

*Andante sereno*, compás de 2/2 y tono de Mi b M.

También en esta ocasión se trata de un poema en estructura de cuarteto A-B-B-A, que canta al amor con cierta nostalgia, pero, en este caso, sin la carga dramática ni dolorosa de otros madrigales. Igualmente, la expresividad musical es mucho más liviana, luminosa y transparente.

Tal y como ocurría en el caso de *O passi sparsi*, los propios versos determinan, en su sucesión, la estructura de la obra, tal y como se representa en el esquema:

Verso	Textura predominante	Grado de reposo
<i>Fresco, ombroso, fiorito et verde colle,</i>	Contrapunto imitativo. Fugado	I-iii
<i>ov'or pensando et or cantando siede,</i>	Contrapunto imitativo	I
<i>et fa qui de' celesti spirti fede,</i>	Homofónica	VI
<i>quella ch'a tutto 'l mondo fama tolle:</i>	Homofónica	V/vi
<i>il mio cor che per lei lasciar mi volle</i>	Contrapunto a 2 voces	vi
<i>et fe' gran senno, et Più se mai non riede</i>	Homofónico	V/vi
<i>va or contando ove da quel bel piede</i>	Homofónico	Vi <sub>6</sub>
<i>segnata è l'erba, et da quest'occhi è molle.</i>	Contrapunto a 2 voces	vi
<i>Seco si stringe, et dice a ciascun passo:</i>	Contrapuntística	I
<i>Deh fusse or qui quel miser pur un poco,</i>	Contrapuntística	iii
<i>ch'è già di pianger et di viver lasso!</i>	Contrapunto a 3 voces	VI/iii
<i>Ella sel ride, et non è pari il gioco:</i>	Contrapunto a 2 voces (melismático) / Contrapunto a 4 voces	vi
<i>tu paradiso, i' senza cor un sasso,</i>	Contrapuntística	IV
<i>o sacro, avventuroso et dolce loco.</i>	Homofónica	I

Esquema 51

Como puede deducirse del esquema, el tratamiento de la tonalidad no trasciende los grados cercanos propios del diatonismo. Únicamente podría apreciarse, como punto más alejado del ámbito diatónico principal, el reposo del 3<sup>er</sup> verso, sobre un VI grado modalizado (mayor).

La textura es la propia de la polifonía clásica del siglo XVI, con motivos propios de cada verso trabajados por imitación. En ocasiones, como en el comienzo, los fugados se presentan más elaborados, mientras que otras veces el contrapunto es más moderado, dando lugar a una configuración textural polifónica, pero más cercana a la homofonía.

Uno de los momentos más significativos de la obra es el momento del duodécimo verso, donde el contrapunto melismático a dos voces sobre la palabra “*ride*”, representa figurativamente la risa. Se trata, por tanto de una representación a modo de icono, de forma semejante a como ocurría en *Di pensier in pensier*.

Fue interpretada por el *Coro de la Universidad de León* en el V Memorial (1992).

#### 4.- *Bramo Morir*

---

En este caso se trata de un poema anónimo en italiano antiguo, que describe los deseos que alguien tiene de morir para terminar su sufrimiento.

*Andante con moto*, compás de 4/4 y tono de Si m.

El lenguaje permanece en un ámbito tonal explícito, sin ningún tipo de distorsión, y la textura en un discurso polifónico donde predomina el contrapunto. En conjunto, se trata de una pieza inspirada en la polifonía clásica del S. XVI. La inteligibilidad del texto es preservada en todo momento. Predomina las líneas silábicas, excepto en el pasaje del 3<sup>er</sup> verso, donde el canto es melismático en todas las voces. En ese momento se está refiriendo al alma fuera del cuerpo, por tanto, los melismas representa, figurativamente lo inmaterial.

Una vez más, los versos conforman, en su sucesión, la estructura de la obra, reposando al final de cada uno. Sin embargo, resultan ensamblados, de tal modo que el flujo del discurso no se interrumpe.

La armonía permanece dentro del ámbito diatónico principal, y mantiene una factura sencilla, donde lo más alejado es la dominante en modo menor.

El siguiente esquema representa los versos con sus respectivos grados de reposo.

Verso	Textura predominante	Grado de reposo
<i>Bramo morir per non patir più morte</i>	Homofónica	V
<i>E desidro che'l mio tanto dolore</i>	Homofónica	v (menor)
<i>Cavi quest'alma omai del corpo fore</i>	Contrapuntística (melismática)	V
<i>Tal che di me più non rida mia sorte.</i>	Contrapuntística	i
<i>Meco spesso mi dolgo di mia doglia</i>	Contrapuntística	v (menor)
<i>Dogliomi che fortuna omai non voglia</i>	Contrapuntística	V
<i>Trar quest'alma d'affanni e d'esta spoglia.</i>	Contrapuntística	i
<i>Ma poi che m'è concesso il vo' pur dire,</i>	Homofónica	V
<i>Che ben può nulla chi non può morire.</i>	Contrapuntística	V

Esquema 52

Fue interpretada por el *Coro de la Universidad de León* en el V Memorial (1992).

## XAN VAI (1980)

*Texto: Rosalía de Castro (Follas novas, IV)*

*Música: Ángel Barja*

*Andante deciso e giocoso*, Compás de 2/4 y tono de Fa M.

Esta obra fue premiada por el concurso “*Rosalía e a música coral*”, organizada por la Federación Coral Gallega, en 1981<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> Entrevista con José Barja el 9 de marzo de 2015.

Se trata de una pieza de carácter festivo, alegre, lúdico e irónico, tal y como denota el contenido del texto, que versa sobre un tipo de hombre ideal para cualquier mujer. Igualmente, la forma del mismo da pie a un desarrollo rítmico-silábico a modo de danza, con mucha fuerza y vivacidad.

La estructura está articulada según se indica en el esquema siguiente:

Sección	A <sub>1</sub>		B	A <sub>2</sub>	C	A <sub>1</sub> '	
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>		a <sub>2</sub>		a <sub>2</sub> '	a <sub>1</sub> '
Texto	Xan vai, Xan vai, Xan vai, Xan vai, Xan vai	Xan vai coller leña ô monte, Xan vai a compñer cestos, Xan vai a podalas viñas, Xan vai apañalo esterco, E l vaó folô muiño, e traió estrumeó cortello. E vai á fonter por augua, e vai á misa c'os nenos, e fai o leite y ò caldo... Xan, en fin, é un Xan compreto,	d'esos qu'a cada muller lle conviña un polo menos. Pero cand'un busca un Xan, casi sempre a topa un Pedro.	Pepa afertunada Pepa, muller do Xan que sabemos, cando Xan chega cansado, ô velo entrar, dille quedo:	Por Dios, non barulles moito... que m'estou mesmo morrendo. ¿Qu'heide ter? Deita eses menos. Pois, ña Pepa, toma un trago mentres os meniños deito.	Xan vai a podalas viñas, Xan vai a pañalo esterco,	Xan vai, Xan vai, Xan vai, Xan vai
Ritmo	Andante deciso		Lento	Tempo I	A tempo ma tranquilo	Più Allegro	
Compás	2/4		6/8	2/4			

Esquema 53

Uno de los rasgos más característicos lo da el motivo inicial (que es también el final), y que hemos delimitado en las subsecciones a<sub>1</sub>. Se trata de la musicalización de las sílabas del propio título “Xan vai”, y van asociadas a dos ataques por intervalo de cuarta ascendente. La percepción del motivo es anacrúsico, precisamente por el rasgo ascendente disjunto; sin embargo, en realidad, es tético. El interés también es textural, cuando varias entradas sucesivas con el referido motivo se van superponiendo, generando un campo armónico inicial de acorde por cuartas.

Las secciones a<sub>2</sub> se caracterizan por la declamación silábica y muy rítmica del texto, inicialmente en unísono, y posteriormente, con desarrollo polifónico. Es la parte propiamente asociada al carácter de danza folclórica.

La sección B funciona como una copla insertada, con cierto aire rítmico de siciliana.

La sección C, con el dúo de mujeres solistas, parodia, de un modo un tanto escénico, la frase literal que se supone dicha por Pepa.

A parte del ritmo, explotado a partir de la propia naturaleza formal del texto, otra característica esencial de la pieza es el tratamiento armónico-tonal. Se trata de un tratamiento pandiatónico y a la vez polimodal. El centro tonal de Fa se mantiene estable a lo largo de toda la pieza, como una gran pedal que emula el roncón de una gaita, con la única salvedad de un breve paso por el ii grado y otro por el IV. Sin embargo, aun cuando se mantiene el centro de tónica, el ámbito diatónico es cambiante, en función de las variantes modales del mismo. Se utilizan variantes de la escala de Fa M que van desde el modo mixolidio inicial (con el Mi b) hasta el modo mixto secundario<sup>106</sup> (con Re b y Mi b). Este hecho, junto con la masa sonora pandiatónica de las secciones a<sub>1</sub>, al inicio y al final, son algunas de las características más distintivas de la pieza.

Como detalle anecdótico y curioso, es imprescindible describir el *glissando* descendente final, dentro del propio acorde de tónica, que emula a la perfección, de un modo figurativo e icónico, el cese de sonido en una gaita, cuando se deja de presionar el fuelle.

En definitiva, podemos resumir que la obra se fundamenta en un concepto de recreación folclórica, a través de la rítmica y de la polimodalidad.

Fue interpretada por la Capilla Clásica en el XX Memorial (2008), y por el coro *Hodeiertz Abesbatza* en el XXIV Memorial (2012).

## **HABLADME DEL MAR (1980)**

Esta bella pieza no está fechada. Sin embargo, sabemos que fue compuesta por Ángel Barja sobre un texto de M<sup>a</sup> Dolores Otero<sup>107</sup>, a petición de Luís González Viñuela<sup>108</sup>, para la Coral

---

<sup>106</sup> Que toma el VI y VII grados prestados del modo menor.

<sup>107</sup> quien fuera, concejala de cultura de la ciudad de León en la década de los ochenta

<sup>108</sup> quien fuera editor del catálogo y antología de Ángel Barja, además de recopilador de la, práctica totalidad de obras del compositor, posibilitando la edición de los volúmenes por la Diputación de León desde 1988, además director de la *Coral Valderense Coyantina*.

Valderense Coyantina, con motivo de la asistencia de la agrupación al XVII Certamen de la Canción Marinera en San Vicente de la Barquera (1980)<sup>109</sup>.

*Lento-Andante con moto*, tono de Re (M-m) y compás de 2/4.

La estructura de la pieza es tal y como se detalla en el esquema siguiente:

Sección	Introducción	A	B	
Subsección			b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>
texto	<i>Habladme del mar, habladme del mar, habladme del mar.</i>	<i>Que yo soy de tierra adentro, habladme del mar vosotros;</i>  <i>los que marcháis cabalgando en cervatillos de espuma</i>  <i>y jugáis a enredar brisas con las gotas de cristal.</i>  <i>Los que habitáis el abismo engarzando las sombras en hilos de luz.</i>  <i>Los que ocultos en la noche sobre sábanas de arena</i>  <i>escucháis de la sirena el dulcísimo cantar.</i>	<i>Vosotros los que soñáis cara al cielo y las estrellas,</i>  <i>mientras os mecen y arrullan las caracolas</i>  <i>y el silbo de las olas que se agitan y entrechocan al azar.</i>	<i>Que yo soy de tierra adentro;</i>  <i>Habladme del mar, habladme del mar,</i>  <i>Que yo soy de tierra adentro, habladme del mar,</i>  <i>Habladme del mar.</i>
Tempo	Lento	Andante con moto		
Tono	Encubierto	Re m	Re M	
Compases	1-6	7-33	34-48	49-62

Esquema 54

La obra presenta todos los aditamentos característicos de una habanera tradicional: el patrón rítmico característico, las progresiones melódico armónicas, la planificación entre pares de voces que dialogan alternadamente, los pasajes por terceras paralelas, las declamaciones silábicas sobre notas repetidas que enfatizan la expresividad del texto, entre otras características convencionales del género.

Sin embargo, a pesar de cumplir con los rasgos de identidad propios de la canción marinera tradicional, no se limita a ser una pieza simplemente costumbrista sin más pretensión, sino que, además, presenta algunos rasgos de elaboración y refinamiento compositivo que la dotan de un extra de interés y expresividad.

<sup>109</sup> Entrevista con Luis González Viñuela el 3 de marzo de 2015.

La introducción inicial arranca de leves motivos melódicos al unísono, que reposan, sucesivamente, en acordes de gran expresividad, debido a la ambigüedad armónica propiciada por el empleo de notas extrañas que, inicialmente, se perciben como armonía por cuartas. Debido a los unísonos iniciales y a los acordes ambiguos, la tonalidad no se define hasta el compás 7 (fin de la introducción y el comienzo de la sección A), donde aparece la dominante del tono principal como primera referencia tonal explícita. En conjunto, el pasaje de la introducción, se percibe como un momento de tensión inicial, debido a su textura pesante, su armonía, aún indefinida y ambigua, y el tempo *Lento*.

Por otro lado, las secciones centrales de la obra presentan una direccionalidad, articulada por la llegada a momentos de clímax<sup>110</sup> y por la disolución de los mismos. Estos momentos de máxima intensidad son, básicamente, localizados por el ascenso del registro, así como por el incremento de actividad rítmica que los precede, como si la declamación del texto se acelerase, además de la intensificación de la dinámica. Este hecho aporta una riqueza desde el punto de vista formal.

La sección A, alcanza su punto culminante en el compás 16 (“...y jugáis a enredar...”), de modo que toda la sección se fundamenta en la tensión y distensión hacia y desde este punto, respectivamente.

La sección B presenta el punto culminante de mayor alcance de la pieza, de modo que su consecución supone, además, la articulación de la sección en dos segmentos (subsecciones de B), tal y como indica el esquema. Esto ocurre entre los compases 48-49, donde tiene lugar la cota máxima de registro de toda la pieza (Sol<sub>5</sub> en la voz de soprano). Dicho clímax ocurre sobre un acorde disminuido, lo cual aporta también tensión armónica (“...entrechocan al azar...”).

Desde el punto de vista armónico, la pieza presenta un diatonismo explícito, con sus 2 secciones bien definidas en los tonos homónimos de Re. Sin embargo, algunos detalles aportan originalidad y cierta carga extra de expresividad. Sin duda, el momento de la introducción es el más intenso a nivel armónico. La sección A se presenta como la más transparente, lo cual resulta de una eficaz clarificación tras la incertidumbre de la introducción. La sección B, en Re M, transita esporádicamente por grados que, aunque cercanos, aportan un adicional interés expresivo, como la atracción hacia el iii grado (C. 53) y, ya en la subsección conclusiva, la tríada disminuida sobre el ii (C. 58), que causa cierta connotación polimodal, o el paso por el vi grado (C. 60). Dentro de la sencillez del género, estos momentos detallados, aportan solemnidad y elegancia a la parte conclusiva de la pieza.

La obra fue interpretada por el *Coro Ángel Barja*, en mayo de 2011, en un concierto con motivo de su XX aniversario.

---

<sup>110</sup> Corresponden con los segmentos del texto que se representan en negrita en el esquema.

## **MADRIGALES Y ROMANCES (1980)**

Se trata de un ciclo de cinco canciones sobre textos de Rodrigo de Reinosa<sup>111</sup> (Reinosa, Cantabria; 1450-1530). Fue compuesto en 1980, por encargo de José Luis Ocejo para ser estrenado en la XXIX edición del *Festival Internacional de Santander* por el grupo vocal inglés *The Scholars* junto a otro encargo: *Poemas del Mar*, sobre textos del también poeta cántabro, Jesús Cancio<sup>112</sup>. Ambos ciclos están compuestos (salvo dos excepciones) a cinco voces, dado que, por entonces *The Scholars* era un quinteto. El estilo "trovadoresco" es recreado con una rica captación de matices que, al mismo tiempo, integra algunos rasgos contemporáneos. El espíritu historicista está aquí concebido de un modo que va mucho más lejos que en los *Madrigales y Canciones*, por ejemplo. Es evidente la conciencia de que, en este caso, el encargo está destinado a un grupo vocal profesional de amplia solvencia y reconocido prestigio. El equilibrio entre los matices historicistas y la originalidad creativa con sello de actualidad está logrado de modo indiscutible.

El verano de 1980, siempre vinculado a Cantabria, fue verdaderamente intenso en lo que se refiere a la vida profesional de Ángel como compositor. Además de la presentación *Madrigales y Romances* y *Poemas del mar* en el Festival de Santander, tuvo lugar el estreno de *Movimientos para tres trompetas y órgano* en el ciclo estival de La Bien Aparecida, en la interpretación de Robert Vincent (organista de la Catedral de Manchester) y tres solistas procedentes de la BBC y de la Philharmonic Orchestra de Londres.

En diversas entrevistas, Barja se expresa acerca de cómo llevó a cabo la composición de ambos ciclos: "Me entregué por completo a las exigencias rítmicas, conceptuales, semánticas, etc., que creo que es lo más serio y también más comprometido"<sup>113</sup>. Más adelante, en esa misma entrevista, Ángel explica cómo la complejidad poética y musical fue mayor a la hora de componer los *Poemas del Mar* que en *Madrigales y Romances*.

El concierto de *The Scholars* con programa de obras de Barja tuvo lugar en Santander, Reinosa y Santillana del Mar, los días 11,12 y 13 de agosto respectivamente. En León, los días previos, se anuncia el evento cántabro con expectación<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> Poeta español a caballo entre siglo XV y las primeras décadas del XVI, fundador de la lírica germanesca en lengua castellana. Debía tratarse de un juglar, trotamundos o viajahablante cuyo campo de actividad se extendió a todos los pueblos de la Península.

<sup>112</sup> Ver análisis de esta obra dentro del capítulo correspondiente a *la obra coral*.

<sup>113</sup> Quijano, A.M.: *Diario de León*, 23 de agosto de 1980.

<sup>114</sup> Fuelle, T.: *Diario de León*, 9 de agosto de 1980, p. 7.



En lo que se refiere a la recepción y valoración de los estrenos, hubo diferentes y significativos posicionamientos. En todos los casos se reconoce el sentido historicista de las obras, pero mientras algunos constatan este hecho sin entrar en su valoración, otros ven en el mismo una virtud, y otros denuncian severamente un conservadurismo inaceptable.

Enrique Franco habla de "cinco piezas de espíritu pretérito, impregnadas del modo de pensar de nuestros renacentistas"<sup>115</sup>.

Lola Aguado se refiere a los Madrigales y Romances como "evocadores de una época que ya pasó pero sin caer en el pastiche"<sup>116</sup>.

Por su parte, Leopoldo Hontañón se muestra implacable al hablar del estreno de *Madrigales y Romances* y de *Poemas del Mar*, llegando a escribir: "No es estéticamente admisible que se componga música, todo lo perfectamente escrita que se quiera, pero propia de otros años y aun de otros siglos. Quizá fuera de recibo como ejercicio de Conservatorio, pero de ninguna forma como trabajo-respuesta a un encargo de festival internacional"<sup>117</sup>. Poco después, el mismo crítico vuelve a arremeter contra Barja, esta vez para referirse al estreno de *Movimientos para tres trompetas y órgano* en el ciclo estival de La Bien Aparecida<sup>118</sup>. En este caso, utiliza la descalificación a la obra de Barja para enaltecer el estreno de *Aria de la Batalla*, de Tomás Marco, que tuvo lugar en el mismo concierto. Las palabras de Hontañón denotan un dogmatismo propio de vanguardias "de épocas pasadas" (curiosamente). Es interesante hacer saber que el mismo crítico valorará estas mismas obras de modo mucho más positivo siete años después, cuando, recién fallecido Barja, se vuelven a programar en el ciclo de La Bien Aparecida<sup>119</sup>.

Hay constancia de que las obras de estreno *Madrigales y Romances* y *Poemas del mar* tuvieron gran acogida por parte del público<sup>120</sup>.

Por otra parte, sabemos que los componentes del grupo de intérpretes *The Scholars* se mostraron notablemente satisfechos de las obras que Barja había compuesto para ellos<sup>121</sup>. Incluso

---

<sup>115</sup> Franco, E.: *El País*, 15 de agosto de 1980, p. 18.

<sup>116</sup> Aguado, L.: *Diario 16*, 16 de agosto de 1980, p. 19.

<sup>117</sup> Hontañón, L.: *ABC*, 17 de agosto de 1980, p. 40.

<sup>118</sup> *Ibidem*, 23 de agosto de 1980, p. 32.

<sup>119</sup> *Ibidem*, 12 de agosto de 1987, p. 55.

<sup>120</sup> Quijano, A.M.: *Diario de León*, 23 de agosto de 1980, p. 7.

<sup>121</sup> Samperio, M. A.: *Alerta* (Santander), 12 de agosto de 1980, p. 7.

confirman la inclusión de algunas de las piezas de Barja en sus próximos conciertos programados en Inglaterra.

El ciclo fue programado por el prestigioso grupo vocal *The Scholars* en el VI *Memorial Ángel Barja* (1993), en el X (1997), y en el XX (2008); por la *Capilla Clásica* en el VI (1993) y en el IX (1996); por *Nova Lux Ensemble* en el XXI (2009). Además, el *Coro Ángel Barja* programó 2 de las piezas: *Tú partiste con placer* y *Mangana, mangana*, en el XXIII Memorial (2011).

### 1.- *Tú partiste con plaçer*

El contenido del poema parafrasea el dolor por un amor no correspondido y por la ausencia del ser amado. Esta pieza está compuesta, excepcionalmente en el ciclo, a cuatro voces. El tratamiento de la tonalidad es modalizante, con una importancia relevante del IV grado. Tanto es así que la pieza comienza en tono de La menor y concluye sobre la tríada de Re Mayor, que es una versión modalizada del IV grado. La textura predominante es contrapuntística, y los procedimientos descriptivos son abstractos, al no detectarse ninguno de tipo figurativo. La estructura está resuelta en una forma tripartita del tipo A-B-A, de tal manera que cada una de las tres secciones pudiera entenderse subdividida a su vez en otros tres segmentos internos.

**La Sección A** presenta una configuración textural basada en el contrapunto imitativo. El motivo tiene forma de pirámide.

I Subsección. Realiza un juego de intercambio entre subdominantes a través de un ingenioso uso de las notas extrañas que provoca una interesante ambigüedad armónica entre grados  $ii_7$ - $iv_7$ - $VI_7$  (CC. 8, 11, 13, 17, 18,19)

Tienen lugar reposos cadenciales muy explícitos sobre V (CC. 12, 15) y sobre I (C. 20)

II Subsección. Tiene lugar a partir del compás 21, y presenta cierto contraste generado por el ligero cambio de *tempo*. Intercambia el ámbito funcional de La menor con el del relativo Do Mayor, donde resuelve transitoriamente en el compás 27, para volver al ámbito de La en el reposo del compás 30 (en este caso La Mayor, jugando al intercambio modal además del tonal). Este caso ilustra el procedimiento empleado para ampliar el ámbito diatónico de La menor, generando moderados cromatismos y falsas relaciones a través del intercambio tonal-modal. Todo ello, sin duda, delata la intención de recrear una atmósfera madrigalista en un estilo renacentista o barroco temprano a través del artificio armónico-contrapuntístico. El mismo procedimiento de intercambio tonal modal entre La Mayor-La menor-Do Mayor prosigue hasta el gran reposo del compás 38 en i.

III subsección. Se inicia en el compás 39. Es conclusiva y reexpositiva a través del motivo principal. En el juego de intercambios desempeña un papel determinante la doble función diatónica del acorde basado sobre la nota Re, quien funciona como subdominante común a los ámbitos tonales de La y Do. Continúa una abundante sucesión de reposos cadenciales explícitos: V en el 46, i en el 50 y, el definitivo I en el 54. Se concluye que la sección A, que tiene a su vez una forma interna del tipo a-b-a'

La sección B aparece subdividida también en tres subsecciones del modo siguiente:

I Subsección. Presenta un contraste generado por el ritmo ternario y *el tempo vivace*. En general esta sección se caracteriza por alejarse bastante más que la anterior del ámbito diatónico principal. No obstante, aunque los acordes resultantes presenten una mayor emancipación con respecto a los centros tonales de referencia, los procedimientos continúan siendo los de intercambio modal y relaciones diatónicas. Por lo tanto, ninguna de las alteraciones que aparecen responden a usos del tipo cromático<sup>122</sup> en el sentido pleno de la palabra. Partiendo del ámbito de Do Mayor se presenta un reposo cadencial en su respectiva dominante en el C. 67. Una vez trasladados a la órbita de Sol por puro diatonismo, se juega el intercambio modal que justifica el acorde sobre Si b del compás 69 para luego reposar en la respectiva dominante de Sol en el compás 70. De lo anterior se deduce una trayectoria a través de secuencia de quintas Do-Sol-Re que denota puro devenir diatónico si bien, en un nivel inferior de globalidad, acordes de apariencia lejana que aparentan lejanía respecto a la referencia diatónica, en realidad juegan un papel de intercambio modal. Por tanto, el aparente alejamiento afecta más a lo ornamental que a lo estructural, si pensamos en lo estructural como un nivel superior de globalidad o como un proceso a más largo plazo que la sucesión inmediata de acordes.

II Subsección. Compás 72. Regresa al centro tonal de Do y, por procedimiento igual al anteriormente explicado nos conduce a otro acorde nuevo y de naturaleza aparentemente extraña. En esta ocasión se trata del basado sobre Mi b, jugando el intercambio modal de Do M-m. Otro reposo cadencial tiene lugar hacia el compás 82, sobre dominante de Do. En el C. 87 aparece el ámbito de la a través de un pequeño pedal del bajo, que recuerda la dualidad tonal-modal que Do Mayor - La menor, que caracterizaba la primera sección. En esta ocasión, el acorde sobre Si b sugiere otra versión modalizante del segundo grado de la (hacia un color modal frigio). La vuelta súbita a la dominante de Do en virtud de la dualidad mencionada entre relativos, en un acorde estático con una novena característica en el tiple y en ritmo binario (ajeno a toda esta sección) subrayan la conclusión de la II subsección.

III Subsección. A partir del compás 95. También basada claramente sobre Do, presenta acordes aparentemente ajenos a su ámbito diatónico. La cadencia final en el compás 107 sobre Re sugiere la dominante de la dominante, y este puntal diatónico justifica las versiones modalizantes de los acordes con Fa # (del ámbito diatónico de Re Mayor) y con Si b (del ámbito diatónico de Re menor.). El Fa # del contralto en el compás 95, aunque ya nos acerca a la órbita diatónica de Re Mayor, en este momento, como nota de paso sobre el acorde de Do Mayor, sugiere un color modal lidio al tono de Do. El acorde sobre Fa con la b como tercera del compás 102 pertenece al ámbito diatónico de Do menor.

Finalmente se repite la sección A completa, generando una forma global del tipo A-B-A. La estructura genera de la pieza se detalla en el esquema siguiente:

---

<sup>122</sup> Entendemos aquí por cromático el procedimiento de enlaces armónicos propio la técnica armónica romántica y potsromántica, basado en relaciones de atracción funcional, que trasciende las relaciones diatónicas de la tonalidad a través de la enarmonía y de los planteamientos que se derivan de una asimilación plena del temperamento.

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b> <b>La menor</b>	a <sub>1</sub> (1-20)	"Tú partiste con plaçer..."	i	Contrapuntística
	a <sub>2</sub> (21-38)	"Agena de mi amor fuerte..."	i	Homofónica
	a' <sub>1</sub> (39-54)	"Tú partiste en buena suerte..."	I	Contrapuntística
<b>B</b> <b>Do Mayor</b>	b <sub>1</sub> (55-71)	"Nadie quiera que amor tire..."	V/V	Homofónica
	b <sub>2</sub> (72-94)	"Cuando saeta de amor..."	I	Homofónica
	b <sub>3</sub> (95-107)	"Al principio el amador no sienta..."	V/V	Homofónica
<b>A</b> <b>La menor</b>	Bis			

Esquema 55

Los procedimientos armónico-contrapuntísticos anteriormente descritos se pueden resumir en:

1º.- Un concepto global fuerte y explícitamente diatónico sobre un centro principal La m., su relativo Do Mayor, que se presenta como yuxtapuesto más que como subordinado, intercambiándose con el anterior a menudo sin preparación y, por último, los subordinados de éste a través de un procedimiento de quintas, esto es, Sol y Re.

2º.- Unas relaciones de intercambio modal que juegan su papel más a corto plazo, de modo más inmediato y de forma cambiante y dinámica. Éstas amplían el ámbito puramente diatónico, enriqueciéndolo y creando en ocasiones una sensación de "pseudocromatismo" que genera la ilusión de un falso alejamiento de las relaciones diatónicas, las cuales permanecen, sin embargo, confiriendo una profunda cohesión a los elementos individuales a largo plazo. Estos procedimientos se vuelven mucho más intensos en la sección central, como corresponde a la concepción clásica que asigna a las secciones extremas un carácter más explícito y transparente en una función referencial, reservando a la sección central el carácter más agitado y de mayor densidad de eventos. La estructuración del texto también contribuye a esta disposición formal, ya que corresponden las secciones A a una función de "estribillo" y la sección B funciona como "copla".

El resultado estético global derivado de estos procedimientos es la recreación de una atmósfera arcaizante, emulando un estilo renacentista o barroco temprano. El carácter predominantemente silábico confiere al texto un protagonismo evidente, sin grandes alardes contrapuntísticos que eclipsen su atención. Barja muestra aquí un claro dominio de los cánones y preceptos más escolásticos.

## 2.- *Romance de una gentil dama y un rústico pastor*

---

El texto es mucho más protagonista y condicionante de la estructura musical que en el anterior madrigal. El contenido, de cierta connotación picaresca, recrea la acción en la que la "gentil dama", encarnada en la voz de la soprano, se ofrece al rústico pastor, quien la rechaza. El texto es tratado y explotado de un modo descriptivo con agudo ingenio por parte del compositor. Sin embargo, los mecanismos descriptivos responden mayoritariamente a un tipo más abstracto que figurativo. En lo referente a la textura, la obra emplea configuraciones múltiples y cambiantes, según el momento de la acción narrativa. Es por eso que la pretensión de subdividir la pieza analíticamente en secciones y subsecciones resulte un tanto ajeno a lo que una forma musical convencional prescribiría. El propio devenir de la acción literaria va determinando la sucesión de los eventos narrativos y textuales. Esto es en sí lo que va determinando la forma de la pieza, con un planteamiento predominantemente narrativo.

El tratamiento tonal responde a lo que podría denominarse "tonalidad ambigua". Precizando una armadura de un sostenido, la ubicación tonal oscila fundamentalmente entre Sol, Do y Mi b.

Llama la atención especialmente el tratamiento de la plantilla. Utiliza las cinco voces mixtas, si bien las distribuye con ingenio empleándolas en una asignación de roles muy afín a las necesidades expresivas del texto.

Los procedimientos armónico-tonales y texturales también son administrados ingeniosamente, generando registros expresivos contrastantes entre sí, lo cual enriquece notablemente la pieza.

**I Sección.** Podríamos delimitarla hasta el reposo cadencial del compás 39. Este pasaje se caracteriza por utilizar, únicamente, las tres voces masculinas. Las tres voces declaman una parte narrativa inicial del texto, hablando en primera persona por boca del "rústico pastor". El *tempo allegro* en 6/8 y la figuración rítmica de corcheas enfatizan un carácter muy animado, a modo de danza. Pero lo más característico es la armonía basada en sucesiones de cuartas/quintas. En ocasiones las cuartas se mezclan con terceras, acercándonos a la sensación

triádica. Por ejemplo, el reposo del compás 28 tiene lugar sobre un acorde que mezcla una tercera con una cuarta, de modo que sugiere un cierto carácter triádico ambiguo<sup>123</sup>. Finalmente, el compás 39 termina la sección sobre un acorde triádico puro sobre si b, que resuelve la indeterminación anterior hacia ese lado. En toda la sección llama la atención la abundante insistencia repetitiva de un mismo acorde de cuartas, generando un cierto carácter estático en lo que al ritmo armónico y al movimiento melódico se refiere; pasajes como los de los compases 1-5, 12-13, 34-39, que asignan a cada voz una nota en insistente repetición, en detrimento del movimiento melódico y armónico, ponen de manifiesto este hecho. No obstante, este estatismo potencia el dinamismo en otros aspectos como la viveza rítmica y la dicción del texto con carácter de declamación. La figuración rítmica característica enriquecida con la síncopa en los compases 34-39 sirve para expresar de forma muy eficaz, tal y como corresponde al género madrigalesco, la idea de la frase textual “*¿Qué mandáis, gentil mujer?*”, en contraste con el papel narrativo anterior “*Estáse la gentil dama paseando en su vergel...*”

Los cuatro compases siguientes (40-43) sirven de enlace con la siguiente sección, y se caracterizan por un gran poder descriptivo. Tal potencial de expresividad consiste, por un lado, en el cambio de compás y de *tempo*, pero sobre todo, en la armonía centrada en Sol m. con ciertos guiños al modo dórico. La eficacia expresiva se logra, no porque la naturaleza del pasaje contenga en sí misma tal cualidad, sino por el contraste con respecto a toda la música anterior, donde predominaba un cierto ritmo histérico y una armonía carente de referencia triádica. Por tanto hemos de valorar aquí como logro compositivo el manejo de la sucesión de los eventos musicales a través del tiempo.

El compás 43 finaliza el pequeño enlace con un acorde de los que mezclan intervalos de tercera y cuarta en intención de ambigüedad, como hemos descrito anteriormente, y se superpone dicho acorde con la siguiente sección en una solución de continuidad. Este es otro rasgo significativo de la pieza, el que se refiere a la conexión de los eventos musicales de naturaleza contrastante entre sí y que surgen casi espontáneamente derivados de la expresividad del texto.

**II Sección.** Comienza en el compás 43, apareciendo por primera vez la voz de la soprano que está asignada, como es natural, a la “gentil dama”. Esta sección puede delimitarse hasta el compás 74 inclusive, consistiendo en un diálogo entre la dama y el pastor, lo cual supone musicalmente la estratificación en dos planos: La soprano por un lado y las tres voces masculinas en un único bloque casi homofónico por otro. La sucesión de las intervenciones genera a su vez tres subsecciones. La declamación inicial de la dama presenta algunos pseudocromatismos que causan cierta incertidumbre en su comienzo. Al terminar la frase se ubica la referencia tonal sobre el centro Re, y los aparentes cromatismos se justifican como ciertos intercambios modales entre un Re menor y un Re dórico. A continuación contesta el pastor, materializado en la amalgama de las tres voces masculinas. La textura consiste en una declamación basada en pulso de corcheas en las voces de tenor y barítono, mientras que la del

---

<sup>123</sup> La ambigüedad armónica en este caso consiste en que el oído trata de buscar la referencia triádica y no llega a poder identificar con claridad cuáles son las notas reales, cuáles extrañas y cuáles añadidas, ya que existen diversas posibilidades.

bajo procede de modo más independiente, apuntalando con claridad el centro tonal sobre Re primero, para trasladarlo a la quinta La posteriormente y regresar a Re. Generalmente los acordes resultan “abiertos” esto es, sin tercera, lo que confiere una sonoridad arcaizante. La parte conclusiva de esta sección (CC. 61-65), con la indicación *Meno mosso*, está basada en acordes triádicos, partiendo del de Fa Mayor. Resulta característico en este momento el movimiento paralelo de los acordes, junto con los intercambios modales que generan alteraciones “extradiatónicas”. La subsección culmina en el reposo cadencial del acorde de Fa Mayor. con calderón en el compás 65. Finalmente, una nueva intervención declamatoria de la dama (que contesta al rechazo del pastor) también está ubicada sobre la referencia tonal de Re, aunque, también en esta ocasión, con aparentes cromatismos derivados de los intercambios modales.

**III Sección.** Comienza en el compás 75. Aparece por primera vez la voz de contralto. Este pasaje de textura contrapuntística abandona la anterior dinámica de roles para asignar el conjunto de las cinco voces a las palabras textuales de la dama, que está hablando de sus “virtudes”. Las imitaciones del comienzo se basan en el procedimiento de sujeto-respuesta, como corresponde a un compositor bien conocedor de la técnica escolástica de la fuga. El compás se torna binario, en tempo *un poco allegro*, el centro tonal se ubica en Do Mayor, y el tratamiento armónico se torna de un diatonismo funcional sin precedente en la pieza. Aparecen dominantes secundarias que refuerzan la funcionalidad. El compás 92 concluye una primera subsección con una cadencia perfecta de lo más convencional. Por tales motivos, este pasaje resulta, quizá, el más “anodino” musicalmente hablando. Deducimos por tanto cómo Barja ha asignado esta armonía “ingenua” en Do Mayor a las “autoadulaciones” de la dama, confiriéndole un carácter un tanto superficial. El hecho es, una vez más, que no se trata de que la tonalidad de Do Mayor tratada de un modo totalmente funcional tenga esa cualidad expresiva anodina inherente a su identidad, ni universalmente reconocida, sino que el compositor crea una estrategia expresiva basada en un microecosistema de eventos musicales en la pieza, en el cual cada uno de ellos adquiere una naturaleza expresiva a través del contraste y la sucesión temporal de los mismos.

El compás 93 da comienzo a una segunda subsección, en la misma dinámica, pero con el centro tonal trasladado a Sol, en relación absolutamente diatónica con el Do anterior; Y un nuevo motivo, caracterizado por las corcheas articuladas de dos en dos en escala ascendente, sirve para tejer la textura imitativa. La expresividad sigue en la misma línea mediante la armonía funcional y diatónica. La subsección está articulada a su vez por la semicadencia en dominante en el compás 98, la cadencia rota del 104 y la cadencia perfecta del 111.

En el compás 105 comienza la tercera subsección, ya de carácter conclusivo. Una última intervención de la soprano sola en los compases 105-108 presenta de nuevo el carácter declamatorio sobre el tono de Sol con diversos intercambios modales que producen pseudocromatismos. La frase es continuada por el *tutti*. Y por último, el pastor declama con el motivo del comienzo de la tercera sección su negativa respuesta, sobre tono de Do. Esta última frase la termina el conjunto de las cuatro voces inferiores (todas menos la soprano), pareciendo enturbiarse la referencia tonal que viene siendo tan explícita en los pasajes anteriores para, finalmente dar lugar a la cadencia final sobre el acorde perfecto de Mi b Mayor. Dicho acorde causa gran sorpresa, ya que es ajeno al ámbito diatónico de los centros tonales que se han ido estableciendo a lo largo de la pieza, a saber, Re menor, La menor, Do Mayor y Sol Mayor. La

justificación puede interpretarse como de relación modal respecto de los centros tonales expuestos (Ej. Entendiendo Mi b como VI de un Sol modalizado, III de un Do modalizado...). No obstante, el hecho importante es que el acorde escogido para el reposo definitivo aparece como extraño y ajeno a los ámbitos aparecidos a lo largo de la pieza, justo en un momento en el que la estabilidad tonal, que no existía al comienzo de la pieza, se había logrado por fin. Acaso se trate de simular una cierta duda en la respuesta de rechazo que el pastor da a la dama.

La estructura general de la pieza se refleja en el esquema siguiente. Como puede deducirse de los acordes de reposo, la pieza es tonal, pero evita un tratamiento tradicional en lo que se refiere a las conexiones y enlaces de los elementos individuales.

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
I	I <sub>1</sub> (1-39)	<i>"Estáse la gentil dama..."</i>	Si b Mayor	Contrapuntística (Contrapunto rítmico)
	Enlace (40-43)	<i>"Con una voz amorosa..."</i>	Acorde por cuartas	Contrapuntística
II	II <sub>1</sub> (43-49)	<i>"Ven acá tú, el pastorcico..."</i>	Acorde abierto Re	Melodía sola
	II <sub>2</sub> (49-60)	<i>"No era tiempo, señora..."</i>	Acorde abierto Re	Moderadamente contrapuntística
	II <sub>3</sub> (61-65)	<i>"y aquellos que lo guardan..."</i>	Fa Mayor	Homofónico
	II <sub>4</sub> (65-74)	<i>"Vete con Dios, pastorcico..."</i>	La (menor)	Melodía sola
III	III <sub>1</sub> (75-92)	<i>"Delgadica en la cintura..."</i>	Do Mayor	Contrapuntística
	III <sub>2</sub> (93-104)	<i>"Las teticas agudicas..."</i>	Mi menor	Contrapuntística
	III <sub>3</sub> (105-116)	<i>"pues lo que tengo encubierto..."</i>	Mi b Mayor	Melodía acompañada/ Homofónica

Esquema 56



### 3.- Romance

El texto describe, de modo preciosista, una escena costumbrista en la que una doncella canta el anhelo de su amor. Tal y como se irá viendo, la música emplea recursos de descripción figurativa de gran expresividad. La textura contrapuntística es predominante, y el tratamiento de la tonalidad es de tipo modalizante, con una importancia significativa del IV grado. En cuanto a la estructura, la pieza presenta una forma libre basada únicamente en la sucesión de secciones delimitadas por claros reposos cadenciales. El texto literario funciona como único soporte formal determinante, a través del cual fluyen los eventos musicales.

Podemos estimar que existen cuatro secciones diferenciadas, si bien, la tercera de ellas, más elaborada, constaría a su vez de tres subsecciones.

**I Sección.** Se extiende desde los compases 1 al 21 inclusive. El tenor presenta la frase que sirve de tema principal. Tiene 6 compases de extensión y un carácter claramente simétrico al articularse en dos mitades de tres, separadas por una pequeña pausa. También contribuye a esta intención de simetría el contorno melódico en forma de arco, cuyo vértice está en la parte central. Este tema contiene, a su vez, el motivo inicial, que representa su esencia más característica. La figuración de negra con puntillo-corchea-negra-negra, junto con la trayectoria melódica en forma de escala ascendente, son los elementos más representativos del motivo, y darán pie a la consiguiente elaboración contrapuntística que tiene lugar a partir del compás 7. La extensión melódica del tema es de séptima menor, y subraya de esta manera las dos notas más características, desde el punto de vista modal, de la sección. Fa natural da idea de una sonoridad modal de tipo eolio con respecto al Sol inicial. A partir del compás 7 se teje la textura contrapuntística, basada en imitaciones a la octava y al unísono, que dan un carácter modal y unitónico, polarizado sobre Sol eolio. Destaca el procedimiento de aumentación rítmica, que enriquece la textura. A nivel tonal/modal, juega un papel determinante la nota característica Fa natural, que da lugar a entender el modo con cierta funcionalidad debilitada, como un Sol m sin sensible. La sensible, o tercera de una seudofunción de dominante generada en los compases 11 y 17, es evitada en un principio, para aparecer diferida y debilitadamente, como paso y en forma de Fa natural, amortiguando la sensación de cadencia perfecta que tiene lugar en los compases 11 y 18 respectivamente que, sin embargo, se ve fuertemente reafirmada por la trayectoria del bajo. Los compases 13-18 son una réplica de los 7-12, lo cual genera una intención formal dentro de la sección. La idea sería un corpus central de textura contrapuntística, y su réplica, precedido por un prólogo, el tema expuesto a solo por el tenor, y una conclusión en los compases 19-21. El reposo del compás 21 se realiza sobre el acode perfecto mayor, a modo de cadencia picarda, lo cual nos introduce una vez más en el juego de intercambio modal propio de una estética arcaizante.

**II Sección.** Tiene lugar entre los compases 22-31. Aparece un nuevo motivo muy vigoroso y de identidad muy característica. Consiste en una nota que desciende a su inmediata inferior tras ser ornamentada dos veces a través de una escapada ascendente. La figuración rítmica es también muy característica, consistiendo en 4 corcheas articuladas de dos en dos, que repiten el diseño de la escapada, y dos negras sobre la nota descendente de destino. Resulta obvia la intención de

reflejar figurativamente con este motivo el contenido del texto, que dice en este momento: “*Sola lava, sola tuerçe, sola tiende en el rosal*”. El movimiento melódico del motivo resulta de un dibujo característico, repetitivo sobre grados conjuntos en un diseño “serpenteante” que, presumimos, trata de describir los movimientos que realizaría la doncella al realizar las actividades de las que habla el texto (*lava, tuerçe...*). En esta ocasión, la textura, también contrapuntística, se teje mediante imitaciones a distintos intervalos, generando así un mayor dinamismo junto a la rítmica y el *tempo* más animados. En lo que se refiere al aspecto tonal/modal, la sección se dirige hacia Do, con algunos intercambios modales que oscilan entre Do Mayor y Do dórico. Finalmente, el reposo que concluye la sección en el compás 31 tiene lugar sobre el acorde perfecto mayor de Do con sexta añadida (nota característica del modo dórico sugerido). Esta sección aparece breve, pero con una alta intención descriptiva.

**III Sección.** Se extiende desde el compás 32 al 67. El compás se vuelve ternario, provocando un contraste importante. Se articula a su vez en tres subsecciones.

En la primera subsección (cc. 32-44), el contrapunto se reinicia con la imitación de un nuevo motivo más débil que el anterior, a distintos intervalos, a través de una armonía ambigua entre distintos modos de Do y Sol, para reposar sobre un acorde formado por sucesión de cuartas (La, Re, Sol, Do), pero en una disposición que ofrece otra lectura, poniendo de manifiesto la cualidad de la simetría que lo aleja de la referencia triádica (Sol, La, Do, Re), como dos segundas mayores ensambladas por una tercera menor. El reposo sobre este acorde es importante porque frustra la expectativa de cadenciar sobre una tríada que determine si es Do o Sol quien se impone finalmente. Sin embargo, la continuidad con la siguiente subsección da indicios para interpretar este acorde simétrico como una dominante “adulterada” de Do, con novena mayor y cuarta añadida, prevaleciendo como notas reales las que forman la quinta Sol-Re. Esto es así por la orientación tonal de la siguiente subsección.

La segunda subsección (cc. 45-59) permanece en un ámbito tonal de Do, insistiendo en un giro de dominante frigia a través de los acordes sobre Si b, La b, Sol. La conexión de este fragmento con respecto al anterior da un sentido distinto al acorde ambiguo sobre cuartas y de apariencia simétrica, dotándole de un significado un tanto funcional con carácter retroactivo. El fragmento responde a una planificación estructural según la cual la soprano declama a solo cada uno de los interrogantes que el texto contiene en este momento, para ser repetidos alternativamente a modo “responsorial” por el resto de voces en bloque, en una textura moderadamente contrapuntística, casi homofónica. La ubicación sobre un acorde referencial con significado funcional de dominante y con reminiscencias frigias contribuye a enfatizar el carácter interrogativo.

La tercera subsección (cc. 60-67) reinicia una breve imitación de las voces en sentido estrictamente descendente hasta paralizarse cada una de ellas en una nota de destino. El motivo a imitar contiene la misma figuración rítmica que el motivo de la primera subsección, pero cambiando el contorno melódico, que entonces era de una nota repetida y una cuarta ascendente, y ahora es de grados conjuntos descendentes. El intervalo de la imitación es siempre es de quinta descendente, a excepción de la tercera entrada, donde el tenor entra una tercera menor respecto a la anterior del contralto. Finalmente, las voces se “congelan” estáticamente en un

acorde cuyo proceso de formación parece ser el único sentido de esta breve subsección. Dicho acorde es exactamente el mismo que concluía la primera subsección: el acorde de sucesión de cuartas que respondía, al mismo tiempo, a una naturaleza de simetría. En este caso el sentido funcional se acerca más al de tónica, ya que la sensación tonal, aunque ambigua y enturbiada, es más cercana a Sol menor y, por eso, el reposo es más definitivo, cerrando así la tercera sección.

**IV Sección.** Queda delimitada entre los compases 68-94. El nuevo cambio de compás a 6/4, y el predominio de motivos basados en la figuración de blanca seguida de negra, crean la atmósfera tranquila y serena imprecendente en la pieza, para una sección del texto que dice: “*Mar abaxo, mar arriba, diciendo iba un cantar...*”. La intención descriptiva propia del género madrigalesco es evidente una vez más en este pasaje. La textura es moderadamente contrapuntística, casi homofónica. Estructuralmente, la sección también responde, como viene sucediendo, a una “micro forma” en sí misma.

Vemos una primera subsección comprendida entre los compases 68-79 que consiste en una unidad de seis compases y su réplica casi idéntica a continuación. A su vez, esta unidad de seis compases se articula de tres en tres. Esta simetría formal no es casual, sino que contribuye poderosamente a dotar al pasaje de la cualidad amable y sobrecogedoramente serena, en comunión con la textura, el ritmo, la figuración y el resto de elementos musicales que lo integran. Desde el punto de vista armónico, se observa también una estabilidad que está enfocada al mismo fin de propiciar un carácter amable y sereno. La funcionalidad está más definida que en ninguna otra sección de la pieza, con Do como centro tonal. Los reposos cadenciales están contruidos sobre grados diatónicos definidos respecto a Do, con algunas dominantes secundarias y pasos por los grados diatónicos con ciertos intercambios modales que, aunque moderados, generan algunas alteraciones que amplían ligeramente el ámbito diatónico. *Grosso modo*, el procedimiento consiste en jugar entre Do Mayor, Do menor y pasar por su cuarto grado, también oscilando modalmente. El resultado es un diatonismo “coloreado” modalmente, pero absolutamente transparente, diáfano y funcional, para un resultado apacible y estable. Esta primera subsección se realiza únicamente a cuatro voces, prescindiendo de la soprano.

La segunda subsección comienza en la segunda mitad del compás 79 y conduce hasta el final de la pieza en el compás 94. Lo más destacable es el comienzo con la voz de la soprano anticipándose al resto, la cual había sido reservada hasta este momento. La textura casi homofónica se realiza a través de ingenuos movimientos paralelos de terceras y sextas entre voces pareadas, y la armonía se torna cada vez más transparente, destacando únicamente el proceso de formación de la dominante del IV, que tiene lugar de manera progresiva y un tanto enturbiada en su momento inicial en el compás 86, para aclararse inmediatamente en el siguiente, cuando la trayectoria de las notas extrañas conduce a la referencia diatónica inequívoca.

En general, el tratamiento de la tonalidad responde a procedimientos modalizantes de la misma, mostrando explícita la referencia principal del tono de Sol menor, y generando una especial importancia de su respectivo iv grado. La estructura general de la pieza se refleja en el esquema siguiente:

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
I	1-21	"Yo me levantara, madre..."	I	Contrapuntística
II	22-31	"Sola lava, sola tuerçe..."	IV Con 6ª añadida	Contrapuntística
III	III <sub>1</sub> (32-44)	"Mientras los paños s'ensugan..."	Acorde por cuartas. i con 4ª y 9ª añadidas	Contrapuntística
	III <sub>2</sub> (45-59)	"¿Dó los mis amores, ..."	I	Melodía acompañada
	III <sub>3</sub> (60-67)	"dónde los iré a buscar..."	Acorde por cuartas. i con 4ª y 9ª añadidas	Contrapuntística
IV	IV <sub>1</sub> (68-79)	"Mar abaxo, mar ariba, ..."	iv/iv	Homofónica
	IV <sub>2</sub> (79-94)	"Dígasme tú el marinero..."	IV	Moderadamente contrapuntística

Esquema 57

#### 4.- Leonor

El texto habla de un amor que *"mata sin dolor"*. Insinúa que aquel que se enamora de Leonor vivirá en angustia, hasta el punto de aborrecer la vida y desear la muerte. La expresividad responde a procedimientos abstractos de descripción, no encontrándose ninguno de tipo figurativo. La textura contrapuntística es predominante. La pieza, en tono de Re Mayor, presenta un tratamiento de la tonalidad de tipo modalizante, destacando una importancia significativa del IV grado. La planificación formal, viene dada de antemano por el texto, y se trata de un tipo rondó concatenado. Podríamos representar la estructura formal según se muestra en el esquema siguiente:

Sección	Compases	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A <sub>1</sub>	1-14	"Leonor es mi amor"	I	Moderadamente contrapuntística
B	14-22	"Que me mata sin dolor"	III	Contrapuntística
A <sub>2</sub>	22.2-26	"Leonor es mi amor"	V/V	Moderadamente contrapuntística
C	27-42	"Que cualquiera que la vea..."	IV	Moderadamente contrapuntística
A <sub>3</sub>	42.2-48	"Leonor es mi amor"	VII	Moderadamente contrapuntística
D	48.2-56	"Es cualquier galán..."	iv	Moderadamente contrapuntística
A <sub>4</sub>	56.2-64	"Leonor es mi amor"	IV	Moderadamente contrapuntística

#### Esquema 58

Hasta aquí se trata de una planificación formal muy convencional. El interés mayor de la pieza consiste en el hecho de que las secciones A correspondientes a los estribillos, tal y como hemos querido reflejar en el esquema a través de los subíndices, no son iguales; ni tampoco las secciones B, que en principio parecieran significar que la primera y última copla coincidieran en un intento de redondear la forma.

La solución de Barja a este respecto se basa en un interesante grado de abstracción, mediante el cual consigue la correspondencia entre las secciones A y B respectivamente pero sin recurrir a repeticiones literales ni alusiones demasiado evidentes. En cada una de ellas emplea materializaciones motivicas diferentes pero basadas en un mismo embrión precomposicional. De este modo, se trata de motivos siempre diferentes, pero con rasgos esenciales comunes que ponen de manifiesto un parentesco íntimo entre sus identidades.

Las secciones A se caracterizan por emplear motivos basados en tres grados conjuntos ascendentes que corresponden con las tres sílabas "Le-o-nor". No obstante, se generan motivos diferentes a través de ingeniosas variantes.

Las secciones B se caracterizan por contener motivos basados en cuatro grados conjuntos descendentes correspondientes con las cuatro sílabas iniciales de la frase "Que-me-ma-ta...". Además, en este caso existe una figuración característica basada en la sucesión de negra con puntillo, corchea, negra, negra. En esta ocasión, la correspondencia motivica es más explícita que en el caso de las secciones A y, por lo tanto el nivel de abstracción es menor, aunque también existen variantes. Además se da el hecho de que las secciones difieren entre sí, no sólo la identidad de los motivos empleados en ellas.

La sección A<sub>1</sub> presenta una textura basada en un contrapunto moderado, casi homofónica. Los motivos se imitan por movimiento directo y contrario, pero están basados en figuraciones largas. La figura más breve es la negra. Armónicamente es totalmente unitónica en Re Mayor, y con una funcionalidad transparente.

La sección B transcurre sobre una textura contrapuntística más elaborada, con imitaciones a distintas distancias e intervalos. Las figuras mínimas pasan a ser corcheas, y los motivos resultan más agitados. Textura en general más tupida. En el plano armónico sigue siendo muy diatónico, pero en esta ocasión se oyen modulaciones introtonales a grados como V, ii o iv.

La sección A<sub>2</sub> recupera una textura muy similar a la de A<sub>1</sub>, aunque esta vez es mucho más breve. Armónicamente aprovecha una relación diatónica de quintas para desplazarse al tono de Mi Mayor, diatónicamente alejado del inicial Re Mayor, aunque puede entenderse como emparentado con él modalmente.

La sección C parte de un motivo arpegiado y evoluciona libremente imitando nuevos motivos. La armonía parte directamente en torno a Sol menor, reposando en cadencia rota en el compás 34 y en I (Sol Mayor) en el compás 42.

La sección A<sub>3</sub> conserva las características de las secciones A. En Sol Mayor cadencia sobre un acorde de séptima de sensible en el compás 47.

La sección D presenta moderadas imitaciones de motivos propios de la sección. Parte de Sol Mayor y realiza una cadencia perfecta en el compás 52. Después cambia el modo a menor para la cadencia del c. 56.

Las últimas secciones A<sub>4</sub> y B' conservan las características que les son propias. La armonía parte de Sol menor, pasa por el III (Si b) y regresa al I en modo mayor. De tal manera se emplean los cambios de modo para integrar el acorde de Sib, que no pertenece al ámbito diatónico de Sol Mayor.

En general vemos una vez más cómo las relaciones de intercambio modal son utilizadas para ampliar los horizontes diatónicos de la tonalidad, de la cual no prescinde, y cómo este procedimiento demuestra la intención de lograr connotaciones arcaizantes.

Es interesante también ver la administración entre texturas y tratamientos armónicos y contrapuntísticos contrastantes en las diferentes secciones para lograr el impacto expresivo.

5.- *Mangana, mangana*

Este texto, de carácter lúdico y villanesco, canta las miserias y picarescas cotidianas en un anecdótico de supervivencia de la época. Además, presenta un ritmo y fonética característicos que lo hacen muy onomatopéyico y de musicalidad consustancial. El compás de subdivisión ternaria que perdura hasta el final de la pieza y el predominio del canto silábico en un *tempo* allegro, así como un carácter generalizadamente *marcato* y/o *staccato* con el pulso de corchea plenamente presente, generan una textura característicamente madrigalesca, con carácter cercano a la danza. El tratamiento de la tonalidad, que se analizará detalladamente más adelante, presenta cierta complejidad, al mezclar un generalizado carácter modal con cierto grado de fluctuación tonal, lo cual genera un grado de indeterminación en la tonalidad, de tal manera que no puede reconocerse un tono claramente predominante. Por otra parte, el empleo del tratamiento modalizante, si bien mantiene claras referencias tonales, amplía el ámbito diatónico propiciando resultados arcaizantes. La pieza emplea pluralidad de configuraciones texturales, sin predominio claro de ninguna de ellas. Los procedimientos descriptivos son abstractos, no habiéndose encontrado ningún rasgo de descripción figurativa. En cuanto a la forma, el texto se adscribe a una organización de tipo rondó concatenado, según el esquema siguiente:

Sección	Compases	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	1-9	“Mangana mangana...”	Sol M	Moderadamente contrapuntística
B	11-29	“Yo me ir a porta de ferro...”	Re b M	Contrapuntística
A	30-38	“Mangana...”	Do M	Moderadamente contrapuntística
C	38.4-53.3	“Yo me ir a porta de villa...”	V/La b M	Moderadamente contrapuntística
A	53.4-59	“Mangana...”	V/La M	Moderadamente contrapuntística
D	60-99.3	“Yo me iba allá a la horta...”	Re (sin 3ª)	Moderadamente contrapuntística
A	99.4-106	“Mangana...”	La M	Moderadamente contrapuntística

## Esquema 59

Una vez más se aprecian algunos rasgos de abstracción en la manera de concebir la forma, lo cual aporta a la obra ciertos indicios de madurez. Esto ocurre en la medida en que las sucesivas secciones A o estribillos no tiene lugar a modo de repetición literal, sino en versiones variadas que conservan intactos sus rasgos de identidad en los aspectos motivico, estructural y textural. Las sucesivas coplas también presentan rasgos comunes entre sí. Quizá el más importante es el

hecho de asignar un rol de primer plano sonoro a una de las voces, generalmente de las masculinas, para llevar el peso motivico y declamar el texto con continuidad y de un modo prioritariamente inteligible, mientras que el resto de las voces juegan un papel secundario completando la textura armónico-contrapuntística y, a menudo, recitando el texto retardadamente con respecto a la principal. Este procedimiento da como resultado una textura general híbrida, a caballo entre la melodía acompañada a modo de dos planos dissociados y la de un contrapunto casi homofónico de sólo relativa independencia entre las líneas.

Otro rasgo característico importante es que se asigna un motor rítmico de grupos de tres corcheas en compás de 6/8 para los motivos de los estribillos, mientras que en las coplas predomina el pie métrico “larga-breve”, esto es, negra corchea, de una forma insistente y característica.

En lo que se refiere al aspecto armónico-tonal, se trata de una concepción de claras referencias tonales, con diferentes centros referenciales bien definidos, si bien la conexión entre ellos no responde a procedimientos diatónicos funcionales. La notación utiliza armadura de Fa Mayor, lo cual genera una expectativa de tonalidad funcional. La nota del comienzo (Fa) y el reposo con cadencia dirigida funcionalmente hacia esta tonalidad en el compás 7 confirman estos indicios de Fa Mayor, si bien inmediatamente este reposo se reconduce a otro acorde de Sol con la tercera mayor, lo cual escapa del ámbito diatónico de Fa Mayor. La primera copla comienza no obstante en Fa Mayor, y procede de modo unitónico, para luego continuar otra subsección en Do menor, y posteriormente volver al Fa Mayor inicial. Este procedimiento demuestra que las referencias tonales, definidas de modo absolutamente claro, no siempre responden a conexiones diatónicas ni cromáticas de un modo funcional, sino a base de encadenamientos afuncionales, que dan a las secciones y subsecciones una apariencia de compartimentos estancos que se parecen sucederse en lugar de derivarse unas de otras. Este modo de proceder parece estar cerca de los procedimientos modales y contribuir así a ese aspecto arcaizante que se pretende una vez más. Sucesivos desplazamientos tonales ocurren en torno a Re b Mayor, Si b Mayor, La b Mayor y La Mayor, imponiéndose este último como final de la pieza.

No obstante lo anterior, debemos entender cómo existen procedimientos de funcionalidad diatónica<sup>124</sup>, así como procedimientos más cercanos a la técnica cromática<sup>125</sup>. Sin embargo, se trata de conexiones inmediatas que tienen lugar a corto plazo, mientras otros procedimientos de encadenamiento tonal que se extralimitan del ámbito funcional para conectar más con el del juego de intercambios de modalidad, y que tienen lugar a mayor escala, resultan más distintivos<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Véase como ejemplo el modo de encadenamiento de acordes de los compases 5-7, o el modo de conectar las secciones entre los compases 59 y 60.

<sup>125</sup> Véase como ejemplo el encadenamiento de los compases 54-55, donde se reconduce una supuesta dominante de Mi b, a una dominante de Do, mediante el mantenimiento de notas comunes.

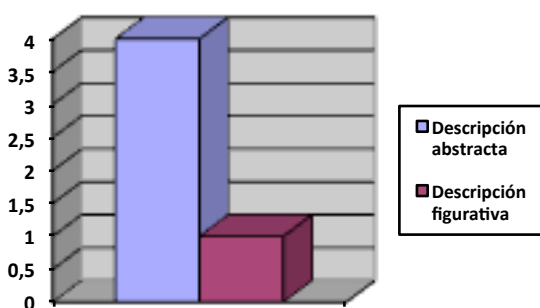
<sup>126</sup> Véase como ejemplo el encadenamiento de los compases 43-44 (La b Mayor-Fa Mayor).



### Conclusiones generales del ciclo Madrigales y Romances

La captación de los textos es de gran profundidad, y esto se refleja de manera muy significativa en la "glosa" musical.

Los textos son musicalizados poniendo de relieve tanto lo referente su forma (estructura, rítmica, métrica, rima, fonética, etc.) como a su contenido (semántica, connotación, carácter, mensajes encubiertos, etc.)



La expresividad es muy intensa, si bien no se emplean procedimientos de descripción figurativa más que en una de las cinco piezas. En general se describe la atmósfera global en cada una de ellas, y, a menudo, de modo más minucioso, se recrea semánticamente la expresividad de pasajes individuales.

Gráfico 5

El tratamiento de la tonalidad responde, de manera generalizada, a procedimientos modalizantes, si bien, llevados a cabo de maneras diversas, con encadenamientos armónicos complejos, que contribuyen a la expresividad, y dan como resultado un sello de originalidad. Se trata de uno de los procedimientos más propicios para recrear el carácter "neo-renacentista".

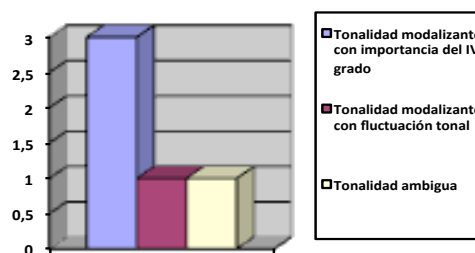
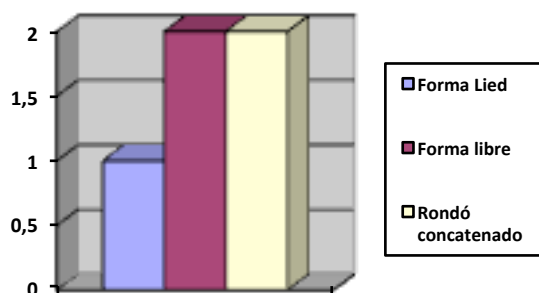


Gráfico 6

En la originalidad de los procedimientos para relacionar elementos que de por sí son tradicionales, es donde, presumiblemente, está el mayor valor creativo de esta música. Esta apreciación es de suma importancia, ya que limitarse a identificar los rasgos historicistas como algo anecdótico sería una valoración superficial.



En lo referente a la estructura formal, las configuraciones son diversas, predominando las formas libres por igual que las de tipo rondó.

Gráfico 7

En el ámbito textural predominan las configuraciones contrapuntísticas, si bien es generalizado el uso de texturas diversas en una misma pieza.

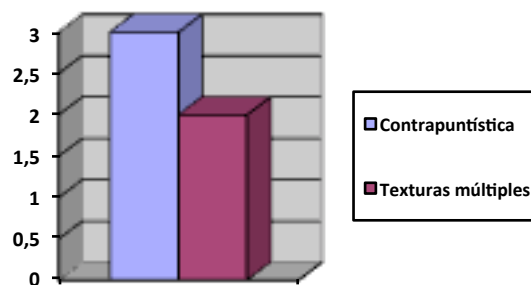


Gráfico 8

## POEMAS DEL MAR (1980)

Igualmente compuesto en 1980, por encargo de José Luis Ocejo, para ser estrenado en el XXIX Festival Internacional de Santander por el quinteto vocal inglés *The Scholars*. Los textos de estas siete piezas son del poeta cántabro Jesús Cancio<sup>127</sup> (Comillas, 1885-1961). En estas piezas Barja se expresa con una flexibilidad mucho mayor que en los *Madrigales y Romances*. Al no existir el condicionante historicista, prima una solución de estética mucho más personal. La profundidad de la expresión poética de los textos es absolutamente captada en la música. Podría decirse que la música no es menos poética que los textos. Las piezas son a cinco voces, con la excepción de *Agua viajera*, que es a cuatro. Esta pieza la escribió antes de conocer personalmente a *The Scholars*<sup>128</sup>. Los procedimientos tonales, descriptivos, semióticos y texturales son, en general, de gran originalidad y siempre de profunda intención expresiva.

Las circunstancias de estreno, recepción del público y críticas, así como las explicaciones del propio Barja acerca del modo de abordar la composición de estas obras, y las declaraciones de los intérpretes *The Scholars*, son las mismas que se desarrollaron al hablar de los *Madrigales y Romances*<sup>129</sup>.

El ciclo fue programado de forma completa por *The Scholars* en el VI Memorial Ángel Barja (1993), en el X (1997), y en el XX (2008); por la *Capilla Clásica* en el XXV (2002), y por *Nova Lux Ensemble* en el XXI (2009). De forma parcial, fue programado por la *Capilla Clásica*, en el VII Memorial (2004) (piezas 5, 6 y 7); por la *Coral de Cámara de Pamplona*, en el XXVIII (2006) (piezas 3 y 6); y el *Grupo Vocal Kea*, en el XXII (2010) (piezas 2 y 6).

### 1.- Qué mucho que yo fuese

El texto describe el mar como poesía y canción en sí mismo. Se trata de una pieza de gran expresividad en la que, una vez más, el texto constituye la columna vertebral que define la propia estructura musical. La expresividad emplea importantes procedimientos de descripción figurativa, llevados a cabo, no obstante, con un importante grado de madurez, de riqueza en

<sup>127</sup> Poeta cántabro que durante la guerra civil sufrió encarcelamiento y, tras ser indultado, salió casi ciego de la prisión, en 1961. Es uno de los grandes cantores del mar y uno de los más finos líricos montañeses.

<sup>128</sup> Samperio, M. A.: *Alerta* (Santander). 12 de agosto de 1980.

<sup>129</sup> Ver análisis de esta obra dentro del capítulo correspondiente a *la obra coral*.

recursos que van mucho más allá de una recreación que pudiera resultar "ingenua". La obra es claramente tonal, si bien responde a un uso "extendido" de la tonalidad que podríamos denominar "tonalidad encubierta". La textura predominante es contrapuntística, si bien en configuraciones complejas y de regularidad variable. La forma general responde a una estructuración tripartita libre. Como es habitual, son recurrentes los momentos de reposo que, reflejando el ritmo estructural del texto, delimitan las secciones musicales. Estos momentos de reposo, que articulan la forma de la pieza, podemos agruparlos según el criterio de dos niveles de jerarquía estructural. De este modo tendríamos los de primer orden de importancia, que serían 6, y estarían ubicados respectivamente en los compases 17, 23, 49, 53, 65 y 70 y, por otra parte los de segundo nivel, de los cuáles reconoceríamos 5 en los compases 27, 30, 40, 43 y 45. Resulta de gran interés analizar detalladamente los acordes sobre los cuáles tienen lugar cada uno de estos reposos, con el fin de sacar algunas conclusiones generales sobre el planteamiento tonal de la obra.

El primero de los puntos de reposo, que tiene lugar en el compás 17, se construye sobre un acorde por cuartas, de las cuales tres son justas y una aumentada (La-Re-Sol#-Do#-Fa#). La sensación tonal producida en este momento es, sin embargo de cadencia rota, debido a la manera en que procede el bajo (Sol#-La) en un contexto en el que la tonalidad de Do# menor está notoriamente presente. Esta asimilación al giro armónico tonal-funcional correspondiente hace identificar las notas de las tres voces superiores como extrañas y/o añadidas al acorde.

El segundo reposo importante, el del compás 23, tiene lugar sobre un acorde de morfología convencional de séptima de primera especie<sup>130</sup> sobre la fundamental Do#.

El siguiente punto de reposo, en el compás 49, se realiza sobre un acorde de tercera especie<sup>131</sup>, el cual funcionalmente genera una ambigüedad entre dominante y subdominante.

El reposo del compás 53 tiene lugar sobre la segunda inversión de una tríada mayor.

En el compás 65 se realiza el punto cadencial sobre un acorde construido por sucesión de cuartas justas.

El acorde final constituye el último reposo sobre un acorde de séptima de primera especie<sup>132</sup> y novena mayor, por lo tanto de morfología correspondiente al tipo dominante, si bien el contexto armónico niega tal funcionalidad.

---

<sup>130</sup> Tríada mayor y séptima menor.

<sup>131</sup> Tríada disminuida y séptima menor.

<sup>132</sup> Tríada mayor y séptima menor.

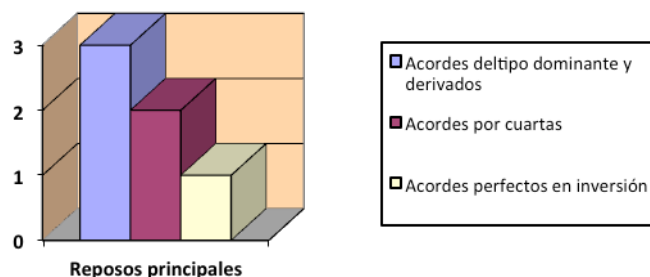


Gráfico 9

En la valoración general de los acordes empleados para los puntos de reposo principales vemos el predominio de los del tipo dominante y derivados, seguidos de los acordes por cuartas y una única excepción de un acorde perfecto mayor en segunda inversión.

Si pasamos a valorar los reposos secundarios de la pieza tenemos:

Séptima de tercera especie en el compás 27, acorde por cuartas (una aumentada y tres justas) en el compás 30, séptima de tercera especie en el compás 40, séptima de segunda especie<sup>133</sup> en el compás 43 y acorde por cuartas justas en el compás 45.

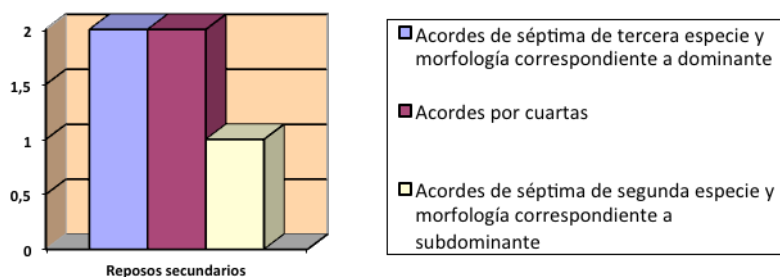


Gráfico 10

La pieza no renuncia a la tonalidad; sin embargo no sería correcto interpretar que se da en ella una funcionalidad explícita, por ejemplo, en los acordes de dominante que se forman en algunos reposos que hemos identificado. Se trata de una versión "extendida" y encubierta de la tonalidad, de una recreación de la misma que va más allá de una funcionalidad directa o "ingenua". Sin embargo, antes de hacer un estudio más detallado del tratamiento tonal de la obra, estaríamos en condiciones de determinar la estructura formal, delimitada por los puntos de articulación que ya hemos identificado, y que aparecen representados en el esquema siguiente:

<sup>133</sup> Tríada menor y séptima menor.

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b> Do # menor	1-17	"Qué mucho que yo fuese..."	Acorde por cuartas iv con 6ª y 9ª añadidas	Contrapuntística
<b>1ª Secc. secundaria de enlace</b> Do # menor	17-23	"un poeta tan triste, cuando niño..."	7ª de 1ª especie <sup>134</sup> V/iv	Contrapuntística
<b>B</b> Do # menor	b <sub>1</sub> (24-27)	"Si mi canción de cuna..."	7ª de 2ª especie <sup>16</sup> ii7	Contrapuntística
	b <sub>2</sub> (27-30)	"¡Ah...!"	Acorde por cuartas i con 4ª, 6ª y 9ª añadidas	Melodía acompañada
	b <sub>3</sub> (30-40)	"¡Ah...!"	7ª de 3ª especie <sup>135</sup> ii/iv	Melodía acompañada
	b <sub>4</sub> (40-43)	"¡Ah...!"	7ª de 2ª especie <sup>136</sup> iv/iv	Melodía acompañada
	b <sub>5</sub> (43-45)	"¡Qué mucho que yo fuese...!"	7ª de 1ª especie <sup>14</sup> V	Melodía acompañada
	b <sub>6</sub> (45-49)	"fue el resacón del agua..."	7ª de 3ª especie <sup>15</sup> ii/v	Melodía acompañada
<b>2ª Secc. secundaria de enlace</b> Fluctuación tonal	50-53	"ese viejo romance..."	Tríada Sol Mayor En 2ª inversión	Homofónica
<b>C</b> Fa # menor	54-65	"con un golpe de mar..."	Acorde por cuartas i con 4ª, 7ª y 9ª añadidas	Melodía acompañada
<b>3ª Secc. secundaria de coda o epílogo</b> Si menor	66-70	"¡Qué mucho que yo fuese...!"	7ª de 1ª especie <sup>14</sup> con 9ª mayor I	Homofónica

Esquema 60

<sup>134</sup> Tríada mayor y séptima menor.

<sup>135</sup> Tríada disminuida y séptima menor.

<sup>136</sup> Tríada menor y séptima menor.

Podemos reconocer, por lo tanto, tres secciones principales, de extensión relativamente considerable, entre las cuales no se busca ningún tipo de concurrencia o referencia de tipo reexpositivo. La direccionalidad de la pieza va guiada absolutamente por el flujo del texto, el cual es quien conduce, a su vez, la sucesión de eventos sonoros, a menudo con cierta intención descriptiva. Por lo tanto podemos deducir una gran plasticidad en la composición, liberada de imposiciones formales prefiguradas, que permite la expresión flexible del texto. La segunda de estas tres secciones principales se presenta a su vez fragmentada en seis subsecciones, tal y como se indica en el esquema. Por otra parte, tienen lugar tres secciones secundarias, de las cuales, las dos primeras actúan como ensamblaje de las secciones principales, y la última como conclusión o epílogo de la pieza.

**La sección A** se desarrolla a través de una textura contrapuntística, basada en la imitación de un motivo principal caracterizado por una cabeza acéfala en figura de negra, seguida de tres corcheas sobre la misma nota repetida, y luego, del ascenso de dos grados conjuntos consecutivos y del descenso de tercera a la altura inicial. Tonalmente se toma como punto de partida la referencia tonal de Fa # menor, si bien, a la entrada del bajo en el compás 7 queda asentada la sección en tono de Do # menor, reinterpretándose el comienzo como un cuarto grado. El resto de la sección discurre afirmando esta tonalidad hasta el punto de reposo del compás 16-17 que, aunque como ya hemos constatado, tiene lugar sobre un acorde por sucesión de cuartas, su disposición tanto diacrónica como sincrónica hacen que se asimile en el contexto tonal como una "ambigua" cadencia rota, sobre cuyo sexto grado se superponen multitud de notas extrañas/añadidas (ambiguamente) sin resolución.

Un nuevo motivo da comienzo a la breve sección secundaria que sirve de enlace entre las dos primeras principales. El nuevo material presenta también un comienzo acéfalo, una gran identidad rítmica basada en la repetición de la misma nota y un contorno melódico que podríamos describir como "zigzag",



Ilustración 30

La breve pero intensa sección secundaria se desarrolla también a través de una textura contrapuntística imitativa. Desde una perspectiva global la ubicación tonal de la sección responde a Fa# (cuarto grado del supuesto referente principal) ya que, a pesar de una gran fluctuación interna, la sección comienza en esta altura y concluye sobre la recreación de un acorde del tipo de función dominante de este mismo grado.

**La Sección B** en su comienzo parece encubrir, mediante diversas cromatizaciones de notas extrañas, el ámbito diatónico de la tonalidad principal (Do # menor), sobre cuyo segundo grado tiene lugar el reposo de la primera subdivisión ubicada en el compás 27.

La textura abandona a partir de este momento la ya recurrente configuración contrapuntística para volverse notablemente más homofónica. Un rasgo característicamente expresivo es la entrada de la voz de soprano en el compás 27, la cual se desmarca como un estrato independiente, en primer plano, por encima del conjunto compacto que forman el resto de las voces, y con una única vocalización sobre la sílaba "ah", todo ello con la clara intención descriptiva de la "canción de cuna" a la que el texto hace referencia en ese momento. Esta configuración se prolonga hasta el comienzo de la subsección del compás 43, donde la voz de soprano se integra en la textura global, dirigiéndose hacia un momento de intensificación en registro, dinámica y tensión armónica, y cuya culminación sucede en los compases 45-46. El acorde de séptima de tercera especie sobre el que sucede el reposo del compás 50 tiene diversas lecturas de funcionalidad y esa ambigüedad es propiciada deliberadamente. Por un lado, la referencia tonal de Do# menor está muy presente, y eso induce a percibir la nota del bajo (La #) como añadida bajo la tríada perfecta menor de Do#. Sin embargo la conexión con la armonía del comienzo de la siguiente sección secundaria (compás 50), lleva a interpretar el acorde completo como de atracción hacia la tríada perfecta de Si menor.

**La sección secundaria** termina con referencia al motivo de la primera sección principal. Armónicamente, esta sección secundaria responde a un procedimiento de encadenamiento de tríadas perfectas de ámbito diatónico alejado entre sí, recreando una atmósfera modalizante. Especialmente característico resulta el modo de proceder del retardo en la voz de barítono al comienzo del compás 51, por debajo de la nota retardada (en la voz de alto en ese momento). La disonancia irregular tratada conscientemente de un modo no escolástico genera un recurso expresivo de gran efecto.

Ilustración 31

**La sección C** se construye sobre una textura en dos estratos. Nuevamente la voz de soprano se reserva para un primer plano virtuosístico mientras el resto de voces tejen en conjunto el segundo estrato, compuesto a su vez por una disposición bipartita, pareando las voces alto-tenor y barítono-bajo en contraposición sincopada. Una vez más estamos ante una recreación descriptiva, ya que el ritmo sincopado, en conjunción con el *acellerando* y *crescendo*, se emplean como cliché asociado a las palabras que el texto recita en ese momento, las cuales



hacen referencia a "un golpe de mar". La ubicación tonal de la sección está sobre Fa# (supuesto cuarto grado del "tono principal" y que ya ha sido referencia tonal recurrente). En este caso, el movimiento repetido del bajo sobre las notas Fa#-Sol natural-La evocan una versión modal (frigia) del referente Fa#. El acorde por cuartas que sirve de reposo a la sección, al estar construido sobre el persistente Fa#, se percibe tonalmente, imponiéndose la quinta Fa#-Do# y con un agregado de notas añadidas.

**La sección secundaria** que sirve de conclusión recupera de nuevo el motivo de la primera parte de la pieza, y discurre en una sorprendente funcionalidad armónica. El característico Sol natural asociado a Fa # que viene reiterándose en la sección inmediatamente anterior asociado a un giro frigio, se despliega ahora como una funcionalidad de atracción desde Fa # a Si, para terminar en este acorde, pero con la particularidad de añadir al mismo una séptima menor y una novena mayor. Este imprevisible acorde final no presenta un convencional aspecto conclusivo, ya que, a su vez tiene aspecto de dominante y, por otra parte, se evade de la confirmación del tono de Do # menor que durante toda la pieza ha sido referente tonal, aunque más o menos encubierto con diversos aditamentos, artificios y ambigüedades armónicas. Si bien es cierto que este acorde final es la dominante del relativo del tono principal, no se puede concluir que hubiese una planificación de tal modo, sino, la evasión de una conclusión convencional.

La conclusión analítica general de la pieza, en lo que se refiere al tratamiento de la tonalidad, es un predominio tonal de Do# menor como tono principal de referencia, con una presencia muy significativa de su cuarto grado (Fa # menor), que es la ubicación tonal del comienzo de la pieza. Por otra parte existe una relación a largo plazo de cierta funcionalidad entre el Fa # del comienzo y el acorde sobre Si del final. Las conexiones armónicas en general se basan en una recreación distorsionada de la funcionalidad y en referencias tonales encubiertas en mayor o menor medida por distintos procedimientos que, tal vez, sean la verdadera esencia estética de la obra.

## 2.- *Al soplo del hielo*

Una de las piezas de expresividad más sobrecogedora de la colección. El texto describe la impresión psicológica de una visión triste del mar en invierno. David Asch, el bajo del grupo *The Scholars*, para el que fuera compuesta la obra, se refiere a esta pieza del siguiente modo:

"Miles de personas están pidiendo escuchar su música y nosotros somos testigos de cómo llega y cómo emociona su música a la gente. Recientemente cantamos su obra 'Al soplo del hielo' en la Escuela de Canto de Noruega, donde imparto clases, y dos personas llegaron a impresionarse de tal modo que salieron llorando de la sala."<sup>137</sup>

<sup>137</sup> Barja Iglesias J.: *Ángel Barja Iglesias Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988.

La expresividad se basa en una descripción musical abstracta, no encontrándose elementos figurativos. El tratamiento de la tonalidad es de tipo modalizante, con un énfasis significativo en el IV grado. Se trata de una pieza muy homogénea en cuanto a la textura, predominantemente homofónica, y también en cuanto a la figuración. El pulso de blanca en compás de 2/2 perdura constantemente hasta el final, lo cual se traduce en un resultado de gran uniformidad y equilibrio. La simetría en la disposición formal y textural contribuye también a realzar estas cualidades. Se trata, en principio, de una convencional estructura tipo A-B-A', pero con algunas particularidades que son las que, verdaderamente dan la personalidad original a la composición.

**La sección A** presenta a su vez una estructura interna de tipo "pasacaglia", donde un tema principal, de cabeza ambigua entre anacrúsica y acéfala, y que es cantado por la voz del barítono, es seguida de otras tres reproducciones secuenciales. La proporción de las cuatro secuencias se acerca a la regularidad, sin llegar a cumplirla totalmente. Las dos primeras, donde el tema principal es cantado por el barítono, se extienden a lo largo de doce compases<sup>138</sup>. En el compás 12 se superpondrían el final de la primera secuencia y el comienzo de la segunda; de tal modo llegaríamos hasta el compás 23. Hasta ese punto, las dos primeras secuencias habrían tenido lugar en una textura contrapuntística a tres voces: soprano, alto y barítono. A pesar de que no lo son en sentido estricto, la recreación de esta textura se asemeja bastante a una configuración de voces iguales. El contrapunto imitativo procede de modo muy escolástico en sus entradas: El intervalo de quinta inicial de la cabeza del tema es replicado por una cuarta en la segunda entrada en la voz de alto, a modo de respuesta. La tercera voz, ligeramente más desplazada, muta el intervalo de la cabeza en una tercera, a modo de voz libre. Este mismo esquema de entradas se reproduce en la segunda secuencia (compás 12 y ss.). A partir de la tercera secuencia, el tema principal es transferido a la voz de soprano, y se completa el total de las cinco voces, de tal modo que se procede a un grado de plenitud armónica y textural sin precedente. Las secuencias tercera y cuarta difieren ligeramente en su extensión con respecto a las dos primeras, debido a pequeñas variaciones métricas, probablemente en beneficio de la declamación del texto; de tal modo ambas abarcan una extensión de un compás menos que las anteriores.

**La sección B** presenta una textura relativamente más homofónica que la anterior. Emplea motivos predominantemente anacrúsicos y acéfalos, en clara conexión con el ritmo del texto. Esta sección comienza en mitad del compás 43 y se extiende, en una solución de continuidad, hasta la mitad del 64, donde da comienzo la sección reexpositiva.

**La sección A'** reexpone las dos primeras secuencias de la sección A de forma literal, a excepción de una ligera variación en los últimos tres compases, más uno añadido, para llevar a cabo la conclusión.

---

<sup>138</sup> Contando los compases inicial y final como completos, a pesar de que el comienzo tiene lugar en la segunda mitad del primero y se extiende hasta la mitad del último.

Así, la estructura formal resultaría ser tal como se muestra en el esquema siguiente:

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> (1-12)	"Al soplo del hielo..."	i	Contrapuntística
	a <sub>2</sub> (12-23)	"y todo en la arena..."	i	Contrapuntística
	a <sub>3</sub> (23-33)	"Al soplo del hielo..."	IV	Homofónica-mod.contrap.
	a <sub>4</sub> (33-43)	"y todo en la arena..."	I	Homofónica-mod.contrap.
B	43-64	"Mar ancho, mar libre..."	I	Homofónica-mod.contrap.
A'	a <sub>1</sub> (64-75)	"Al soplo del hielo..."	i	Contrapuntística
	a <sub>2</sub> (75-87)	"y todo en la arena..."	i	Contrapuntística

Esquema 61

En cuanto al tratamiento de la tonalidad, el procedimiento es bastante escolástico. Ubicado en la referencia tonal de sol menor, se mantiene unitónicamente en ese ámbito diatónico hasta el final, con la única excepción de algunas alteraciones modalizantes sin grandes consecuencias funcionales (predominan Mi natural, Si natural, y, en menor medida, Fa # y La b). La textura resultante del tratamiento del contrapunto integrado en ese soporte de tonalidad modalizante genera una inevitable y lograda evocación de la polifonía clásica del siglo XVI. Sólo algunos enlaces armónicos, de factura flexible y menos escolástica, aportan la identidad propia de una obra compuesta en el siglo XX, que no busca la réplica, sino la recreación de un estilo histórico. Por ejemplo, la utilización de la novena sin preparar en un acorde de aparente funcionalidad de dominante en el compás 24, o los acordes por cuartas que generan ambigüedad en la identidad de notas reales y extrañas en los compases 25 y 26, o en el acorde final (compases 86 y 87).

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Baritone, and Bass, measures 23-25. The lyrics are "Al so - plo del hie". The score shows a complex harmonic structure with overlapping notes and rests across the five vocal parts.

Ilustración 32

Compases 23 a 25, donde se muestran procedimientos armónicos excepcionalmente ajenos al ámbito de la polifonía clásica.

Musical score for Soprano, Alto, and Baritone, measures 85-87. The lyrics are "so - le - dad". The score shows a final cadence with a sequence of quarter notes in each part.

Ilustración 33

Tres compases finales, donde se ilustra el final con un acorde por sucesión de cuartas

### 3.- Ancha primavera

El contenido del texto describe, de un modo costumbrista, escenas de primavera en un paisaje de mar. En esta pieza, como es habitual, la estructura literaria del texto determina la forma musical. La expresividad emplea, en esta ocasión, frecuentes mecanismos de descripción figurativa. La tonalidad de la pieza parece ser Sol Mayor, pero con un tratamiento distorsionado de la funcionalidad, como se demostrará posteriormente. La textura empleará configuraciones múltiples. Como quiera que sólo hay una concurrencia de verso, a modo de estribillo: *Ancha primavera*, ésta es recreada por la música, de tal modo que la sección del compás 28 reproduce,

variado, el contenido musical de los cuatro primeros compases. Por otra parte, la coda final, en sus cinco últimos compases emplea material motivico procedente del compás 5 (segunda subsección del estribillo). El resultado estructural es una variante particular de la forma rondó, tal y como muestra el esquema siguiente:

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b>	a <sub>1</sub> (1-4)	"Ancha primavera"	7ª de 3ª especie VII/V	Contrapuntística
	a <sub>2</sub> (5-8)	"de mi costa amada..."	V	Homofónica
<b>B</b>	b <sub>1</sub> (9-17)	"Son los aguaceros..."	V/ii	Contrapuntística
	b <sub>2</sub> (18-20)	"rocío de luz."	V con 6ª añadida	Homofónica
<b>C</b>	c <sub>1</sub> (21-25)	"Y tiemblan cin soles..."	Iv con 9ª incompleto	Contrapuntística
	c <sub>2</sub> (26-29)	"Como los luceros..."	I	Homofónica
<b>A'</b>	a <sub>1</sub> (30-33)	"¡Ancha primavera...!"	V con 7ª y 9ª	Homofónica
<b>D</b>	(34-47)	"Bajo el arco iris..."	V con 6ª por 5ª	Contrapuntística
<b>Nexo1</b>	(48-52)	"en imagen pura del mar..."	Acorde por cuartas Ambigüedad ii-iv	Homofónica
<b>E</b>	e <sub>1</sub> (53-67)	"Y el mar bate palmas"	I con 7ª y 9ª añadidas	Contrapuntística
	e <sub>2</sub> (68-72)	"Y el mar bate palmas"	Acorde por segundas	Homofónica
<b>Nexo2</b>	(73-78)	"y el mar..."	Acorde por cuartas Ambigüedad vi-iii	Moderadamente contrpuntística
<b>Coda</b>	e <sub>2</sub> (79-83)	"Y el mar bate palmas"	Acorde por cuartas Ambigüedad re menor-fa mayor	Homofónica
	a <sub>2</sub> (84-88)	"sobre la llanura..."	Triada Mi mayor (III)	Melodía acompañada

Esquema 62

A continuación describiremos los contenidos y aspectos motivicos, rítmicos, texturales y tonales de cada sección:

**La sección A** es un segmento de estructura formalmente muy clásica, se extiende en ocho compases subdivididos en dos unidades de cuatro. Cada una de ellas tiene adscrito un motivo característico, sobre todo por su identidad como motivo rítmico. La textura en ambos, a pesar del comienzo imitativo del motivo inicial en  $a_1$ , es predominantemente homofónica. El reposo de  $a_1$  tiene lugar sobre un acorde de séptima de séptima especie<sup>139</sup>, y el reposo de  $a_2$ , sobre un acorde perfecto mayor sobre la dominante (Re).

**La sección B** también es susceptible de subdividirse en dos unidades, en este caso, la primera tiene un motivo directamente emparentado con  $a_2$ , si bien muestra un nuevo carácter al discurrir por una textura contrapuntística, con entradas canónicas en las cinco voces a distancia de compás. Esta unidad llega al reposo en el compás 17 sobre el acorde de Mi Mayor, cuya funcionalidad como dominante del segundo grado se confirma posteriormente en la segunda unidad, de textura ya homofónica, extensión mucho más breve y carácter relativamente conclusivo (dentro de la sección). El reposo es alcanzado, por sucesión de quintas, en el acorde perfecto de dominante.

**La sección C** resulta más novedosa y contrastante con respecto a los eventos sonoros anteriores. Por una parte, el cambio de compás, de 2/4 a 6/8 y de *tempo allegro* a *andante*, surten un efecto de gran contraste. En este nuevo contexto rítmico se genera un nuevo motivo, de carácter acéfalo, que sirve para reanudar una textura contrapuntística a través de la imitación canónica, esta vez a distancia de medio compás, y reposar en un acorde extraño que sugiere un sexto grado modalizado. La segunda subsección retoma la textura homofónica y reposa en tónica precedida de otro acorde ambiguo entre un II y un VI grados, ambos con carácter modalizante.

**La sección A'** retoma el compás binario y recrea el material motivico de  $a_1$ , aunque partiendo del tono del segundo grado, y con algunas variantes armónicas y ornamentales. La funcionalidad explícita conduce este segundo grado inicial al reposo sobre la dominante con novena y en un acorde prolongado por un calderón. A pesar de que esta sección es el único momento referencial de la pieza, a excepción de la parte conclusiva, funciona a modo de estribillo, tal y como propone la estructura del texto con la misma frase que genera el título.

**La sección D** resulta especialmente característica por generar los motivos más virtuosísticos de la pieza, a base de consecutivos floreos melismáticos de semicorcheas, con una evidente intención descriptiva al asociarse al momento en el que el texto habla de gaviotas, emulando la agilidad del vuelo. La textura es ricamente contrapuntística, y la armonía, bastante diatónica, pasa mayormente por los grados segundo y quinto, aunque hace oír algunos acordes ambiguos por sucesión de cuartas, como en el compás 46, el anterior al reposo que tiene lugar sobre un acorde de séptima de segunda especie sobre el tercer grado (Si) en tercera inversión.

**El nexos 1** que sigue a continuación sirve de conclusión para la sección anterior y de transición a la siguiente. Recupera contrastantemente la textura homofónica, y la armonía escapa del

---

<sup>139</sup> Acorde de séptima disminuida.

diatonismo funcional para volverse estática en un predominio de acordes por sucesión de cuartas. Tal es el del reposo del compás 51-52.

**La sección E** retoma el ritmo ternario, esta vez en compás de 3/4, con un nuevo motivo anacrúsico reproducido en entradas canónicas a distancia de compás que tejen de nuevo la textura contrapuntística. En el compás 66-67 llega el reposo correspondiente sobre acorde de tónica con séptima y novena, frustrándose así el carácter conclusivo que pudiera tener lugar. A continuación la segunda unidad retoma el mismo material aunque de una manera notablemente más homofónica y armonía más distorsionada. De hecho, el siguiente reposo, en el compás 72 tiene lugar sobre una única tercera menor formada por las notas Si y Re que perduran de un acorde anterior formado por sucesión de segundas (Si, Do #, Re, Mi), claramente asociado a la frase *el mar bate palmas*, con una intención descriptiva, en una percusión rítmica y homofónica, que reproduzca las "palmas" como ruido inarmónico.

**El nexa 2** conduce desde la sección anterior a la coda, a través de sucesivos retardos descendentes a modo de contrapunto escolástico sincopado<sup>140</sup> entre las voces de alto y tenor, mientras la de soprano mantiene una nota pedal sobre La, de cuyo unísono emerge casi todo el material, mientras las dos voces graves entran sucesiva y canónicamente en movimiento paralelo con el tenor. El resultado armónico es un segmento que parece dirigirse en su incremento de actividad textural hacia el registro grave hacia la formación paulatina de un acorde. En el transcurso del pasaje no hay funcionalidad alguna, sino que es la resolución y encadenamiento sucesivo de las disonancias lo que aporta la direccionalidad, amalgamándose la textura bajo la cobertura del pedal superior. El acorde de destino y, por tanto de reposo del pasaje, es un acorde por sucesión de cuartas justas (compás 78).

**La coda final** retoma la función referencial que hasta ahora sólo había tenido lugar en la sección A'. Contiene dos unidades: la primera de ellas reanuda el material de la segunda unidad de la sección E, como si se tratase de una continuación de dicha sección y el nexa fuese una simple interrupción "insertada". Este hecho contribuye a la unidad del ritmo formal, tal y como surge de la estructura narrativa del texto. La segunda unidad de la sección reexpone el material motivico de a<sub>2</sub>, esta vez la intención de referencia formal es una aportación puramente musical y no derivada directamente del texto. La tonalidad de conclusión es Mi Mayor, homónimo del relativo de Sol Mayor, que parece ser la tonalidad principal o predominante de la pieza. La segunda unidad de esta sección conclusiva se realiza unitónicamente sobre este acorde, con la particularidad de un giro ornamental en la voz de alto sobre las notas Fa y Re naturales, que sugiere este Mi Mayor como una "dominante frigia".

#### 4.- *Palidece la aldea*

El texto hace una descripción preciosista y sobrecogedora del ambiente de un anochecer incierto en una aldea pesquera en la que, aunque no se afirma expresamente, se insinúa que ha ocurrido algún tipo de tragedia o desgracia. Se trata de una de las piezas más elaboradas y evolucionadas de la colección, especialmente en el tratamiento tonal, que se adscribe a un procedimiento de

<sup>140</sup> Contrapunto de cuarta especie.

"tonalidad encubierta". Sin que ninguna tonalidad se consolide significativamente, parece haber una leve recurrencia con algún valor referencial sobre La Mayor. Las texturas empleadas son múltiples, sin predominio claro de una configuración determinada. La extraordinaria expresividad se vale, en ocasiones, de procedimientos de descripción figurativa. La forma, tripartita libre, se fundamenta en la asignación de un motivo a cada idea del texto, y denota una gran familiaridad del compositor con los madrigales de la literatura vocal clásica. Puede apreciarse la división en tres secciones A, B y C, de las cuales la segunda presenta a su vez, al menos, cuatro subsecciones, delimitadas por los reposos de los compases 29, 34, 39 y 48 respectivamente. El esquema siguiente muestra la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b>	a <sub>1</sub> (1-4)	" <i>Palidece la aldea...</i> "	Acorde por cuartas Ambigüeda tonal	Contrapuntística (contrapunto rítmico)
	a <sub>2</sub> (5-7)	" <i>Que agoniza la tarde...</i> "	Acorde por cuartas Ambigüeda tonal	Contrapuntística
	a <sub>3</sub> (8-16)	" <i>y las naves se aprestan...</i> "	Mi 9ª M V/La	Contrapuntística
<b>Nexo</b>	(17-19)	" <i>¡Ah...!</i> "	Acorde por cuartas Ambigüeda tonal	Melodía acompañada
<b>B</b>	b <sub>1</sub> (20-29)	" <i>Los sonoros latidos de las olas gigantes...</i> "	Re con 6ª y 9ª añadidas	Homofónica
	b <sub>2</sub> (30-34)	" <i>Los sonoros latidos de las olas gigantes...</i> "	Acorde por segundas Ambigüedad tonal	Homofónica
	b <sub>3</sub> (34-39)	" <i>sollozan en las bóvedas...</i> "	Re M con 6ª añadida	Contrapuntística (contrapunto rítmico)
	b <sub>4</sub> (40-48)	" <i>de las olas que se arrastran...</i> "	Acorde por cuartas Ambigüeda tonal	Contrapuntística
<b>C</b>	c <sub>1</sub> (49-59)	" <i>Ya ha cruzado la barra...</i> "	Acorde por cuartas Ambigüeda tonal	Contrapuntística
	c <sub>2</sub> (60-67)	" <i>que tenía enrolados sus amores...</i> "	La Mayor	Contrapuntística

Esquema 63

La sección A, puede subdividirse, tal como muestra el esquema, en tres partes, si bien éstas no están delimitadas por reposos como ocurre en la sección B, sino que están integradas en una solución de continuidad. El criterio de reconocimiento de estas subsecciones responde al



contenido motivico y textural. La primera subsección se caracteriza por asignar, salvo ligeras excepciones, una nota fija a cada voz, minimizando el aspecto melódico en beneficio del armónico, rítmico y textural. El tratamiento contrapuntístico resulta de la imitación del motivo rítmico. La segunda subsección presenta ya un nuevo motivo con cierto contenido melódico, característicamente basado en la sucesión de pares de corcheas articuladas de dos en dos, e interválicamente basado en la sucesión de tercera ascendente, unísono y segunda descendente. Este motivo se asocia al comienzo del verso "*que agoniza la tarde como débil linterna*", el cuál termina con la sucesión de intervalos paralelos de cuarta. Una tercera subsección, a partir del compás 8, propone un nuevo motivo, de carácter acéfalo y basado en la sucesión de tres grados conjuntos descendentes, el tercero de los cuáles resulta de figura más larga y acento. El motivo se trata por imitación y secuenciación, conformando una textura contrapuntística. Otro motivo más, en forma de escala descendente y doblado en cuartas paralelas sirve de conclusión de la sección. Este final asocia los giros descendentes y la dirección hacia registros graves a la referencia que el texto hace a "la galerna".

**El nexa**, de apenas tres compases de extensión, presenta la primera entrada de la voz de soprano como primer plano de una textura bipartita, cuyo acompañamiento, a cargo de las voces de alto y tenor, se realiza por giros de movimiento contrario. Los materiales de las tres voces constan de intervalos de cuarta y grados conjuntos.

**La sección B**, puede subdividirse a su vez en cuatro subsecciones. La primera de ellas se caracteriza por los motivos de notas repetidas y saltos de cuarta (o ambos combinados), asociado con intención descriptiva a "*los sonoros latidos de las olas gigantes*". La segunda subsección prolonga a la primera, y añade a los anteriores ingredientes el elemento de los motivos rítmicos basados en la subdivisión ternaria. La tercera subsección genera un ligero cambio de textura al presentar sucesión de entradas canónicas de un nuevo motivo a base de notas repetidas, cuya identidad se basa, sobre todo, en la cabeza anacrúsica. Finalmente, la cuarta subsección introduce otro nuevo y característico motivo, de gran intención descriptiva asociado a "*las olas*", basado en melismas de dos corcheas en cada sílaba, articuladas y encadenadas en cada sucesión de par por repetición de nota. Termina el pasaje con otra referencia descriptiva: Un "*sonido sss*" (tal y como indica el propio autor) como referencia a "*los reptiles*".

**La sección C** realiza un contraste a través del cambio a compás de subdivisión ternaria, del cambio de *tempo*, de textura, y ciertas referencias tonales que difieren del segmento anterior. Los motivos característicos de la sección se caracterizan por la configuración rítmica a modo de siciliana. Los ocho últimos compases recuperan el compás binario buscando la conclusión.

A pesar de las delimitaciones formales descritas, la pieza presenta una solución de continuidad más cuidada de lo habitual. Por otra parte, el tratamiento armónico y tonal merece una consideración especial en esta pieza, por la madurez y grado de abstracción que denota. La técnica que predomina consiste en encubrir la tonalidad mediante el empleo de acordes basados en sucesiones de cuartas, con la consiguiente ambigüedad tonal resultante. A este enmascaramiento tonal contribuyen notablemente, por un lado el hecho de que la polifonía se realiza a cinco voces y, por otra parte, la alternancia de acordes formados puramente por sucesión de cuartas con otros que combinan la sucesión de cuartas con terceras. Un ejemplo característico sería el acorde con el que se construye el reposo del compás 16, sobre el final de la palabra "*galerna*".

50

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BARITONO

BAJO

na

na

na

na

na

Ilustración 34

El acorde puede interpretarse como sucesión de dos cuartas y una tercera si se ordena de ese modo (Fa # - Si - Mi - Sol #), pero también puede entenderse ordenado por terceras (Mi - Sol # - Si - Fa), en cuyo caso sería la segunda inversión de la tríada de Mi Mayor con novena mayor. La "normal form", si apelamos a la teoría de conjuntos de Allen Forte<sup>141</sup>, nos haría pensar en otro modo de ordenar las notas del agregado (Mi - Fa # - Sol # - Si), es decir como agregado del tipo (0,2,4,7), que se acercaría más al tipo triádico que al de sucesión de cuartas. Este caso es sólo un ejemplo ilustrativo de cómo se propicia la ambigüedad tonal a la que hacíamos referencia.

Si analizamos la armonía que se forma gradualmente, en un concepto eminentemente textural, justo al comienzo de la pieza, veremos que estamos ante un acorde por sucesión de cuartas, de las cuáles la primera es aumentada y las dos siguientes justas (Fa - Si - Mi - La)

Quasi lento

SOPRANO

ALTO

TENOR

BARITONO

BAJO

*p* Pa - li - de-ce laal - de - a deinquie - tud y zo -

*p* Pa - li - de-ce laal - de - a deinquie - tud y zo -

*p* Pa - li - de-ce laal - de - a deinquie - tud y zo -

*p* Pa - li - de-ce laal - de - a deinquie - tud y zo -

Ilustración 35

<sup>141</sup> Forte, Allen.: *The structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

En este caso también es posible una interpretación más cercana al modelo triádico. La teoría de conjuntos de Forte nos sugeriría el agregado de tipo (0,1,5,7), donde, por asimilación de armonía tradicional, puede interpretarse una atracción semitonal según la cual 1 tiende a 0 y 5 tiende a 4. De este modo, en este momento, que es el principio de la pieza y aún no hay referencias ni contexto armónico, a medida que el acorde se va configurando, existe una importante probabilidad de asimilación del agregado tipo (0,1,5,7) como una entidad que genera la expectativa de resolución en el tipo (0,4,7), que es la tríada Mayor. La referencia triádica de la armonía tradicional es inevitable, sin embargo, es necesario escuchar la continuación de la pieza para tener más datos sobre cuáles son las claves del lenguaje armónico de que se trata. Algún posible giro funcional podría confirmar la interpretación triádica de la armonía y, por lo tanto acercar la pieza a un concepto tonal; y, por el contrario, una deliberada restricción de dicha funcionalidad haría entender el tipo (0,1,5,7) como una entidad en sí misma, sin asimilación al modelo de "acorde perfecto". Si a esta ambigüedad le sucede otra similar estaremos posponiendo la respuesta a la incógnita planteada, y se generará un lenguaje armónico de gran potencial. El interés de éste se basa en la posibilidad de administrar un acercamiento o alejamiento de la tonalidad, confirmando o evitando resoluciones o enlaces armónicos de tipo funcional. En el caso concreto de esta pieza, a menudo se sugieren referencias tonales, pero se evita una confirmación explícita de las mismas. Esto hace que el transcurso de la obra mantenga vivo el interés y la inteligibilidad, con una factura de gran elegancia, evitando evidencias que podrían resultar "vulgares" en el contexto armónico y textural recreado.

Si valoramos los acordes coincidentes con los puntos de articulación formal que hemos delimitado en el esquema correspondiente, obtenemos el siguiente resultado:

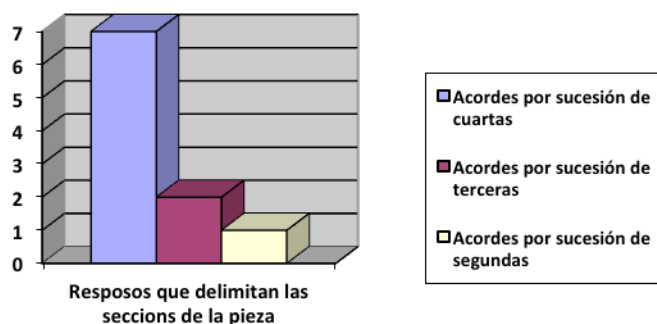


Gráfico 11

El caso del acorde formado en el compás 39 es un tanto especial, ya que se trata de un acorde puramente por sucesión de cuartas en un primer momento que resuelve en una cuatríada cuando evoluciona la voz de tenor por grados conjuntos.

Ilustración 36

Este procedimiento es muy significativo porque confirma la respuesta de la hipótesis triádica que, en casos anteriores, sólo quedaba planteada, sin resolución.

También resulta muy relevante el hecho de que las dos únicas ocasiones en las que se realiza un reposo sobre tríadas puras (sin incluir el caso anterior del compás 39), se trata de la tríada de La Mayor; y la segunda de ellas es el acorde final de la pieza. Tanto el comienzo de la subsección  $b_3$  como casi toda la sección C están construidas sobre la referencia tonal de La Mayor. No obstante se evita cualquier giro cadencial-funcional para confirmar de una manera explícita este centro tonal. Sólo aparece, primero de un modo casi arbitrario y finalmente confirmado sólo por estabilización de la armonía en ese punto de referencia. El modo en que se evita cualquier enlace funcional para reforzar la referencia tonal supone uno de los puntos de interés de la pieza, cuyo procedimiento armónico podríamos definir como "tonalidad encubierta".

### 5.- *Miré tanto al mar de niño*

El poema habla en primera persona del paso de los años, de la soledad y de toda una vida marcada, desde la infancia, por el contacto con el mar. La estructura formal es simple, basada en un esquema de tipo A-B-A', de modo que la parte central contrastante está explícitamente delimitada al tratarse de un *Tempo di Habanera*, tal y como indica el propio Barja en italiano, que sin embargo emplea el mismo material melódico principal que las secciones extremas. El texto es exactamente el mismo en las tres secciones, lo cual sugiere "tres versiones" de expresividad de la misma idea. El empleo del *Tempo di Habanera* tiene un valor de tipo icónico y connotativo. Por lo tanto, es muy importante valorarlo como un elemento expresivo integrado en la globalidad de la pieza, y no como un rasgo puramente anecdótico. Cualquier apreciación que no tuviera en cuenta este hecho resultaría incorrecta y superficial. Las texturas empleadas son diversas, predominando las de tipo contrapuntístico y, en ocasiones las de tipo melodía acompañada. El tratamiento de la tonalidad es, en general, de tipo modalizante, cobrando cierta importancia los grados IV, III y II rebajado (*napolitano*).

**Las secciones A y A'** transcurren sobre una textura contrapuntística únicamente a tres voces. En la primera sección se emplea las voces de soprano, tenor y bajo, y en la tercera, soprano, tenor y barítono, ya que, en esta última, el bajo actúa como recitador de los últimos versos. En ambos casos el contrapunto fluye con una factura propia, una vez más, de un gran conocedor de las técnicas clásicas y escolásticas, así como con una exquisita expresividad y notable sencillez que se pon de manifiesto en la gran economía de medios.

**La sección B** realiza la habanera a modo de cita anecdótica, para transferir a la pieza una expresividad connotativa sólo momentánea. Es evidente que no sería correcto valorar este fragmento de recreación casi "folklórica" en un sentido explícito, pues ello respondería a una percepción demasiado superficial de la obra. Semióticamente es importante subrayar la necesidad de apreciar esta sección como un icono que responde a una intención de referencia evocadora o connotativa, integrada dentro de un hecho artístico que va mucho más allá de lo anecdótico. Además de la figuración rítmica propia del tiempo de habanera, que de alguna manera ya está anticipadamente sugerida en la sección inicial, es quizá la textura el parámetro en virtud del cual se establece el mayor nivel de contraste en la parte central. La sección B es el único momento en el que se emplean las cinco voces, y las dispone en dos estratos, de modo que la soprano canta en un primer plano como melodía principal, mientras que las cuatro restantes se integran en un acompañamiento compacto, del que resulta a su vez otro elemento textural, de aspecto más contrapuntístico u homofónico, según el momento.

El tratamiento de la tonalidad podemos definirlo como un "diatonismo modalizante", muy propio también de un artesano de las técnicas escolásticas. Emplea armadura que sugiere tonalidad de Sol menor. A menudo hace inflexiones que subrayan los grados iv y III, con giros funcionales hacia ellos (con sus respectivas dominantes). De hecho, el comienzo de la pieza tiene lugar sobre la tríada Mayor de Sol (en lugar de menor), funcionando ya como dominante del iv y sirviendo de elemento de variación modalizante. Por otra parte, también cobra cierta importancia, a lo largo de la pieza, la referencia hacia la tríada de La b Mayor (grado napolitano de Sol). Esta tríada se relaciona por tercera menor con la de Fa Mayor, que es a su vez el V de Si b (III de Sol), y que también aparece a menudo. De esta manera concluimos que las tríadas mencionadas, de ámbitos diatónicos diversos, aparecen referencialmente, y se relacionan entre sí por notas comunes (a menudo guardan relación de tercera o cuarta), más que por procedimientos de atracción funcional, si bien, en un nivel inferior, sí que se establecen giros funcionales subordinados a cada una de las tríadas referenciales. De este procedimiento, descrito aquí de un modo general y muy resumido, resulta la sonoridad característicamente "neomodal" de la pieza. Este tratamiento de la tonalidad sucede en toda la pieza, si bien, la sección central presenta una forma más encubierta de "neomodalidad", al realizarse en una textura más compleja y emplear más frecuentemente notas extrañas. El carácter más austero y transparente de las texturas contrapuntísticas en las secciones extremas hace más evidente la tonalidad "neomodal". La primera sección comienza sobre Sol (como dominante del IV). La segunda sección se inicia sobre la misma armonía que la primera, a pesar de la textura y carácter contrastantes. El final de la sección B reposa sobre la tríada de Fa Mayor (quinto de Si b, que a su vez es tercero de Sol). La tercera sección reproduce el mismo material el comienzo de la

primera (y también de la segunda), transportado una segunda mayor descendente; por lo tanto sobre la tríada de Fa Mayor, que conecta en ensamblaje perfecto con el final de la sección B, y que funciona en esta ocasión como dominante de Si b menor, generando así otra variante modal. El final de la tercera sección y, por lo tanto, de la pieza, reposa también sobre la tríada de Fa Mayor. La estructura general de la pieza aparece representada en el esquema siguiente:

Sección	Compases	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	1-31	"Miré tanto al mar de niño..."	Sol m	contrapuntística
B	32-52	"Miré tanto al mar de niño..."	Fa M	Moderadamente contrapuntística (tpo. de habanera)
A'	53-83	"Miré tanto al mar de niño..."	Fa M	contrapuntística

Esquema 64

## 6.- Agua Viajera

Como caso excepcional dentro de la colección a la que pertenece, esta pieza está compuesta a cuatro voces (prescindiendo del barítono). Parece que este hecho se debe a que Barja la compuso antes de conocer a *The Scholars* y, supuestamente, antes de saber que se trataba de un quinteto<sup>142</sup>. El texto, de gran profundidad, utiliza sutilmente el símil del largo viaje del agua del río hacia el destino del mar como alegoría del viaje y el destino de la vida. La música recrea hábilmente el carácter dinámico del "agua viajera". La pieza presenta significativos elementos descriptivos de tipo figurativo. La textura es predominantemente homofónica. El tratamiento de la tonalidad responde a un empleo fluctuante de la misma. Nunca más acertadamente, la fluctuación continua de la tonalidad emula, también figurativamente, el flujo del agua que describe el texto. La estructura general responde a una forma de rondó concatenado, quedando distribuidas las secciones y subsecciones tal y como muestra el esquema siguiente:

<sup>142</sup> Ver inicio del apartado *Poemas del mar* dentro del capítulo de obra coral.

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> (1-6)	"Agua viajera del río..."	Sol M	Contrapuntística
	a <sub>2</sub> (7-8)	"siempre con el mismo afán..."	Fa m 7 7ª de 2ª especie <sup>143</sup>	Homofónica
	a <sub>3</sub> (9-13)	"de morir entre los brazos..."	Sol M	Homofónica
B	b <sub>1</sub> (14-20)	"¿No sabes que en esa tumba...?"	Do M	Homofónica
	b <sub>2</sub> (21-27)	"que el mar es otro viajero..."	V/Sol 7ª de 1ª especie <sup>144</sup>	Homofónica
A	BIS			
C	c <sub>1</sub> (41-43)	"Agua, agua,..."	Acorde por cuartas Do con 6ª y 9ª añadidas	Homofónica
	c <sub>2</sub> (43-48)	"qué largas y qué estériles..."	La 7 7ª de 2ª especie	Melodía acompañada
	c <sub>3</sub> (48-51)	"Y yo sigo buscando..."	Acorde por segundas Do 7ª y 9ª	Homofónica
A	BIS			

## Esquema 65

Las secciones A aparecen subdivididas en tres segmentos, tal y como indica el esquema. El primero de ellos presenta una textura de evidente intención descriptiva del "agua", que se fundamenta en un motivo característico a base de reiterativos floreos, y otro plano textural homofónico, con fragmentación según las sílabas. Puede afirmarse que la intención descriptiva del verso "agua ligera" se logra por la "transparencia" de la textura.

<sup>143</sup> Tríada menor y séptima menor.

<sup>144</sup> Tríada mayor y séptima menor.

Andante con sentimento

SOPRANO  
ALTO  
TENOR  
BAJO

*p* A - gua via - je - ra del rí - o,  
*p* A - gua via - je - ra del rí - o,  
*p* A - gua via - je - ra del rí - o,  
*p* B.C.

B.C. a - gua del rí  
B.C. a - gua del rí  
a - gua viaje - ra del rí  
a - gua viaje - ra del rí - o, a - gua del rí

Ilustración 37

El segundo segmento de A corresponde a un solo verso "*siempre con el mismo afán*", y es de factura puramente homofónica. En la tercera subsección la voz de tenor cobra protagonismo al emplearse como antecedente motivico para ser imitada por las otras tres en disposición homofónica entre sí. Los reposos cadenciales que delimitan las subsecciones de A tienen lugar sobre la tríada de Sol Mayor al final de  $a_1$  y  $a_3$ ; y sobre una séptima de segunda especie sobre Fa al final de  $a_2$ , lo cual sugiere en ese momento una subdominante de do. Las repeticiones de la sección A, a modo de estribillo, son idénticas, sin variación alguna.

**La sección B** presenta una textura moderadamente contrapuntística, reposando la primera subsección en cadencia perfecta sobre Do, y la segunda sobre semicadencia en la dominante de Sol.

**La sección C** ofrece una solución de mayor continuidad que sus precedentes, de modo que las subdivisiones señaladas son referencias más débiles que en los casos de secciones anteriores. En esta sección el bajo cobra una relevancia de primer plano, realizando las tres voces restantes un estrato textural secundario y acompañante. El material melódico del bajo se repite a modo de variaciones secuenciales de un primer modelo; casi podría decirse a modo de "*pasacaglia*". La cadencia final enlaza dos dominantes, la de Sol, en forma de acorde de séptima especie<sup>145</sup> con la fundamental aparente retardada; y la de Fa, en forma de séptima de primera especie<sup>146</sup> con novena mayor.

<sup>145</sup> Séptima disminuida.

<sup>146</sup> Tríada mayor y séptima menor.



El tratamiento general de la tonalidad es particular en esta pieza. Por una parte utiliza materiales armónicos de morfología tradicional que, tal y como hemos descrito a lo largo de las secciones, "sugieren" funciones diversas. Sin embargo, la sintaxis que ensambla estos elementos armónicos no responde a una continuada derivación de atracciones funcionales, ni tampoco se trata de enlaces de tipo modalizante, como en otras ocasiones. Tampoco se trata de una fluctuación armónica cromatizante al uso en un lenguaje de tipo postromántico. Ni siquiera aparecen aquí las armonías de acordes formados por cuartas, tan característicos en otras piezas. Es más fácil decir qué patrones sintácticos evita que describir realmente los que tienen lugar. Podemos concluir que se trata de una tonalidad libre y fluctuante, con leves referencias funcionales sólo sugeridas de un modo muy débil en los puntos de reposo. El resultado de la pieza es de una delicadeza exquisita, con la música siempre subordinada al texto, y con una transparencia que parece recreada para describirlo del modo más sutil y elegante posible.

### 7.- Ven, poeta

El texto describe una vez más, de modo especialmente lírico y preciosista, los detalles del paisaje marino. La pieza presenta elementos figurativos que están en la misma línea descriptiva del texto. Las texturas empleadas son diversas, sin predominar ninguna con claridad. La tonalidad se adscribe a un tratamiento encubierto de la misma. En lo que se refiere a la estructura, la pieza responde a una forma estrófica tripartita. Cada una de las tres secciones comienza con un "lema" idéntico, a modo de estribillo referencial, de textura totalmente homofónica y característico contenido armónico, sobre las palabras "*ven poeta, ven*". Se trata de la sucesión de dos únicos acordes (uno por compás): el primero tríada perfecta de La Mayor y el segundo sugiere un ii grado del anterior, con multitud de notas híbridas entre extrañas y añadidas. En todo caso la referencia tonal es explícita. Una vez citado el estribillo o "lema" a modo de arranque referencial, cada una de las tres secciones evoluciona de un modo diferente. La estructura general quedaría reflejada en el esquema siguiente:

Sección	Subsección (Compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> (1-5)	"Ven, poeta, ven..."	V con 7 <sup>a</sup>	Homofónica
	a <sub>2</sub> (6-11)	"verás la luz y el nordeste..."	Acorde por cuartas Ambigüedad entre ii-vi- V	Homofónica
	a <sub>3</sub> (12-14)	"Qué hermoso es ir de bolina..."	Do M con 7 <sup>a</sup> M y 9 <sup>a</sup> M (III modalizado)	Homofónica
	a <sub>4</sub> (15-19)	"en una tarde muy clara..."	IV con 9 <sup>a</sup> M	Contrapuntística
	a <sub>5</sub> (20-26)	"llenando de milla en milla..."	v menor con 7 <sup>a</sup> m y 9 <sup>a</sup> M	Homofónica

A'	27-39	"Ven, poeta, ven..."	ii con 4ª añadida	Homofónica
A''	a'' <sub>1</sub> (40-56)	"Ven, poeta, ven..."	IV con 9ª M	Contrapuntística.
	a'' <sub>2</sub> (57-61)	"que la lleva del brazo..."	v menor con 7ªm	Contrap. - Homof.
	a'' <sub>3</sub> (61-79)	"donde el amor tiene un nido..."	I	Homofónica

#### Esquema 66

La sección A presenta una textura predominantemente homofónica. La excepción es la subsección a<sub>4</sub>, donde la sucesión de entradas imitativas del motivo asociado al comienzo del verso "en una tarde muy clara..." generan una configuración más contrapuntística. Dicho motivo comienza con una cabeza acéfala, a base de tres negras repetidas sobre la misma nota, lo que le confiere una notable identidad, seguida de una escala ascendente que da lugar a un leve melisma.

La sección A', tras el arranque del estribillo esboza un ritmo de habanera, de modo ciertamente anecdótico. Se trata de una cita de carácter icónico, tal y como hiciera en la quinta pieza de esta misma colección (*Miré tanto al mar de niño*). Por otra parte, esta sección central se desarrolla de modo más breve que las otras dos y en una solución de mayor continuidad, de manera que no contiene subdivisiones internas tan claramente delimitadas.

La sección A'' es quizá la más elaborada. Tras el estribillo referencial tiene lugar un cambio de compás, del 2/2 anterior a 6/8, así como un cambio de *tempo* que indica "animado". La textura, que comienza con una especie de canon doble, se presenta más agitada, elaborando un incremento de la actividad general. En las dos primeras subsecciones resulta especialmente característico un motivo melismático de semicorcheas asociado a la palabra viento. Una vez más se percibe una clara intención descriptiva, representando la naturaleza "inmaterial" del concepto "aire" en dicho elemento motivico, el cuál es imitado por las cinco voces, invadiendo la textura global de ese momento.

El tratamiento de la armonía y la tonalidad es extremadamente exquisito y sutil. Verdaderamente puede afirmarse que es aquí donde radica el encanto de la pieza. De hecho se trata de una música, ante todo, armónica. Por una parte, se hace evidente la referencia tonal de La Mayor en la armonía de inicio y del final, así como en varios de los reposos que delimitan las secciones y subsecciones, que tiene lugar sobre grados emparentados con el centro "La". Ahora bien, estas armonías explícitas son sutilmente encubiertas por multitud de notas extrañas y/o añadidas que generan un catálogo de versiones armónicas notablemente originales y expresivas de los acordes básicos. El procedimiento es similar al empleado en la primera pieza de esta colección "*Que mucho que yo fuese*", aunque curiosamente, aquella presentaba

armadura, y ésta no. A continuación analizaremos detalladamente algunos acordes característicos:

El caso del reposo cadencial del compás 11 es especial porque se trata, como ya se ha visto en otras ocasiones, de un acorde formado por sucesión de cuartas.

Musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor, Baritone, Bass) showing a cadential rest in measure 11. The lyrics are "des - te be - san - doel mar a sus an - chas". A box highlights the final notes of each voice part in measure 11, which form a sequence of fourths: G4 (Soprano), F4 (Alto), E4 (Tenor), D4 (Baritone), and C4 (Bass).

Ilustración 38

Sin embargo, el contexto predominante de La Mayor, hace percibir la quinta formada entre las voces extremas (La-Mi) como entidad estructural triádica, lo cual daría como consecuencia que las voces interiores se percibirían como cuarta, sexta y novena "añadidas".

Otro ejemplo representativo del especial tratamiento armónico basado en el encubrimiento de la tonalidad es el reposo cadencial que delimita el fin de la sección A', que se muestra en la ilustración siguiente:

Musical score for five voices (Soprano, Contralto, Tenor, Baritone, Bass) showing a cadential rest in measure 38. The lyrics are "ca - je de fi - na pla ta. Ven, po - e - ta,". A box highlights the final notes of each voice part in measure 38, which form a sequence of fourths: F#4 (Soprano), E4 (Contralto), D4 (Tenor), C4 (Baritone), and B3 (Bass).

Ilustración 39

Como puede observarse, el acorde sobre el cual tiene lugar el reposo que delimita la sección presenta la siguiente ambigüedad: si en la voz de soprano se considera la nota central (Fa#)

como real a pesar de su brevedad, y las notas que la circundan conjuntamente como extrañas percibiríamos la tríada perfecta de Si menor en primera inversión, lo cual conecta con el contexto tonal general como segundo grado de La. Sin embargo, también es posible interpretar el Fa# como nota de paso, en cuyo caso la armonía resultante sería más compleja, al interpretarse un acorde de novena sobre "Mi" (que también conectaría con el contexto tonal de la, en este caso apelando a un diatonismo modalizante).

Este tipo de "encantos armónicos" basados en la ambigüedad, son recreados en multitud de posibilidades, y a ello contribuye notablemente el hecho de disponer de cinco voces para la polifonía. El explicado procedimiento de ambigüedad tiene lugar por las diferentes posibilidades de interpretación de algunas armonías, sin embargo esto no afecta la perfecta definición tonal sobre una base claramente cimentada, en este caso sobre La. Conviene aclarar que este procedimiento no es el tipo de ambigüedad de carácter funcional, cromatizante, fluctuante o basado en la atracción semitonal, que afecte a la conducción estructural ni a la direccionalidad de carácter resolutivo de la pieza. En esta estética armónica las bases tonales son muy básicas y están muy claramente definidas, sin necesidad de complejidades funcionales basadas en la reconducción de acordes de carácter atractivo (funciones de dominante y derivados). De este modo, las ambigüedades que se generan no afectan al aspecto estructural de la tonalidad, sino que simplemente la enriquecen con sutiles aditamentos, aportando el "encanto armónico" al que nos hemos referido, sobre una sencilla y definida base tonal.

### Conclusiones generales del ciclo *Poemas del Mar*

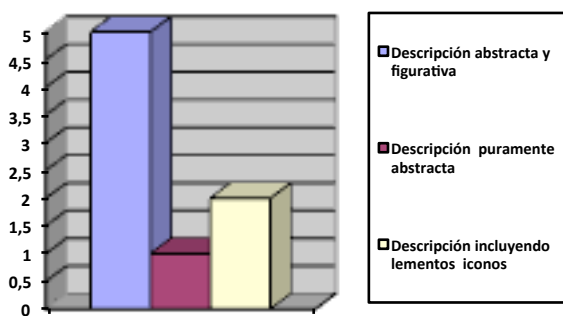


Gráfico 12

Los mecanismos de expresividad son el rasgo de mayor importancia en la factura de las piezas. Éstas presentan abundantes elementos de descripción figurativa. Sin embargo, si bien estos rasgos figurativos son empleados para recrear aspectos explícitos del texto, no son menos importantes los mecanismos de carácter más abstracto que, a menudo, son empleados para captar contenidos más ocultos, encubiertos o sólo sugeridos en los textos. Este tipo de contenidos ocultos, que son la razón de ser de la poesía, son captados musicalmente de modo

extraordinario mediante procedimientos diversos. Por otro lado, hay que valorar de manera adecuada el empleo semiótico de elementos icónicos, como la recreación de *habaneras*. Como ya se argumentó desarrolladamente en el transcurso de los análisis, una apreciación equivocada de este tipo de aspectos entendería los correspondientes pasajes musicales como tópicos anecdóticos. Sin embargo, una percepción suficientemente profunda de los mismos, reconoce en ellos valiosos elementos semióticos, integrados en un discurso que, indudablemente, trasciende lo costumbrista. Si bien los mecanismos de descripción abstracta están presentes en todas las piezas, reconoceríamos sólo una que se ciñe de manera pura a éstos, renunciando a los procedimientos figurativos. Además, en dos de las piezas observamos contenidos musicales de tipo icónico.

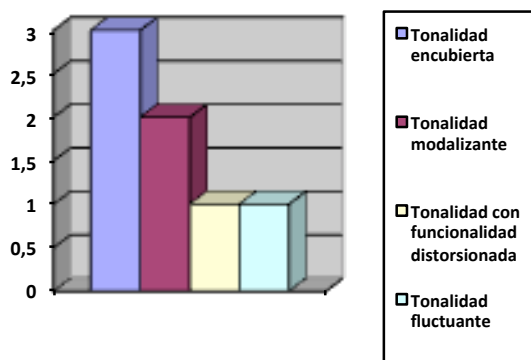


Gráfico 13

En lo que se refiere al tratamiento de la tonalidad, hay que decir que es en sí mismo uno de los mecanismos expresivos más profundos. Muchos procedimientos, explicados de manera desarrollada en el transcurso de los análisis, enfocados a la exploración de distintas formas de ambigüedad tonal, o a la creación de conexiones armónicas no convencionales, por citar sólo algunos ejemplos, son recursos de gran valor artístico, pensados para recrear la expresividad poética también en la música. De las siete piezas, tres emplean procedimientos de tonalidad encubierta, dos tonalidad modalizante, una tonalidad con funcionalidad ligeramente distorsionada y una tonalidad fluctuante. Por otra parte, tres de las siete piezas no emplean armadura, lo cual da una idea del modo de abordar la tonalidad.

Acerca del aspecto textural, una de las siete piezas emplea textura predominantemente contrapuntística, dos predominantemente homofónica, y cuatro emplean texturas múltiples.

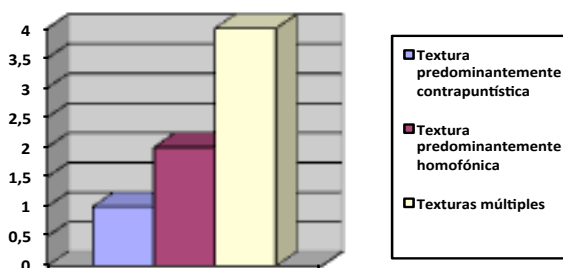
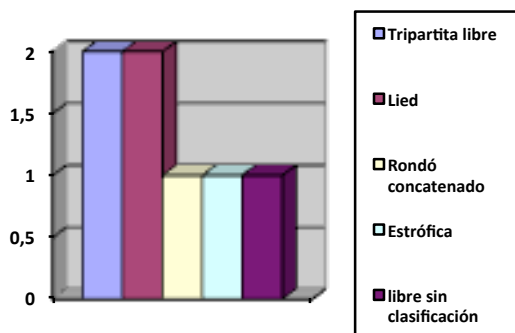


Gráfico 14



En el aspecto formal, dos piezas se adscriben a un formato tripartito libre, otras dos a una estructura de tipo *lied* (A B A), una responde a forma *rondó* concatenado, una a un formato estrófico y otra a una forma libre sin posible clasificación

Gráfico 15

**MADRIGAL GALLEGO (1981)**

*Texto: Rosalía de Castro (Follas novas libro II)*

*Música: Ángel Barja*

*Premio nacional "Rosalía e a música coral"*

*Santiago de Compostela, 25 de julio 1981.*

*Andante con moto. Tono de La M.*

La estructura general de la pieza se representa en el esquema siguiente:

Sección	Textura	Texto	Tempo, ritmo	Grado de reposo
A	Contrapuntística	<i>Corré serenas ondas cristiãñas, Pasad'en calma e maxestosas, Como as sobras pasand'os gloriosos feitos</i>	<i>Andante con moto.</i>	I
B	Contrapuntística	<i>¡Rodade sin descanso, como rodan a eternidá Xeneraciós. Sin numero, como rodan a eternidá Que cal eu voy contempro, contempráranvos!</i>	Binario	I
C	Homofónica	<i>Dame vosos perfumes, lindas rosas, Sede que m'abresa, craras fontes, Apagado quemo e, apagado queimor.  Mudes de gasa, cubrial velo de lixeiro encaxe, D'oardente solos brillado res rayos.</i>	<i>Allegro non tropo.</i>  Ternario	iv
D	Contrapuntística	<i>E ti, temprada e cariñosa brisa Da en començos os concertos misteriosos Antros carballos d'a de vesa escura,</i>	<i>Tpo. Primo.</i>	V <sup>7,9</sup>
E	Contrapuntística	<i>Por ond'osar vay marmurando leve.</i>	Binario	I

Esquema 67

Esta pieza es, probablemente, la más elaborada de las canciones populares gallegas, debido al acabado de los fugados en los que se articulan todas sus partes (a excepción de la sección C). El resultado es una textura de cierta complejidad que, a pesar de ello, mantiene fresco el carácter popular del folclore gallego, precisamente, recreando la plenitud de las danzas festivas, cargadas de actividad rítmica, en este caso, a través del contrapunto. Cada una de las secciones (a excepción de la sección C), comienza un nuevo fugado, con materiales diferentes, que se va desarrollando de un modo colorista hasta conducir al siguiente.

La obra presenta, además, ciertos detalles figurativos, como acorde tríada menor en la palabra "sombras", o los motivos de floreos reiterados y ondulantes, para "roda".

### **CANCIONES JOB (1981)**

Compuesta en 1981, se trata de una colección de tres piezas basadas en un collage de versos extraídos del libro bíblico de Job. La obra ganó un accésit en el X Concurso Internacional de Composición para Masas Corales de Tolosa, compartido con Tomás Aragüés. La selección de estos versículos, realizada de manera no consecutiva, y su disposición y modo de integrarlos en el conjunto global de cada pieza, son ya el primer hecho compositivo previo a la concepción musical. Los títulos de cada pieza responden respectivamente al comienzo del primer verso de cada una de ellas. Quizá por la manera en que fue forjada su educación, y también por su naturaleza personal y espiritual, y por su trayectoria vital, es evidente la forma en la que Barja encuentra en estos textos un vehículo idóneo de expresividad. La sola elección de los textos, y la sensibilidad con la que capta cada matiz denotan una afinidad especialmente significativa para con los mismos. Tal y como relata José Barja, el propio Ángel se toma la licencia de insertar el vocativo "Domine" en momentos donde no consta originalmente<sup>147</sup>. Este hecho habla por sí solo sobre cómo el compositor toma el texto y lo hace suyo, identificándose con él, recitándolo en primera persona.

Las *Canciones Job* se interpretaron, por primera vez en León, en un concierto celebrado en el salón de actos de la Biblioteca Pública del Estado, el 3 de enero de 1984. Según explican las notas al programa de ese concierto, la obra había tenido ya su estreno absoluto con anterioridad, en mayo de 1983 en Bilbao. En realidad, dicho evento tuvo lugar el 29 de abril de 1983, dentro de la X Semana Coral Vizcaína, en la Basílica de Ntra. Sra. de Begoña, a cargo de la coral *Laino Eresi de Zalla*, dirigida por Natxo Fernández de Zurbano<sup>148</sup>.

<sup>147</sup> Barja Iglesias J.: Comentarios a las grabaciones de Ángel Barja. León: Producciones Caskabel, S.L.

<sup>148</sup> Información proporcionada por Dña. Pilar Jauregi, presidenta de la de la *Semana Coral Vizcaína*.



Las crónicas del evento en León hablan de un gran éxito de la Capilla Clásica en su Concierto de Año Nuevo. Dicen también que el estreno de las *Canciones Job* fueron el punto culminante del concierto, cuyo programa era sumamente variado<sup>149</sup>.

Resulta, cuando menos, sorprendente, que el momento elegido para el estreno de esta obra, cuyos textos presentan un carácter penitencial, sea un concierto de Año Nuevo.

La obra fue programada por la Coral de Cámara de Pamplona en el IV *Memorial Ángel Barja* (1991), y en el XXVIII (2006); por la *Capilla Clásica* en el VII (1994); por el *Grupo Coral Gregor*, también en el VII (1994); por *The Scholars* en el XX (2008); y por *Nova Lux Ensemble* en el XXI (2009)

### 1.- *Versa est in luctum*

Esta canción emplea tres versículos: El 31 del capítulo 30 ("Mi cítara sólo sirve para el duelo y mi flauta para acompañar a los que lloran"), el 16 del capítulo 7 ("Yo no viviré eternamente: déjame solo, porque mis días son un soplo") y el 30 del capítulo 30 ("Mi piel ennegrecida se me cae, mis huesos arden por la fiebre"). El segundo de ellos es repetido nuevamente al final a modo de estribillo, generando así una forma de tipo "A-B-C-B". El abundante uso de acordes por sucesión de cuartas parece ser el procedimiento más empleado para encubrir la tonalidad, que sin embargo está claramente ubicada sobre Si menor, tonalidad que en el barroco estaba retóricamente asociada a la muerte. La textura de esta pieza es predominantemente homofónica, y los procedimientos expresivos de carácter abstracto.

Las secciones A, y B están centradas en el I grado de la tonalidad, empleando como recurso expresivo la recurrencia de acordes ambiguos, generados a través de notas añadidas a las configuraciones triádicas y/o acordes formados por sucesión de cuartas, que pueden provocar expectativa de resolución en tríadas diferentes. También son frecuentes las notas extrañas con resoluciones diferidas y/o eludidas. Sin embargo, a pesar de estos procedimientos armónicos, el contexto tonal y la disposición acordal, incluso de los casos ambiguos, la presencia del referente tonal Si menor no resulta sino sólo parcialmente encubierta. La sección C resulta la más contrastante desde el punto de vista tonal. Comienza en un III grado (supuesto tono relativo de Si menor), con séptima mayor (cuarta especie), y el reposo cadencial se construye sobre una séptima de tercera especie<sup>150</sup> sobre Fa #, lo cual sugiere la expectativa de resolver sobre Mi menor (ii grado del III y iv del i), cosa que no llega a suceder de manera consumada. Esta cadencia se enlaza con la reexposición de la parte B que funciona como elemento referencial, para insistir sobre la idea de la brevedad de la vida.

<sup>149</sup> *Diario de León*, 4 de enero de 1984, p. 4.

<sup>150</sup> Tríada disminuida y séptima menor.

La ilustración siguiente muestra un pasaje de la sección B, en el que inicialmente se adivinan falsas funciones de acordes, cuyas notas características se redefinen, momentos más tarde, como notas extrañas que evolucionan excepcionalmente hacia las reales del acorde de Si menor. La línea de trazo ondulado señala una de esas trayectorias de voces.

Ilustración 40

Las texturas son predominantemente homofónicas en toda la canción. El esquema siguiente muestra la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grado de reposo	Textura predominante
A Si menor	a <sub>1</sub> (1-9)	"Versa est in luctum..."	i	Homofónica
	a <sub>2</sub> (10-18)	"et organum meum..."	Acorde por cuartas ambigüo entre ii y iv	
B Si menor	b <sub>1</sub> (19-23)	"Parce mihi Domine..."	Acorde por cuartas ambigüo entre i y iv	
	b <sub>2</sub> (24-30)	"nihil, nihil, nihil enim sunt..."	i	
C Re mayor	(31-40)	"Curtis mea denigrata est..."	ii7/ii	
B Si menor	b <sub>1</sub> (41-45)	"Parce mihi Domine..."	Acorde por cuartas ambigüo entre i y iv	
	b <sub>2</sub> (46-52)	"nihil, nihil, nihil enim sunt..."	i	

Esquema 68

## 2.- *Quare non in vulva*

Esta pieza emplea los versos 11 a 16 del tercer capítulo del libro de Job.

*¿Por qué no me morí al nacer? ¿Por qué no expiré al salir del vientre materno?*

*¿Por qué me recibieron dos rodillas y dos pechos me dieron de mamar?*

*Ahora yacería tranquilo estaría dormido y así descansaría,*

*junto con los reyes y consejeros de la tierra que se hicieron construir mausoleos,*

*o con los príncipes que poseían oro y llenaron de plata sus moradas.*

*O no existiría, como un aborto enterrado, como los niños que nunca vieron la luz.*

Una vez más es evidente el modo en el que Barja capta el contenido del texto en toda su profundidad. Igual que ocurre en la pieza anterior, se emplea una armadura de dos sostenidos, y la tonalidad aún permanece en Si menor, si bien en esta ocasión los procedimientos empleados para encubrirla se presentan algo más elaborados. No hay repetición alguna que genere recurrencia o referencia en la forma. Más bien la música fluye con el texto de manera libre y continua. La textura es predominantemente homofónica, reservándose dos momentos de imitación canónica y factura contrapuntística para los segmentos en los que el texto habla de los reyes que hicieron construir mausoleos y los príncipes que poseían oro y llenaron de plata sus moradas. Este es un hecho recurrente que concierne a la expresividad: Barja asocia en esta pieza el concepto de esplendor con la textura de fugado. En alguna ocasión aparecen también elementos descriptivos de carácter figurativo.

Podríamos dividir la pieza en tres secciones diferenciadas por su contenido musical, pero claramente puede apreciarse cómo esta agrupación es una consecuencia derivada del texto en el sentido más profundo de su contenido, y no tanto de la forma. Quizá es por eso que la estructura musical resultante no responda a una compartimentación formalista o superficial, sino que las distintas partes se presentan integradas en la globalidad de la pieza, apelando a la intención de expresividad como objetivo prioritario.

**La primera sección** contendría los dos primeros versículos, que tienen en común el carácter desgarrado de las interrogativas. El comienzo es una explosión de actividad armónica y textural, propiciado por el uso abundante de notas extrañas y/o añadidas, tanto diatónicas como cromáticas, que finalmente se van encaminando hacia los referentes tonales diatónicos, así como el comienzo en un registro de relativa tensión. Paulatinamente esta energía se va disolviendo, llegando a sucesivos puntos de reposo. La primera cadencia llega en el compás 7, donde una séptima de tercera especie se muestra explícitamente como ii grado de Si menor. Hasta este momento los indicios de tonalidad aparecen muy vagos e imprecisos, ya que las resoluciones de las notas extrañas tiene lugar de manera excepcional y además desfasada entre las diferentes voces. Todo ello contribuye al enmascaramiento de la tonalidad y a la sensación de caos inicial, asociada con el eje dramático de los primeros interrogantes.

La **segunda sección**, acaso la más extensa, contiene los versos tercero, cuarto y quinto. La intención expresiva es también interesante en este caso. Por una parte emplea diseños de notas repetidas y ostinatos reiterativos asociados a las ideas de *"yacería tranquilo..., estaría dormido..., descansaría..."*, y por otro lado, tal y como describíamos anteriormente, se asocian los fugados con la descripción del esplendor de reyes y príncipes. La tonalidad continúa siendo explícita y sólo parcialmente encubierta por los mismos procedimientos de notas extrañas, añadidas y acordes por sucesión de cuartas que sugieren ambigüedad.

La **tercera sección** presenta un recurso expresivo muy sugerente. Cuando el texto se refiere a los *"abortos enterrados..."*, se parte del unísono Fa # en todas las voces, a partir del cual, las tres inferiores descienden lentamente produciéndose lentamente un despliegue hacia el grave, y permaneciendo fija la voz de soprano en la nota inicial (Fa # 4), actuando como cota máxima del registro superior, a modo de techo del registro global, ubicado en una zona relativamente grave y oscura. Todo ello justo hasta el momento final, en los seis últimos compases, donde se produce un ascenso súbito, justo para subrayar el concepto de "luz" *"...los niños que nunca vieron la luz"*. El esquema siguiente indica la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grado de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> (1-7)	"Quare non invulsa mortuus sum?"	ii <sub>7</sub>	Homofónica
	a <sub>2</sub> (8-12)	"egresus ex utero..."	V/V/III Con 7ª y 9ª	Homofónica
	a <sub>3</sub> (13-20)	"Quare exceptus genibus?..."	Acorde por cuartas. Ambigüedad entre ii - iv	Homofónica
B	b <sub>1</sub> (21-33)	"Nunc enim dormiens silerem..."	ii con cuarta añadida	Homofónica
	b <sub>2</sub> (34-39)	"Qui aedificant..."	V/V/III Con 7ª y 9ª	Contrapuntística
	b <sub>3</sub> (40-43)	Aut cum principibus..."	ii <sub>7</sub> /III	Homofónica

	b <sub>4</sub> (44-54)	"qui possident aurummm"	Acorde del tipo (0,3,5) sobre do#. Ambigüedad V(incompleto) ii (con 4ª añadida)	Contrapuntística
C	c <sub>1</sub> (55-63)	"aut sicut abortivum..."	Acorde por cuartas. Sugiere i con 9ª añadida	Homofónica
	c <sub>2</sub> (64-71)	"vel qui concepti..."	Acorde por sucesión de cuartas con divisi. Ambigüedad i - iv	Homofónica

Esquema 69

### 3.- *Paucitas dierum*

En esta ocasión, los versos seleccionados son los 20, 21 y 8 del capítulo 10

*¡Duran tan poco los días de mi vida! ¡Apártate de mí! Así podré sonreír un poco,  
antes que me vaya, para no volver, a la región de las tinieblas y las sombras,  
Tus manos me modelaron y me hicieron, y luego, cambiando de parecer, me destruyes.*

Cada verso se asigna a una sección de la pieza, repitiéndose el segundo al final para cerrar la forma, de modo que la estructura A-B-C-B resulta ser la solución formal igual que lo fuera en la primera canción de la serie, "*Versa est in luctum*". En líneas generales, la tonalidad, que continúa siendo Si menor, resulta menos encubierta en esta canción comparada con la anterior.

**La sección A** comienza con una textura predominantemente homofónica, para continuar de forma contrapuntística a partir del compás 6. La subsección que comienza en el compás 10 traza otra configuración contrapuntística, esta vez con un diseño imitativo de un motivo especialmente expresivo entre las dos voces superiores. El exquisito lirismo del motivo en imitación se logra por el salto disjunto ascendente inicial y los sucesivos retardos de excepcional resolución ascendente. Cada entrada en imitación va escalando en ascenso a través de una progresión ascendente, lo cual describe la intensidad creciente de la exclamación del texto: "*¡Apártate de mí!*". Mientras, las dos voces masculinas funcionan como acompañamiento de las otras dos.

11 *dolcissimo*

SOPRANO *pp* di - mit - te me, di - mit - te me

ALTO *pp* di - mit - te me, di - mit - te me di - mit - te

TENOR *pp* di - mit te, di - mit te, di - mit te me,

BASS *pp* di - mit te, di - mit te, di - mit te me,

Ilustración 41

La tercera subsección se refiere al segmento del texto que algunas traducciones muestran como "Así podrá sonreír un poco". Sin embargo, literalmente, literalmente del latín parece decir algo así como "...Para que pueda llorar mi dolor". Es presumible que Barja lo entendiera de este último modo y que, en tal caso, recrease figurativamente la imagen del llanto a la línea melismática de repetidos floreos sobre una misma nota, asignando esta figura a un solo en la voz de soprano.

SOLO AD LIB. *molto tranquillo* 21

SOPRANO ne ut plan

ALTO *pp* ne ut plan

TENOR *pp* ne ut plan

BASS *pp* ne ut plan

Ilustración 42

Las secciones B comienzan con un característico y agitado fugado que contrasta con la textura predominantemente homofónica o de contrapunto más moderado del resto de la pieza. Es sensato suponer que este diseño asignado al texto: "antes que me vaya, para no volver" se emplee con intención descriptiva, identificando el dinamismo del fugado con la acción de "irse". Sin que haya reposo que delimite subsecciones, el segmento del fugado se dirige gradualmente a una configuración homofónica, atenuando la actividad textural para continuar en un progresivo descenso de las tres voces inferiores hacia el registro grave, mientras la voz de soprano permanece casi estática sobre una nota fija (Mi 4). Este recurso expresivo y figurativo se emplea

aquí para representar el segmento del texto que dice "..., a la región de las tinieblas y las sombras", y es el mismo procedimiento que empleara en la segunda canción para hablar de "...los niños que nunca vieron la luz"...

36

SOPRANO *dim.*  
ter - ram te ne - bro sam et o - per - tam

ALTO  
ad ter - ram te - ne - bro - sam et o - per - tam

TENOR  
ad ter - ram te ne - bro - - - - -

BASS  
ter - ram te - ne - bro - sam et o - per - tam mor -

40

SOPRANO *ppp*  
mor - tis ca - li - gi - ne.

ALTO *sempre dim.* *ppp*  
mor - tis ca - li - gi - ne.

TENOR *ppp*  
sam, et o - per - tam mor - tis ca - li - gi - ne.

BASS *sempre dim.* *ppp*  
- tis ca - li - - - - gi - ne.

Ilustración 43

La sección C contrasta al emplear un compás ternario. El tratamiento de la tonalidad también es un recurso figurativo en esta sección, ya que comienza la sección con gran claridad del tono principal de Si menor que, por momentos, se va desintegrando por la aparición progresiva de acordes lejanos a su ámbito diatónico, como Do menor, Mi Mayor o Do Mayor<sup>7</sup>, para finalmente descansar en la cadencia de un acorde disminuido. Recordemos que el texto de ese momento dice: "Tus manos me modelaron y me hicieron, y luego, cambiando de parecer, me destruyes".

La organización general de la pieza aparece reflejada en el esquema siguiente:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grado de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> (1-10)	" <i>Paucitas dierum meorum...</i> "	V <sub>7</sub>	Homofónica/ Contrapuntística
	a <sub>2</sub> (11-20)	" <i>dimitte me, Domine</i> "	V <sub>7</sub>	Contrapuntística
	a <sub>3</sub> (21-27)	" <i>ut plangam dolorem meum</i> "	LaM Con 9ª añadida	Melodía acompañada
B	(28-44)	" <i>Antequam vadam ad terram tenebrosam et opertam mortis caligine</i> "	V <sub>7</sub> Con la 5ª en -	Contrapuntística/ Homofónica
C	(45-59)	" <i>Manus tuae Domine...</i> "	7ª dim. sobre Re#	Homofónica
B	(60-76)	" <i>Antequam vadam ad terram tenebrosam et opertam mortis caligine</i> "	V <sub>7</sub> Con la 5ª en -	Contrapuntística/ Homofónica

Esquema 70

### Conclusiones generales de la obra Canciones Job

Todos los recursos musicales empleados en las tres piezas están enfocados a la consecución de la máxima expresividad posible, asociada al contenido dramático de los textos. Tanto en la segunda como en la tercera pueden apreciarse claros procedimientos de descripción figurativa del contenido del texto. Este tipo de expresividad descriptiva adquiere especial relevancia cuando va asociado a la idea de muerte, profundidad, oscuridad, tiniebla, etc.

La primera de las piezas presenta una textura predominantemente homofónica. Las otras dos combinan, de modo alternante, configuraciones homofónicas con otras de tipo contrapuntístico.

En lo referente a la forma, las piezas primera y tercera se adscriben a una planificación igual, de tipo A - B - C - B, mientras que la segunda responde a una configuración tripartita no reexpositiva, de tipo A - B - C.

La tonalidad está presente, si bien ésta se trata de un modo encubierto. La posibilidad de clarificar o distorsionar la tonalidad en cada momento a través de distintos procedimientos detallados en el transcurso del análisis, es uno de los potenciales expresivos más hábilmente desarrollados en esta obra. El referente tonal, más o menos encubierto, es Si menor, que, como ya se ha dicho, es una tonalidad de connotación tradicionalmente dramática.



## VELADOR (*Noviembre de 1982*)

A la memoria de Vicent Miguel

Texto: Lope de Vega

Musica : Ángel Barja

El dedicatario de esta obra, Vincent Miguel, fue subdirector de la *Coral Salvé* de Laredo, cuya trágica muerte inspiró a Barja esta composición, la misma noche en que sucedió<sup>151</sup>.

Fue interpretada por la coral Salvé de Laredo en el II Memorial Ángel Barja (1989), coincidiendo con el 50 aniversario del nacimiento del compositor.

*Andante*, 6/8, tono de Si m. La estructura general de la pieza se representa en el esquema siguiente:

Sección	A	B			A
Subsección		b <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	
Tempo	<i>Sereno y ligado</i>	<i>Maestoso</i>			<i>Sereno y ligado</i>
Texto	<i>Velador que castillo velas, velarle bien y mira por ti, Que velando en el me perdí.</i>	<i>Mira las campañas llenas De tanto enemigo armado</i>	<i>Ya estoy, amor desvelado De velar en las almejas.</i>	<i>Ya que las campañas sueñas, Toma ejemplo y mira en mí, Que velando en el, Que velando me perdí, que velando en el me perdí (V)</i>	<i>Velador que castillo velas, velarle bien y mira por ti, Que velando en el me perdí.</i>
Grado de reposo	i (abierto)	I			V
Tono	Si m	Si M			Si m
Textura predominante	Contrapunto imitativo (fugado)	Homofónica			Contrapunto imitativo (fugado)

### Esquema 71

Estéticamente la pieza responde a un modelo compositivo de polifonía clásica, a ejemplo de los compositores tardorrenacentistas o del barroco temprano, como F. Guerrero, C. de Morales, etc. Esta identidad estética se pone en evidencia por el acabado de la polifonía (tanto los momentos contrapuntísticos de las secciones A, como los más homofónicos de la secciones B). Igualmente, algunos detalles armónicos, como los acordes finales abiertos (sin tercera) de las secciones A, recrean connotaciones historicistas que retrotraen al oyente al contexto histórico estético referido.

<sup>151</sup> Entrevista con José Luis Ocejo el 8 de marzo de 2015.

## ***ALDAPEKO (Tolosa 1982)***

*Popular vasca*

*Ángel Barja*

Entendemos que esta pieza fuera compuesta en León, donde Ángel Barja vivía por aquellos años, aunque fuera presentada al certamen de Tolosa en su modalidad de folclore vasco, y a ello se refiera, quizá, la indicación del encabezamiento.

*Allegretto*, Compás de 2/4 y tonos de Re m-Sol m-M

*Aldapeko sagarraren adarraren puntan,*

*Puntaren pun tan.*

*Txorija dago aberslari.*

*Txiruliruli,*

*Txiruliruli,*

*¿nor dantzatu ko otedu eresitxu ori?*

*En la cuesta hay un manzano,*

*Y entre su ramaje un pajarillo*

*Canto lanzaba allí.*

*Chirulirulí chirulirulí*

*¿Quién será el que baile*

*tu gracioso retintín?*

Esta pieza se basa en un motivo recurrente que permanece presente durante todo el discurso, basado en tres grados conjuntos ascendentes seguidos del retorno a la nota inicial y un descenso de cuarta. Sobre este material melódico se desarrollan las sucesivas secciones, siempre de textura contrapuntística. Las líneas presentan imitaciones del material en distintos niveles y proporciones rítmicas, así como en varias alturas. Un pasaje incluye un solo con indicación

“*silbado, con flauta, o armónica*”. También se incluye un breve solo de contralto, sobre una versión del mismo material melódico, esta vez con un ritmo de tipo troqueo<sup>152</sup>, y uno de soprano, también sobre el tema principal.

El tratamiento de la armonía incluye variantes modales sobre el tono inicial de Re (menor, dórico) y Sol (menor, dórico, mayor y mixolidio). Curiosamente, el tono de sol aparece, inicialmente, como IV grado de Re, pero, finalmente, es el tono de conclusión.

La estructura general de la pieza se representa en el esquema siguiente:

Sección	A	A'	B	B	Nexo	A''	B	B'	A''	B
Texto	<i>Aldapeko sagarraren adarraren puntan, Puntaren puntan. Txorija dago aberslari</i>	<i>Aldapeko sagarraren adarraren puntan, Puntaren puntan. Txorija dago aberslari</i>	<i>Txiruliruli, Txiruliruli, znor dantzatu ko otedu eresitxuri?</i>	<i>Txiruliruli, Txiruliruli,</i>	<i>Puntaren puntan</i>	<i>Aldapeko sagarraren adarraren puntan, Puntaren puntan. Txorija dago aberslari</i>	<i>Txiruliruli, Txiruliruli,</i>	<i>Txiruliruli, Txiruliruli</i>	<i>Aldapeko sagarraren adarraren puntan, Puntaren puntan. Txorija dago aberslari</i>	<i>Txiruliruli, Txiruliruli, znor dantzatu ko otedu eresitxuri?</i>
Textura	Contrapuntística									
Tempo	<i>Allegretto</i>	<i>Poco agitato</i>								
Grado de Reposo	V	i	i	i	V	ii <sub>7</sub>	i	I	i	I
Tono	Re	Sol								

Esquema 72

Esta obra fue interpretada en el XXIV Memorial (2012) por el coro *Hodeiertz Abesbatza*.

<sup>152</sup> Figura larga seguida de breve.

## ***PLANCTUM JEREMIAE (1982)***

Compuesta en 1982 y estrenada el 31 de marzo de 1983 en el Festival de Música Religiosa de Cuenca, se trata, probablemente, de una de las obras compositivamente más valiosas, si no la más, de la producción vocal de Ángel Barja. Tras el éxito de los *Madrigales y Romances* y los *Poemas del mar*, escritos para el grupo vocal *The Scholars*, y habiéndose propiciado las mejores circunstancias tanto en la relación personal como profesional entre compositor e intérpretes, éstos mismos encargaron a Ángel una obra que fuese concebida expresamente para ellos. Este es el origen de *Planctum Jeremiae*. *The Scholars* ha variado el número de sus componentes a lo largo de su trayectoria. Esta es la causa de que *Planctum Jeremiae* fuese compuesta a cuatro voces mixtas y no para cinco (incluyendo la de barítono), como fuera el caso de los *Madrigales y Romances* y de los *Poemas del mar*, salvo una única excepción en cada una de las citadas colecciones. El texto es obviamente idóneo para abordar registros expresivos de extraordinaria riqueza y, sin duda, es esa la razón de su elección. La obra de Barja que nos ocupa se estructura en tres piezas: *Desolatio*, *Oratio* y *Spes*. Cada una de ellas se basa en una selección de versículos de las *Lamentaciones de Jeremías*. El libro bíblico completo se compone de cinco lamentaciones. Tal y como ocurriera con las *Canciones Job*, compuestas un año antes, la elección y reorganización de los versículos es ya el primer acto compositivo, que dice mucho de la profundidad con la que Barja conocía el contenido de los textos en toda su complejidad. La exquisitez y profundidad con las que se desenvuelve en el ámbito expresivo son un signo indiscutible de la formación integral del autor, vasta en el aspecto musical, pero no menos intensa en las facetas intelectual y espiritual. *Desolatio* contiene los versículos 1 a 4 de la primera lamentación, precedidos respectivamente por su numeración hebrea (*aleph, beth, ghimel, daleth*). *Oratio* se construye sobre los versículos 12 a 14 de la primera lamentación, también precedidos de la correspondiente numeración hebrea (*lamed, mem, nun*). *Spes* contiene los versículos 10 a 14 de la quinta lamentación y los 24 y 55 de la tercera.

A continuación se muestra una traducción de los textos al castellano.

*Desolatio*

(Versos de la primera lamentación)

*Aleph 1.- ¡Cómo ha quedado sola la ciudad populosa! La grande entre las naciones se ha vuelto como viuda. La señora de las provincias ha sido tributaria.*

*Beth 2.- Amargamente llora en la noche, y sus lágrimas están en sus mejillas. No tiene quien la consuele de todos sus amantes. Todos sus amigos le fallaron, se le volvieron enemigos.*

*Ghimel 3.- Judá ha ido en cautiverio a causa de la aflicción y de la dura servidumbre; ella habitó entre las naciones, y no halló descanso: Todos sus perseguidores la alcanzaron entre las estrechuras.*

*Daleth 4.- Las calzadas de Sion tienen luto, porque no hay quien venga a las fiestas solemnes. Todas sus puertas están asoladas, sus sacerdotes gimen, sus vírgenes están afligidas, y ella tiene amargura.*

*Oratio*

*Lamed 12.- ¿No os conmueve a cuantos pasáis por el camino? Mirad, y ver si hay dolor como mi dolor que me ha venido; porque Jehová me ha angustiado en el día de su ardiente furor.*

*Mem 13.- Desde lo alto envió fuego que consume mis huesos. Ha extendido red a mis pies, me volvió atrás, me dejó desolada, y con dolor todo el día.*

*Nun 14.- El yugo de mis rebeliones ha sido atado por su mano; ataduras han sido echadas sobre mi cerviz; ha debilitado mis fuerzas; me ha entregado el Señor en manos contra las cuales no podré levantarme.*

*Spes*

*(Versos de la quinta lamentación)*

*10.- Nuestra piel se ennegreció como un horno a causa del ardor del hambre.*

*11.- Violaron a las mujeres en Sion, a las vírgenes en las ciudades de Judá.*

*12.- A los príncipes colgaron de las manos. No respetaron el rostro de los viejos.*

*13.- Llevaron a los jóvenes a moler, y los muchachos desfallecieron bajo el peso de la leña.*

*14.- Los ancianos no se ven más en la puerta. Los jóvenes dejaron sus canciones.*

*(Verso de la tercera lamentación)*

*24.- Mi porción es Jehová, dijo mi alma; por tanto, en él esperaré.*

*(Verso de la tercera lamentación)*

*55.- Invoqué tu nombre, oh Jehová, desde la cárcel profunda.*

El estreno tuvo lugar, como ya hemos dicho, dentro de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, el 31 de marzo (Jueves Santo) del año 1983. Conviene precisar que éste fue el lugar y circunstancia del estreno, y no el Festival Internacional de Santander, como consta en la edición<sup>153</sup>. Lo cierto es que *Planctum Jeremiae* fue programada en ese contexto, si bien, en el archivo del festival, figura como obra de encargo de ese año *Pasión según San Marcos*, de Tomás Marco, cuyo estreno tuvo lugar un día antes, dentro del mismo ciclo. La crónica del concierto habla de un recital que fue ganando en emoción e interés, hasta culminar con la interpretación de *Planctum Jeremiae*, de "tonos aparentemente disonantes y gran dificultad",

---

<sup>153</sup> González Viñuela, L.: *Ángel Barja Obra Coral Sacra*. León: Diputación de León, 1989, p. 9.

que "dejó perplejos a los asistentes". También habla de una interpretación de "voces celestiales" (*The Scholars*), y de una ovación final del público<sup>154</sup>.

Posteriormente *Planctum Jeremiae* ganó el Premio Internacional de Composición para Masas Corales de Tolosa en el año 1985, el mismo concurso que Barja ya había ganado en 1982 con *Canciones Job*.

Si ya en los *Madrigales y Romances* Barja estaba liberado de las limitaciones técnicas que le imponían las agrupaciones *amateur*, a las que generalmente iban dirigidas sus obras corales, en esta ocasión puede afirmarse que dicha libertad llega aún más lejos a tal efecto.

Se trata de la única ocasión en la que Barja llega a emplear un lenguaje puramente atonal en una obra vocal polifónica. En el género instrumental existen diferentes ejemplos de lenguaje atonal, entre los que cabría destacar su brillante II cuarteto para cuerdas *Diálogos*. Es evidente que en el ámbito vocal, las dificultades y riesgos que entraña el hecho de prescindir de la tonalidad son muy superiores a los que tienen lugar en géneros instrumentales. En anteriores piezas polifónicas de Barja son habituales distintas versiones de procedimientos neotonales, neomodales..., en otras ocasiones emplea lo que podemos definir como "tonalidad encubierta", a través de la distorsión de la funcionalidad, multitud de notas añadidas, acordes ambiguos y procedimientos similares. Sin embargo, prescindir absolutamente de referencia triádica alguna en un género vocal es una osadía poco frecuente. Los riesgos de llevar a cabo este tipo de proyecto son múltiples: Por una parte existe el peligro de la inviabilidad de la ejecución de la pieza. Evidentemente, la música vocal a capella necesariamente requiere referencias que hagan posible la afinación y la "localización" de cada intervalo tanto en el aspecto motivico como en el armónico. Ante la inexistencia de entidades tonales y/o triádicas, ni siquiera encubiertas, la adecuada disposición de estas referencias requiere de una gran maestría, incluso dando por supuesto que los intérpretes a los que va dirigida la obra son profesionales de sobrada solvencia. Además existen los inconvenientes de las restricciones de registro que entraña el ámbito vocal, lo cuál podría ser una limitación para abordar este lenguaje. Por otro lado, existe el riesgo innegable del dilema entre decantarse por la prioridad técnica y sistemática, de corte más estructuralista, o mantenerse fiel a las cualidades de expresividad e inteligibilidad de lenguaje que siempre habían estado presentes en el compositor, especialmente en los géneros vocales, y que requieren cierto grado de flexibilidad. La solución es asombrosa. Resulta indiscutible el dominio técnico compositivo, de muy importante afinidad con el ámbito de la "atonalidad motivica" de la segunda escuela de Viena en su período expresionista, pero haciendo una recreación personal y absolutamente original de dicha estética. De este modo, emplea una técnica de vanguardia con absoluto dominio, pero adecuándola a característica expresividad, propia de su estética particular, a la que no renuncia en ningún momento. El resultado es una obra de lenguaje mucho más evolucionado de lo habitual, pero con un nivel de lógica, coherencia, control y dominio, que propician que sea absolutamente viable, eso sí, para intérpretes de probada solvencia, como *The Scholars*, para quienes fue compuesta. El mismo Ángel Barja se expresaba de la siguiente manera:

---

<sup>154</sup> Pérez Rodríguez, R.: *Diario de Cuenca*, 1 de abril de 1983, pp. 1 y 4

"Las temporadas pasadas en Suiza y Austria confirmaron mis experiencias romanas. En el caso de Austria, recibí un gran impacto al sentir de cerca las huellas de los grandes maestros clásicos y románticos, allí perennemente recordados. También allí ahondé en el conocimiento de Anton Webern que sería poco después mi 'verdadero guía'."<sup>155</sup>

La obra vocal de Barja más representativa de esta influencia que él mismo reconoce es, sin duda, *Planctum Jeremiae*. Los materiales motivicos y armónicos parecen proceder de un origen común, y este hecho da lugar a una concepción muy evolucionada, no sólo del lenguaje tonal, sino también del resultado textural. Pueden identificarse células interválicas recurrentes, a modo de agregados, que relacionan motivos y acordes. A este efecto, el método analítico de teoría de conjuntos ("set theory") se presenta como el más adecuado para abordar el estudio de la obra. Para valorar e identificar estos agregados debemos apreciarlos bajo la perspectiva de la "ordenación mínima" de cada uno de ellos ("normal form", según propone la "set theory" de Allen Forte<sup>156</sup>). Para determinar el concepto de "ordenación mínima" con precisión adoptaremos como referente la explicación de Joel Lester<sup>157</sup>. Con significativa frecuencia estos agregados presentan en su ordenación mínima el semitono como intervalo inicial, lo cual contribuye a evitar la identificación del agregado con cualquier posible connotación de tipo diatónico.

La obra fue programada por The Scholars en el X Memorial Ángel Barja (1997), y en el XX (2008).

### 1.- *Desolatio*

En esta pieza, igual que en las otras dos, el texto desarrolla las lamentaciones con una preciosista riqueza descriptiva, lo cual se traduce en la presencia de una carga dramática extraordinaria. Un gran melisma en la voz de soprano, sin ningún acompañamiento, canta el número hebreo "*aleph*" para anunciar el primer versículo de las lamentaciones. El impactante giro melódico se extiende a lo largo de nueve compases, de los cuales, los cuatro primeros presentan un hexacordo completamente definido, esto es, sin recurrencia alguna de clases de alturas, como si se tratase de un hexacordo serial. Esto tiene varias consecuencias: Por una parte, se afirma contundentemente, ya en el comienzo de la pieza, la naturaleza atonal de la misma. Por otro lado, la rica línea melódica presenta definidos contornos que dibujan grupos característicos de intervalos. En definitiva, puede observarse cómo el hexacordo inicial es un agregado que contiene la base de todo el material interválico a desarrollar.

<sup>155</sup> Barja Iglesias, J.: *Ángel Barja Vida*. León: Producciones Caskabel, S.L., 1988.

<sup>156</sup> Forte, Allen.: *The structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

<sup>157</sup> Lester, J.: *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2005, p. 94.

## Planctum Jeremiae

Desolatio

Ilustración 44

El hexacordo inicial, en su ordenación mínima sería representado como una agregado del tipo (0,1,3,5,6,7), tal y como aparece en la ilustración siguiente:

(0,1,3,5,6,7)

Ilustración 45

Sin embargo, el modo en el que las clases de alturas se materializan en sus registros concretos, es lo que genera los contornos melódicos que definen la línea. El transcurso melódico del hexacordo se va realizando a través de dos registros diferenciados y claramente definidos. Esto es lo que evidencia los referidos contornos melódicos. El hexacordo se va agotando tal y como indica la ilustración siguiente:

Ilustración 46

De este modo, el transcurso melódico va sugiriendo asociaciones interválicas, generadas por los extremos de los dos registros empleados, de tal modo que resulta posible identificar subagregados (subconjuntos) de notas, en asociaciones interválicas características, procedentes del agregado hexacordal inicial, que funciona como ente aglutinador. Los subconjuntos recurrentes están en relación de inversión simétrica, de tal modo que pueden identificarse tanto los del tipo (0,1,6) como los del tipo (0,5,6), asociados a los contornos melódicos del hexacordo, e integrados dentro del mismo, tal y como muestra la ilustración siguiente:



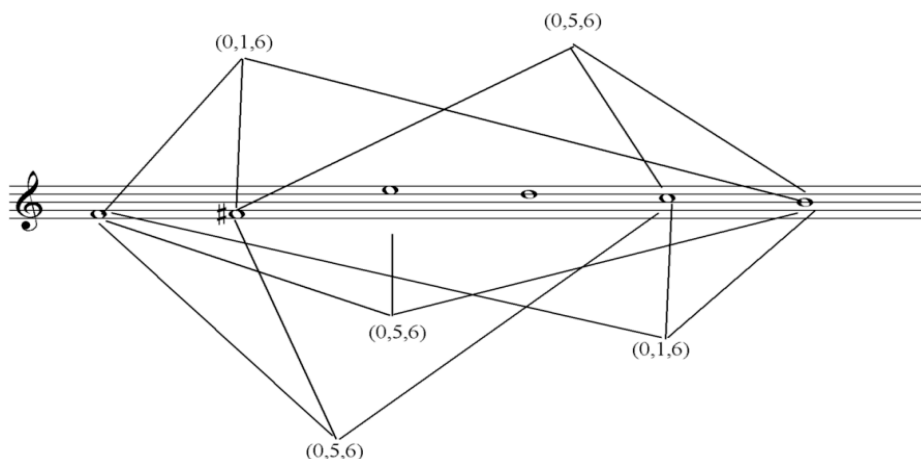


Ilustración 47

A lo largo de la pieza puede constatarse que el agregado tipo (0,1,6), y su inversión simétrica, el tipo (0,5,6) son significativamente recurrentes. La ilustración siguiente muestra un ejemplo de ello entre los compases 10 y 17.

10 *molto recitato*

SOPRANOS *mf* Quo-mo-do se-det so-la, quo-mo-do se-det so-

CONTRALTOS Quo-mo-do se-det

TENORES *p*

BAJOS *p* Quo-mo-do se-det

(0,1,6)

(0,5,6)

14

(0,5,6) (0,5,6) (0,1,6)

so-la ci-vi-tas ple-

so-la ci-vi-tas ci-vi-tas

so-la *p* ci-vi-tas ci-ci

(0,1,6)

Ilustración 48

En definitiva, el dato que se concluye de todo lo anterior es la constatación de una significativa recurrencia de los intervalos de cuarta justa asociados al semitono, en diferentes disposiciones, tanto armónicas-verticales como motivicas-horizontales o mixtas, como se ha visto en alguno de los casos, lo cual genera consecuencias texturales de gran trascendencia, que están en la base de los más importantes valores de la obra. Además, tal y como se ha constatado, esta configuración interválica procede del hexacordo inicial de modo explícito.

No obstante, de manera secundaria, también tienen lugar otros agregados de naturalezas diversas, aunque con menos recurrencia e identidad más débil. Por ejemplo puede apreciarse el agregado tipo (0,2,5,9) en el acorde sobre el que tiene lugar el reposo del compás 28. Se trata de un acorde de cariz más diatónico, porque tiene la misma morfología que un acorde de séptima diatónica de segunda especie<sup>158</sup>. La particularidad de este tipo de acorde es que, siendo propio del lenguaje armónico diatónico-tonal, con carácter de subdominante, también resulta de gran interés como agregado en un contexto atonal por su naturaleza simétrica. Un caso peculiar se encuentra también en el acorde del reposo del compás 101, sobre un agregado del tipo (0,1,2,3) que, como hace evidente su representación numérica, se trata de un *cluster* totalmente compacto, esto es, saturado cromáticamente. El caso del acorde sobre el que se realiza el reposo del compás 109 es un agregado del tipo (0,2,5,7), que a pesar de su cualidad simétrica, presenta una naturaleza de tipo más diatónico que los agregados que comienzan por semitono. Se trata, por otra parte, de un acorde formado por sucesión de cuartas, poco recurrente en esta obra, pero muy común en las composiciones que respondían a procedimientos de tonalidad encubierta.

Resulta un caso absolutamente excepcional el *recitato, ma con passione* que tiene lugar al final de la primera pieza *Oratio* en un solo de soprano. Dicho pasaje se desarrolla totalmente sobre el ámbito diatónico de La menor, generando por primera vez una referencia tonal, asociada a la austeridad producida por el canto a una sola voz, y que sucede en un contexto de absoluta atonalidad. Es un modo de reservar un tipo de expresividad particularmente "diferente", casi a modo de cita, para evocar estudiadas connotaciones al concluir los versos finales: "*Todas sus puertas están asoladas, sus sacerdotes gimen, sus vírgenes están afligidas, y ella (Sion) tiene amargura*". A pesar del carácter abstracto de este lenguaje afín a los procedimientos de la atonalidad motivica, existen aún indicios de "moderación" en el empleo de los mismos. Por ejemplo, el modo en el que se continúa realizando la imitación canónica explícita de motivos concretos, y que atenúan, en cierta medida, el grado de abstracción, posibilitando una percepción gratamente inteligible por la identificación de ciertos elementos.

## 2.- *Oratio*

Esta pieza presenta un mayor grado de flexibilidad que la anterior, en lo que se refiere a la concepción armónica y textural. La voz de soprano se impone como melodía principal, cantando en un modo de declamación semejante al recitativo. Dicha línea transcurre a través de giros melódicos recurrentes, siempre basados en la nota La<sub>4</sub> como "tono de recitación", lo cual confiere un relativo sentido tonal a la pieza, que la anterior no tenía, a excepción del segmento

---

<sup>158</sup> Tríada menor y séptima menor.

del final, que también realizaba un recitativo sobre La. Los giros melódicos están basados en dos tetracordos básicos: uno de estructura semejante a un segmento octatónico<sup>159</sup> (sol#, la, si, do), y otro descendente, de carácter modal orientalizante, por contener una segunda aumentada y reposar sobre un semitono final (la, sol#, fa, mi). Ambos se integran en un modo menor armónico de La. Si bien la naturaleza modal de esta línea melódica principal confiere a la pieza un carácter mucho más diatónico y tonal que la anterior, este hecho sólo hay que valorarlo de un modo relativo, ya que el estrato textural formado por el resto de las voces sigue respondiendo al origen de embriones interválicos como "agregados tipo" y, por lo tanto, conservan la naturaleza atonal. En definitiva, el resultado es un estrato tonal en la voz de soprano solista superpuesto a otro claramente atonal que aglutina al resto de voces en conjunto.

El elemento tonal de la melodía se aprecia integrado en la textura global como una parcialidad "testimonial", que no desvirtúa el carácter general de la obra en su macroestructura. Los agregados que aparecen en el estrato textural que forman las cuatro voces inferiores son diversos. Continúa habiendo una presencia significativa de los tipos (0,1,6) y (0,5,6), pero además aparecen recurrencias de otras variantes basadas en el tritono o el semitono por separado, como los tipos (0,1,4) y (0,3,4); (0,1,3) y (0,2,3); (0,2,6) y (0,4,6); (0,1,5) y (0,4,5), etc. Sin embargo aparecen también otros agregados de naturaleza más diatónica, como los tipos (0,2,7) (sucesión de cuartas), (0,3,5) (de interesante fundamento acústico), etc., que confieren sonoridades más "suaves" por su naturaleza diatónica, aunque atonal también. Todo ello contribuye a lograr un carácter relativamente más intimista de esta pieza con respecto a la anterior, lo cual ha de ser valorado como una importante consecuencia de tipo estésico, en estrecha relación con la intención expresiva del texto..., "*Oratio*"...

### 3.- *Spes*

Emplea los versículos 10 a 14 de la quinta Lamentación, esta vez sin ser precedidos de la numeración hebrea correspondiente. Después, en el compás 88, inserta una sección de 10 compases, a su vez articulada en 4+6, en la que toma como texto únicamente una sucesión inconexa de números hebreos, lo cual parece responder a una intención de imprimir cierto grado de abstracción a la obra, a través de la elección de los versos y su sucesión y, por lo tanto, del resultado en lo que se refiere a las redes conectivas del articulado del Texto Sagrado. El primer grupo de cuatro compases de esta sección insertada es empleada además como el único elemento de referencia reexpositiva de la obra, al recrear una variación de la misma música de los compases 102 a 105 de la primera pieza, es decir, justo el segmento que precede al recitativo final de la misma. Finalmente, la pieza concluye con los versos 24 y 55 de la tercera Lamentación, que son los que hacen una referencia, de modo más explícito, al concepto del título *Spes*.

Desde el comienzo, la recurrencia de las células interválicas referenciales en relación de inversión simétrica (0,1,6) y (0,5,6), continúa siendo especialmente significativa, y se

<sup>159</sup> Escala que se basa en la disposición sucesiva de intervalos de tono y semitono alternativamente.

materializa en elementos concretos, tanto motivico-melódicos, como puramente armónicos o mixtos, tal y como se muestra en la ilustración siguiente. Puede observarse también cómo en los compases 1 a 13 existe una cierta tendencia a construir la textura a través de la asignación de notas fijas o grupos fijos de notas a cada voz, lo cual contribuye a minimizar el aspecto melódico-lineal en beneficio de un resultado textural de aspecto más "percusivo". Sin embargo, no es menos cierto que persiste el tradicional procedimiento de la imitación en las entradas de motivos, generalmente en disposiciones estrechadas, y con las mutaciones oportunas.

**Spes**

**Allegro deciso**

The musical score is for the piece 'Spes' by Ángel Barja, marked 'Allegro deciso'. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'Pel - lis no - stra qua - si cli - ba - nus. ex - u - sta est. Mu - li - e - res in Si - on hu - mi - li - a - ve - runt.' The score includes several annotations for rhythmic patterns: (0,1,6) and (0,5,6). These patterns are indicated by lines connecting specific notes across different vocal parts, showing how motifs are imitated and spread across the ensemble. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *legg. appassionato* (lento e appassionato). The score is divided into systems, with the first system covering measures 1-13 and the second system starting at measure 10.

Ilustración 49

Los compases 14 a 25 muestran en la ilustración siguiente cómo la recurrencia de las células interválicas referenciales de naturaleza atonal, se integran en texturas de factura más tradicional, que incluyen versiones más explícitas de la imitación, procedimientos de progresión secuencial, y configuraciones de textura que ahora sí se basan en una elaboración más lineal.

The image displays a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into two systems. The first system covers measures 14 to 20, and the second system covers measures 20 to 25. The lyrics are in Latin: "ve - runt, et vir - gi - nes in - ci - vi - ta - in - ci - vi - ta".

Key features of the score include:

- Measures 14-20:** The vocal lines enter with the lyrics "ve - runt, et vir". The Soprano part has a dynamic marking *p*. Intervallic cells (0,5,6) are highlighted in boxes and connected by lines to the corresponding notes in the Soprano and Alto parts.
- Measure 20:** A **SOLO** marking is present above the Soprano line.
- Measures 20-25:** The vocal lines continue with the lyrics "gi - nes in - ci - vi - ta". The Soprano part has a dynamic marking *p*. Intervallic cells (0,5,6) and (0,1,6) are highlighted in boxes and connected by lines to the corresponding notes in the Soprano and Alto parts.

Ilustración 50

El final de la pieza, como las anteriores, discurre a través de un recitativo en la voz de soprano que, una vez más, está elaborado sobre un tipo de escala de La. En este caso escala andaluza (La - Si b - Do - Do # - Re - Mi - Fa). De algún modo, en el contorno melódico de la declamación del recitado, continúa habiendo cierta presencia de los agregados "tipo" característicos. En cierta medida, el ámbito melódico de este pasaje conecta un ámbito modalizante, de connotaciones orientales, con la característica célula atonal. En definitiva, asistimos a una integración del material atonal en el contexto tonal.

SOPRANO

Do - - - - - mi - me

(0,5,6)

(0,1,6)

3

Ilustración 51

El mensaje "esperanzador" al que hace referencia el título de la tercera pieza no lo ofrecen sino los últimos versos (los que proceden de la tercera lamentación). En los últimos compases puede apreciarse cómo una configuración armónica del tipo (0,1,5,6), que sería la suma de las células atonales básicas de la obra (0,1,6) U (0,5,6), se transforma gradualmente en (0,2,5,7), que es una secuencia de cuartas justas, agregado también atonal, pero de carácter notablemente más diatónico. Quizá este podría ser el procedimiento semiótico de recrear al final el "mensaje esperanzador" al que hacíamos referencia.

ne.

de la-cu no-vis si-mo.

de la-cu no-vis si-mo.

de la-cu no-vis si-mo.

(0,1,5,6)

(0,2,5,7)

ppp

Ilustración 52

En líneas generales podemos deducir que la manera de fundir los elementos motivicos con los armónicos en multitud de configuraciones, y el modo de asociar recurrentemente los intervalos característicos de los agregados de tipo (0,1,6) y (0,5,6) contribuye notablemente a generar la identidad atonal de la obra, así como la ductilidad en el manejo de las células motivicas. Sin embargo, el compositor no renuncia a otros procedimientos más tradicionales que, integrados adecuadamente en la globalidad, contribuyen al control de la expresividad y el resultado sonoro, así como a la adecuación del discurso a las posibilidades del instrumento vocal. El hecho de que haya una recurrencia tonal sobre La en distintas configuraciones modalizantes, no ha de interpretarse como un atenuante de la condición atonal que predomina en la obra. Más bien se trata de un recurso referencial que reaparece periódicamente al final de cada pieza a modo de sentencia, como cita recreada y reconfigurada, con un valor connotativo, pero sólo relativamente estructural.

#### *Conclusiones generales de la obra Planctum Jeremiae*

---

Se trata de una obra esencialmente atonal. El empleo esporádico de referencias tonales sobre La no ha de entenderse sino como un elemento connotativo integrado dentro de la globalidad atonal.

Técnicamente la obra se ubica, de manera generalizada, en el ámbito de la atonalidad motivica, constatándose una recurrencia significativa de agregados del tipo (0,1,6)/(0,5,6).

Textualmente la obra emplea múltiples configuraciones, siendo, a este nivel, la segunda pieza la más diferenciada, al adscribirse a una textura de melodía acompañada homofónicamente. Con seguridad, este tratamiento es afín a la expresión del carácter intimista al que hace referencia el título *Oratio*.

Tanto los materiales motivicos y armónicos como los procedimientos tonales-atonales y formales empleados alcanzan un nivel de abstracción sin precedentes en la obra coral de Ángel Barja.

El grado de abstracción mencionado, no sólo no impide la característica expresividad de las obras de Barja, sino que la eleva a niveles extraordinarios.

Existen algunos rasgos de similitud y referencialidad entre las piezas primera y tercera, siendo la segunda la más diferenciada, sobre todo en los aspectos armónico y textural. Esto genera una cierta adscripción formal al tipo A-B-A'.

## ALFONSINA Y EL MAR (20-09-1982)

Melodía: Ariel Ramírez

Poesía: Félix Luna

Versión coral: Ángel Barja

Tpo. de Zamba, compás de 6/8 y tono de Do m.

Para conocer el origen de esta obra debemos remontarnos al año 1981, cuando la *Coral Salvé* de Laredo, realiza una gira de conciertos por Argentina. Estando en Buenos Aires, José Luis Ocejo tiene ocasión de conocer a Ariel Ramírez<sup>160</sup>, autor de la pieza original. A la vuelta, con gran interés, Ocejo trae a España la melodía, en versión para voz y piano, y encarga su armonización para coro a Ángel Barja<sup>161</sup>. Como cabe suponer, la *Coral Salvé* la ha interpretado en numerosas ocasiones, además de grabarla en CD.

La estructura de la pieza podría esquematizarse de la siguiente manera:

Sección	Introducción (prólogo)	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	B	C	Coda (epílogo)
Texto	¡Ah!...	<p><i>Por la blanda arena que lame el mar, su pequeña huella no vuelve más.</i></p> <p><i>Un sendero solo de pena y silencio llegó agua profunda.</i></p> <p><i>Un sendero solo de penas mudas llegó hasta la espuma.</i></p>	<p><i>Sabe Dios qué angustia te acompañó, qué dolores viejos calló tu voz,</i></p> <p><i>para recostarte arrullada en el canto de las caracolas marinas</i></p> <p><i>la canción que canta en el fondo oscuro del mar la caracola.</i></p>	<p><i>Te vas, Alfonsina, con tu soledad</i></p> <p><i>¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?</i></p> <p><i>Una voz antigua de viento y de sal te requiebra el alma y la está llevando.</i></p>	<p><i>Y te vas hacia allá como en sueños, dormida, Alfonsina, vestida de mar.</i></p>	¡Ah!...

### Esquema 73

En líneas generales, la obra capta muchos matices de la melodía original, y los parafrasea en su versión armonizada. Existen sutiles rasgos de identidad que podrían describirse en esta música, propios del folclore argentino, cargados de connotaciones expresivas autóctonas. Barja deja

<sup>160</sup> De hecho, años más tarde, en 1987, la *Coral Salvé* llevaría a cabo la grabación de la *Misa Criolla* de A. Ramírez junto a José Carreras, realizando una gira internacional en la que el propio compositor actuó como pianista.

<sup>161</sup> Entrevista con José Luis Ocejo el 9 de marzo de 2015.



muestra, una vez más, de su gran sensibilidad a este tipo de detalles, que no sólo no enturbia, sino que los respeta y los dignifica en su versión para coro.

Uno de los rasgos de connotación popular que contiene la pieza es el motivo rítmico, propio de *Zamba*, que guarda cierta semejanza con el tradicional esquema de siciliana, aunque aquí se entiende con un cierto swing, que recrea de algún modo el acento bonaerense. Este motivo, de gran recurrencia en la melodía original, también se hace presente en el conjunto de las voces corales de la versión de Barja, y genera un tipo de compensación rítmica, es decir, generando actividad en voces secundarias mientras las que están en primer plano mantienen notas largas, por ejemplo.

La obra presenta bastantes rasgos de carácter popular en la obra, los cuales aportan una apariencia de sencillez y encanto. Entre ellos, cabría mencionar los movimientos paralelos por terceras entre pares de voces, la declamación silábica del texto en semicorcheas, los diálogos entre planos conformados por pares de voces y las progresiones melódico-armónicas.

Todos estos procedimientos tienen mucho en común con los del género popular de habanera, tan conocido por la coral laredana a la que iba dedicada la armonización. Sin embargo, el carácter autóctono argentino se mantiene en algunas sutilezas. Una de ellas es el aspecto rítmico que, como ya hemos señalado, tiene raíces en la entonación autóctona y su sutil expresividad. A nivel melódico, resulta significativo un característico giro de cuarta aumentada. Otro rasgo esencial es la recurrencia de cromatismos de tipo ornamental dentro de un diatonismo general bien definido. En este sentido, es frecuente, por ejemplo, bordear una nota real con ambos semitonos colindantes, como recurso expresivo melódico. De este modo, la melodía genera un tipo de retórica de alto nivel expresivo al que Barja no es indiferente en su armonización. Parafraseando esta característica, Barja emplea con frecuencia acordes apoyatura, novenas sobre acordes de dominantes secundarias, algún acorde con notas añadidas y/o sustituidas, etc. También realiza motivos basados en estas características, en voces secundarias. El resultado es un discurso que, a pesar de mantener intacta su ubicación tonal en Do m, contiene una significativa carga cromática que aporta una expresividad de cierto tinte dramático.

La introducción y coda son casi idénticas, y están construidas sobre un melisma sobre la exclamación “¡Ah!”, y sobre los motivos rítmicos melódicos que hemos descrito anteriormente.

Las secciones A se construyen sobre el mismo material musical, a partir de procedimientos de los que hemos descrito como populares, fundamentalmente. Las secciones B y C contienen mayor carga dramática, y en ellos tiene más presencia los artificios cromáticos que también se han descrito. La sección C destaca por un especial recurso expresivo que consiste en generar un continuo floreo paralelo entre las voces masculinas, de tal forma que la oscilación de las voces genera cierta ambigüedad armónica. A nivel expresivo, esas voces se perciben como un plano de fondo, de aspecto ambiguo e inmaterial, dado que se evita la precisión y firmeza en el registro grave. La intención descriptiva y expresiva de este pasaje es de gran intensidad. No es casual que, en ese momento, el texto diga: “y te vas hacia allá como en sueños, dormida, Alfonsina, vestida de mar”, describiendo la muerte y representando un estadio espiritual.

Esta obra fue interpretada por la Coral Salvé de Laredo en el II Memorial Ángel Barja (1989), coincidiendo con el 50 aniversario del nacimiento del compositor.

## MANANTIAL (León, 4-XI-83)

letra: F.G. Lorca

Musica: A. Barja

*Andante flexible*, compas de 2/4, La m-M

En general, la obra emplea armonía pandiatónica, variable entre los modos M y m de La. Tienen lugar acordes por terceras, pero también por cuartas e, incluso, por segundas. Este concepto armónico evolucionado dota a la obra de una expresividad intensa.

La estructura general de la pieza se representa en el esquema siguiente:

Sección	Textura predominante	Texto	Grado de reposo
<b>A</b>	Contrapuntística	<i>la sombra se ha dormido en la pradera, los manantiales cantan</i>	(ii <sub>7</sub> )
<b>B</b>	Homofónica	<i>Frente al ancho crepúsculo de invierno, mi corazón soñaba. Quien pudiera entender los Ma snantiales, quien pudiera entender el secreto del agua, El secreto del agua recién nacida</i>	Acorde por segundas (0,2,4,6)
<b>C</b>	Contrapuntística	<i>Ese cantar oculto a todas las miradas Dulce melodía más allá de las almas</i>	(IV <sub>7</sub> )  (I)
<b>Coda (opcional)</b>	Homofónica	<i>¡Señor, arráncame del suelo! ¡Dame oídos que entiendan a las aguas!</i>	(I)

Esquema 74

Las secciones A y C presentan una textura de contrapunto rítmico, basado en la declamación silábica sobre una sola nota en cada voz que realza la propia naturaleza formal del texto. Este proceso acumulativo siempre acaba consumando un campo armónico pandiatónico.

Esta obra fue estrenada por la Coral Salvé de Laredo en el Teatro Real, en febrero de 1984, con José Luis Gómez García como recitador, el mismo día de la muerte de Jorge Guillén <sup>162</sup>.

<sup>162</sup> Entrevista con José Luis Ocejo el 8 de marzo de 2015.

## CHEZ LE PETIT PRINCE (1983)

Texte: *Après "Le petit prince" (A. De Saint-Exupéry), IX, XI, VI*

Se trata de una obra articulada en 3 piezas, sobre respectivos fragmentos de la emblemática obra de Saint-Exupéry. Fue compuesta como un regalo a su hija Rut que, por entonces, tenía 4 años<sup>163</sup>.

Llama la atención cómo Ángel Barja combina en la obra las tradicionales indicaciones de tempo en italiano con otras en francés.

La iniciativa de elegir este texto y haber compuesto esta obra pone de manifiesto varias de las facetas más significativas de Ángel Barja: su pasión y formación literaria, su dominio del francés, su profunda vocación pedagógica, su imaginación, fantasía y creatividad, su espíritu soñador, así como su pasión de padre. Sabemos que la caligrafía de Ángel Barja y, particularmente, la caligrafía musical, es siempre exquisita. De hecho, la mayoría de ediciones de sus obras en facsímil superan, sin duda, la calidad de ediciones de imprenta. Sin embargo, es en casos como éste, en los que Ángel muestra un especial esmero, superándose a sí mismo, para dignificar la obra, tanto en forma como en contenido, y así materializarla como un auténtico regalo.

Esta obra fue interpretada en el VII Memorial por el *Grupo Vocal Gregor* y por el *Coro San Guillermo* de Cistierna. También por la Capilla Clásica en el XVIII Memorial (2006).

### 1.- Évasion

---

*Creo que el príncipe aprovechó la migración de una bandada de pájaros silvestres para su evasión. La mañana de la partida, puso en orden el planeta. Deshollinó cuidadosamente sus volcanes en actividad, de los cuales poseía dos, que le eran muy útiles para calentar el desayuno todas las mañanas.*

*Tenía, además, un volcán extinguido. (Deshollinó también el volcán extinguido, pues, como él decía, nunca se sabe lo que puede ocurrir). Si los volcanes están bien deshollinados, arden sus erupciones, lenta y regularmente. (Las erupciones volcánicas son como el fuego de nuestras chimeneas).*

*Es evidente que en nuestra Tierra no hay posibilidad de deshollinar los volcanes; los hombres somos demasiado pequeños. Por eso nos dan tantos disgustos.*

---

<sup>163</sup> Entrevista con Begoña Alonso, el 8 de marzo de 2015.

*Allegro giusto*, compás de 2/4 y tonalidad indeterminada.

La pieza comienza con una declamación estratificada de entradas sucesivas, cada voz sobre una nota fija, de modo que se va generando un campo armónico pandiatónico a medida que se acumula el conjunto. Inicialmente se genera una armonía por cuartas, sobre el ámbito diatónico de Mi m. Posteriormente, a medida que evoluciona el discurso, van apareciendo otros sonidos, hasta llegar al ámbito de 3 sostenidos. A continuación, falsas relaciones cromáticas sugieren un campo armónico más complejo, que evoluciona desde el inicio pandiatónico a un ámbito pancromático. Cuando el texto llega a la exclamación “¡Ah!”, las voces dejan de declamar silábicamente sobre notas fijas para evolucionar sobre melodías melismáticas que se van tornando cada vez más cromáticas.

El planteamiento armónico de la pieza se ubica, casi siempre entre el pandiatonismo-pancromatismo. En ocasiones, la globalidad de las voces participan de un mismo conjunto diatónico. En otros momentos más complejos, también ocurre que las líneas se ubican, individualmente, en ámbitos diatónicos determinados y diferentes entre sí que, al superponerse, generan una globalidad pancromática. La evolución progresiva de uno a otro de estos dos estadios genera tipos de proceso diacrónico formal.

Estructuralmente, la pieza se articula en 4-6 secciones de la manera siguiente:

Sección	A	B	C	D	A	B
Texto	<i>Je crois qu'il profita, pour son évasion, d'une migration d'oiseaux sauvages. Ah!</i>	<i>Au matin du départ il mit sa aplanète bien en ordre. Il ramona soigneusement ses volcans en activité. Et c'était bien commode pour faire chauffer le petit déjeuner du matin.</i>	<i>Il possédait aussi un volcán éteint. Sils sont bien ramonés, les volcans brûlent doucement, sans éruptions.</i>	<i>Evidemment sur notre terre nous sommes troppe tits pour ramoner nos volcans. C'est pourquoi ils nous causent des tas d'ennuis.</i>	(bis)	(bis)

Esquema 75

Como puede apreciarse, la indicación de la repetición de las secciones A y B después de D, generan conexiones de tipo formal.

La sección A evoluciona de una declamación silábica pandiatónica a un contrapunto melismático y pancromático. La sección B recupera la textura de declamación silábica, superponiendo ámbitos diatónicos diferentes en cada voz individual, de manera que éstos se van estratificando. La percepción global puede ser politonal (si se pone atención a cada voz individualmente) o pancromática (si se escucha de forma más unitaria y aglutinada). El hecho que acabamos de describir afecta tanto al aspecto armónico como al textural, puesto que se trata de la interacción entre las partes individuales para formar el conjunto.

Armónicamente, proliferan los acordes por cuartas, también por segundas y, esporádicamente, por terceras. Éstos últimos suelen reservarse para los finales de sección, aportando un sentido conclusivo. Así, la sección A concluye en un acorde de 7ª de 2ª especie<sup>164</sup>, en primera inversión; la sección B concluye en un acorde de 7ª de 3ª especie<sup>165</sup>; la sección C sobre tríada de Sol M; la sección D sobre tríada de Mi M.

## 2.- *Coucher de soleil*

*En efecto, como todo el mundo sabe, cuando es mediodía en Estados Unidos, en Francia se está poniendo el sol. Sería suficiente poder trasladarse a Francia en un minuto para asistir a la puesta del sol.*

*Trés lentement.* Compás de 3/4 y tonalidad indeterminada.

Esta pieza continúa empleando procedimientos armónicos y texturales explicados en la anterior. Se sugiere un La m inicial, para luego evolucionar en estadios de indeterminación tonal. Seguimos encontrando momentos de pandiatonismo, pancromatismo, politonalidad e, incluso polimodalidad. Sigue siendo significativa la recurrencia de acordes por cuartas. La estructura se articula en segmentos determinados por las frases, del modo siguiente:

Sección	A	B	C	D
Texto	<i>Quand il est midi aux États Unis</i>	<i>le soleil, tout le monde le saint,</i>	<i>se couche sur la France.</i>	<i>Il suffirait de pouvoir aller en France en une minute pour assister au coucher du soleil.</i>
Acorde de conclusión	Tríada m con 9ª M	7ª de 4ª especie <sup>166</sup>	7ª de 3ª especie	Acorde por cuartas

### Esquema 76

<sup>164</sup> Tríada menor y séptima menor.

<sup>165</sup> Tríada disminuida y séptima menor.

<sup>166</sup> Tríada mayor y séptima mayor.

### 3.- *Le vanietux*

---

-¡Ah! ¡Ah! ¡Un admirador viene a visitarme! -Gritó el vanidoso al divisar a lo lejos al prÍncipito.

Para los vanidosos todos los demás hombres son admiradores.

-¡Buenos días! -dijo el prÍncipito-. ¡Qué sombrero tan raro tiene!

-Es para saludar a los que me aclaman -respondió el vanidoso. Desgraciadamente nunca pasa nadie por aquí.

-¿Ah, sí? -preguntó sin comprender el prÍncipito.

-Golpea tus manos una contra otra -le aconsejó el vanidoso.

El prÍncipito aplaudió y el vanidoso le saludó modestamente levantando el sombrero.

"Esto parece más divertido que la visita al rey", se dijo para sí el prÍncipito, que continuó aplaudiendo mientras el vanidoso volvía a saludarle quitándose el sombrero.

A los cinco minutos el prÍncipito se cansó con la monotonía de aquel juego.

-¿Qué hay que hacer para que el sombrero se caiga? -preguntó el prÍncipito.

Pero el vanidoso no le oyó. Los vanidosos sólo oyen las alabanzas.

-¿Tú me admiras mucho, verdad? -preguntó el vanidoso al prÍncipito.

-¿Qué significa admirar?

-Admirar significa reconocer que yo soy el hombre más bello, el mejor vestido, el más rico y el más inteligente del planeta.

-¡Si tú estás solo en tu planeta!

-¡Hazme ese favor, admírame de todas maneras!

-¡Bueno! Te admiro -dijo el prÍncipito encogiéndose de hombros-, pero ¿para qué te sirve?

Y el prÍncipito se marchó.

*Allegro*. Compás de 2/2 y tono indeterminado.

Esta tercera pieza mantiene, esencialmente, los procedimientos anteriores, si bien destaca entre las tres por recrear, con gran gestualidad, las circunstancias del texto. Por ejemplo, en el inicio, las exclamaciones del personaje vanidoso son recreadas simbólicamente mediante saltos disjuntos de gran connotación gestual, generando, en el conjunto de las voces, un efecto textural de gran impacto.

La pieza recrea las frases textuales de los personajes con solos y con recitados, mientras el coro recrea planos de fondo. Continúan vigentes los conceptos de pandiatonismo, pancromatismo, politonalidad y polimodalidad, predominando unos u otros según el momento. Sigue siendo significativa la presencia de acordes por cuartas, si bien también hay otros recursos como unísonos que evolucionan bifurcándose polifónicamente.

La estructura de la pieza responde a un concepto narrativo muy dinámico, casi escénico, en el que el hilo conductor es la acción que tiene lugar en el texto. Del conjunto coral emergen las intervenciones literales del príncipito, recreadas en solos de soprano, mientras que el resto del coro encarna al hombre vanidoso y/o al narrador. De este modo, la historia transcurre de un modo fluido y dinámico, como si se tratase de una representación escénica. La declamación silábica del texto resulta, en esta pieza, de especial importancia, dado el tempo *allegro*, el dinamismo de la narrativa y el carácter de parodia que propicia la gestualidad. En este aspecto, la rítmica del texto juega un papel determinante.

El leitmotiv basado en salto interválico de quinta recrea, en todo momento, la gestualidad del saludo del hombre vanidoso levantando el sombrero.

La estructura global de la pieza se articula en 2 secciones bien diferenciadas, tal y como indica el esquema:

Sección	A	B
Texto	<p><i>Ah! Ah! Voilà la visite d'un admirateur! S'écria de loin le vaniteux de's qu'il aperçut le petit prince. Bon jour! Dit le petit prince. Vous avez un drôle de chapeau.</i></p> <p><i>C'est pour salver, lui répondit le vaniteux. C'est pour salver quand on m'acclame. Ah, oui? Dit le petit prince qui ne comprit pas. Frappe tes mains l'une contre l'autre. Conseilla donc le vaniteux. Le petit prince frappa ses mains l'une contre l'autre. Le vaniteux salua modestement en soulevanson chapeau. C'a, c'est plus amusant que la visite au roi. Se dit en luimeme le petit prince. Et il recommença de frapper ses mains. Le vaniteux recommença de salver en soulevant sonchapeapu.</i></p>	<p><i>Homme: après cinq minutes d'exercice, le petit prince se fatigua de la monotonie di jeu.</i></p> <p><i>Femme: Et, pour que le chapeau tombe, que fautil faire?</i></p> <p><i>Homme: Estce que tu m'admires vraiment beaucoup?</i></p> <p><i>Femme: Qu'estce que signifie admirer?</i></p> <p><i>Homme: Admirer signifie reconnaître que je suis l'homme le plus beau, le mieux habillé, le plus riche et le plus intelligent de la planète.</i></p> <p><i>Femme: Mains tu es seul sur la planète!</i></p> <p><i>E le petit prince s'en fut.</i></p>

Esquema 77

La sección A se caracteriza por el dinamismo de las intervenciones, la textura basada en el leitmotiv del salto de quinta y la declamación silábica.

La sección B opta directamente por desarrollar los diálogos de modo recitado, mientras el coro genera un plano de fondo armónico sobre acordes diversos (séptimas de 2ª o 3ª especies, o acordes por cuartas). En la última frase, sobre tempo *Trés lent*, el coro construye paulatinamente la tríada de Mi M, para generar la conclusión de la pieza con la frase "*Et le petit prince s'en fut*".

### **CANCIONES POPULARES PARA 2, 3, 4 Y 5 VOCES BLANCAS (1983)**

Con una intención claramente pedagógica, esta recopilación de 39 cantos populares data del año 1983, mismo año en el que es editada<sup>167</sup>. Como ya se ha visto, la faceta del género popular interesa a Barja desde siempre. Ya *Los Madrigales y canciones*, aunque con un origen más "culto", responden en gran medida a esta inquietud y, por supuesto, las ya mencionadas *Canciones del Reino de León* son el legado más relevante del compositor en este terreno. El mismo Barja escribe un prólogo en el que constata una demanda de los cantos populares en las, cada vez más abundantes, agrupaciones corales de la geografía española. Igualmente pone de manifiesto el interés por el género y la utilidad del mismo en el ámbito escolar, donde los pequeños coros, generalmente de voces blancas, ejercen un papel formativo de gran importancia. Concretamente se refiere a este fenómeno de los coros escolares como "*fermento de amor por la música y por el canto que contribuye eficazmente a la formación integral de los niños y adolescentes*"<sup>168</sup>.

En cuanto a la procedencia de las melodías, Barja reconoce las numeradas como 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 13A y 14, como tomadas de los volúmenes II y III de *Las mil y una canciones populares de la región leonesa*<sup>169</sup>, que habían sido recogidas por Venancio Blanco entre 1909 y 1934.

---

<sup>167</sup> Barja Iglesias, A.: *Canciones populares para 2,3,4 y 5 voces blancas*. León: Ediciones Leonesas, 1983.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>169</sup> Blanco, V.: *Las mil y una canciones populares de la región leonesa*. León: Diputación provincial, 1934?



(En 1909 ve la luz en Astorga la ambiciosa obra del maestro de capilla astorgano Venancio Blanco, titulada *Las mil y una canciones populares de la región leonesa*; en la primera entrega, impresa por A. Julián, aparecen cuarenta tonadas, no publicándose la segunda hasta 1932, pese a haber sido premiada el 30 de junio de 1911 por el Ateneo leonés; finalmente, desde el número 75 hasta el 118 se editaron póstumamente en 1934)<sup>170</sup>.

El resto, explica Barja, proceden de otras regiones e incluso de otros países. Más adelante, Ángel hace sugerencias de cómo utilizar las piezas como "material escolar", proponiendo soluciones de gran versatilidad al respecto, como transportarlas a la altura más adecuada en cada caso, acompañarlas doblando o sustituyendo algunas de las voces con instrumentos, indicando matices, e incluso creando nuevos textos como ejercicio. Barja apela siempre a la creatividad docente en el empleo de las piezas. En otra línea, Ángel indica que en algunos casos omite la procedencia de la melodía por encontrarlo arriesgado. De siempre es sabido que muchos cantos populares son patrimonio discutido de varias regiones a la vez en multitud de variantes.

Claramente, el valor de esta obra es más pedagógico que compositivo, y, desde un punto de vista creativo, menos relevante que las *Canciones del Reino de León*. Obviamente los arreglos de estas piezas son mucho más austeros y sencillos que los de aquéllas, pero conservan, eso sí la elegancia armónica y contrapuntística características. Las canciones están numeradas hasta 39, sin embargo, en realidad son 40, ya que a una de ellas, la número 13 a dos voces, titulada *Adiós*, le sigue una variante, la 13A, que es una versión para tres voces de la misma.

Es sabido entre los que, por aquellos años, fueron sus alumnos de conjunto coral en el conservatorio de León, que Ángel empleaba ya muchos de estos arreglos desde años antes de su publicación. Por otro lado, tres de las piezas de esta colección han sido realizadas sobre cantos populares utilizados también en las *Canciones del Reino de León*, aunque, naturalmente, en versión y arreglo distinto. Las piezas coincidentes son: La nº 6 *Dicen que lo azul es cielo* (2 v.i.); la nº 7 *Nana* (3 v.i.); y la nº 35 *No se va la paloma* (3 v.i.), que coinciden con los números 3, 15 y 12 respectivamente del primer ciclo de *Canciones del Reino de León*. En el caso de la nº 7, *Nana*, en las *Canciones del Reino de León* aparece con el título *Canción de cuna*.

En este ámbito pedagógico cabe mencionar que Barja hizo otras publicaciones, como es el caso del su libro *Música y poesía para niños*<sup>171</sup>. Se trata de una antología de poetas españoles seleccionados por Francisco Álvarez Allende y Alfonso García Rodríguez. El libro contiene, además, ilustraciones de José Pérez Montero y canciones sobre las poesías con acompañamiento

<sup>170</sup> Díaz Gonzalez, Joaquín: *Recopilaciones de folklore musical en Castilla y León (1862-1939)*. Revista de Folklore: Caja España Fundación Joaquín Díaz, 1991, tomo: 11b, Revista número: 128, pp.: 68-72.

<sup>171</sup> AA.VV./García Rodríguez, A. (selección)/Barja Iglesias, A.: *Música y Poesía para niños*. León: Nebrija, D.L. 1980.

de piano compuestas por Ángel Barja. Las partituras están editadas con la propia grafía manuscrita, tan característicamente cuidada del compositor.

Igualmente existe la publicación del "libro de texto" que editó para sus alumnos de Conjunto Coral en el Conservatorio de León<sup>172</sup>.

También en la faceta didáctica, aunque fuera del ámbito vocal, hay otras aportaciones de Barja, como los cuadernos de lectura a primera vista para piano<sup>173</sup>.

#### *Conclusiones generales de la colección Canciones para 2, 3, 4 y 5 voces blancas*

---

Se trata de una obra con valor pedagógico y, en cierta medida, de recopilación folclórica.

Se explica su función práctica, apelando al criterio de versatilidad por parte del docente, que el propio Ángel no sólo autoriza, sino que recomienda en el prólogo.

Al tratarse de una obra de carácter didáctico y basada en cantos preexistentes, no tiene mayor pretensión compositiva. Sin embargo, los recursos musicales son aplicados con justo equilibrio: tratamientos armónicos y contrapuntísticos escolásticamente intachables y enriquecedores, pero con el mínimo nivel de dificultad.

---

<sup>172</sup> Barja Iglesias, A.: *Conjunto coral: cursos primero y segundo*. León: Distribuidor Música Albéniz, 1977.

<sup>173</sup> Barja Iglesias, A.: *Cuadernos de lectura a primera vista*. Madrid : Unión Musical Española, 1974.

## ***O CUANTUS LUCTUS (1984)***

Esta obra aparece en un cuaderno titulado "*Motetes*", con los siguientes títulos: *O quantum luctus, Ave, Regina Coelorum, Iam sol, Parece mihi*.

Se trata de una obra compuesta en el año 1984 y dedicada expresamente a la *Coral Isidoriana* de León. Ángel Barja tenía su domicilio en la calle del Cid, por lo cual era vecino de la Colegiata de San Isidoro, y gran amigo de D. Teodomiro Álvarez, Canónigo de la Basílica y director de la *Coral Isidoriana* de León, cuya sede era, obviamente, dicho templo. "*Me regaló las partituras el día del Corpus del año 1984*"<sup>174</sup>. Efectivamente, su relación personal con el director de la Coral Isidoriana era de gran amistad y camaradería. La *Isidoriana* es, aún hoy en día, una de las formaciones corales que más regularmente interpretan obras de Barja. Realmente era frecuente que aquellos que tuvieron la fortuna de disfrutar de la amistad de Ángel fueran obsequiados por éste con alguna partitura-regalo dedicada expresamente. D. Teodomiro Álvarez cuenta también<sup>174</sup> cómo, en otra ocasión, recibió un *O Sacrum Convivium* para su coral, así como la *Misa in honorem sancti Martini Legionensis*, ésta dedicada a D. Antonio Viñayo, quien fuera Abad de S. Isidoro desde 1971, especialista en la historia medieval de León y su provincia. La partitura *O cuantus luctus* también indica bajo su título la indicación "*in honorem sancti Martini Legionensis*". Todo esto pone de manifiesto hasta qué punto Ángel, sin ser leones de nacimiento, estaba integrado en la vida cultural de la ciudad.

El texto *O quantum luctus* tiene tradición en la polifonía clásica, existiendo una versión de Palestrina. El contenido hace referencia a la tristeza y lamento de los monjes por la muerte del Santo Mártir.

La pieza es de factura sencilla, sobria y equilibrada. Está en tono de Sol menor, y sus funciones diatónicas son directas y sin muchas complejidades. Aunque por estas fechas Barja ya había desarrollado sus obras más ambiciosas desde el punto de vista creativo, seguía atendiendo una demanda de cariz humano y pedagógico de la manera que siempre le fue característica. La forma se compone de dos secciones diferenciadas. La primera consta, a su vez, de cuatro subsecciones, y la segunda, que se repite dos veces, contiene tres segmentos. Armónicamente emplea fluctuaciones importantes al III y iv grados, intercambiando éstos con el i, lo cual se traduce en un tratamiento modalizante de la tonalidad. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

---

<sup>174</sup> Entrevista con Teodomiro Álvarez, 18 de abril de 2011.

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
<b>A</b>	a <sub>1</sub> (1-10)	"O quantus luctus..."	V/III	Homofónica
	a <sub>2</sub> (11-19)	"Quanta praecipue lamenta..."	i	Homofónica
	a' <sub>2</sub> (20-27)	"Quanta praecipue lamenta..."	i	Homofónica
	a <sub>3</sub> (27-32)	"et virginum chorus"	V	Contrapuntística
<b>B</b>	b <sub>1</sub> (33-44)	"Quia pium est gaudere..."	i	Contrapuntística
	b <sub>2</sub> (45-50)	"et pium est flere..."	V/iv	Homofónica
	b <sub>3</sub> (51-57)	"flere Martinum..."	i	Homofónica
<b>B'</b>	b <sub>1</sub> (33-44)	"Quia pium est gaudere..."	i	Contrapuntística
	b <sub>2</sub> (45-50)	"et pium est flere..."	V/iv	Homofónica
	b <sub>3</sub> (51-59)	"flere Martinum..."	I	Homofónica

**Esquema 78**

La obra fue programada por la *Coral de Cámara de Pamplona* en el *IV Memorial Ángel Barja* (1991); y por el *Coro Ángel Barja* en el *IX* (1996).

**SUITE CORAL ZAMORANA (1984)**

Se trata de una obra que reúne temas populares zamoranos armonizados para coro mixto. La obra fue premiada en el *I Concurso de composición coral sobre música tradicional zamorana* de 1984. Asimismo, fue editada por *Alpuerto* (Madrid, 1985).

Como cabe esperar, la estructura de la pieza está condicionada por la sucesiva conexión de los textos y resulta ser tal y como se muestra en el esquema siguiente:

Sección	A	B	C	D	D'
Tempo	Lento	Allegro	Lento	Allegro	Allegro
Texto	<p><i>A la ronda, chavales, que viene el día,</i></p> <p><i>Cada cual con su dama, yo con la mía.</i></p> <p><i>No voy sola no.</i></p> <p><i>Lucero, lucero de la mañana,</i></p> <p><i>lucero, lucero de la mañana, lairó.</i></p>	<p><i>La la lala la la la la la la la la la la.</i></p> <p><i>Tonta tú, tonta tu madre, tonta tu abuela y tu tía</i></p> <p><i>¿Cómo no quieres ser tonta, si vienes de tontería?</i></p> <p><i>Molinerito, molinero, molinerito lo quiero yo.</i></p> <p><i>Ven a buscarme a la fuente que está al lado del molino,</i></p> <p><i>Y al son del agua que cate, háblame de tu cariño.</i></p> <p><i>Molinerito, molinero, molinerito lo quiero yo.</i></p>	<p><i>¡Arre!</i></p> <p><i>Echa los buéis al agua, revecerillo, que el gañán está malo, está dormido.</i></p> <p><i>Echa los buéis al agua, vuélvete luego, que los bueyes bien saben, que los bueyes bien saben el bebedero.</i></p>	<p><i>La la ra la la la la la la</i></p> <p><i>El pandero que toco tiene tres letras:</i></p> <p><i>A donde no te llaman, nunca te metas.</i></p> <p><i>La ra la ra la re lo, le lo ro lo la. La ra la ra la re lo le lo ro lo la.</i></p>	<p><i>Cantares que no sepas, no los empieces,</i></p> <p><i>que te quedas nadando como los peces, como los peces.</i></p> <p><i>Cantares que no sepas, no los empieces,</i></p> <p><i>Que te quedas nadando como los peces.</i></p> <p><i>A lo llano a lo llano labradora,</i></p> <p><i>Cuanto más a lo llano más me enamora.</i></p> <p><i>Cantares que no sepas, no los empieces,</i></p> <p><i>¡Cantares!</i></p>
Tono	La			Re	
Compases	1-21	22-53	54-83	84-97	98-128

Esquema 79

La obra se caracteriza por una gran expresividad, y por el buen gusto con el que están armonizados y tratados los temas populares. No se trata de una versión puramente costumbrista como podría esperarse en este tipo de género. Se recrean multitud de rasgos genuinos, provenientes del folclore, con gran precisión y detalle, pero son enriquecidos con un sentido muy refinado y elegante de la realización polifónica.

Entre los rasgos más relevantes que recrean el origen folclórico podríamos señalar los siguientes:

- El primero y, quizá más profundo, es el empleo de variantes modales y escalas de connotación genuinamente popular. Si bien la obra se mueve en 2 únicos tonos (La y Re) como aparece representado en el esquema formal, también es cierto que tiene lugar una rica gama de alteraciones en el desarrollo del discurso, las cuales generan variantes de escalas y modos, a la vez que propician situaciones armónicas de alto interés expresivo. Aparecen variantes de escala frigia, andaluza y española<sup>175</sup>. Esta naturaleza polimodal causa connotaciones característicamente folclóricas.

Extracto de los compases 90-93, donde se pueden apreciar algunos cromatismos polimodales que, en este caso, generan, al mismo tiempo, armonías de atracción (6ª aumentada)

Ilustración 53

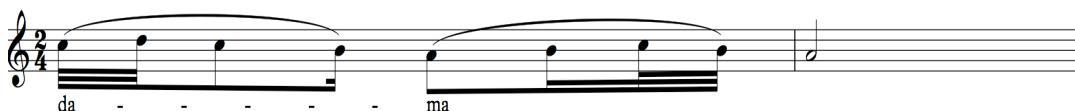
- Otro aspecto significativo es el tratamiento de la rítmica. La obra emplea esquemas a base de fórmulas repetitivas en planos acompañantes. El caso más paradigmático es el momento del empleo de pandereta al comienzo de la sección B. Igualmente resultan significativos los cambios de compás (binario-ternario) para ajustar el ritmo del texto en cada sección.
- Igualmente, la métrica que genera desplazamiento de la sílaba tónica a parte débil de compás y viceversa, como es propio en los cantos populares.

Detalle de la voz de contralto en los compases los compases 30-33, donde puede apreciarse el desplazamiento de acentos entre música y texto, propio del folclore.

Ilustración 54

<sup>175</sup> presentes, como es sabido, en folclores de toda España y no sólo en el andaluz

- El tercer rasgo de identidad folclórica es el empleo de recurrentes floreos y melismas que recrean un sentido de ornamentación, de carácter espontáneo e improvisatorio.



Detalle de la voz de soprano en los compases 9-10, donde puede apreciarse la ornamentación de apariencia espontánea.

#### Ilustración 55

La textura de la polifonía es variable según los pasajes. En ocasiones se acerca más a un formato contrapuntístico; otras adopta una apariencia más cercana al esquema de melodía acompañada, (cuando una voz canta a solo y el resto acompañan en B.C, por ejemplo).

Esta obra fue interpretada por la *Capilla Clásica* en el XI Memorial (1998).

## O CANDIDA VIRGO (Isla, 12-8-1985)

*A la viergen pequeñita de La Bien Aparecida*

En tono de Fa Mayor, esta sencilla pieza fechada en el año de 1985 sobre texto del mismo Ángel Barja fue dedicada a "La Bien Aparecida", patrona de Cantabria. Firmada en Isla, localidad cántabra donde pasaba sus vacaciones. donde veraneaba Los lazos que unían a Ángel con esta tierra eran múltiples. Desde su vinculación con el Certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera a partir de la XIII edición en el año 1975, se fraguó su amistad con José Luis Ocejo. Éste fue quien le propició el contacto con el grupo vocal *The Scholars*, y la posibilidad de componer para ellos las que, probablemente, sean las obras cumbre de toda su producción como compositor.

De este modo tuvieron lugar los estrenos en el Festival Internacional de Música de Santander, así como el encargo del Himno del Real Racing C. F. Por otra parte, Ángel era aficionado a pasar sus tiempos vacacionales con su familia en la localidad cántabra de Isla. El santuario de La Bien Aparecida fue testigo en múltiples ocasiones de la interpretación de las obras de Ángel en los festivales de música que allí se celebran.

El texto es un canto de alabanza a la Virgen María, al parecer, escrito por el mismo Barja.

La textura de la pieza es predominantemente homofónica, y su tratamiento tonal sencillo y diatónico, con un carácter popular y abundantes progresiones de esquemas musicales que le confieren un aspecto de himno. La estructura consta de tres partes, cada una de las cuales concluye con una desinencia recurrente para las palabras "*Ave, María; ave, María*", lo cual genera la unidad formal. La estructura general de la pieza se representa en el esquema siguiente:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Grados de reposo	Textura predominante
A	a <sub>1</sub> (1-5)	"O, candida virgo..."	I	Homofónica
	(6-8) Desinencia recurrente	"Ave, María; ave, María"	I	
B	b <sub>1</sub> (9-10)	"Tuis in oculis mundus refulget"	ii	
	(11-13) Desinencia recurrente	"Ave, María; ave, María"	I	
C	c <sub>1</sub> (14-17)	"Gressus nostros numera numeris..."	vi	
	c <sub>1</sub> bis (18-21)	"gaudium infunde nostris..."	vi	
	c <sub>2</sub> (22-25)	"Filiu tuum noscere concede"	V	
	(26-29) Desinencia recurrente	"Ave, María; ave, María"	I	

Esquema 80

El mismo Barja incluye en el mismo manuscrito una traducción, que califica como "libre":

*Virgen luminosa flor de la montaña*  
*Recibe la alabanza de este coro que te canta. Ave María.*  
*En tu mirada resplandece el mundo. Ave María.*  
*Cuenta nuestros pasos por ramos de amor.*  
*Danos alegría en nuestro dolor.*  
*Concédenos conocer a tu hijo. Ave María.*

La obra fue programada por la Escolanía Antonio de Valbuena en el VII Memorial Ángel Barja (1994); y por la Capilla Clásica en el VIII (1995) y el XXV (2002).



## TRÍPTICO (1985?)

Se trata de una colección de 3 piezas sobre textos de “*Marinero en tierra*” de Rafael Alberti. El manuscrito no tiene fecha, pero sí sabemos que fue dedicada a la *Coral Salvé* de Laredo con motivo de su X aniversario. Como quiera que la agrupación cántabra se fundó en el año 1975, podemos datar esta composición en 1985, tan solo 2 años antes de la muerte del compositor.

Aunque se pueden apreciar rasgos costumbristas propios de canciones marineras, esta colección tiene un alcance compositivo que trasciende, tal y como iremos viendo a lo largo del desarrollo analítico, lo estrictamente popular.

Además de por la *Coral Salvé*, la obra fue interpretada por el *Coro de la Universidad de León* en el año 1992, dentro del V *Memorial Ángel Barja*.

### 1.- Desde alta mar

---

*Muy tranquilo*, compás de 3/4 y tonalidad ambigua entre Re m y La m-M.

*No quiero barca, corazón barquero,*

*Quiero ir andando por la mar al puerto.*

*No quiero barca, corazón barquero,*

*Quiero ir andando por la mar al puerto*

*¡Qué dulce agua salada con su salitre de cielo!*

*¡No quiero sandalias, no!*

*Quiero ir descalzo, barquero.*

*No quiero barca, corazón barquero,*

*Quiero ir andando por la mar al puerto.*

Se trata de una pieza sencilla que presenta rasgos característicos de habanera, como la declamación silábica del texto, de forma isorrítmica, entre el total de las voces, en ocasiones de forma homofónica, otras, incluso, al unísono; ciertos patrones rítmicos sincopados, propios del género popular marinero. Textualmente, podemos encontrar momentos en el que los planos se disocian en grupos de voces pareados 2 a 2. Los discursos paralelos por terceras, tan característicos del género popular, aparecen, si bien no de una forma demasiado recurrente.

No obstante lo anterior, podríamos percibir en esta obra una cierta intención de deconstrucción del género popular de habanera. Los rasgos descritos anteriormente aparecen de un modo un tanto sutil y difuminado, y sin demasiada evidencia. El predominio de movimientos contrarios en los momentos polifónicos, en lugar de la recurrencia de movimientos paralelos en las voces, sugieren un contrapunto más elaborado de lo que suele ser habitual en el género popular de habanera. Igualmente, los momentos de unísono aportan una sobriedad de gran alcance expresivo. Sin embargo, el aspecto más determinante a la hora de hablar de “deconstrucción” es el hecho de tratar la tonalidad de un modo ambiguo y encubierto, oscilando entre Re m inicial y el La M final, que concluye en cadencia plagal. Durante el transcurso de la obra, se mantiene esta incertidumbre de un modo eficaz a nivel expresivo. Además, los momentos de unísono contribuyen a generar esta indefinición armónica.

A nivel estructural, la pieza puede articularse en dos partes (A-A'), siendo la segunda una versión comprimida de la primera, y con un carácter conclusivo, tal y como sugiere el propio texto.

## 2.- Pirata de mar y cielo

---

*Allegro, con gracia*, compás de 3/4 y tono de La M.

*Pirata de mar y cielo, si no lo fui ya lo seré,*

*Ya lo seré.*

*Si no robé la aurora de los mares,*

*Si no la robé, ya la robaré,*

*Ya la robaré.*

*Pirata de cielo y mar*

*Sobre un cazatorpederos,*

*Con seis fuertes marineros,*

*Alternos de tres en tres.*

*Si no robé la aurora de los mares,*

*Si no la robé,*

*Ya la robaré, ya la robaré,*

*Ya la robaré.*

La estructura consta de 3 secciones (A-B-A'), tal y como sugiere el texto. Esta pieza presenta una apariencia más explícita que la anterior a nivel tonal. Lo más destacable en este aspecto es el paso por los grados iii y IV en la segunda sección.

Se aprecian rasgos populares, como la recurrencia de unísonos, o tratamientos heterofónicos entre las voces; sin embargo, no corresponde exactamente con la tipología de canción marinera adscrita al género de habanera.

Uno de los aspectos más significativos de la identidad de la pieza es su carácter *escherzante*, casi lúdico. Igualmente el tratamiento de la rítmica, cargada de síncopas y contratiempos que sirven para dar relieve a la propia rítmica consustancial del texto. Uno de los ejemplos más característicos de este fenómeno es el motivo inicial al unísono, donde, en la frase "*Pirata de mar y cielo*", las sílabas tónicas "*ra*" y "*cie*" van ubicadas en fracciones débiles de compás, pero precedidas de un salto disjuncto ascendente, lo cual se percibe como un efecto rítmico que, de algún modo, rompe el compás, y enfatiza la prosodia del texto. Este recurso, inspirado en la polifonía clásica, es muy frecuente en las obras vocales de Ángel Barja, quien analizaba muy profundamente los textos, tanto en su forma como en su contenido, para reforzar así su esencia musicalmente.

### 3.- *Recuérdame en alta mar*

---

*Muy sereno*, compás de 2/4 y tono de Re m-M.

De las tres piezas que componen la colección, ésta es la que responde, de modo más explícito, al prototipo de habanera popular. Aparecen, por tanto, todos los rasgos característicos del género, tales como las voces pareadas dos a dos, a menudo por movimientos paralelos de tercera, los esquemas rítmicos propios de habanera, el tratamiento explícito, sencillo y claro de la tonalidad, y la ágil declamación silábica del texto, así como las progresiones melódico-armónicas y las imitaciones a modo de eco.

*Recuérdame en alta mar, amiga,  
cuando te vayas y no vuelvas,  
recuérdame en alta mar.*

*Recuérdame en alta mar, cuando te vayas y no vuelvas,  
Cuando la tormenta clave un rejón en la vela,  
Cuando alerta el capitán ni se mueva,  
Cuando ya el palo trinquete  
Se lo trague la marea,  
Cuando en el fondo del mar seas sirena,  
Cuando te vayas y no vuelvas.  
Recuérdame, cuando te vayas y no vuelvas,  
Recuérdame en alta mar,  
Recuérdame, recuérdame, recuérdame, recuérdame.*

La estructura sugiere dos secciones (A-B), tal y como se sugiere en la disposición del texto, donde la primera, más breve, tiene una función introductoria, en tono de Re m. La segunda, en Re M conforma el desarrollo del discurso, y contiene dos momentos de intensificación, tanto en registro como en actividad rítmica, a modo de clímax, lo cual aporta dinamismo estructural y direccionalidad al discurso. No obstante, los referidos puntos culminantes lo son de un modo moderado. De hecho, en lo que a registro se refiere, suponen la cota máxima en la voz de soprano con un Re<sub>5</sub>, sólo superado en uno de ellos por Mi<sub>5</sub>, y de un modo fugaz.

## AVE, REGINA COELORUM

Esta obra no fechada aparece en un cuaderno titulado "*Motetes*", con los siguientes títulos: *O quantum luctus, Ave, Regina Coelorum, Iam sol, Parece mihi*.

*Quasi lento*, compás de 3/4, y tono de Sol M.

La textura de la pieza es de polifonía moderada, casi totalmente homofónica.

Formalmente se articula por frases, de la manera siguiente:

Tempo	Texto	Grado de reposo
<i>Quasi lento</i>	<i>Ave, Regina coelorum,</i>	iii 7
	<i>Ave, Domina Angelorum</i>	VI (M)7
	<i>Salve radix, salve porta (progresión), ex qua mundo lux est orta:</i>	ii sobre 4ª añadida
<i>Più mosso</i>	<i>Gaude, virgo gloriosa, súper omnes speciosa</i>	vi7
	<i>Vale, o Valdés decora</i>	ii
	<i>Et pro nobis, et pro nobis</i> <i>(algo mas contrapuntístico), con las voces pareadas dos a dos en movimientos directos de tercera o sexta.</i>	IV
	<i>Christum exora</i>	vi
	<i>et pro nobis Christum exora</i>	I

### Esquema 81

La armonía, predominantemente diatónica, incluye ciertos cromatismos de atracción hacia grados cercanos. Destaca el uso de acordes de séptima en los reposos, así como acordes con notas añadidas (como puede apreciarse en el esquema), lo cual confiere a la pieza cierta apariencia armónica evolucionada a pesar de su sencillez.

Fue estrenada en el XVII Memorial Ángel Barja (2004) por la *Capilla Clásica*.

## CARO MEA (1986)

Esta obra ganó el *Premio de Composición de Segorbe* en 1986 (II edición del concurso), el mismo año en el que fue compuesta. En el manuscrito aún puede leerse el lema "*Agua viva*", que sería el seudónimo empleado para preservar el anonimato exigido tradicionalmente en las bases de los concursos de composición. Estamos hablando del año anterior al de la muerte del compositor, en el que ya comenzó a sentirse mal a causa de su enfermedad. Se trata, por tanto, de una obra de madurez, pero condicionada, no obstante, por las premisas del concurso para el que fue concebida. Es por ello que, aun haciendo uso de un lenguaje relativamente evolucionado y abstracto, no despliega un nivel de dificultad proporcional al que empleara en las obras destinadas a *The Scholars*. El texto bíblico tiene tradición en el repertorio de la polifonía clásica, destacando una obra de F. Guerrero. Se trata de la cita bíblica que versa sobre las palabras de Jesús: "*Quien come mi carne y bebe mi sangre permanece en mí y yo en él*"<sup>176</sup>. El concurso de composición coral de Segorbe, que lleva el nombre de *Juan Bautista Comes*<sup>177</sup>, está organizado en colaboración con el Ilmo. Cabildo Catedral de Segorbe, entre otras instituciones. Las bases de la II edición, proponían el texto *Caro Mea*, por estar vinculado a la festividad del Corpus Christi.

La forma musical se articula globalmente en dos partes diferenciadas, tal y como propicia el texto. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	Subsección (compases)	Íncipit del texto	Agregados de reposo	Textura predominante
I	a (1-13)	"Caro mea..."	(0,2,4,6)	Contrapuntística
	a'(14-26) (secuencial)	"Caro mea..."	(0,2,4,6)	Contrapuntística
	b (27-33)	"Caro mea..."	(0,3,6,7)	Homofónica
	c (34-40)	"vere est cibus..."	(0,2,6)	Homof./melodía acomp.
	d (41-48)	"et sanguis meus vere est potus:"	(0,2,5,7)	Homofónica
II	e (48-61)	"Qui manducat meam carnem,..."	(0,1,5,8,9)	Contrapuntística
	f (61-72)	"et bibit meum sanguinem..."	(0,2,4,7,8)	Homofónica

Esquema 82

<sup>176</sup> *La Biblia*: Jn. 6, 56.

<sup>177</sup> J. Bautista Comes (Valencia, 1568 - 1643). Compositor español. Fue segundo maestro de la capilla del palacio real de Madrid, y Maestro de Capilla de las Catedrales de Lérida y Valencia. Escribió una vasta obra, pionera del Barroco español.

Los segmentos contrapuntísticos se basan en la imitación canónica de motivos a distintos intervalos, al modo tradicional, si bien en un ámbito tonal extendido que trasciende un diatonismo clásico. Sin embargo, en momentos puntuales, es posible percibir referencias tonales en formas tanto motívicas como armónicas, a veces incompletas, otras con notas añadidas, pero siempre fuera de cualquier contexto funcional que cree relaciones de enlaces tonales en el sentido tradicional. Si analizamos la posible lectura de los agregados sobre los que tienen lugar los reposos cadenciales y que delimitan las articulaciones estructurales podemos deducir que, en conjunto, el tratamiento armónico responde a lo que podemos denominar "tonalidad encubierta". El esquema siguiente muestra la posible interpretación de dichos agregados. En cualquier caso, es conveniente insistir en el hecho de que ninguno de estos agregados armónicos (ni siquiera los de morfología adscrita al tipo dominante) ejerce modo alguno de direccionalidad funcional o atracción resolutive convencional. Es, por tanto, que estamos analizando la semejanza de estos agregados a algunos tipos tradicionales en su posible y relativa apariencia diatónica, pero nunca en una valoración armónica de tipo funcional. La obra, por tanto, responde a un uso encubierto, fluctuante y afuncional de la tonalidad.

(0,2,4,6)	Serie de tonos (segmento hexátono)
(0,2,4,6)	Serie de tonos (segmento hexátono)
(0,3,6,7)	Tríada menor con cuarta Aumentada añadida
(0,2,6)	Séptima de 1ª especie <sup>178</sup> incompleto (sin quinta)
(0,2,5,7)	Serie de cuartas
(0,1,5,8,9)	Séptima de 4ª especie <sup>179</sup> con quinta aumentada añadida
(0,2,4,7,8)	Tríada mayor con novena mayor y sexta menor añadidas

Esquema 83

El jurado de la II edición del concurso incluía, como vocales especialistas, a D. Manuel Massotti Littel (compositor y ex-director del Conservatorio de Murcia), D. Joaquín Pildain Arazola (compositor y catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) y D. Salvador Seguí Pérez (Inspector General de Conservatorios del Ministerio de Educación).

---

<sup>178</sup> Tríada mayor con séptima menor.

<sup>179</sup> Tríada mayor con séptima mayor.

"La decisión del jurado fue por unanimidad en atención a que: 'en la obra premiada confluyen el lenguaje actual, significado por su aspecto armónico atonalizante, con el lenguaje tradicional, que resalta en el tratamiento polifónico-contrapuntístico de carácter imitativo, con plena adecuación del estilo musical a la significación del texto litúrgico propuesto, que se manifiesta con expresivo sentido intimista'. El jurado realizó hasta cinco lecturas, eliminando en cada una de ellas las obras consideradas de inferior calidad, hasta elegir la ganadora. Se presentaron 32 obras, en su mayoría españolas, pero también de otros países europeos y sudamericanos: Fracia, Irlanda, Venezuela, República Dominicana, Paraguay, Brasil, Guatemala y Chile<sup>180</sup>.

Cuando Ángel Barja conoció el fallo del jurado ya estaba afectado por su grave enfermedad. La muerte le sobrevino antes de que pudiera escuchar la obra premiada. El estreno absoluto tuvo lugar el 17 de junio de 1978 en el *IV Festival Coral de Polifonía Religiosa de Segorbe*, en la interpretación del *Coro de Juventudes Musicales* de dicha localidad, dirigido por M<sup>a</sup> Dolores Pérez Torres. Como premiada en el último concurso, la obra fue de obligada interpretación en esa edición del festival. Por tanto, *Caro Mea* sería interpretada además, de manera consecutiva, los días 18 y 19 de junio, según lo previsto, por el *Coro de Cámara del Conservatorio Superior de Música de Valencia*, dirigido por Eduardo Cifre, y por la *Coral Polifónica Turolense*, bajo la dirección de José M<sup>a</sup> Muneta, respectivamente. Sin embargo, al parecer, el *Coro de Cámara del Conservatorio Superior de Música de Valencia* fue sustituido por el coro *Ars Nova*, también de Valencia<sup>181</sup>. Según relata la crónica, el festival completo fue del agrado del público<sup>182</sup>. Posteriormente, en 2005, dentro del marco de la XXII edición del festival, el mismo *Coro Juventudes Musicales de Segorbe* programa de nuevo la obra. Actualmente, la agrupación vocal dirigida por M<sup>a</sup> Dolores Pérez Torres continúa interpretando *Caro Mea* de Ángel Barja, como repertorio de concierto y, sobre todo, en actuaciones dentro de actos litúrgicos<sup>183</sup>.

La obra fue programada por la Capilla Clásica en el XXIV Memorial Ángel Barja (2001).

---

<sup>180</sup> Martín Artíguez, R.: *Agua Limpia*, junio de 1986.

<sup>181</sup> Raro López, R.: *Agua Limpia*, julio de 1987.

<sup>182</sup> *Ibidem*

<sup>183</sup> Entrevista realizada a M<sup>a</sup> Dolores Pérez Torres, el 28 de mayo de 2011.





## LA OBRA INSTRUMENTAL DE ÁNGEL BARJA

### LA OBRA PARA PIANO

#### *PICCOLO PIANO (1963)*

A pesar de la fecha de composición, aun temprana, un Barja de 25 años muestra en esta pieza un significativo gusto armónico, textural y tímbrico, así como cierta originalidad estructural. Tal y como indica Igoa, una primera versión de la pieza llevaba el título "Estaba en la cruz..."<sup>184</sup>, lo cual sugiere la expresividad religiosa muy característica de Ángel Barja.

El siguiente esquema representa la estructura general de la pieza.

Sección	A														
Subsección	a <sub>1</sub>					a <sub>2</sub>				a <sub>3</sub>					
Compás	1					9					13				

Sección	A'					B										b (Coda)				
Subsección	a' <sub>1</sub>		a' <sub>2</sub>																	
Compás	22					26					32					42				

Esquema 84

<sup>184</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 67

Tal y como indica Igoa, el ámbito diatónico discurre mayoritariamente en la escala andaluza sobre Mi, sugiriendo ambigüedad entre esta variante del modo frigio y el tono de La m.<sup>185</sup> La sección B presenta algunos enlaces armónicos por relación de tercera-sexta, de carácter modalizante, como el compás 31, donde aparece la tríada Do m en un contexto de La m.

Texturalmente, la pieza presenta una solución a tres voces. Las secciones A con una línea superior acompañada con un contrapunto muy sutil de las otras dos voces, mientras que la sección B con un mayor predominio de materiales homofónicos.

Tan solo 18 de los 46 compases presentan la mano izquierda en clave de Fa, de modo que los 28 restantes (el 60.8 % del discurso) se ubica en los registros medio y agudo, y prescinde del grave. Esta circunstancia, junto con el hecho de que las dinámicas empleadas oscilan entre *pp* y *p*, denotan una particular recreación tímbrica, claramente asociada a una expresividad intensa y sutil.

### **GOLGOTA apunte de pasión (1966)**

Tal y como explica Igoa, existe una versión primitiva de la obra, menos elaborada, donde consta el *subtítulo apunte de pasión*<sup>186</sup>. Igualmente, Igoa pone de manifiesto la similitud existente entre algunos materiales de esta pieza y la *Danza de los siete velos* de la ópera *Salomé* de R. Strauss, así como la emulación de un lenguaje de música judía, significativo, sobre todo, por la interválica empleada, de connotación orientalizante, semejante al modo frigio, y también por la figuración y ornamentación de la mano derecha, cargada de características filigranas.

No obstante, en cuanto al motivo de esta connotación hebrea en la expresividad de la obra, podría pensarse también en la posibilidad de recrear una marcha procesional hacia el calvario, lo cual justificaría la referencia del título mejor que el hecho de la danza.

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza.

Sección	A	A'	B	a (coda)
Compases	1-26	27-42	43-58	59-66

**Esquema 85**

<sup>185</sup> *Ibidem*, Pp. 141-142

<sup>186</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 67

Verdaderamente, la pieza se basa en una textura de dos planos, donde la mano derecha emula un canto muy ornamentado y cargado de cromatismos modalizantes que generan intervalos característicos de la música hebrea, mientras la mano izquierda despliega la base armónica desde el bajo, en un diseño de corcheas que sugiere ritmo de marcha. Sin embargo, al final de la sección A' y durante la sección B, este modelo se abandona, sugiriendo un diatonismo de corte más occidental. Con toda seguridad, el fundamento expresivo de la obra se basa en la contraposición de los dos lenguajes.

Esta pieza fue estrenada en 2004, en el XVII Memorial, por la pianista Belén Ordóñez.

### **CANZONETA (14 junio 1966)**

Tal y como indica Igoa, la pieza figura en el Segundo Álbum de Composiciones propias con el título *Cancioncilla*, y con algunas correcciones hechas a posteriori<sup>187</sup>. La pieza, de carácter lírico y expresividad intimista, no se ciñe a un esquema formal estricto, sino que fluye en un discurso continuo y libre. La única articulación estructural podría considerarse generada por la referencia del motivo inicial de la mano derecha, de carácter anacrúsico y gestual, que consta de intervalo disjunto ascendente seguido de conjunto descendente. Dicho material aparece recurrentemente, aunque con ligeras variantes, en cuatro ocasiones, que podrían considerarse como articulación formal.

Sección	I	II	III	IV
Compases	2	20	36	45

#### **Esquema 86**

La textura, característicamente afín a un pianismo postromántico, transcurre sobre tres planos, de los cuales, el superior es de carácter *cantabile*, mientras que los otros dos funcionan, o bien puramente como líneas, o bien adoptan cierto rol de despliegue acordal a la vez.

El lenguaje armónico de la pieza es un tanto ambiguo entre los ámbitos diatónicos de La m y Mi m, a la vez que tienen lugar algunos cromatismos pasajeros, de carácter putamente ornamental.

---

<sup>187</sup> Ibidem, P. 68

## ALBUM DE JUVENTUD (1963-67)

Es evidente la alusión al ciclo homónimo de Schumann. Las 14 piezas que integran este ciclo fueron compuestas entre los años 1963 y 1967<sup>188</sup>. Se trata de una etapa altamente significativa en lo que se refiere al proceso formativo de Barja. Cronológicamente: Valladolid, Madrid, El Escorial, Astorga y Roma. Esta secuencia de lugares, en los que están firmadas las piezas, nos ubica explícitamente en el momento de culminación de toda una etapa formativa (en España) y la transición a la siguiente en Roma, donde tuvo lugar la culminación de su vida académica. Por tanto, si bien no estamos aún ante una obra de madurez, sí es posible percibir importantes indicios de creatividad en estas piezas. En algunas de ellas puede apreciarse, además, un objetivo ingenio técnico de gran interés, empleado siempre con fines expresivos, mientras que otras se ciñen, en según qué aspectos, a formatos más convencionales, ya sea en lo referente lenguaje, la planificación estructural. El análisis detallado de cada una de las piezas desarrolla pormenorizadamente todas estas hipótesis, con la intención de argumentarlas del modo más objetivo posible.

Se trata de una música que Ángel Barja quiso ver desde perspectivas diferentes. Es cierto que esta sucesión de piezas se adecúa perfectamente a una intención didáctica, tal y como su título insinúa, pero no sólo en el ámbito pianístico; es también significativo el hecho de que muchas de estas piezas sirvieron además de guión para obras diferentes en instrumentación y en formato estructural.

Durante los primeros años de estancia en León, Barja visitaba con frecuencia a una de sus mejores amigas, la pianista María Jesús Ayala. Ambos se reunían con frecuencia de manera informal. El artista plástico leonés Francisco Chamorro también tomaba parte en esas reuniones. Los dos las recuerdan como encuentros informales pero de gran profundidad y calado intelectual. A menudo, Barja pedía consejo a María Jesús Ayala sobre la selección de materiales precompuestos para su utilización, inclusión y/o desarrollo en nuevas obras. En una de esas reuniones, Barja y María Jesús, en la casa de esta última, deciden hacer una selección de piezas para elaborar este *Álbum de Juventud* "al modo de Schumann"<sup>189</sup>.

Enrique Igoa explica en su libro cómo este ciclo figura en el Catálogo editado por Luís González Viñuela, con un número de 15 piezas en lugar de 14, lo cual es debido a la doble presencia de la 7ª "*Canción*", con el título "*Por vivir mirarte suelo*". Igualmente, la 8ª pieza "*Pájaro de Agua*" procede de una versión anterior para coro de voces blancas. Por otra parte, 10 de las piezas de este ciclo fueron transcritas para orquesta de cuerda, con el título "*Canciones para Orquesta de Cuerda*". Aunque la décima, "*Pensamiento*", no llegó a orquestrarla, sino sólo a escribir su título, lo cual sugiere la intención de haberla incluido sin que llegase a hacerlo. Igualmente, 4 de ellas, junto con otra titulada "*Vidalita*", fueron instrumentadas para violoncello y piano, conformando la colección "*Canciones para Violoncello y Piano*" (1961)<sup>190</sup>. También se

<sup>188</sup> Aunque en el índice del manuscrito del "Libro de Piano" cita los años 1963-66, varias piezas son del año 1967

<sup>189</sup> Entrevista realizada a María Jesús Ayala el 3 de enero de 2013

<sup>190</sup> A pesar de que el ciclo *Canciones para Violoncello y Piano* están fechados en el año 1961, tanto de la elaboración textural, como de la caligrafía y la conservación y calidad del papel del manuscrito se deduce que este ciclo es posterior al las piezas de piano. se trata de una paradoja sin solución definitiva.

da el hecho de que la pieza nº 4 fue transcrita para orquesta (plantilla instrumental "a 2"), incluyéndose en la *"Suite para Orquesta"* (1972) como 7º movimiento<sup>191</sup>. Todos estos datos han sido debidamente constatados en el archivo del Instituto Leonés de Cultura.

Más que un sentido de economía, puede deducirse de esta curiosidad, una intención de sentido práctico, para que la música sea interpretada en el mayor número de oportunidades y formatos posibles. A caso se trata de un sentido de música práctica, semejante al que preconizaba el maestro Hindemith a través del concepto de "Gebrauchsmusik"<sup>192</sup>.

La obra fue interpretada el 19 de febrero de 1994 en el VII *Memorial Ángel Barja*, por la pianista leonesa Belén Ordóñez. Aunque en el folleto del Memorial no figura como estreno absoluto, podría considerarse como tal, ya que no existe constancia de ninguna otra interpretación pública anterior. También se programó, de forma parcial (8 de las piezas), en el XVII Memorial (2004), de nuevo por Belén Ordóñez; y en el XIX (2007), por M<sup>a</sup> Teresa Pérez Hernández.

### 1.- *Canción de Mayo (Valladolid, 1963).*

*"Preciosa canción que huele a flores. Surge de la nada y se va tejiendo hasta convertirla en un grito de alegría y júbilo"*<sup>193</sup>.

La versión original figura en el Cuaderno titulado "Composiciones Propias" en tono de Sol M., y con dedicatoria a José Guadalupe Torres. La versión incluida en el *Libro de Piano*, que es la que se entiende como definitiva, está transportada a Mi M., y en ella no figura dedicatoria alguna.

Esta pieza es a su vez la primera de las *Canciones para Orquesta de Cuerda*. La orquestación es sencilla y se ciñe de modo muy literal a la versión pianística. Sólo destaca como detalle la utilización del *pizzicato* en los bajos con cierta frecuencia.

Se trata de una pieza de 39 compases, con una estructura regular y lenguaje muy sencillo. Una primera frase de 8 compases se subdivide en un formato de antecedente y consecuente (unidades de 4). Las sucesivas secciones se entienden como variantes y evoluciones de esta primera frase.

---

<sup>191</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 64

<sup>192</sup> Término alemán, que esencialmente significa "música utilitaria", y que contempla, entre otras, la posibilidad de concebir y crear la música para ser interpretada por estudiantes y aficionados, y siempre con un sentido práctico.

<sup>193</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012

El contenido melódico es el fundamento principal de la pieza. De hecho, la primera frase se presenta a dos únicas voces en registro agudo, siendo la segunda de carácter claramente acompañante, para, posteriormente, irse enriqueciendo la textura de este acompañamiento, conquistando el registro grave e incrementando el número de voces. El contorno melódico de la línea principal es de naturaleza claramente vocal, lo cual es una de las razones por las que la pieza adquiere esta apariencia de sencillez. La melodía no se extralimita del registro 4 en ningún momento, lo cual es un dato muy significativo. La rítmica, danzarina, en compás de 6/8, también contribuye al carácter próximo al de canción infantil. El aspecto tímbrico es tratado con una intuición de pensamiento orquestal sugerido en detalles muy cuidadosos, como el comienzo a dos voces sin bajo, la variabilidad del número de voces centrales añadidas, lo cual evoca modos diversos de instrumentación en los planos acompañantes, así como un refuerzo octavado de la línea del bajo a partir del compás 29, en los momentos más plenos, sugiriendo una ilusión de "orquestación". El tratamiento preciosista de la textura es uno de los rasgos más característicos del lenguaje que Barja emplea en esta pieza, y uno de los que más recuerdan al claro referente de R. Schumann en las piezas de la serie homónima, en la que esta colección está obviamente inspirada. Tal sutileza consiste en crear voces que tengan una doble identidad, como despliegue acordal por un lado, sugiriendo una textura de melodía acompañada, y como línea polifónica por otro, sugiriendo una textura contrapuntística. La frase inicial de la pieza, construida tan solo a dos voces y en registro medio-agudo, ilustran a la perfección el hecho que acabamos de describir.



Ilustración 56

Ilustración de los 4 primeros compases de la pieza, donde puede apreciarse la doble naturaleza de la segunda voz, como acompañamiento acordal desplegado y como contracanto polifónico a la vez. Al mismo tiempo, la sutileza del registro "sin graves" recrea una atmósfera tímbrica muy particular.

El tratamiento de la armonía es de un diatonismo absolutamente explícito, directo y sencillo. Enrique Igoa explica cómo la versión original de la pieza estaba en Sol Mayor, y presentaba un acabado textural ligeramente diferente, debido a un tratamiento menos minucioso en la conducción de las voces. Igualmente Igoa sugiere la posibilidad de asociar la elección de la tonalidad de Mi Mayor en la versión definitiva, con la influencia de una tradición descriptiva de la atmósfera "primaveral"<sup>194</sup>. Como únicos detalles relevantes podemos citar los pasos por el

<sup>194</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 64

sexto grado [relativo menor] (sección b<sub>1</sub>), y por el homónimo [Mi menor] (sección c<sub>1</sub>). La elección de dichas modulaciones sugiere una cierta cualidad neomodal a la pieza, que podríamos explicar como un diatonismo ampliado según un procedimiento romántico.

El siguiente esquema representa la estructura general de la pieza.

Nº Compases	1								9							
Grados de reposo				V				I					V		V	
Textura	2 voces								3 voces							
Subsecciones	a <sub>1</sub>				a <sub>2</sub>				a' <sub>1</sub>				a' <sub>2</sub>			
Secciones	A								A'							

Nº Compases	17				21				25				29				33				37		39
Grados de reposo				vi				V				i					I				I		I
Textura	4 voces				3-4 voces				4 voces con bajo reforzado														
Subsecciones	b <sub>1</sub>				b <sub>2</sub>				c <sub>1</sub>				c <sub>2</sub>				c' <sub>2</sub>				Coda		
Secciones	B								C														

Esquema 87

## 2.- Ausencia (Madrid, 1964)

*"Canto agudo, libre y descendente, que a manera de reclamo, sirve para insertar diferentes sensaciones ligeras con un trasfondo de obsesión y tristeza, provocadas por la ausencia"<sup>195</sup>.*

Igualmente se integra esta pieza como la segunda en el ciclo de *Canciones para Orquesta de Cuerda*. Se da el hecho de que, a pesar del título que lleva este ciclo camerístico, esta pieza incluye una parte de viento, que señala en la partitura como "flauta o bien oboe", a la que asigna los rasgos de melodía monódica.

<sup>195</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012



Otra versión de la pieza resulta ser la primera del ciclo *Canciones para Cello y Piano*.

El momento en que Barja compuso esta pieza coincide con la culminación de su formación como religioso, justamente cuando es enviado a la parroquia redentorista de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro de Madrid. Si bien Ángel Barja fue un hombre profundamente espiritual durante toda su vida, esta etapa fue una de las más intensas en ese aspecto, en la que tuvo oportunidad de ser un gran "consumidor de arte" y de disfrutar de tiempo propicio para la meditación y la acción pastoral. Todas estas circunstancias parecen haber sido las más apropiadas para estimular su sensibilidad artística y su talento creativo como compositor.

Las frases que el mismo Barja escribió en esta partitura nos dan valiosa información sobre la expresividad que pretendía imprimir a esta música: "*¿Quién me traerá nuevas de la tierra lejana, que llenen mi alma de canciones? ¿Cuándo te veré, Dios mío?*".

Enrique Igoa ha querido ver en esta pieza una relación con *Little Sepherd* (el pastorcito) de la colección *Children's Corner* de Debussy<sup>196</sup>. Al margen de que esta referencia sea más o menos explícita, lo que podemos afirmar, sin duda, es que la pieza presenta algunos rasgos de afinidad con la estética impresionista; si bien, como argumentaremos más adelante, este hecho sólo ocurre parcialmente, y en hibridación con otros retazos más afines a una estética romántica. Se trata, por tanto, de una pieza un tanto ecléctica y cuyo fundamento creativo responde a algún tipo de hibridación estética. En cierto sentido podríamos apreciar en el discurso un cierto grado de intermusicalidad<sup>197</sup>.

Ciertamente, el rasgo que podemos identificar como de interpretación impresionista es el motivo inicial, con característica apariencia de arabesco, que se expone dos veces consecutivas en versiones ligeramente variadas. Este material se presenta como un gesto de direccionalidad descendente y de interválica pentatónica, lo cual genera esta asociación parcial con la estética impresionista. Este motivo aparece otras 4 veces más, en diversas variantes, como estribillo insertado entre secciones diferentes. De este modo se construye la estructura de la pieza en una variante de rondó concatenado. Cada una de las coplas o secciones contrastantes, suele presentar un motivo propio que evoluciona por progresión, generando así una homogeneidad interna dentro de cada sección. Esto ocurre también en lo referente a los motivos rítmicos dentro de cada parte de la pieza.

El esquema siguiente representa la estructura global de la pieza:

---

<sup>196</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 64

<sup>197</sup> Celma Tafalla, M.: *Intermusicalidad*. Revista electrónica internacional Sens-Public. Artículo publicado en línea: 2007/01. [http://www.sens-public.org/article.php3?id\\_article=374](http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=374)

Secciones	A <sub>1</sub>		B	A <sub>2</sub>		C		A <sub>3</sub>	D
Subsecciones	a <sub>1.1</sub>	a <sub>2.2</sub>				c <sub>1</sub>	c <sub>2</sub>		
Textura	Rasgo monódico		m.a.			m.a. (melodía Acompañada)		R.m.	m.a.
Registro predominante	Sin graves (>C4)			Sin graves (>C4)				Sin graves (>C4)	
Aspecto armónico/ tonal	Pentatónico Estático Sobre C #		Sugiere Dirección atractiva hacia Sol M	Pent. Est. C #		Ámbito pandiatónico de Mi M		Pent. Est. C #	Sugiere Dirección atractiva hacia Mi M-m
Nº Compases	1		5		7		10		15

Secciones	A <sub>4</sub>	E			A <sub>5</sub>	F
Subsecciones		e <sub>1</sub>	e <sub>2</sub>	e <sub>3</sub>		
Textura	R.m.	Híbrida (polifonía encubierta entre despliegues acordales)			R.m.	Híbrida (polifonía enc...)
Registro predominante	Sin graves (>C4)				Sin graves (>C4)	
Aspecto armónico/ tonal	Pent. Est. Sobre H <sup>198</sup>	Mi m / Sol M		Ámbito pandiatónico de Mi m	Progresión hacia Do # M	Pent. Est. C #  Do # M <sub>7</sub> (Como V de Fa # m)  (Justificación final de la armadura de 3 #)
Nº Compases	21	23		29	33	37

Esquema 88

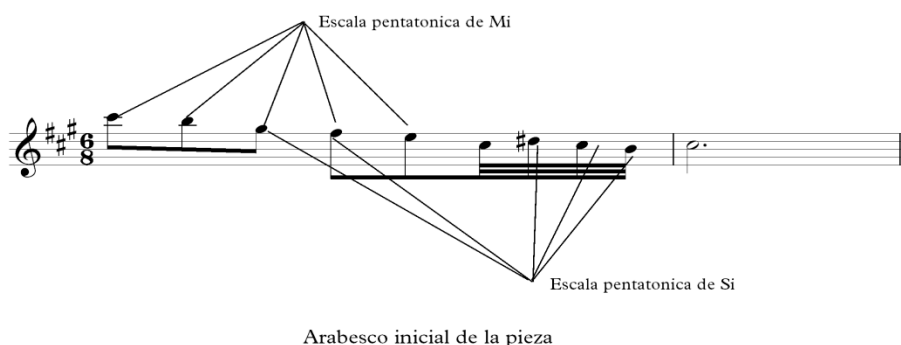
<sup>198</sup> Junto a la notación musical latina hemos empleado en este esquema la notación musical alfabética alemana, donde "H"= Si, B= Si b, "S"= Mi b, etc.

La pieza presenta un predominio de registro medio agudo y una cierta tendencia a prescindir de los graves. De hecho, en 28 de los 44 compases totales, la música transcurre sólo en la mano derecha, o ubicando ambas manos en clave de Sol, o localizándose ambas manos por encima del Do 4. Esto supone que más de un 63 % del discurso prescinde del registro grave. Debemos interpretar este hecho como una intención de clara evocación tímbrica muy sutil, transparente y preciosista, lo cual es en sí otro rasgo de afinidad con la estética impresionista. El tratamiento de la textura muestra configuraciones diversas, pero siempre de carácter transparente y ligero, en consonancia con el aspecto tímbrico que acabamos de explicar. Básicamente hay dos configuraciones o paradigmas texturales: por una lado el arabesco monódico de las secciones A y, por otro lado la multitud de formatos de las secciones contrastantes. Estas últimas serían, a su vez, clasificables en dos grupos: las correspondientes a las secciones B, C y D, que son genéricamente afines al formato de melodía acompañada y, por otra parte, las de las secciones E y F, de naturaleza más compleja, y que responden a una identidad híbrida, al tratarse de despliegues acordales pero conteniendo líneas semicubiertas que se desarrollan a lo largo de progresiones.

El tratamiento del aspecto armónico-tonal es, quizá, lo que justifica en mayor medida el calificativo de " ecléctico " que con anterioridad hemos asignado a la pieza. Verdaderamente, la pieza parece comportarse de un modo diferente en cada sección, por lo que las secciones resultan ser muy independientes entre sí. Este hecho se manifiesta en el contenido motivico, textural, tímbrico, como hemos constatado ya, pero, también en el carácter armónico-tonal, sobre todo generando un contraste dual entre los momentos de carácter estático/adireccional y los de tipo dinámico/direccional. Veamos lo que ocurre en este sentido haciendo un recorrido por cada una de las secciones:

- A<sub>1</sub>: Despliegue pentatónico afuncional. Se parafrasea la nota Do # pero sin ningún tipo de atracción ni funcionalidad. (afuncional y estático).
- B: Progresión descendente de acordes de ámbito diatónico incierto que finalmente reposa sobre la dominante de Sol (funcional y direccional).
- A<sub>2</sub>: Idem A<sub>1</sub>. (afuncional y estático).
- C: Despliega el ámbito de Mi M pandiatónicamente. Es direccional por la conducción de los motivos en progresión, pero no por atracción funcional.
- A<sub>3</sub>: Idem A<sub>1</sub>. (afuncional y estático).
- D: Similar a la sección B. Progresión descendente de tonalidad incierta que finalmente reposa sobre la dominante de Mi M-m. (funcional y direccional).
- A<sub>4</sub>: Transposición un tono descendente del arabesco inicial. Ahora señala la nota Si. (afuncional y estático).
- E: Primera subsección transcurre en ámbito de Mi m, reposando en el III grado. La segunda desarrolla Mi m de manera pandiatónica. La tercera desintegra el centro Mi mediante una progresión que conduce hacia Do # M, sugiriendo el V grado de Fa # m.
- F: Despliegue estático del acorde de Do # <sub>7</sub> (dominante de Fa # m. )

Analicemos ahora la naturaleza interválica del rasgo inicial de la pieza. Como hemos considerado anteriormente, se trata de un despliegue pentatónico. La sonoridad así lo determina inconfundiblemente. Esto es así por la recurrencia de intervalos característicos que así lo definen. Sin embargo, podemos observar que el total de las notas implicadas no responden a un único modo ni a una única transposición de escala pentatónica. Esto es, las cinco primeras notas (C #6, H6, G #6, F6, E6, C #5) despliegan explícitamente la escala pentáfona de Mi en un gesto descendente, y el quinto modo, o en la cuarta inversión, es decir, sobre Do #. Sin embargo, las notas restantes (D #5, C #5, H4, C#5) introducen una nota ajena a dicha escala que es Re #. Si observamos el total del gesto motivico podemos apreciar cómo contiene dos transposiciones de la misma escala pentatónica, desde Mi y desde Si.



**Ilustración 57**

La suma de las dos transposiciones de la escala pentatónica desarrolla un contorno melódico que parafrasea y señala la nota Do # como centro de gravedad, aunque no exista ningún tipo de funcionalidad ni tensión atractiva a través de dominantes o derivados. Si notamos la escala pentatónica como "tipo genérico" según los procedimientos de la *Set Theory* obtendríamos el agregado (0,2,4,7,9), susceptible de construirse a partir de cualquier altura. En este caso podemos reconocerla sobre Mi y sobre Si. El vector de conjunto, es decir, el compendio de intervalos que se forman e interactúan en todo el agregado se representaría del modo siguiente:

Tipo de intervalo (según el número de semitonos)	1	2	3	4	5	6
Número de recurrencias de cada tipo de intervalo	0	3	2	1	4	0

**Esquema 89**

**Vector interválico o vector del conjunto de notas del rasgo motivico inicial de la pieza**

Según las normas que establece la *Set Theory*, si transportamos un agregado de notas a un intervalo determinado, la transposición resultante y la original tendrán un número de notas comunes igual al número de recurrencias de dicho intervalo en el vector intervalo.

En el caso que nos ocupa, la transposición es de Mi a Si (de tipo cuarta-quinta), que genéricamente representamos con "5". Como el número de recurrencias del intervalo "5" son cuatro (véase esquema 13), es por eso que las dos transposiciones de la escala pentatónica (sobre Mi y sobre Si) tienen 4 notas comunes y sólo una diferente (Re # en una y Mi en otra).

Este es el modo en el que este rasgo motivico, que es el elemento esencial de la pieza, combina distintas transposiciones de una misma escala, manteniendo una mayoría de notas comunes y la sonoridad característica intacta, pero en una configuración más enriquecida que su formato básico.

### 3.- Tristeza (Astorga, 1967)

*"Discurren con pasión tres voces con volúmenes muy contrastados que sólo se calman cuando llega el esperado y agradecido final"<sup>199</sup>.*

Los puntos de referencia en el discurso generan una clara estructura de tipo A-B-A'-B-A', a través de los principios generales de variación, contraste y repetición. La voz superior, que asume el plano principal, propone un motivo de carácter arpegiado y registro central (4 y levemente el 5) en las partes A, y un motivo iniciado por un floreo ascendente y registro ligeramente más agudo en las partes B. No obstante, la figuración rítmica es idéntica en ambos casos (dos corcheas seguidas de dos negras), generando así un acercamiento entre ambos contenidos y una cierta homogeneidad, al menos en los aspectos rítmico y textural. Resulta significativo el hecho de que el motivo principal de las secciones A es idéntico a la respuesta del fugado inicial de la obra coral *Ad Flumina Babylonis* (1970). Curiosamente, ambas obras también coinciden en la tonalidad (Fa # m.). En el caso de la obra coral, que pone en música el salmo 136, resulta inevitable apreciar una intención descriptivo-figurativa en el motivo, ya que este se mueve en zigzag a través de las notas del arpeggio de la tonalidad principal, emulando los meandros fluviales de Babilonia<sup>200</sup>.

<sup>199</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012

<sup>200</sup> Ver análisis de *Ad Flumina Babylonis* dentro del capítulo correspondiente a la obra coral.

**Con moto**

**Moderato**

SOPRANO

CONTRALTO *p* Ad flu - mi - na Ba - by - lo - nis

TENOR *p* Ad flu - mi - na

BAJO

**Ilustración 58**

Comparativa del comienzo de la pieza *Tristeza* (1967) y del motete *Ad Flumina Babylonis* (1970)

Los únicos puntos de contraste en el aspecto tímbrico se generan en los comienzos de las partes B donde, como ya hemos dicho, la presencia ligeramente más significativa del registro 5 evoca algún tipo de contraste en una supuesta instrumentación, así como el doblaje en octava del bajo, justo en los mismos momentos. De lo anteriormente podemos concluir una adecuación de los parámetros tímbricos y motivicos a la planificación estructural de la pieza.

Los aspectos técnicos más relevantes de la pieza son, indudablemente, el textural y el armónico, así como la mutua interacción entre ambos. La textura se construye uniformemente en un contrapunto a tres voces, de principio a fin. La voz superior asume el rol de plano principal y transcurre, salvo escasas excepciones, por el ámbito estrictamente diatónico de Fa # m. Las otras dos líneas contienen una significativa cantidad de alturas cromáticas que, a pesar de crear cierta distorsión, no comprometen la tonalidad principal. Además, los reposos cadenciales, dispuestos en los puntos de articulación estructural de la pieza, son claramente diatónicos y confirman la tonalidad. Sin embargo, las trayectorias cromáticas de las voces segunda y tercera suponen, quizá, el logro expresivo y el procedimiento técnico más relevante de la pieza. Se trata, por tanto, como tantas veces en las obras de inspiración romántica de Barja, de un procedimiento de "cromatismo ornamental", semejante al empleado en la pieza nº 1 de esta misma serie, si bien en este caso, el grado de complejidad y el resultado expresivo van notablemente más lejos. Otro aspecto de índole textural y significativamente relevante en la pieza es el hecho de que las voces segunda y tercera presenten una naturaleza híbrida, entre línea, por un lado, y despliegue acordal, por otro. Al mismo tiempo, estas voces, a través de sus



#### 4.- *Divagación (Astorga, 22 de junio de 1967)*

*"Una melodía que da vueltas, divaga, rodea y vacila. Al final de tanta incertidumbre nos regala el reposo de una clara conclusión"*<sup>201</sup>.

Esta pieza también forma parte de las *Canciones para Orquesta de Cuerda* como la nº IX. Por otra parte, Enrique Igoa explica cómo esta pieza se presenta instrumentada para orquesta de cuerda, integrándose como el nº VII de la *Suite Para Orquesta* (1972)<sup>202</sup>. Ambas orquestaciones emplean sólo la sección de cuerda, pero no son iguales: la de la Suite (fechada en el año 1972) es obviamente más elaborada, evitando duplicaciones superfluas y distribuyendo las voces de un modo más eficaz para la recreación de planos sonoros.

Una vez más, podemos adscribir la pieza al lenguaje de "tonalidad encubierta" de inspiración romántica, tan frecuente en Barja. El fundamento expresivo de la obra reposa, sobre todo, en la habilidad para generar ambigüedad entre las tonalidades de La m y Mi m, a través de abundantes líneas cromáticas que distorsionan las referencias diatónicas, así como diversidad de cadencias rotas o "evitadas", algunas sugiriendo fluctuaciones tonales y/o modales, y empleo frecuente de notas extrañas con resoluciones excepcionales o, sencillamente no resueltas.

La estructura sugiere una especie de pasacalle, al proponer un segmento de cuatro compases con anacrusa que se reproduce sucesivamente en secuencia de 7 variantes. A continuación surge una variante más irregular que hace la función de sección desarrollada y contrastante, y que responde a un formato de 7 + 1 compases. La cadencia en que reposa esta sección sugiere el centro tonal más alejado de la pieza (La b M), si bien debe entenderse este acorde como un VI grado modalizado de Do M (a su vez III de La m); por lo tanto se trata de una variante de la recurrente cadencia rota, quizá la más particular de todas, por extralimitarse en mayor medida de los ámbitos diatónicos La m - Mi m, que son los que predominan en el resto de la pieza. Tras esta sección contrastante, tiene lugar una versión abreviada, de sólo tres sucesiones secuenciales, del pasacalle inicial, dispuestas de tal manera que generan una recreación referencial reexpositiva y conclusiva de los segmentos 1º, 2º y 5º, respectivamente, de la primera sección. La estructura resultante es una combinación de la forma pasacalle y el modelo tradicional A-B-A'. Cada uno de los segmentos secuenciales del formato "pasacalle" responden a una extensión regular de 4 compases con anacrusa. El motivo que se va desarrollando secuencialmente presenta un contenido rítmico característico, a base de sucesiones recurrentes de figuración larga-breve en ritmo ternario, y de connotación pastoral. El contenido melódico del motivo y sucesivas variantes responde, en gran medida, a movimientos conjuntos de ida y vuelta, que sugieren apoyaturas y/o bordaduras. Este hecho, además de constituir la naturaleza y esencia temática de la pieza, tiene consecuencias armónicas, y forma parte de la estrategia de

<sup>201</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012

<sup>202</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 64.



ambigüedad tonal que Barja emplea en ella. Ciertamente, apelando a la posibilidad de que las notas extrañas puedan ser cromáticas y, por lo tanto, trascender al ámbito de escala que entendamos como diatónica, es posible generar una identidad confusa entre notas reales y extrañas, pudiendo una misma altura ser diatónica de un tono y cromática de otro y viceversa, así como nota real en un acorde y extraña en otro. Este procedimiento de ambigüedad armónica basado en la asociación de notas extrañas y cromatismos, tiene precedentes importantes desde Beethoven en su segundo cuarteto para cuerdas, y suele ocurrir en pasajes repetitivos, precisamente para reforzar este carácter ambiguo. Barja lo emplea aquí con maestría, y lo conceptualiza de tal modo que la ambigüedad no queda localizada en un momento puntual, sino que define la esencia armónica y tonal de la pieza. Veamos un ejemplo:



#### Ilustración 60

Inicio de la pieza, donde puede observarse cómo las voces comienzan a transcurrir por el ámbito diatónico de La M (3#), hasta que los tres últimos acordes confirman el de Mi m (1#). A partir de esta referencia, algunas notas aparentemente diatónicas de La M pasan a ser apreciadas como extrañas-cromáticas en el ámbito de Mi m. Este es el fundamento conceptual de la pieza tal y como expresa su título. A pesar de todo, hemos considerado como predominante la referencia tonal que generan las cadencias en cada sección.

En lo referente a la textura cabe señalar cierta homogeneidad, dado que toda la pieza permanece en la configuración de tres voces; si bien es cierto que la disposición inicial de éstas es más homofónica al principio, y tiende a formatos relativamente más polifónicos por la progresiva emancipación de algunas voces, sobre todo del bajo.

La recreación tímbrica es bastante homogénea. A este respecto, el hecho más significativo resulta ser el de la ubicación del bajo en la región del registro 4, o lo que es lo mismo, la utilización de clave de sol en la mano izquierda, lo cual sucede en las secciones a<sub>5</sub>, b<sub>1</sub> y a'<sub>5</sub>. Este recurso de expresividad característica, se constata como intención tímbrica en la versión orquestada de la pieza, donde Barja prescinde de violonchelos y contrabajos en pasajes localizados. El siguiente esquema representa la estructura general de la pieza:

Sección	A																			
Subsección	a <sub>1</sub>			a <sub>2</sub>			a <sub>3</sub>			a <sub>4</sub>			a <sub>5</sub>			a <sub>6</sub>		a <sub>7</sub>		
Tonalidad	Mi m (ambiguo)						La m (ambiguo)			Mi m (ambiguo)			La m (ambiguo)							
Grado de reposo <sup>203</sup>	V			V			iv			VI			III			V		i		
Registro significativo												Tercera voz en registro 4								
Compases																				

Sección	B							A'							
Subsección	b <sub>1</sub>				b <sub>2</sub>			a' <sub>1</sub>			a' <sub>2</sub>			a' <sub>5</sub>	
Tonalidad	La m				Do M			La m (ambiguo)							
Grado de reposo	i				VI b			VII			VI			i	
Registro significativo	Tercera voz en registro 4													Tercera voz en registro 4	
Compases															

Esquema 91

### 5.- Mundo Nuevo (Valladolid, 16 de agosto de 1964)

*"Precioso andante; elegante, homogéneo, verdadero, sensible, desconocido. Es la pureza en este mundo nuevo de sonidos agudos."*<sup>204</sup>.

Se trata de una pieza de carácter extremadamente intimista y estética afín al impresionismo. Uno de sus rasgos más característicos es una dinámica muy sutil, donde predomina la indicación *PP*, y solo prescribe contraste en la sección B. La utilización de un registro agudo en todas las voces casi absolutamente (la mano izquierda sólo emplea clave de Fa puntualmente en las cadencias que delimitan las secciones), resulta profundamente persuasiva. La textura es

<sup>203</sup> Obsérvese la significativa recurrencia de las cadencias de tipo "rota".

<sup>204</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012

homogénea en toda la pieza, configurándose en dos planos: el de la mano derecha, siempre en terceras paralelas, y el de la mano izquierda, más independiente. El contorno melódico emplea mayoritariamente movimientos conjuntos, intervalos de tercera M/m, y cuarta justa. Este hecho es muy afín a la estética impresionista de inspiración oriental. La rítmica transcurre sobre la unidad básica de semicorchea, lo cual influye, junto con la configuración de los planos y los registros característicos ya mencionados, en el resultado textural, quizá recreando la identidad sonora delicada, propia de instrumentos agudos de pequeñas láminas y/o cuerdas pulsadas, de leve resonancia.

La estructura, también sencilla y transparente, como la pieza misma, propone un esquema de tipo A - B - A' - A''.

El tratamiento armónico-tonal es absolutamente estático. Toda la pieza discurre sobre el ámbito diatónico de Si m., sin ninguna alteración accidental, sin ningún tipo de atracción funcional (no hay sensibles ni dominantes). Las cuatro cadencias que delimitan las secciones son de tipo plagal. Los reposos suceden siempre sobre el I grado, excepto el segundo, que se realiza sobre el III. Esta relación I-III, evoca connotaciones modalizantes. Como ya hemos señalado, es muy significativo el hecho de que sólo en estos cuatro reposos aparecen sonidos puntuales que requieren clave de Fa, lo cual, junto a los demás aspectos, es señal de la delicadeza general de la pieza.

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	A					B			A'				A''								
Cadencia/ Grado de reposo						Plagal						Plagal								Plagal	

Esquema 92

6.- *Súplica (El Escorial, 25 de marzo de 1966). "Dedicada a mi hermana Pepita".*

*"Simple e ingenio. Solo hay que disfrutar la melodía que parece construida con los hilos de una marioneta"*<sup>205</sup>.

Se trata de la quinta de las *Canciones para Orquesta de Cuerda*. La orquestación, extremadamente sencilla, presenta a todos los violines tocando al unísono, y un contrabajo, a menudo en pizzicato. Igualmente, esta pieza es la segunda de las *Canciones para Cello y Piano* (1961). En esta versión llama la atención la inclusión de líneas añadidas

<sup>205</sup> Ibidem.

La indicación "ingenuamente" habla por sí sola al respecto de la naturaleza y la intención expresiva de esta pieza de tan sólo 18 compases. La estructura responde a un tipo A - B - A' - Coda. La voz superior presenta un contorno melódico de carácter vocal, con recurrencia en las mismas notas y movimiento conjunto generalizado. Predomina la nota Do # 5 como referencia melódica significativa, de tal forma que una buena parte de la melodía se desarrolla como un juego de bordaduras y ornamentos diversos entorno a esta altura. La rítmica se basa en la repetición de un modelo tipo larga - breve, que genera la connotación de un canto pastoral. Las recreaciones tímbricas sugeridas son bastante homogéneas. Si, como venimos haciendo generalmente, asociamos la determinación de registros con la intención de una evocación tímbrica, resulta significativo apreciar cómo en 13 de los 18 compases (un 72.2 % del discurso), la voz principal permanece acotada entre La <sub>4</sub> y Mi <sub>5</sub>. Sólo en tres compases pertenecientes a la sección B se supera el límite agudo hasta alcanzar la altura Sol <sub>5</sub>, y en 2 compases pertenecientes a la coda se extiende el grave hasta Fa # <sub>4</sub>.

La configuración textural resulta igualmente homogénea durante toda la pieza. Se trata de una configuración de 3 voces, de las cuales, las dos extremas permanecen casi totalmente isorrítmicas, en un patrón de figuras de tipo "larga - breve", mientras que la voz central produce la compensación rítmica marcando la segunda fracción de cada parte de compás de 6 por 8. Sólo en dos momentos puntuales de la sección central el bajo se emancipa, para tocar diseños de arpeggio. El resultado es un contrapunto a tres voces, con cierta cercanía a la naturaleza de despliegue acordal.

El tratamiento armónico permanece absolutamente en el ámbito diatónico de La M. El único detalle decorativo, a este respecto, resulta ser la conducción puntualmente cromática de la voz central. Dichos cromatismos se producen únicamente sobre notas extrañas (concretamente apoyaturas y notas de paso), por lo que no alteran ni comprometen la base diatónica en ningún momento. Por este motivo, y por el desfase rítmico, la voz central se presenta como la más independiente, y constituye así el verdadero contrapunto de las otras dos. De los 7 reposos cadenciales que tienen lugar en la pieza, 3 son realizados sobre el VI grado (los que corresponden a la sección B y a la primera subsección de la coda), siendo sobre la tónica todos los que corresponden con las secciones A.



**Ilustración 61**

**Fragmento de los compases 4 - 6, donde puede apreciarse el detalle de la trayectoria cromática en las voz central, únicamente afectando a notas extrañas.**

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	A						B				A'			Coda				
Subsección	a <sub>1</sub>			a <sub>2</sub>			b <sub>1</sub>		b <sub>2</sub>		a <sub>2</sub>					a' <sub>1</sub>		
Grado de reposo			I			I		vi			vi			I		vi		I
Ámbito del registro	C#5-E5			A4-D5			C#5-E5		E5-G#5		A4-D5			F#4-H4		H4-D5		
Compases																		

Esquema 93

### 7.- Canción (Valladolid, 1961)

*"Previsible de tararear en cualquier momento que requiera gusto por los sonidos, la belleza, el oxígeno y la paz interior"<sup>206</sup>.*

Tal y como expone Enrique Igoa, esta pieza de 24 compases en tono de Fa # m. procede de otra, originalmente vocal y en tono de Sol m., cuyo título era *"Qué sería yo sin ti..."*, sobre un poema de Cristóbal de Cabrera<sup>207</sup>. Esta pieza está incluida en el cuaderno de "Composiciones Propias". No es ningún dato novedoso el gusto de Barja por la literatura y la espiritualidad, de lo cual se deduce fácilmente el por qué de la elección de este texto. He aquí la poesía completa:

*"¿Qué sería yo sin Ti,*

*Reina mía?*

*De mí sin Ti qué sería?*

*Oh mi Reina, mi Esperanza,*

*mi consuelo:*

*Todos te den alabanza,*

*tierra y cielo.*

***Por vivir, mirarte suelo.***

*Luz del día.*

*Sin Ti de mí qué sería?"*

<sup>206</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012

<sup>207</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 65.

Por otra parte se da el hecho de que esta pieza fue instrumentada, integrándose como el nº 4 de las *Canciones para Orquesta de Cuerda*, tomando en dicho ciclo el título "*Por vivir, mirarte suelo*", procedente, como puede verse, del propio poema.

En el manuscrito original de la versión para voces blancas incluye una dedicatoria "A Demetrio I.". Muy probablemente se trataba del tío de Ángel Barja, por quien sentía profunda admiración. La pieza para coro de voces iguales presenta una textura característicamente homofónica, mientras que la versión de piano y la de orquesta añaden un plano de despliegue armónico a modo de acompañamiento. Tal y como argumentaremos más adelante, este hecho generará una curiosa amalgama de estilos.

La estructura responde a un tipo particular del formato A - B - A'. Las variantes motívicas que se dan entre las diversas versiones del material melódico principal, se basan, principalmente, en la posibilidad de derivar un comienzo acéfalo de otro anacrúsico, y procedimientos similares. Basta un somero intento de superponer mentalmente el poema de Cabrera a la melodía de la voz superior para apreciar que todas las sutiles variantes motívicas se deben a la interpretación rítmica de dicho texto. De hecho, tenemos constancia, por testimonio del propio compositor, de que gustaba de analizar concienzudamente los textos, tanto en forma como en contenido, antes de ponerlos en música. En el año 1980, él mismo afirmaría, refiriéndose a dos de sus obras maestras *Poemas del Mar* y *Madrigales y Romances*:

*"...Me entregué por completo a las exigencias rítmicas, conceptuales, semánticas, etc., del texto, que creo es lo más serio y también lo más comprometido..."*<sup>208</sup>

La voz superior evoca claramente el ámbito vocal en su identidad de primer plano. La tesitura resulta muy restringida, no rebasando en ningún momento los límites Fa<sub>4</sub> – Mi<sub>5</sub>, lo cual confiere homogeneidad al discurso, evitando cualquier exceso de tensión. El rango de dinámica (predomina la indicación "*p*" y "*pp*", indicando únicamente *F* al final de la sección B) y la textura uniforme, contribuyen también al carácter generalizadamente intimista de la pieza. La configuración textural propone durante todo el discurso un formato de cuatro voces, donde la primera evoca el canto, la segunda es una línea en contrapunto, la tercera juega un rol de despliegue armónico, empleando la semicorchea como figura básica, mientras el resto de voces toma la corchea; y la cuarta voz es el bajo armónico, que comparte numerosas notas comunes con la tercera voz (despliegue armónico acompañante). El resultado textural surge de esta interacción de planos, así como del contrapunto rítmico entre la tercera voz (rol acompañante en semicorcheas) y el resto (naturaleza de líneas con la corchea como figura básica).

El tratamiento armónico refleja una estética un tanto ecléctica, hecho que quizá podríamos entender como el fundamento conceptual de la pieza. Por una parte, la música muestra una base diatónica que oscila entre los grados I y III del tono principal (Fa # m.), para terminar en el intercambio modal del I grado al final, resultando así un a evocación de la tradicional candencia "picarda", (esto es, terminando en el modo mayor de Fa #). Toda esta explicación pone en evidencia la intención de recrear una atmósfera historicista, a través de procedimientos modales (básicamente la importancia del III grado y el intercambio modal del I). Sin embargo, el hecho

---

<sup>208</sup> Barja Iglesias, A.: Entrevista realizada por Ana María Quijano. Diario de León, 23 de agosto de 1980, p. 5

relevante es que la línea del bajo presenta en su transcurso un número significativo de notas extrañas de naturaleza cromática, resultando así empleado el característico procedimiento de "cromatismo ornamental", de inspiración romántica, y tan frecuentemente empleado por Barja en este ciclo. El resultado en esta pieza es particularmente relevante, ya que, combinado con la base diatónica de evocación modal arcaizante, da como resultado un eclecticismo de expresividad muy característica y estética original. De algún modo, podría entenderse en esta música la alusión evocación, recreación y glosa combinada de diferentes ámbitos y estéticas musicales de un modo superpuesto con fines expresivos. La conclusión estética podría ser que esta pieza podría responder al concepto de "intermusicalidad", derivado del de "intertextualidad" y acuñado por Ingrid Monson en 1996<sup>209</sup>.



Ilustración 62

Fragmento de los compases 9-11, donde puede apreciarse, por un lado, la dualidad de los grados I y III como rasgo modal y arcaizante y, por otro, la línea cromática del bajo coincidiendo con las notas de paso, evocando un cromatismo de tipo ornamental de inspiración romántica

En el siguiente esquema, que representa la estructura general de la pieza, puede apreciarse cómo las frases, que delimitan las subsecciones, en ocasiones se superponen ligeramente, ya que no ocupan un número entero de compases, debido a la variante los diversos tipos de comienzos (anacrúsicos o acéfalos):

Sección	A				B				A'	
Subsección	a <sub>2</sub>		a <sub>1</sub> '		b <sub>2</sub>				a <sub>1</sub> ''	
Grado de reposo	III		i		III				I	
Textura	Formato homogéneo: Línea principal + línea secundaria + despliegue armónico acompañante + bajo armónico									
Registro 1ª voz	Siempre comprendido entre F4 y E5									

Esquema 94

<sup>209</sup> Ver nota 197 en el análisis de la pieza *Ausencia*.

### 8.- Pájaro de Agua (Valladolid, 16 de agosto de 1964)

"El pájaro en el agua danza a diferentes ritmos. No controla la respiración y agitado quiere salir de ahí. Le asusta lo desconocido"<sup>210</sup>.

Tal y como indica Igoa, la pieza es una transcripción, prácticamente literal, de otra anterior, para coro a 4 voces blancas sobre texto de Juan Ramón Jiménez<sup>211</sup>. He aquí un fragmento del texto del poeta onubense:

*Pájaro del agua  
¿qué cantas, qué encantas?*

*A la tarde nueva  
das una nostalgia  
de eternidad fresca,  
de gloria mojada.  
El sol se desnuda  
sobre tu cantata...*

También está integrada esta pieza como nº VIII en las *Canciones para Orquesta de Cuerda*. Como viene siendo habitual, resulta recurrente el uso de pizzicato en el bajo.

La estructura de la pieza resulta ser un tanto caprichosa, debido a su procedencia como obra vocal. Igualmente, esta identidad originaria se pone en evidencia en hechos como la recurrencia de motivos rítmicos que repiten una misma nota, con clara evocación silábica y, muy probablemente con intención de expresividad figurativa al tratar de recrear el canto del "pájaro de agua". Además, los puntos de reposo, muy frecuentes y aproximados a lo largo de la pieza, evocan igualmente el discurso declamatorio. Existe un motivo principal, recurrente aunque en periodos irregulares, de característica identidad rítmica, debido a la figuración del puntillo inicial. Este elemento sugiere la posibilidad de vislumbrar un cierto tipo de forma rondó, aunque algo difuminado en un discurso un tanto espontáneo. Los motivos van derivándose en variantes sucesivas y secuenciales, como módulos breves y compartimentados, delimitando las subdivisiones estructurales de orden menor. La textura permanece generalizadamente homogénea, predominando las configuraciones homofónicas sobre otras de tipo más contrapuntístico que sólo se presentan puntualmente. El registro se ciñe al de la pieza original, a excepción del bajo que, en ocasiones se presenta doblado, abarcando regiones más graves, más propias del ámbito instrumental. La voz superior no rebasa los límites comprendidos entre Mi<sub>4</sub> y La<sub>5</sub>, lo cual da una clara idea de la persistencia generalizada del carácter vocal de la pieza.

<sup>210</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012

<sup>211</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 65.



En lo referente al tratamiento armónico, lo más característico es que, si bien la tonalidad de Si m permanece, sin duda, a lo largo de todo el discurso como referente, no es menos cierto el hecho de que multitud de alteraciones presentan un catálogo de intercambios modales que ofrecen diversidad armónica dentro de la unidad tonal. Podría explicarse como una ampliación del ámbito diatónico de Si m. en virtud de diversos accidentes modalizantes. En algunas ocasiones puede percibirse una intención de recreación figurativa en el uso de ciertas escalas modales simulando el canto del "pájaro de agua", sobre todo cuando se asocian a registros y texturas pensadas con particular intención expresiva.



Ilustración 63

Extracto de los compases 10 y 11, donde puede apreciarse la disposición de los planos, registro característicamente agudo y motivo rítmico de semicorcheas, interactuando conjuntamente con el modo frigio para recrear, de manera figurativa, un trino de pájaro.

A este respecto, las alturas características son: la nota Do, evocando el modo frigio; la nota Sol #, recreando el modo dórico; A, pudiendo ésta participar del modo eolio o del frigio. Por otra parte, resulta significativo el uso de acordes ambiguos, como el que se forma en el compás 12 (constituyendo el reposo de la sección A'), por sucesión de cuartas (La<sub>4</sub>, Si<sub>4</sub>, Mi<sub>5</sub>), que, dado el generalizado contexto tonal de Si m., podría percibirse como un IV grado, donde la altura La<sub>4</sub> tuviera identidad de retardo, sustitutivo de Sol, que no llega a resolver. Por último, cabe señalar como hecho relevante, la elección del último acorde, que resulta ser un V grado en formato "hueco", esto es, sin tercera, lo cual se percibe como otro rasgo de incertidumbre y ambigüedad, a pesar de la unidad tonal de Si m. en la que permanece toda la pieza. En definitiva, podemos hablar del ingenio expresivo construido a través de la tonalidad ligeramente encubierta y/o distorsionada, en este caso, a través de procedimientos modalizantes.

El siguiente esquema representa la estructura general de la pieza:

Sección	A		B		A'	C		A''
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	a'	c <sub>1</sub>	c <sub>2</sub>	a''
Contenido motivico	A		B (derivado de A)		Variante de A	C (derivado de A)		Variante de A
Textura predominante	Contrapuntística		Homofónica		Homofónica	Homofónica		Homofónica
Grado de reposo	i	Vii frigio		i	i		Vii eolio	ii frigio

\*Acorde ambiguo por sucesión de cuartas



*Señor por Cuando yo me vaya*<sup>214</sup>. Este testimonio confirma el hecho de que el título *Cuando yo me vaya* es posterior al *Oh Cristo Señor* y, por tanto, la fecha que figura en las *Canciones para cello y Piano* no es veraz.

La estructura, extremadamente transparente y sencilla propone un esquema tipo A - A - B - B - A' - A'. Cada una de las secciones presenta un contenido melódico bien dibujado, que se secciona en segmentos modulares de entre 2 y 5 compases, articulando la estructura de modo muy sencillo. La textura responde a un formato homogéneo en 3 planos, de los cuales, la línea superior es el principal, empleando siempre la negra como figura básica. Restan la línea de bajo, también en negras, y un plano central a modo de despliegue armónico, que desglosa los acordes en tresillos de corcheas arpegiados. La voz superior tiene una apariencia muy afín al ámbito vocal, permaneciendo acotada entre las alturas Fa<sub>4</sub> y La<sub>5</sub>, y se mueve predominantemente por grados conjuntos, disponiendo los saltos disjuntos sólo de forma esporádica con clara intención expresiva al estilo vocal muy romántico. El único contraste que propone la textura es que, mientras en las secciones A, el plano central se desarrolla en arpegios ascendentes que comparten nota común con la línea del bajo, la sección B realiza este plano central en un registro más agudo, en arpegios descendentes y compartiendo nota común con la línea superior. Como detalles decorativos cabe destacar el hecho de que al final de la sección A, la voz superior se bifurca en un "divisi" con el fin de completar la armonía del giro cadencial, y al final de la sección A', la voz superior presenta una variante ornamental a base de mordentes de octava, caraterísticos del ámbito idiomático de la flauta.

En lo referente al tratamiento armónico, la pieza es también sencilla. La parte central de cada una de las secciones pasa por el III grado (tono del relativo mayor), enfatizando así el parentesco entre los centros Si<sub>b</sub> m. y Re<sub>b</sub> M, característicamente modalizante. El acorde más particular de toda la pieza está en el compás 5, cuando el tono del III grado emplea, a su vez el IV grado pero variado por intercambio modal, resultando, en definitiva, la tríada Sol<sub>b</sub> m. Este acorde es el más alejado del ámbito del tono principal, coincidiendo, además con el único contraste textural significativo, al realizar dos corcheas la línea superior, contra el tresillo del plano central. Por supuesto, "la aparente lejanía tonal" que acabamos de describir no es más que un detalle decorativo y puntual, sin ninguna trascendencia que altere el entorno diatónico claramente definido. Este detalle armónico, junto con la textura ya explicada, es uno de los más afines al estilo de Schumann, debido a que la alteración más característica del acorde en cuestión, responde a una doble lectura: como acorde variado modalmente, por un lado, y como movimiento melódico, sugiriendo una bordadura en una de las "líneas ficticias" o "semiocultas" que pueden interpretarse al conectar las notas correlativas de los arpegios en el plano central. Esta última lectura nos sugiere una nota extraña de naturaleza cromática y, en definitiva, nos evoca el ámbito de expresividad romántica a través del, tan recurrente, procedimiento del "cromatismo ornamental". En este caso, la doble lectura, de implicaciones armónico-texturales, es muy afín a la figura de R. Schumann, por el hecho de sugerir micromotivos contenidos en los diseños de acordes desplegados, a través del empleo de notas extrañas cromáticas.

---

<sup>214</sup> Entrevista realizada a María Jesús Ayala el 3 de enero de 2013

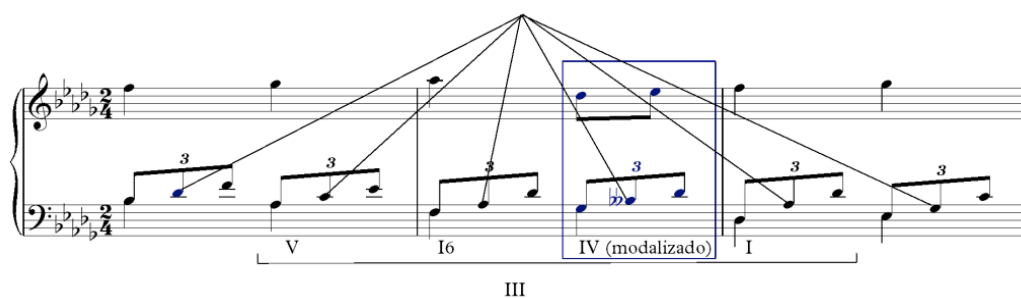


Ilustración 64

Fragmento de los compases 4-6, donde puede apreciarse la doble lectura del acorde señalado, como IV grado modalizado del tono del relativo, o como ornamento cromático de una de las líneas contenidas en el plano acompañante.

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

1	A				B				A'													
2	a <sub>1</sub>		a <sub>2</sub>		b <sub>1</sub>		b <sub>2</sub>		a <sub>1</sub> '		a <sub>2</sub> '											
3	x	y	x	z	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	x	z'	y'	x'												
4		V	iv/II I*		V		i		II I		i		V			i		iv/II I*			i	
5																						

- 1.- Sección
- 2.- Subsección
- 3.- Material melódico
- 4.- Grado de reposo armónico
- 5.- Compases

Esquema 96

### 10.- Pensamiento (El Escorial, 19 de marzo de 1966)

"Se construye sobre dos pilares muy definidos. Uno inamovible, ligero, conocido y bailable. El otro todo lo contrario"<sup>215</sup>.

Enrique Igoa explica cómo la pieza estaba catalogada por el propio Barja en su primer Cuaderno de "Composiciones Propias" como el 3º de los 4 *Temas para Piano*<sup>216</sup>.

<sup>215</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012



En definitiva, el fundamento conceptual de la pieza se basa en un estribillo recurrente (secciones A), en formato de melodía acompañada, que evocan un lenguaje popular, de apariencia sencilla y connotación folclórica (los sutiles cromatismos que emplea en la melodía y la textura característica del acompañamiento), y unos interludios que se insertan (intr. y secciones B), que generan contraste y tensión, en una expresividad más dramática y lenguaje notablemente más complejo. Una vez más podemos apreciar un cierto grado de hibridación e intermusicalidad<sup>217</sup>.



Ilustración 66

Detalle de los compases 7-9, donde puede apreciarse la textura de melodía acompañada con connotación popular, el ámbito totalmente diatónico del acompañamiento y las alteraciones de la melodía, que evocan folclores de países del este.



Ilustración 67

Detalle de los compases 23-28, donde puede apreciarse la textura de líneas isorrítmica, a caballo entre homofónica y contrapuntística. La línea superior permanece en el ámbito diatónico del III grado (igual al del I), pero las alteraciones de las demás voces comprometen la apreciación de la referencia tonal, que se presenta altamente distorsionada hasta la confirmación cadencial del último compás.

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	Intr.	A						B					
Subsección	b <sub>1</sub>	a		b <sub>2</sub>	a'		b <sub>3</sub>			b <sub>4</sub>			
Textura	Monódica	M. A.		S. L. I.	M. A.		S. L. I.			S. L. I.			
Grado de reposo			V		i				III			V <sub>9</sub>	

\*: Indeterminado; M. A.: Melodía Acompañada; S. L. I.: Superposición de líneas isorrítmicas.

<sup>217</sup> Ver nota 197 en el análisis de la pieza *Ausencia*.

Sección	A'													
Subsección	a						a'							
Tebtura	M. A.													
Grado de reposo							V							i

Esquema 97

### 11.- Silencio (*El Escorial*, 18 de marzo de 1966)

"Calma para contrastar el movimiento. El placer del silencio"<sup>218</sup>.

Enrique Igoa explica cómo esta pieza era la nº 1 del ciclo *4 Temas para Piano*<sup>219</sup>, y así figura en el primer cuaderno de "Composiciones Propias". Solamente 17 compases para una pieza que difiere de la mayoría de las del ciclo, especialmente en lo que se refiere al lenguaje tonal. Efectivamente, el grado de encubrimiento de la tonalidad resulta ser, en esta pieza, más relevante que en la mayoría. El resultado es una expresividad más evolucionada que trasciende, en general, el lenguaje de inspiración romántica que predomina en el ciclo. A pesar de todo, podría percibirse una referencia general al tono de La m., si bien se trataría de una interpretación tan posible como discutible, ya que el grado de incidencia de los múltiples cromatismos va mucho más lejos, en este caso, de los típicamente superpuestos a una base diatónica bien definida, y que, con carácter general, hemos venido denominando "procedimientos de cromatismo ornamental".

La estructura, sencilla, responde a un prototipo "A - B - A' - Coda", donde las secciones A, realizadas por una única línea, muestran una apariencia casi atonal, debido a la proporción de notas cromáticas. Si decimos "casi" es porque, en cierta manera, algunos giros interválicos, y la disposición en registro, hacen que pudiéramos percibir cierta conexión diferida entre notas no consecutivas que, una vez asociadas, sugerirían el ámbito diatónico de La m. Sin embargo esto es tan factible de argumentar como de negar. A este respecto, entraríamos en una discusión de tipo gestáltica, donde podemos concluir que es posible percibir tonalidad si estamos predispuestos a ello y atonalidad por la misma razón. Lo cierto es que esta ambigüedad forma parte de la altura expresiva de esta pieza que, indiscutiblemente deberíamos destacar de entre las demás del ciclo por la originalidad de su lenguaje. Desde otra perspectiva diferente de la diatónica, la sucesión melódica de las secciones A, sugiere también una preferencia por las

<sup>218</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012

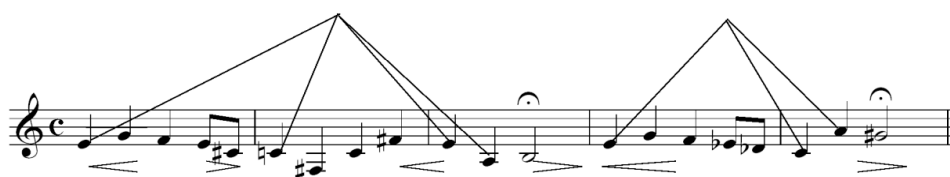
<sup>219</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 66.

estructuras interválicas simétricas. Las siguientes ilustraciones y esquemas nos muestran la doble posibilidad perceptiva: tonal (seleccionando notas conectadas diatónicamente) y atonal (percibiendo estructuras de intervalos simétricos).



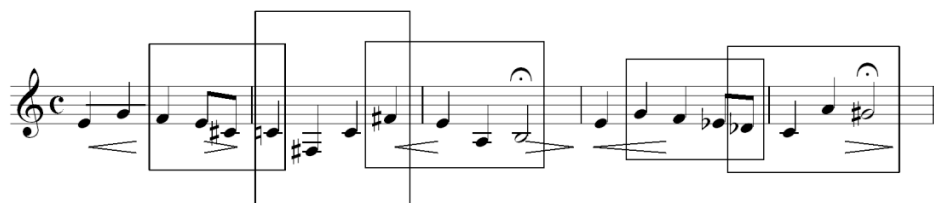
Sección inicial, donde puede apreciarse la diversidad perceptiva tonal - atonal.

Ilustración 68 a



Percepción de La m por conexión de alturas dispuestas estratégicamente, tanto en el aspecto rítmico como en el interválico.

Ilustración 13 b



Sección inicial, donde pueden apreciarse diversas estructuras interválicas simétricas, desde una perspectiva atonal.

Ilustración 13 c

La sección B se basa en una textura que contrapone 3 planos, los cuales, si bien están en disposición cerrada, y ubicados en registros próximos a la zona central, se muestran, sin embargo, muy disociados por su rítmica contrapuesta (predominan superposiciones de figuras en valores de 3 contra 4). Armónicamente la sección transcurre enlazando secuencias de acordes de séptima de diversas especies (predominan disminuidas), en progresión descendente en un principio, y ascendente al final de la sección. Por lo tanto, aunque se reconocen acordes morfológicamente afines al lenguaje de la tonalidad funcional, no se percibe estabilidad armónica alguna, hasta el final de la sección, donde tienen lugar los dos últimos acordes, en un ámbito pandiatónico<sup>220</sup> de La m.

Finalmente la coda consta únicamente de la sucesión de 5 acordes homofónicos, de los cuales, el último puede considerarse próximo al acorde pandiatónico total de La m (consta de 6 de las 7

<sup>220</sup> De manera resumida, entenderíamos el concepto de "pandiatonismo" como un ámbito diatónico bien definido pero no necesariamente triádico, sino con la posibilidad de organizar los acordes en otras disposiciones además de a sucesión de terceras.



notas diatónicas de La m., disponiendo la fundamental en el bajo). Este hecho, unido al comienzo de las secciones A con la nota E, fundamentan, en cierto modo, la supuesta tonalidad de La m., aunque, como ya se ha argumentado, en una versión altamente distorsionada de la tonalidad.

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	A		B			A'	Coda
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub> '	b <sub>1</sub>	b <sub>1</sub> '	b <sub>2</sub>	a <sub>1</sub> ''	
Grado de reposo	H	G#	La m 6#	Acorde 4 <sup>as</sup> sobre A	Pandiatónico sobre A	H	Pandiatónico sobre A
Texturas	Monodia		Contrapunto de 3 planos			Monodia	homofónica
Compases							

Esquema 98

### 12.- Noticia (El Escorial, 18 de marzo de 1966)

*"Sea staccato, ligado, fuerte, suave, acentuado, adornado... ¡Es igual!. ¡Que oigan todos lo que está pasando!"<sup>221</sup>.*

Enrique Igoa explica cómo esta pieza era la nº 2 del ciclo *4 Temas para Piano*<sup>222</sup>, y así figura en el cuaderno de "Composiciones Propias".

Igualmente, esta pieza aparece en el ciclo *Canciones para Orquesta de Cuerda* y en el de *Canciones para Cello y Piano*, en ambos casos con el número III. Una vez más, la versión para orquesta resulta una transcripción bastante literal, mientras que la versión para cello y piano se presenta relativamente más elaborada (lo cual redundará en la argumentada paradoja de las fechas).

<sup>221</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012

<sup>222</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 66.

El material melódico se basa en un motivo principal, construido a través de bordaduras consecutivas de dirección cambiante, en un característico ritmo de subdivisión ternaria, tempo *Allegro* y figuración persistente de corcheas; todo lo cual genera una clara referencia connotativa a una danza folclórica de tipo *giga*. A pesar de su apariencia agitada, de su compensación rítmica de corcheas, y del aspecto generalizadamente instrumental, esta textura de tres voces presenta la superior de ellas como principal, sugiriendo una especie particular de formato tipo "melodía acompañada". De hecho, la voz superior permanece, casi toda la pieza, acotada entre A<sub>4</sub> y A<sub>5</sub>, empleando sólo una vez, y de modo excepcional, las notas Si<sub>5</sub> y Do<sub>6</sub>. Este hecho, además de aportar datos sobre el tipo de evocación tímbrica que pretendía evocar el compositor, nos induce a percibir una doble identidad del discurso, entre lo vocal y lo instrumental.

La estructura de la pieza se basa en una sucesión de variantes de una idea melódica, a modo de "pasacaglia", si bien estos segmentos sufren, en alguna de sus sucesiones, diversos tipos de irregularidad métrica, y desplazamientos que se perciben como la sensación de "separar" o "aproximar" las secciones de un modo irregular y, relativamente imprevisible.

En el aspecto armónico, lo más relevante es cómo se genera una dualidad tonal-modal entre diversos modos de La y diversos modos de Do. De hecho, podemos afirmar que, en gran medida, aquí descansa el fundamento conceptual de la pieza. Si bien la tonalidad diatónica convencional propone el parentesco de tercera menor entre dichos tonos, como relativos (Do M - La m), este discurso apela a diversos tipos de intercambio modal para ampliar los horizontes del diatonismo. Por eso, las falsas relaciones y, en definitiva, diferentes alteraciones de las alturas, en esta pieza no se explican sino modalmente, pudiendo establecerse el parentesco tonal Do-La trascendiendo a los dos únicos modos (M-m) predeterminados según la convención diatónica. De esta manera comenzamos escuchando el tono de La puede apreciarse en sus modos Dórico, Eolio, Jónico (Mayor) y Mixolídio; y el de Do en sus modos Eolio, y Jónico (Mayor). Generalmente estas versiones modales aparecen lo suficientemente disociadas como para percibirse individual y claramente. Sólo en la tercera sección, hacia el compás 45, se presenta un intercambio relativamente más brusco, que genera una percepción más compleja en los accidentes de las alturas. Curiosamente, este pasaje es el mismo que emplea, excepcionalmente las alturas Si<sub>5</sub> y Do<sub>6</sub>, todo lo cual se puede interpretar como un momento de tensión intencionalmente localizada.

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Secciones	A <sub>1</sub>				A <sub>2</sub>				A <sub>3</sub>				A <sub>4</sub>				A <sub>5</sub>				A <sub>6</sub> (coda)			
Tono/Modo	La Dórico/ La Eolio				La Dórico/ Do Eolio				La Jónico/ La Dórico/ Do Eolio				La Jónico/ La Mixolidio				Do Jónico/ Do Eolio				Do Jónico			
Ámbito Voz Principal	A4- F#5				H4-A5				E5-C6				A4- F#5				C5-A5				E5-A5			

#### Esquema 99

En el esquema general de la pieza puede apreciarse, entre otros aspectos, la irregularidad métrica que tiene lugar en la sucesión de las secciones estructurales. Igualmente puede apreciarse la tercera sección como el punto de máxima tensión, tanto en el aspecto tonal-modal como en la cota de registro.

### 13.- El Perro Cojo (Roma, 21 de octubre de 1967)

*"El perro está feliz, porque aunque se rompió una pata al caerse de un balcón, sabe que la condesa le cuidará. No puede correr, pero pasito a pasito conseguirá una buena vida. No de perros"<sup>223</sup>.*

Enrique Igoa explica que el manuscrito contiene una dedicatoria que reza: "Para una condesa cuyo querido perro se rompió una pata al caerse de un balcón", al igual que el hecho de que una copia incluida en el segundo cuaderno de "Composiciones Propias" muestra la versión italiana del título "*Il cane che zoppica*"<sup>224</sup>.

Se trata de una pieza explícitamente tonal, en Mi m., y de 57 compases.

La estructura propone una solución particular del tipo A-B-A, donde la sección central funciona, en cierta medida como desarrollo, y la final como breve coda y reexposición variada a la vez. En el aspecto melódico, la pieza no presenta gran magnitud de materiales. La sección A se presenta especialmente austera al respecto. Si bien es cierto que se sugiere algún tipo de línea en la consecución de la fragmentada voz superior, ésta es de naturaleza muy simple y sirve sólo como pretexto para el discurso rítmico, armónico y textural, que son el fundamento del discurso. La sección central se presenta más desarrollada en el aspecto melódico-temático. Lo más relevante en esta parte es la variedad y riqueza de ornamentos de tipo mordente y/ grupetos que, claramente, responden a la intención descriptivo-figurativa (enredos y ladridos de un perro cojo).

<sup>223</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012

<sup>224</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 66.

El aspecto rítmico es fundamental en la pieza. El comienzo presenta un patrón de corcheas a contratiempo en dos planos que perdura como base rítmica hasta el final, si bien la parte B se enriquece con más elementos ornamentales que también afectan a la rítmica.

A nivel textural, la pieza presenta siempre dos planos, de los cuales, el superior siempre contiene la voz principal, ya sea diluida en el despliegue textural (sección A), o de manera linealmente explícita (sección B).

El registro de la voz principal se muestra notablemente homogéneo y moderado. De hecho, si exceptuamos la sección de coda, ésta permanece siempre contenida entre los límites de  $Mi_4$  y  $Mi_5$ . Este hecho sugiere siempre una uniformidad en la intención tímbrica. No obstante, otras voces proponen, en la sección B cierto tipo de "efectos orquestales", basados en escalas cromáticas de semicorcheas, trémolos octavados, trinos y todo tipo de detalles ornamentales que sí hacen percibir la pieza como una rica gama de sugerencias de ilusión tímbrica diversa.

En lo referente a la armonía, hemos de describir, una vez más, el recurrente procedimiento de "cromatismo ornamental". Si bien es cierto que existen numerosas alteraciones accidentales a lo largo de la pieza, éstas siempre funcionan como notas extrañas o, como mucho, generando dominantes secundarias. En definitiva, los abundantes cromatismos sólo tienen efecto en un estadio ornamental, ya que, a nivel estructural, la base diatónica del tono  $Mi_m$ , permanece inalterable a lo largo de toda la pieza.

En definitiva, podemos concluir que la pieza se basa, fundamentalmente, en un patrón rítmico de corcheas a contratiempo (textura característica de las secciones A), que se establece como base sobre la cual se desarrollan multitud de detalles ornamentales de tipo descriptivo-figurativo, de tal modo que la textura resulta estar fundamentada en esta superposición e interacción de planos (textura característica de la sección B). El tratamiento armónico propone una base diatónica en  $Mi_m$ , muy bien definida, sobre la cual se recrean multitud de cromatismos de tipo ornamental, pero que no llegan a comprometer la estructura diatónica.

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

<b>Sección</b>	A																			
<b>Subsección</b>	a <sub>1</sub>				a <sub>2</sub>						a <sub>3</sub>									
<b>Compases</b>																				



El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza:

Sección	A						B				A'							
Subsección	a <sub>1</sub>			a <sub>2</sub>			b <sub>1</sub>		b <sub>2</sub>		a <sub>1</sub> '			a <sub>2</sub> '			Coda	
Grado de reposo			i <sub>6</sub>			i		III		V			i			i		i

Esquema 101

### Conclusiones generales del ciclo *Álbum de Juventud*

Dentro de un formato de generalizada sencillez, esta colección de piezas nos muestra los claros indicios de inquietud creativa que un joven Barja, de entre 25 y 29 años de edad, presentaba justo antes de comenzar la última etapa de su formación académica en Roma. Todas ellas tienen en común, al igual que la totalidad del catálogo de Barja, una indiscutible vocación expresiva. Además, la sucesión de piezas nos presenta una diversidad muy plural de lenguajes y estéticas.

En ocasiones recrea clichés estéticos, en un ámbito neorromántico, sin mayores pretensiones que una expresividad explícita y un lenguaje directo, como en el caso de *Canción de Mayo*, *Súplica* y *Cuando yo me vaya*.

Otras van más allá, buscando procedimientos de ampliación, encubrimiento y/o distorsión de la tonalidad. En este sentido Barja muestra además, en algunas de las piezas, un catálogo de recursos técnicos más evolucionados, y de diversa naturaleza. Por una parte podemos apreciar aquellas piezas donde recrea una atmósfera neopresionista, a través de recursos modales, tímbricos y texturales, como *Ausencia* o *Mundo Nuevo*. En otras ocasiones encontramos ejemplos de modalidad como recurso para recrear estéticas historicistas, como en *Canción*, en *Noticia* o en *Tema*. También son significativos los casos de recreación figurativa en las piezas *Pájaro de Agua* y *El Perro Cojo*, de delicada expresividad y notable habilidad, al recrear artísticamente los sonidos o gestos de los animales, en ambos casos dentro de los límites del lenguaje tonal, pero con indiscutible originalidad. Este ámbito figurativo lo logra con dominio de las texturas, elección minuciosa de los registros, diseño de motivos rítmicos y melódicos con un sentido gestual, uso de cromatismos y escalas modales que amplían o distorsionan la tonalidad, según cada caso, etc. El resultado es perceptiblemente figurativo, pero nunca cae en una vulgaridad de recursos "fáciles" a tal efecto, sino que muestra una riqueza técnica sorprendente para un joven compositor que aún no había realizado su formación académica de nivel superior.

Otras piezas presentan un mayor alcance técnico en el dominio del cromatismo. No nos referimos aquí a aquellas piezas que presentan un cromatismo ornamental, de carácter superficial y superpuesto a una base diatónica evidente, sino a aquellas otras donde el empleo del cromatismo denota una mayor altura técnica del lenguaje armónico. Se trata, por tanto, de casos en los que Barja muestra diversidad de lenguajes encubriendo la tonalidad, como en el caso de *Tristeza*, generando ambigüedad tonal como en el caso de *Divagación*, o

distorsionándola totalmente como en el caso de *Silencio*, hasta límites muy próximos a la atonalidad. En definitiva, podemos apreciar una diversidad de lenguajes, todos ellos resueltos con un acabado técnicamente solvente.

Otro hecho que llama la atención son los casos de hibridación que, de un modo quizá no del todo consciente, dada la juventud del compositor en ese momento, tienen lugar en algunas de las piezas. Nos referimos aquí a los casos en los que una misma pieza presenta cierta diversidad de lenguajes, o de elementos connotativos que interactúan en una especie de eclecticismo que, en cierto modo, podríamos interpretar como una intención "intermusical"<sup>227</sup>. Tal es el caso de *Canción*, donde rasgos de música del renacimiento tardío o barroco temprano, como ciertas cadencias modalizantes, procedentes, quizá, de la versión original de la pieza sobre texto de Cristóbal de Cabrera, coexisten con otros giros armónicos y formatos texturales propios del piano romántico. O el caso de *Tema*, donde la recreación de un coral, al más puro estilo de Bach, presenta, en un momento puntual, rasgos de música popular. Otro ejemplo de este fenómeno tiene lugar en la pieza *Ausencia*, donde coexiste la atmósfera estática propia del impresionismo con progresiones cromáticas de apariencia postromántica. Este fenómeno podría interpretarse como una falta de unidad o de criterio estético. Tal juicio sería una apreciación superficial, ya que es posible demostrar que Barja a menudo busca en la interacción de elementos diversos el fundamento de su expresividad. Si bien en algunos contextos se han atribuido connotaciones peyorativas al término "eclecticismo", en este caso debe entenderse todo lo contrario: un procedimiento expresivo de gran alcance y, en cierta medida, de intención "intermusical"<sup>42</sup>.

A continuación examinaremos estadísticamente algunos parámetros en el ciclo:

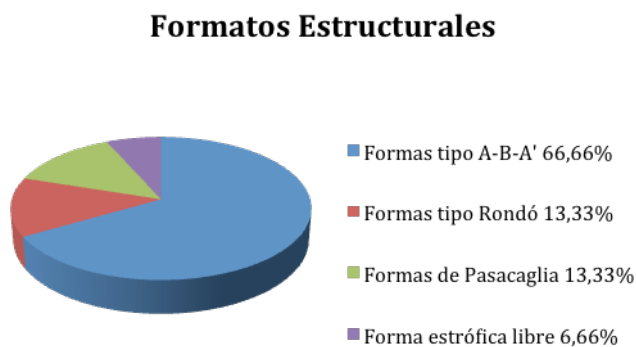


Gráfico 16

En lo referente a formatos estructurales, vemos un claro predominio de las formas tipo A - B - A' sobre otras diversas. Teniendo en cuenta que la pieza nº 4 *Divagación* participa simultáneamente de dos esquemas formales obtenemos el siguiente resultado:

En el gráfico podemos apreciar el predominio de los formatos estructurales tipo A - B - A', si bien es cierto que existen soluciones diferentes y originales

<sup>227</sup> Celma Tafalla, M.: "Intermusicalidad". *Revista electrónica internacional Sens-Public*. Artículo publicado en línea: 2007/01. [http://www.sens-public.org/article.php3?id\\_article=374](http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=374)

del mismo. Igualmente cabe recordar cómo en algún caso, una misma pieza participa de dos naturalezas estructurales simultáneamente. Tal es el caso de la nº 4, Divagación, tal y como ya se ha explicado detalladamente.

Si catalogamos los tipos de modelo estético, siempre con un criterio de expresividad y estilo, podríamos diferenciar la siguiente clasificación: Teniendo en cuenta que una misma pieza puede participar de más de un modelo estético a la vez, obtendríamos el resultado estadístico que muestra el gráfico.

### Modelos Estéticos / Expresividad

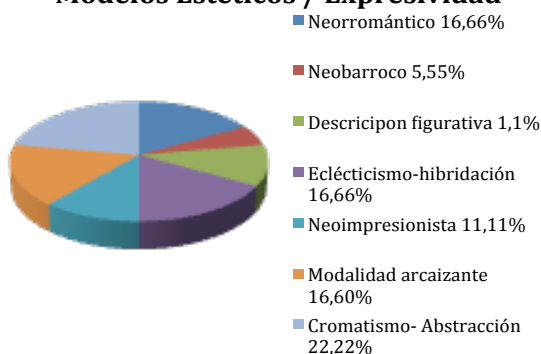
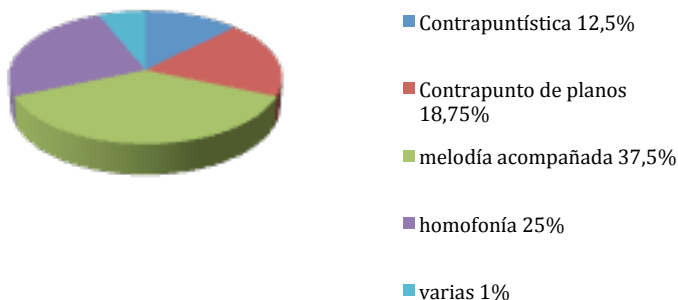


Gráfico 17

De entre todos los prototipos catalogados, cabe destacar los correspondientes al uso del lenguaje cromático, por ser aquellos que recrean un tipo de expresividad más abstracta y evolucionada técnica y estéticamente. Por otro lado, resultan igualmente significativos los casos de hibridación y/o eclecticismo, por emplear precisamente la interacción de procedimientos y prototipos estéticos como fundamento expresivo. Como ya hemos explicado, este hecho denota habilidad constructiva y riqueza de recursos expresivos en el discurso musical.

### Tipos Texturales predominantes

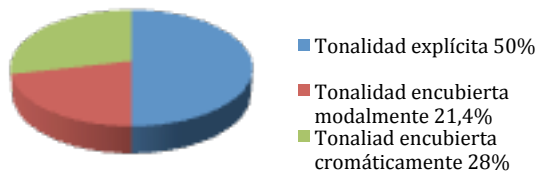


En lo referente al las preferencias texturales, puede apreciarse un predominio de las de tipo "melodía acompañada", lo cual resulta lógico en una intención de emular el ciclo homónimo de Schumann.

Gráfico 18



### Lenguaje Armónico



Con respecto a los lenguajes armónicos empleados podemos apreciar cómo la mitad de las piezas permanecen dentro de los límites de la tonalidad explícita, mientras que la otra mitad responde a algún tipo de tonalidad encubierta, ya sea por procedimientos más afines a la modalidad o al cromatismo.

Gráfico 19

Si contabilizamos las tonalidades escogidas para las piezas, ya sean tratadas éstas de forma explícita o más o menos distorsionada o encubierta, podemos apreciar un predominio significativo de la tonalidad de Fa # m. Existen dos casos en los que la música presenta una doble polarización tonal, generando ambigüedad entre, al menos dos tonos y diversidad de modos.

### Tonalidades

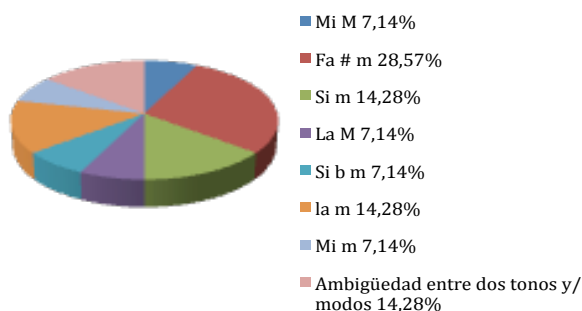


Gráfico 20

## TEMAS PARA PIANO (1969)

*"Sentir, saltar, pensar, correr, buscar, hablar, bailar, meditar, jugar, concluir. Breves pinceladas resistentes, agitadas, vivas y enérgicas, como si fueran brincos de alegría, contrastan con momentos fáciles, cálidos, tenues, y agradables, cuyo compromiso es simplemente que la mente vague por las diferentes sensaciones que los sonidos provocan"*<sup>228</sup>.

Ciclo de 10 piezas breves para piano, compuestas entre el 15 de agosto y el 15 de septiembre de 1969. Se trata del verano que sucede al segundo curso académico en el Pontificio Instituto de Música Sacra. Durante este período vacacional, Ángel Barja tiene la oportunidad de pasar temporadas en distintas ciudades de Europa, alojándose en residencias de su congregación redentorista. Diversas influencias musicales, en su mayoría de estética romántica, parecen haber inspirado este ciclo. La progresiva evolución del dominio técnico que le proporciona su formación académica, en pleno apogeo en este momento, se hace evidente respecto a composiciones anteriores. La mayoría de las piezas responden a ámbitos de lenguaje que aún podríamos calificar de conservadores. Sin embargo, el control de la forma, de los mecanismos expresivos de la armonía, de las texturas, y el modo de desarrollar el discurso, indican un creciente dominio de los procedimientos. Por otra parte, incluso ciñéndose a lenguajes estéticamente convencionales, presenta soluciones compositivas originales y de gran ingenio creativo, así como un gusto y corrección exquisitos.

El ciclo completo está incluido en la grabación del CD de Belén Ordóñez por Estudios Caskabel en 1994. Una selección de la obra, que constaba de los números 1, 2, 3, 4 y 7, fue interpretada por la pianista leonesa en marzo de 2004, dentro del XVII Memorial.

### 1.- Allegretto (Lugano, 25 de Agosto de 1969)

Se compone de un total de 42 compases. En ritmo ternario, presenta un carácter de danza basado en un patrón rítmico de "siciliana". Una referencia reexpositiva en el compás 19 divide la estructura general de la pieza en dos partes que, a su vez se componen de pequeñas unidades derivadas de la idea motivica inicial. Dicha célula se fundamenta sobre la idea de un floreo descendente. El ámbito se restringe al área de tres octavas comprendida entre La 2 y La 5, lo cual contribuye a recrear el carácter intimista de la pieza. El comienzo de la segunda sección

<sup>228</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012

propone un registro medio-agudo para la mano izquierda (en clave de Sol), lo cual recrea un efecto tímbrico y textural más delicado aún de lo habitual. La pieza está en tono de La menor, si bien presenta procedimientos como gran profusión de notas extrañas tratadas en forma libre, cromatismos, elusión de resoluciones explícitas, notas añadidas, acordes ambiguos y encadenamientos armónicos desfasados, que propician una percepción encubierta de la tonalidad. El tratamiento armónico comienza en un ámbito modalizante que evoca giros del repertorio barroco temprano, si bien luego evoluciona a soluciones muy flexibles, propias de usos armónicos de la primera mitad del siglo XX, recordando incluso el lenguaje armónico del jazz (notas añadidas, disonancias sin preparar, etc.). A pesar de la caprichosa conducta cromática que frecuentemente tiene lugar en la conducción de las voces, se observa una secuencia marcadamente diatónica en los acordes que determinan los reposos (con la única excepción del reposo del compás 31), lo cual mantiene intacta la referencia tonal. Existe cierto sedimento impresionista en el tratamiento armónico, quizá semejante a algunos procedimientos de Ravel. La textura predominante es de carácter sencillo, y en un ámbito intermedio entre lo homofónico y lo polifónico. El número de voces oscila entre tres y cuatro: las extremas de mayor contorno melódico y las centrales más débiles en el aspecto lineal.

Conceptualmente, la pieza responde a una recreación "neobarroca" del concepto de danza. Todos los parámetros analizados (estructura, contenido motivico, rítmica, tímbrica, armonía y textura) determinan el flujo de la idea estética, en una versión "distorsionada" del modelo histórico. La estructura de la pieza se representa en el esquema siguiente:

Sección/ Subsección	Unidades mínimas (compases)	Tono: La menor		Textura predominante
		Grados de reposo		
A	a <sub>1</sub>	1-4	i	Moderadamente polifónica
	a <sub>2</sub>	5-9	v	
	a <sub>3</sub>	10-15	V/III	
	a <sub>4</sub>	16-19	i	
A'	a' <sub>1</sub>	20-23	i	
	a' <sub>2</sub>	24-27	V/IV - II (> y con 4ª añadida)	
	a' <sub>3</sub>	28-31	i (incompleto)	
	a' <sub>4</sub>	32-34	III	
	a' <sub>5</sub>	35-38	V	
	a' <sub>6</sub>	39-42	i	

Esquema 102

2.- *Allegro Molto (Lugano, 25 de Agosto de 1969)*

Pieza breve que se compone de un total de 26 compases en ritmo binario muy dinámico. Al igual que la anterior, se articula en segmentos de extensión variable que se suceden como módulos derivados de la idea inicial de 4 compases. Cada segmento modular se configura por una polifonía isorrítmica a dos voces, seguida de una secuencia de 5 acordes en disposición homofónica que sirve para señalar cada reposo. Los segmentos polifónicos discurren a través de fragmentos pentatónicos y cromatismos diversos de connotación polimodal, mientras que las secuencias homofónicas presentan un sentido tonal más funcional, que finalmente confirma la tonalidad de Sol Mayor, tal y como sugiere la armadura. En general la pieza se adscribe a procedimientos de tonalidad encubierta. De este modo, existe una dualidad de roles, asociando cada configuración textural con un comportamiento tonal. La doble administración (explícita-encubierta) de la referencia tonal, simula una recreación de un fenómeno de oposición abstracción-concreción. Es en este sentido que podemos hablar de una función "indexical"<sup>229</sup> de los elementos, ya que éstos adquieren sentido a partir del contexto en el que se integran. Este es el fundamento expresivo y conceptual de la pieza. La estructura general se representa en el esquema siguiente:

Sección/ Subsección	Unidades mínimas (compases)	Tono: La menor	Textura predominante	
		Grados de reposo		
A	a <sub>1</sub>	1-4	I <sub>7</sub>	Polifonía isorítmica a 2 voces/ homofonía
	a <sub>2</sub>	5-8	I <sub>7</sub>	Polifonía isorítmica a 2 voces/ homofonía
B	b' <sub>1</sub>	8.2-11	ii	Polifonía sincopada
	b' <sub>2</sub>	12-15	vi <sub>7 9</sub>	Polifonía isorítmica a 3 voces
A'	a' <sub>1</sub>	16-19	V <sub>7</sub>	Polifonía isorítmica a 2 voces/ homofonía
	a' <sub>2</sub>	19.2-23	ii <sub>7 9</sub>	Polifonía isorítmica a 2 voces/ homofonía
	<b>Coda</b> (derivada de a' <sub>2</sub> )	24-26	I	homofonía

Esquema 103

<sup>229</sup> Rodríguez Bornaetxea, F., "Indexicalidad". En Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Tomo 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México 2009

3.- *Andante* (Lugano, 25 de Agosto de 1969)

Pieza breve de 23 compases y estructura sencilla. Una única sección de 10 compases se repite dos veces para terminar con una coda de 3, la cual está basada en el material motivico de los 2 primeros, idea que genera la pieza. La línea superior desarrolla un contenido melódico bien definido, que conforma el primer plano de la textura, presentando una naturaleza de carácter *cantabile* que se despliega en un registro moderado (Mi4-Fa5) al más puro estilo vocal. El ritmo de subdivisión ternaria mantiene de modo persistente y homogéneo la figura de corchea como unidad mínima. La dinámica es extremadamente moderada (entre *P* y *PP*), lo cuál es un dato significativo del carácter intimista de la pieza. La textura general se basa en la línea superior como plano principal, acompañada por otras líneas secundarias en disposición contrapuntística. Una línea de bajo, que define el ritmo armónico a razón de dos notas por compás, aparece relativamente encubierta e integrada en una de las líneas secundarias. Excepcionalmente, en los últimos 3 compases de la sección principal, así como en los 3 de coda, la línea superior se integra en acordes homofónicos, lo cuál supone la única variante textural. El tratamiento tonal propone una tonalidad ambigua entre La menor y Do Mayor/menor (relación de clara inspiración modal).

Los numerosos cromatismos aparecen como una ampliación y cierta distorsión del diatonismo, más que como una fluctuación tonal modulante, de modo que, dada la brevedad de la pieza, las referencias tonales, estratégicamente situadas, prevalecen. Por otra parte, los procedimientos de variación y progresión motivica más o menos regular, dotan al discurso lineal contribuyen a inteligibilidad de la pieza desde el punto de vista perceptivo.



Ilustración 70

Extracto de los dos primeros compases donde puede apreciarse el motivo principal de la línea superior y el carácter de progresión en el tratamiento de la línea acompañante. También puede apreciarse la dualidad tonal propiciada entre La menor y Do menor.



Ilustración 69

Detalle del compás 8, donde puede apreciarse el carácter de progresión en el tratamiento motivico de la línea acompañante.

La estructura de la pieza se representa en el esquema siguiente:

Sección/ Subsección	Unidades mínimas (compases)	Tono: La menor-Do Mayor/menor	Textura predominante	
		Grados de reposo		
A	a <sub>1</sub>	1-2	Tríada Do menor	Melodía acompañada por tex. Contrapuntística
	a <sub>2</sub>	3-5	Acorde por cuartas sobre La	
	a <sub>3</sub>	6-7	V de La	
	a <sub>4</sub>	8-10	Poliacorde (Do m. sobre La)	Melodía armonizada homofónicamente sobre línea de bajo en contrapunto
<b>A (bis)</b>	11-20	(Idem)	(Idem)	
<b>Coda</b> (derivada de a' <sub>2</sub> )	21-23	Poliacorde La m sobre Do M		

Esquema 104

#### 4.- Allegro (Sin fecha)

Pieza de carácter agitado y virtuosístico. La dificultad técnica, localizada expresamente en las persistentes semicorcheas de la mano izquierda, podría recordarnos a un estudio para piano. La estructura general se basa en una variante de forma lied (ABA' Coda), donde la parte central es sólo una extensa dominante que enlaza las secciones principales de los extremos. El contenido melódico de la idea principal está dibujado en la línea superior de la mano derecha. El contorno general de esa línea es de pirámide, definida por un ascenso que, partiendo de Mi<sup>4</sup>, asciende hasta la culminación en Fa<sup>5</sup>, para luego retornar en descenso. El motivo rítmico se basa en la fórmula repetitiva del motivo corchea con puntillo-semicorchea, contrapuesto a la agitada línea de semicorcheas de la mano izquierda. El resultado es una textura de carácter dinámico y marcial, basada en dos planos: el primero, en la mano derecha, con un componente lineal y muy rítmico, armonizado homofónicamente; el segundo, en la mano izquierda, basado en la sucesión de semicorcheas, con una naturaleza mixta entre despliegue armónico y conducción melódica. Esta segunda contiene, a su vez, melodías ocultas o semiencubiertas, que contribuyen a un mayor enriquecimiento de la textura, al percibirse como multiplicidad de líneas. Esta configuración general sólo se interrumpe en la sección B, introduciendo seisillos de semicorcheas, de claro origen melódico ornamental, en la mano derecha, contra otra línea de corcheas octavadas en la izquierda; y al final de la sección A', donde ambas manos realizan un contundente doblaje múltiple en octavas, a modo de "unísono orquestal". El procedimiento textural, igual que el tratamiento tonal, recuerdan de modo muy directo a Schumann, sobre todo en la manera de implicar líneas encubiertas en el resultado textural global, en un formato característicamente "sinfónico" de tratar el piano. La tonalidad de Mi menor resulta tratada de

modo muy explícito, en un contexto armónico de estilo romántico, donde sólo se generan breves fluctuaciones a grados y tonos vecinos. La estructura general de la pieza se representa en el esquema siguiente:

Sección/ Subsección		Unidades mínimas (compases)	Tono: La menor	Textura predominante
			Grados de reposo	
A	a <sub>1</sub>	1-8	i	Contrapunto de planos: homofónico / línea de semicorcheas
	a <sub>2</sub>	8-12	V	
B	b <sub>1</sub>	13-15	V	
	b <sub>2</sub>	15-19	i	Contrapunto de líneas: ornamentada/octavada
A'	a <sub>3</sub>	19-27	i	Contrapunto de planos - unísono
Coda	Coda	27-29	i	Unísono
	Codetta	30-31	i	

Esquema 105

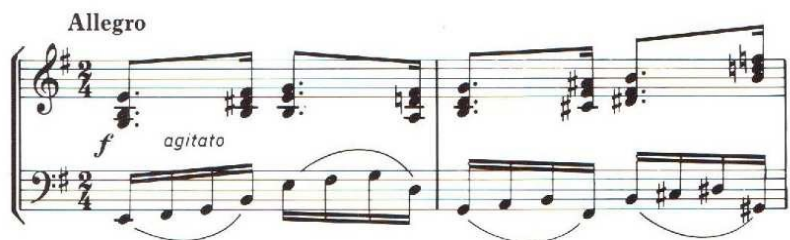


Ilustración 71

Inicio de la pieza, donde puede apreciarse la textura predominante, basada en un contrapunto de planos. Obsérvese también la presencia de multiplicidad de líneas contenidas dentro de la globalidad de la mano izquierda.



Ilustración 72

Descomposición del material de la mano izquierda del ejemplo anterior en distintas líneas.

5.- *Allegro (Venecia, 14 de septiembre de 1969)*

Esta pieza dura un total de 38 compases. Responde a un plan estructural de tipo A-B-A'. La sección A se articula a su vez en cuatro segmentos. Los tres primeros de extensión regular y el cuarto más desarrollado que, a su vez, concluye presagiando el material temático de la sección B. La tercera sección cumple la doble función reexpositiva y conclusiva. Es posible, no obstante, otro modo de entender la misma estructura, según el cual, las tres primeras subsecciones serían consideradas preliminares, y la verdadera sección A daría comienzo, ya formada, en el compás 13. Esta consideración se basaría en el hecho de que los tres primeros segmentos comienzan cada uno de ellos con el motivo principal, pero no evolucionan de modo desarrollado en ninguna de ellas. Por otro lado, la dinámica no indica el fuerte persistente hasta el segmento del compás 13, lo cual da idea de los anteriores como comienzos preliminares o comienzos "frustrados" del material motivico. El tratamiento armónico de los 12 primeros compases está fundamentado en una base rotundamente diatónica en el tono de La Mayor, sobre la cual tienen lugar multitud de cromatismos de tipo ornamental, que recargan de modo casi decadente el centro tonal, generando multitud de líneas secundarias que no conducen estructuralmente a "ninguna parte"<sup>230</sup>. Este tipo de tratamiento armónico, junto con el característico ritmo ternario son dos rasgos que muy posiblemente mueven a Enrique Igoa a describir la pieza del modo siguiente:

*"...Esta pieza es una mezcla de mazurca y vals, una luminosa página que nos traslada al mundo poético de Chopin"<sup>231</sup>*

La sección A propiamente desarrollada (a partir del compás 13) conduce ya a algunos rumbos modulantes de relativo alcance. Algún enlace cromático, como en el paso del compás 17 al 18 genera, ahora sí, una fluctuación modulante que conduce, en el compás 20 a un paso por La menor. La sección B parte del IV grado en el que permanece casi íntegramente, hasta el final donde, de nuevo algún enlace cromático, retorna al tono principal de La Mayor para introducir la reexposición conclusiva.

Si bien el material temático de la sección A presenta una cabeza de motivo basada en el arpeggio descendente y de carácter enérgico y marcial, y en una textura de tipo "unísono orquestal" la sección B expone un motivo secuencial, de carácter más melódico y *cantabile*, octavado pero con sólo una intención puramente tímbrica, con dinámica *piano*, e integrada en una textura de tipo melodía acompañada, cuyo plano de fondo responde a un prototípico formato de vals.

<sup>230</sup> que no comprometen el ámbito de La Mayor, al no generar modulación ni fluctuación tonal alguna

<sup>231</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 71



Los esquemas siguientes pueden compararse mostrando distintos puntos de vista sobre la estructura general de la pieza:

Sección/ Subsección		Unidades mínimas (compases)	Tono: La Mayor	Textura predominante
			Grados de reposo	
A	a <sub>1</sub>	1-4	I	Unísono
	a <sub>2</sub>	5-8	V/VV	
	a <sub>3</sub>	9-12	V	
	a <sub>4</sub>	13-22	V/IV	
B		23-34	V	Melodía acompañada
A'		34-38	I	Unísono

Esquema 106

Sección/ Subsección		Unidades mínimas (compases)	Tono: La Mayor	Textura predominante
			Grados de reposo	
Intr.	I <sub>1</sub>	1-4	I	Unísono
	I <sub>2</sub>	5-8	V/VV	
	I <sub>3</sub>	9-12	V	
	A	13-22	V/IV	
B		23-34	V	Melodía acompañada
A'		34-38	I	Unísono

Esquema 107



Ilustración 73

Detalle de los 11 primeros compases de la Balada nº 3 de F. Chopin, donde se puede apreciar el tratamiento armónico a base de cromatismos ornamentales que aparecen sobre una base diatónica sólidamente estable en tono de La b Mayor



Ilustración 74

Reducción de las líneas cromáticas contenidas en los tres últimos compases del ejemplo de Chopin. A pesar de ellas, la persistencia de la base diatónica en tono de La b Mayor no se compromete en ningún momento.



Ilustración 75

Detalle de los 7 primeros compases de la pieza de Barja, donde se puede apreciar el tratamiento armónico a base de cromatismos ornamentales que aparecen sobre una base diatónica sólidamente estable en tono de La Mayor. El procedimiento armónico es análogo al del ejemplo de Chopin.

Ilustración 76

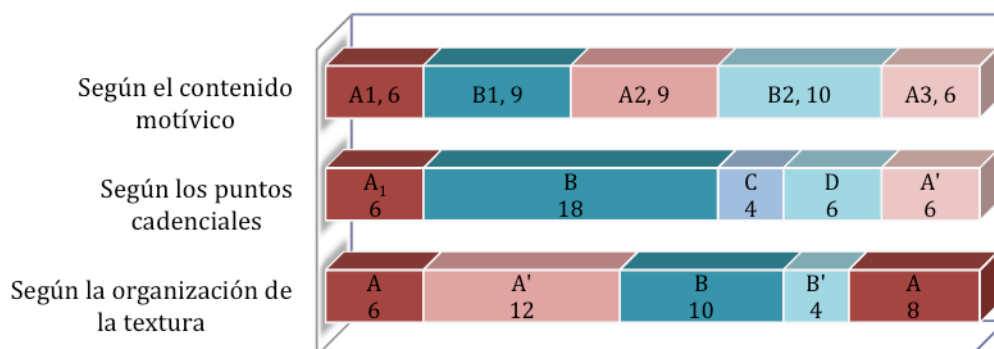
Reducción de la línea cromática que se forma en los 4 primeros compases de la pieza de Barja. A pesar de ella, la persistencia de la base diatónica en tono de La b Mayor no se compromete en ningún momento.

## 6.- Allegretto (Sin fecha)

La estructura de esta pieza de 40 compases responde a una recreación flexible y elaborada de un formato de tipo rondó simple. Sin embargo, aunque las referencias en el contenido de las secciones se muestran a veces evidentes, otras muchas aparecen encubiertas entre múltiples artificios armónicos motivicos y texturales, lo cual contribuye a que la compartimentación de la pieza no resulte demasiado explícita. El discurso transcurre, mayoritariamente, en un continuo trazo de unidad temporal, quedando restringidos a dos los puntos de reposo más relevantes, uno en el compás 6 y otro en el 24. La organización de la estructura puede interpretarse de modos variables según diferentes criterios. Este hecho es señal significativa de la búsqueda de interacción de los diferentes aspectos del discurso musical que, aunque está inspirado en un formato clásico, evita una solución simplista. Se trata, por tanto de un procedimiento "anticlásico", que sugiere la forma pero que la encubre de modo caprichoso. El hecho significativo es que el supuesto rondó presenta una regularidad en la disposición de sus secciones, pero la sucesión de las mismas responde a un ensamblaje en solución de continuidad, no encontrándose una cadencia de primer orden hasta el compás 21, reiterándose en el 24 con carácter de reposo.

Por otro lado, la organización de la textura sugiere otra estructuración según 4 tipos diferentes de configuración. Todo esto propicia que la solución formal supuestamente "clásica" se vea comprometida y encubierta. El esquema siguiente representa esta cualidad polimórfica de la estructura:

### Esquema formal por número de compases según diferentes criterios



Esquema 108

Teniendo la pieza un notable carácter lineal, el contenido motivico está bien definido. Las secciones correspondientes con el estribillo presentan un motivo con cabeza de direccionalidad disjunta ascendente, seguida de un floreo también ascendente. Las partes B comienzan también con direccionalidad ascendente pero a través de grados conjuntos. Si bien los motivos presentan sus rasgos referenciales bien definidos en cada inicio, éstos evolucionan cada vez de forma

diferente, propiciando diversidad e interés en el discurso. Son frecuentes procedimientos de inversión y progresión en el tratamiento de los motivos.

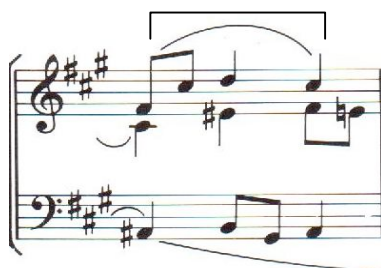


Ilustración 77

Detalle del compás 16 donde se muestra el motivo principal en la voz superior

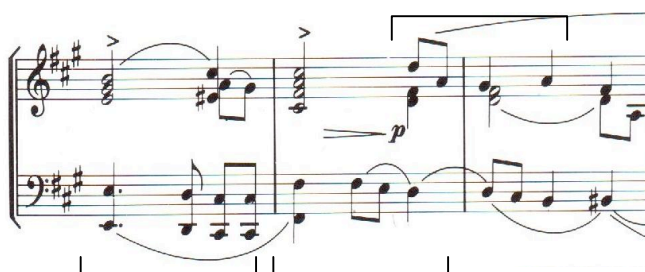


Ilustración 78

Detalle de los compases 20-22 donde se muestra el motivo principal por inversión y desplazado métricamente, así como una progresión ascendente sobre un motivo secundario en el diseño del bajo

La rítmica de la pieza responde a la figura de corchea como referente continuo, excepto en una parte de la sección B<sub>2</sub> (entre los compases 25-29), donde predomina el pulso de negra, generando un momento de contraste textural.

El tratamiento de los registros es notablemente homogéneo, y de carácter casi vocal. Resulta muy significativo el hecho de que la voz superior se desarrolla casi totalmente en el registro 4 y, sólo excepcionalmente, en la región más grave del 5. Este hecho evidencia la intención de sugerir una recreación tímbrica moderada. Asimismo llama la atención la utilización del bajo octavado en forma casi virtuosística, especialmente hacia el final de la sección B<sub>2</sub>. Este procedimiento resulta de evidente inspiración organística.

La armonía de la pieza es explícitamente tonal, en Fa # m. Como viene siendo recurrente en varias de las piezas de la serie, existe un cierto nivel de giros cromáticos que ornamentan una base armónica de sólida identidad diatónica. En ocasiones estos giros cromáticos generan cierta ambigüedad o distorsión de la base diatónica, pero siempre se trata de momentos muy fugaces, que inmediatamente se descubren como acordes ornamentales, que no llegan a afectar a la estructura tonal de primer orden. Si bien el acorde Re m del compás 19 resulta ser el punto más

alejado armónicamente del tono principal (Fa # m), por otro lado resultan significativos los reposos de los compases 6 y 28, que sugieren el III grado (tono del relativo mayor), confiriendo así a la pieza una pequeña reminiscencia de connotación modal, aunque el lenguaje armónico generalizado sea de base diatónica y con giros cromáticos de carácter ornamental, tal y como se ha explicado.

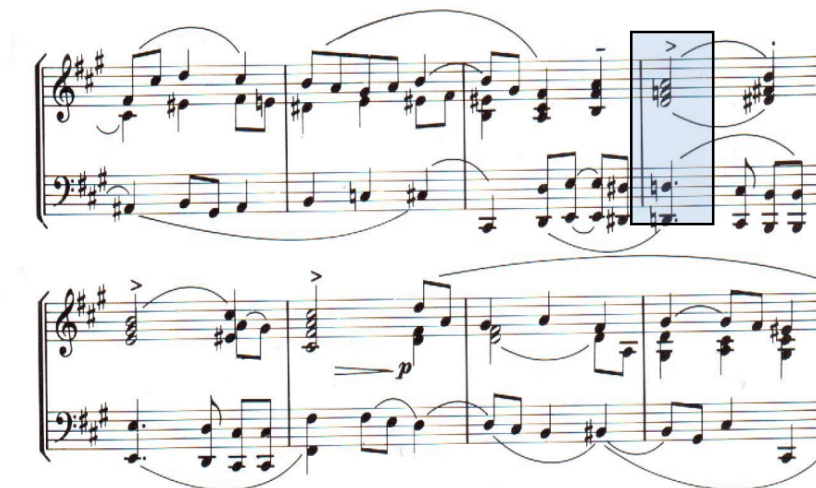


Ilustración 79

Detalle de los compases 16-23 donde aparece la triada de Re m como el punto más alejado de la tonalidad principal de Fa # m, si bien inmediatamente se desvela su identidad de armonía puramente

La textura, en su mayoría densa, presenta configuraciones diversas. Pueden reconocerse soluciones de polifonía a 4 partes reales (secciones A). En otros casos esta misma textura polifónica se atenúa, reduciendo el número de partes a 3 (sección A'). Otra configuración textural característica es aquélla que presenta las tres voces superiores de manera compacta y homofónica, dejando que el bajo fluya como línea independiente en un plano principal, a veces doblado en octava (B y B' respectivamente). En general, la organización de la textura sugiere una planificación formal diferente de la que surgiría atendiendo a otros parámetros.



Textura tipo A



Textura tipo A'



Textura tipo B



Textura tipo B'

#### Ilustración 80

#### 7.- *Poco Andante (Viena, 15 de agosto de 1969)*

No parece casual el hecho de que esta pieza responda a un característico formato de vals habiendo sido compuesta en Viena. Tal y como explica Enrique Igoa, la pieza aparece en el manuscrito original (puesto que hay un segundo que parece ser la versión en limpio de la primera) con el título de "*Tema Valzer*" y la indicación "per orchestra", si bien no se ha conservado ninguna orquestación posterior de la pieza<sup>232</sup>.

La pieza consta de un total de 90 compases, aunque su contenido está escrito exactamente en la mitad. Un corpus de 35 compases que se repite va seguido de una coda de 10 también repetida.

La parte principal de la pieza se articula en tres segmentos de 9, 13 y 13 compases respectivamente, sugeridos por el reinicio de la cabeza del motivo principal, el cual se basa en un rasgo de arpeggio descendente. El ensamblaje del primero con el segundo se produce mediante un enlace armónico muy evidente (V-I). El del segundo con el tercero resulta más difuminado armónicamente; sin embargo, se muestra muy evidenciado por el cambio de dinámica y de tímbrica, sugerida ésta por el doblaje en octavas de la voz principal.

La pieza permanece muy homogénea tanto en textura (siempre adscrita al formato de melodía acompañada) como en contenido rítmico y en el registro de las voces, presentándose como el momento más contrastante el ya mencionado comienzo del tercer segmento de la parte principal. Éste se muestra como el momento de mayor intensidad, al sugerir una ilusión de instrumentación más plena.

El tratamiento de la armonía resulta característico, una vez más, por emplear acordes cromáticos mediando entre enlaces claramente diatónicos, generando breves momentos de cierta

<sup>232</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, pp. 70-71

ambigüedad que parece comprometer momentáneamente el ámbito diatónico pero que, finalmente, se explica como un cromatismo puramente ornamental. La siguiente ilustración muestra un ejemplo característico de dicho procedimiento al comienzo de la pieza. Como en el caso de otras piezas, el procedimiento armónico, así como el formato textural, recuerdan a numerosos pasajes de Chopin.

Resumen armónico de los compases 1 a 5

I7      V/Vi      V/IV      **IV<sup>9</sup>**  
VI<sub>6</sub>  
 Acorde "híbrido"

Ilustración 81

La secuencia de acordes puede responder a diversos razonamientos: Por un lado puede apreciarse la conexión entre el segundo acorde y el cuarto, en cuyo caso el tercero sería únicamente un acorde de paso. Por otra parte podría interpretarse el segundo acorde como una apoyatura del tercero, el cual actuaría como acorde real y que resolvería en el cuarto acorde. El acorde del cuarto compás, a su vez sugiere una cierta ambigüedad en su funcionalidad de subdominante (como IV y VI grado a la vez). A pesar de todo lo anterior, la base diatónica del tono de La M persiste inalterable. Se trata, en definitiva, de un ejemplo más del procedimiento armónico de inspiración romántica que viene siendo habitual en la serie de piezas, y que hemos denominado como "cromatismo ornamental".

### 8.- Grave (Sin fecha)

Esta pieza abandona la inspiración romántica de sus precedentes para evocar una recreación barroca. La estructura presenta una compartimentación explícita y evidente, donde los cambios de textura, armonía y, en definitiva, de todos los parámetros, coinciden exactamente con los cambios de sección. De esta manera, todos los parámetros se pueden explicar desde la estructura. Un total de 26 compases, incluyendo las repeticiones, definen el esquema formal siguiente:

Sección/ Subsección		Unidades mínimas (compases)	Tono: Fa # m	Textura predominante
			Grados de realización	
A	única	1-5	i	Homofónica: Diseño de figuración "larga-breve", característico de la obertura francesa barroca.
A	(bis)	(bis)		
Nexo		11	Modulante al iv	Igual que la sección A



B	b <sub>1</sub>	12-16	iv	Contrapunto simple a dos voces y breve conclusión homofónica en forma de acordes precedidos de apoyatura ornamentada.
	b <sub>2</sub>	17-21		
A	única	22-26	i	Igual que A

Esquema 109

En cierta medida, la planificación formal, el diseño rítmico persistente de tipo larga-breve, así como el modo menor y el tratamiento armónico explícitamente diatónico, recuerdan a la cuarta pieza de esta serie, la cual tampoco estaba fechada. Por lo tanto, se trata de excepciones que no están en el ámbito de la inspiración del pianismo romántico, con elementos estructurales complejos y procedimientos armónicos de tipo "cromatismo ornamental", de los que hemos hablado en otros casos.

#### 9.- *Molto leggero* (Gandria [Suiza], agosto de 1969)

Se trata de una pieza de gran originalidad en su factura, por el hecho de presentar una hibridación de conceptos en su lenguaje.

Por una parte la textura sugiere rasgos idiomáticos que recrean la literatura vistuosística de teclado barroco. Se trata de diseños propiamente instrumentales, al contrario de lo que ocurre en otras piezas de Barja, en las que se evoca un ámbito afín al vocal, aun tratándose de géneros instrumentales. La figuración responde a una planificación mecánica que contrapone semicorcheas en el plano de la mano derecha sobre un bajo de corcheas. Se podría definir como un caso particular de textura contrapuntística, puesto que, si bien el diseño de corcheas de la mano izquierda tiene una naturaleza claramente lineal, las semicorcheas de la derecha responden a un concepto mixto, de tipo "despliegue acordal", pero con diversidad de líneas contenidas implícitamente. Puntualmente las semicorcheas se disponen en seisillos, que evocan claramente prototipos de ornamentación barroca. Este formato textural únicamente se ve interrumpido en los últimos compases, para pasar a ser de tipo "melodía acompañada" (compases 24-27) y "homofonía acompañada" (compases 28-33). Por tanto, la planificación rítmica y textural responde, en su mayoría, a una recreación del lenguaje instrumental del barroco.

Sin embargo, el tratamiento armónico y tonal no obedece a convenciones diatónicas del contexto barroco que tan intensamente sugiere la textura. A grandes rasgos, existen dos centros tonales bien definidos: La m (20 primeros compases) reafirmado por cadencia explícita del compás 12; y Do M (13 últimos) reafirmado por cadencias explícitas de los compases 21(aunque desplazada a parte débil) y 33 (final de la pieza). Sin embargo, el discurso transcurre en un continuo flujo cromático que distorsiona la percepción tonal (aunque ésta se reafirma en las cadencias mencionadas). Este tipo de cromatismo no responde a un procedimiento de







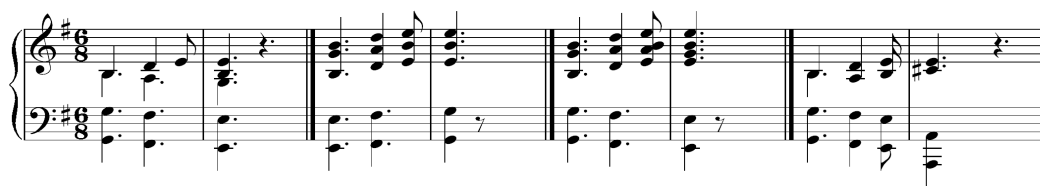


Ilustración 84

Detalle de los compases 1-2; 11-12; 22-23 y 31-32, que coinciden con el inicio de subsecciones de las partes A, donde pueden apreciarse distintas variantes de armonización, disposición y registro en cada reinicio del motivo principal, sugiriendo diversos formatos de instrumentación.

una parte central de 7 compases interrumpe la generalizada textura homofónica de las secciones inicial y final. El registro se torna más agudo en esta sección. La nueva configuración textural se basa en dos voces dispuestas polifónicamente en la mano derecha y un plano acompañante de armonía desplegada en la izquierda. El plano acompañante se mueve en diseño rítmico de 3 corcheas, presentando el bajo en la primera de cada grupo. Por ello, la parte B evidencia más claramente la subdivisión ternaria del compás de 6/8, evocando así el formato de barcarola romántica. Esto parece estar en consonancia con el hecho de que la pieza haya sido compuesta en Venecia.

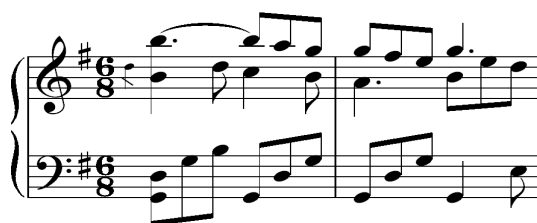


Ilustración 85

Detalle de los compases 15-16, donde puede apreciarse el comienzo de la sección B, contrastante en registro y en textura, la cual se presenta según el formato de barcarola romántica.

El esquema siguiente presenta la estructura general de la pieza:

A				B		A'		Coda	
a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	a <sub>4</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	a <sub>5</sub>	a <sub>6</sub>	a <sub>7</sub>	a <sub>8</sub>
Textura predominante: Homofónica				Textura predominante: Polifonía acompañada		Textura predominante: Homofónica ligeramente variada			
Registro 4				Registro 5				Registro 4	
			V		V			V	I

Esquema 111

## Conclusiones generales del ciclo *Temas para Piano*

Si hubiera que describir, de una manera general, el lenguaje empleado en las piezas de este ciclo, deberíamos hablar, inevitablemente, de una influencia romántica predominante. Hemos argumentado cómo y por qué, al menos en 5 de las 10 piezas (las números 4, 5, 6, 7 y 10) existen indicios de apariencia romántica en el tratamiento de las texturas, la forma y, sobre todo, del lenguaje armónico. El procedimiento más generalizado es el que hemos venido denominando "cromatismo ornamental", que consiste en generar puntuales giros cromáticos que en un primer momento aparentan alejar la tonalidad del referente diatónico principal, pero que inmediatamente se redefinen como elementos armónicos ornamentales pasajeros, recuperándose así la tonalidad diatónica y esfumándose cualquier indicio de ambigüedad. Las números 1, 8 y 9 responden a un lenguaje que podríamos calificar de neobarroco, sobre todo por la recreación de texturas características.

En lo referente al tratamiento de la estructura, cabe destacar la elaborada solución de las piezas 6 y 9, en las que, como hemos explicado, se da un concepto polimórfico, o un ensamblaje variable de las secciones, y de diversa percepción según distintos criterios. Este hecho se traduce en una interacción de los diversos materiales e ingredientes compositivos que denota ingenio y aporta gran interés al discurso musical.

Por último, sería justo destacar, de entre las 10 piezas, la número 9, por su originalidad conceptual. Como hemos explicado detalladamente, esta pieza recrea una generalizada textura de apariencia barroca, pero desarrolla en ella un lenguaje neotonal y neocontrapuntístico, donde los elementos cromáticos se explican, no como ornamentos armónicos (como en las piezas de influencia romántica), sino como verdadero fundamento de desarrollo de las líneas. Se trata de una verdadera recreación del pensamiento contrapuntístico y horizontal, pero empleando en éste todo el rango cromático, aunque se esbocen puntuales referencias diatónicas que aseguran el mantenimiento de la pieza dentro de los límites de lo tonal. Como hemos argumentado en su momento, el prefijo "neo" dentro del calificativo "neobarroco", en esta pieza debe entenderse en su sentido más profundo, ya que no se trata de una réplica de un modelo histórico, sino de una recreación personal, original y creativa del mismo, mostrando una solvencia de recursos técnicos.

En lo que se refiere al fundamento estético y expresivo, podemos apreciar, de un modo global en el ciclo, cómo se da un claro predominio de la estética neorromántica (50%). Dos de las piezas pueden apreciarse dentro de un fundamento neobarroco, si bien una de ellas (la número 9) concilia esta recreación de inspiración historicista con una originalidad y nivel de abstracción realmente significativos.

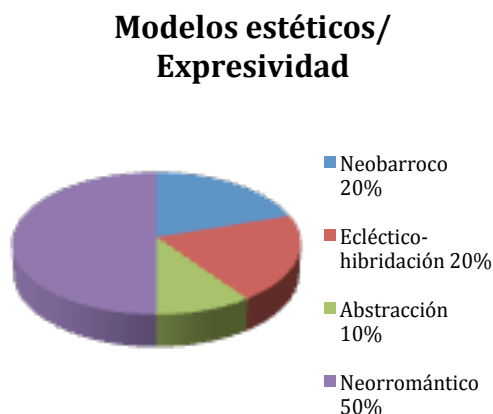


Gráfico 21

Otras dos responden a un formato híbrido y, en cierto modo, ecléctico, también con un gran sentido creativo, mientras la número 3 no parece adherirse a ningún cliché estético, constatando así otro gran indicio de creatividad.

### Formatos Estructurales

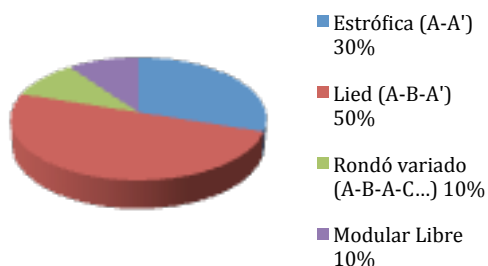


Gráfico 22

Respecto a los formatos texturales predominantes, podemos encontrar un 30% de tipo polifónico y 20% de tipo melodía acompañada, mientras que el 50% restante combinan varios tipos de configuración textural, algunas veces con unísonos, otras con contraposición de planos y planteamientos más heterogéneos y complejos. Este hecho denota una clara evolución técnica, estética y conceptual respecto de ciclos anteriores.

### Modelos Texturales

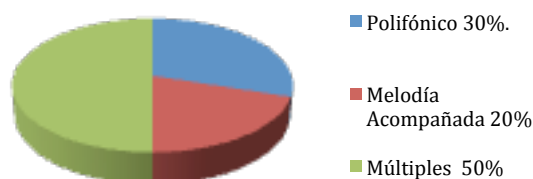


Gráfico 23

### Lenguaje Armónico-tonal

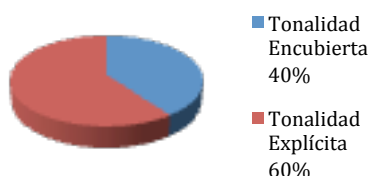
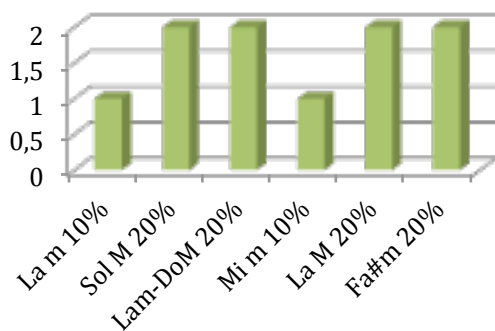


Gráfico 24

Si hablamos de formatos estructurales, podemos valorar un predominio del tipo Lied (A-B-A') o variantes (50%), seguido de la forma estrófica de un módulo repetido o variado (30%), mientras que una sola de las piezas emplea un formato variado de Rondó, y otra una estructura modular libre.

Por lo que se refiere al lenguaje armónico y tonal empleado, cabe constatar que ya en un 40% de las piezas, hace uso de un empleo de encubrimiento y/o distorsión de la tonalidad, en ocasiones de modo muy hábil y siempre con gran alcance expresivo.

### Tonalidades elegidas



En lo que se refiere a la elección de tonos empleados, cabe señalar el hecho de que en dos de las piezas se da una doble polaridad, más o menos explícita, entre dos tonos relativos, lo cual denota un pensamiento modal. Por lo demás, destacan por igual la elección de tonos como Sol M, La M. y Fa#m.

Gráfico 25

## CANTO EN LA VIEJA CATEDRAL (Viena, 14 de agosto de 1969)

Esta obra fue estrenada en 2004, en el XVII Memorial por Belén Ordóñez. Enrique Igoa explica detalladamente cómo esta pieza es la primera de las que compuso en el verano de 1969 y fecha en Viena<sup>233</sup>. Sabemos por la biografía de Barja lo trascendente de esta etapa en su formación como músico y como persona. En la partitura aparece la indicación "María am Gestade", lo cual hace suponer que dicho templo de la capital austriaca fue la inspiración de la pieza. Sabemos que la congregación Redentorista sirve desde 1820 en este templo, que es el segundo más antiguo de Viena.

La estructura es caprichosa y libre. Una única referencia al material de comienzo sugiere un esquema tipo tal y como representa el esquema siguiente:

Sección	A		B		A'
Subsección			b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	
Compases	1-35		20-31	32-35	36-53

Esquema 112

<sup>233</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 69

La pieza presenta una rica y variada gama de formatos texturales, entre los que podemos mencionar melodía acompañada por despliegues armónicos de diferentes tipos, contrapunto de líneas, contrapunto de planos, homofonía, y combinación de varios de los mencionados.

El lenguaje está dentro de los límites de la tonalidad, concretamente en Fa # m. Si bien son numerosas las referencias que confirman este hecho a menudo, no es menos cierto que, la presencia de abundantes cromatismos distorsiona notablemente el ámbito diatónico. Es importante comprender que, dichos cromatismos no responden, mayoritariamente, a fluctuaciones tonales, sino a la definición de las trayectorias lineales, en la mayoría de los casos, o a propósitos coloristas en otros. Esto quiere decir que no se aborda el discurso como un cromatismo tonalmente fluctuante, sino como una ampliación del ámbito diatónico de Fa # m., referencia que permanece estable a pesar de los giros cromáticos. La única excepción tiene lugar en el compás 49, único momento en el que sí se percibe una esporádica y breve fluctuación a La m. Este tratamiento de la armonía y la tonalidad ampliada puede relacionarse con los principios teóricos del Compositor alemán P. Hindemith.

### ***ORACIÓN DE LA TARDE (Viena, 17 de agosto de 1969)***

Dedicada a Gabriela Sirtori. Igualmente lleva esta pieza la inscripción "María am Gestade", lo cual hace suponer que dicho templo de la capital austriaca, sede de la congregación redentorista desde 1820, y segundo templo más antiguo de Viena, fue el paradero de Barja durante su estancia en la ciudad, y sirvió de inspiración para las piezas que llevan dicha inscripción.

Se trata de una invención a dos voces, excepto los tres últimos compases donde hay tres, y siempre en el más puro estilo de J. S. Bach., con una textura genuinamente contrapuntística en estilo imitativo.

La estructura es bipartita, con indicaciones de repetición para cada una de las dos secciones. La primera discurre desde la tónica hasta la dominante y la segunda recorre el camino inverso. En ambos casos, el discurso armónico transita por los grados diatónicos propios del lenguaje de que se trata.

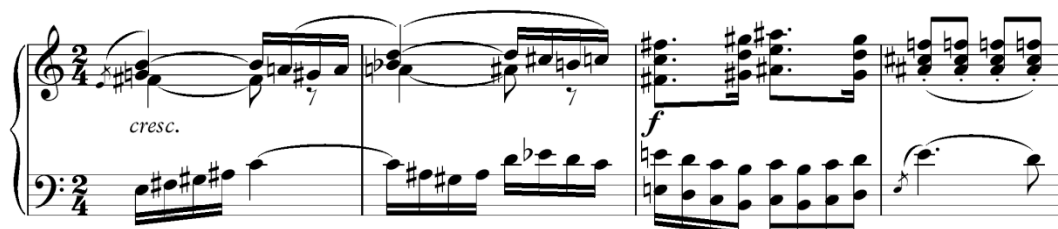
### ***ITINERANTES (1969)***

Se trata de un ciclo de 7 piezas. El manuscrito firma el final del ciclo en Suiza, lo cual hace suponer que fueron concebidas en los períodos que pasó en distintas capitales europeas tras finalizar el segundo curso académico en el PIMS de Roma. Es fácil deducir que este año 1969 es especialmente fértil para Barja en materia de composición. Como pudo apreciarse en el ciclo anterior, cuyas piezas están firmadas individualmente, Ángel muestra, por esta época, una asombrosa capacidad en su ritmo de trabajo. Este ciclo es especialmente significativo en lo que se refiere a la evolución del lenguaje. Aunque esta vez no detalla la fecha de cada pieza individualmente, en conjunto puede apreciarse una evolución muy notoria con respecto al ciclo





lo que se refiere a la ubicación de registros. Todo esto se traduce en una riqueza y diversidad de formatos texturales, que sugieren un discurso de connotación sinfónica.



**Ilustración 86**

Fragmento de la sección b<sub>1</sub>, donde puede apreciarse el predominio de la línea como elemento constructivo, a la vez que la riqueza textural lograda por la interacción de planos disociados mediante la diversidad rítmica.

En el aspecto rítmico tiene lugar una cierta regularidad, con la semicorchea como figura básica, con la única excepción de algunos tresillos de corchea que, de modo muy esporádico generan el único indicio de irregularidad. No obstante, la interacción de planos en búsqueda de la riqueza textural, se manifiesta también en la contraposición de figuraciones rítmicas específicas en cada plano.



**Ilustración 87**

Fragmento de la sección b<sub>2</sub>, donde puede apreciarse otro modelo textural bien diferenciado

Por otra parte, la cambiante ubicación de registro de los diferentes materiales, así como su cuidada disposición denota una sugerencia de diversidad tímbrica a modo de ilusión orquestal.

En lo que se refiere al tratamiento armónico y tonal, es necesario constatar el significativo grado de evolución de la pieza con respecto a las de ciclos anteriores. Más que encubrimiento, cabría hablar, en este caso, de distorsión de la tonalidad. Por una parte cobran identidad los elementos poliacordales, concretamente los que sugieren la dualidad Do m - La M al comienzo y Do m - La m al final. Por otro lado, el uso de escalas de tonos y de acordes de sucesión por cuartas (aunque estos últimos sólo de forma aislada, ya que, lo cierto es que predominan los formados

por terceras o terceras y cuartas combinadas). Al margen de estos elementos, la pieza transcurre en un ámbito de cromatismo libre que elude cualquier ubicación diatónica. No obstante lo anterior, se da un hecho muy característico que dota a esta pieza de un lenguaje y una expresividad fácilmente inteligibles a pesar del grado de distorsión tonal. Se trata del uso recurrente de progresiones que son empleadas de modo un tanto irregular, propiciando un relativo grado de previsibilidad del discurso, suficiente para dotarlo de cierta inteligibilidad, pero no de un modo demasiado evidente, para que no resulte demasiado ingenuo. En algún caso aislado, alguna de estas progresiones genera un cierto sentido tonal, aunque sólo se trata de eventos aislados que no definen el tratamiento general de la pieza que, como ya hemos dicho, responde globalmente a un formato antidiatónico y distorsionado de la tonalidad.

The image shows a musical score fragment in 2/4 time, spanning three measures. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of a chromatic scale: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line consists of a chromatic scale: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. A dashed arrow labeled 'Progresión' points to the right above the first two measures. Below the staff, brackets indicate chord progressions: a bracket under the first measure is labeled 'V', a bracket under the second measure is labeled 'I', and a bracket under the third measure is labeled 'VI'. A larger bracket under the first two measures is labeled 'Do m'.

#### Ilustración 88

Fragmento de los compases 29-31, donde puede apreciarse cómo una progresión genera una cierta percepción tonal, si bien se trata de hechos aislados dentro de un contexto de cromatismo libre, predominantemente antidiatónico

Ésta es una perspectiva estética y perceptiva del lenguaje de la pieza. El equilibrio logrado entre concreción y abstracción constituye un gran logro expresivo del compositor en esta pieza, y pone en evidencia un estadio de ferviente evolución del lenguaje musical en esta etapa de su vida.

## 2.- *Quasi lento, non troppo*

Se trata de una pieza de 34 compases cuya estructura sugiere un tipo particularmente variado de rondó. Se inicia de un modo muy característico con la alternancia de dos materiales breves: el primero de textura homofónica, carácter lento y dinámica *pp*; el segundo de ritmo más activo, carácter más marcial y dinámica *f*. Una nueva sección C, más prolongada, introduce materiales motivicos nuevos, y texturas más elaboradas en cuanto a diversidad de planos.

La siguiente sección comienza con el material del principio, si bien lleva a cabo un desarrollo que incluye todos los materiales y motivos expuestos anteriormente. Finalmente se concluye con una referencia a los dos materiales contrastantes del principio.

1	A	B	A'	B'	C	Desarrollo	A''	B''
2	a	b	a	b	c	a+b+c	a	b
3	1	4	7	10	13	20	31	33

- 1.- Secciones
- 2.-Motivos
- 3.-Compases

**Esquema 114**

Todas las referencias motivicas se realizan en versiones variadas, aunque conservando la identidad original. Las sucesivas variantes tienen lugar en un sentido de evolución progresiva. Este hecho denota una audaz capacidad de abstracción por parte del compositor. La diversidad de formatos texturales y nivel de elaboración en lo referente a la disociación de planos genera una ilusión de riqueza tímbrica, de connotación notablemente sinfónica.

El lenguaje armónico emplea recursos de encubrimiento de la tonalidad tales como: cromatismo libre que se evade de los referentes diatónicos, y acordes por cuartas. Sin embargo genera esporádicos acordes de séptima y/o novena diatónicas, que sugieren morfologías acordales de carácter tonal, aunque inconexos desde el punto de vista de la sintaxis armónica. Éste es un modo de lograr ambigüedad, distorsión y encubrimiento en un grado variable que permite ser administrado con fines altamente expresivos. A menudo ocurre que los acordes por cuartas tiene una lectura como acordes por terceras con notas añadidas y/o extrañas, lo cual propicia otro mecanismo de ambigüedad expresiva de la tonalidad. Una vez más, el uso de progresiones tanto melódicas como armónicas, más o menos irregulares, aporta un grado de inteligibilidad que compensa el relativamente abstracto carácter del lenguaje tonal. En ocasiones, las sonoridades de esta pieza recuerdan al compositor F. Mompou, precisamente por estos mecanismos de lenguaje armónico, si bien, aquí el grado de distorsión resulta mayor que en la mayoría de los casos del autor catalán.

The image displays two musical staves with annotations. The top staff shows a sequence of chords: a quartal chord (Acorde por cuartas), followed by a chromatic evolution (Evolución por cromatismo libre), and then a tertian chord suggesting a dominant morphology of D major (Acorde por terceras que sugiere una morfología de dominante de Do). The bottom staff shows a similar sequence: a D minor chord with an added second (La m con segunda añadida), followed by a chromatic step evolution (Evolución cromática de paso), and then the subdominant of D minor (Subdominante de La m).

Dos interpretaciones correlativas de la armonía en los dos primeros compases de la pieza. La primera de ellas responde a una percepción más distorsionada de la tonalidad. La segunda a una perspectiva más triádica, con ligeros elementos de encubrimiento tonal. Este es un procedimiento de ambigüedad en la que se basa una profunda intención expresiva. La pieza presenta múltiples y audaces variantes del mismo.

Ilustración 89

### 3.- *Andante appassionato con moto*

Breve pieza de tan solo 25 compases. El comienzo propone un motivo inicial, de carácter característicamente gestual, basado en dos ascensos disjuntos seguidos de dos descensos conjuntos. Es precisamente ese motivo el que, citado literalmente dos veces más, genera una referencias de tipo estructural. Sin embargo, la continuación del discurso después de cada cita del motivo, es diferente. En definitiva, se trataría de una estructura tipo estrófica (A-A'-Coda), aunque notablemente difuminada en un formato de discurso continuado y de un solo trazo. Incluso el reposo que delimitaría el fin de la primera sección actúa de modo bastante sutil y poco marcado, sin restar continuidad al flujo de la música. Además, salvo el citado motivo de inicio de secciones, el resto de contenido melódico resulta ser siempre diferente y evolutivo en un discurso de carácter direccional. Por todo ello podemos afirmar que la estructura tipo (A-A'-Coda) que hemos reconocido está resuelta de un modo bastante libre y abstracto. El carácter generalizadamente lineal del discurso sugiere un tratamiento "anticlásico" y supone un significativo rasgo de evolución respecto a piezas de ciclos anteriores, donde las correspondencias formales entre secciones eran más marcadas y explícitas.

Secciones	A										A'										Coda				
Motivos	a										a'										coda				
Compases	1										11										23				

Esquema 115

La textura es de gran riqueza y de naturaleza cambiante. En general responde a un tipo predominantemente polifónico, ya que las voces, incluida la superior, suelen tener una doble identidad armónico-melódica. Hay ocasiones en las que algunas voces centrales derivan en acordes repetidos sincopadamente, a modo de plano acompañante. No obstante hay un predominio generalizado de la línea como elemento constructivo, aunque ésta se mueva en intervalos muy abiertos que sugieren al mismo tiempo algún tipo de despliegue acordal. La disposición de las voces en planos y registros diferenciados sugiere diversidad tímbrica de cierto carácter sinfónico, aunque en un formato textural característicamente pianístico. En definitiva se trata de una textura de gran riqueza y elaboración madura, sobre todo comparada con piezas de ciclos anteriores.

En el aspecto rítmico predomina la corchea como figura básica, a veces quebrando el pulso de negra en secuencias sincopadas. Muy característico es, en el segundo compás, el valor irregular de 5 contra 4 corcheas que, claramente, sugiere un rubato escrito.

Acerca del tratamiento armónico, puede apreciarse sutilmente la tonalidad de La m., aunque de un modo notablemente distorsionado. Por una parte, las líneas que transcurren de manera más conjunta, lo hacen a través de numerosos pasos cromáticos. Por otro, las líneas que realizan saltos más amplios y disjuntos (como el comienzo del motivo inicial) sugieren, a la vez, despliegues acordales con cuartas y otras notas añadidas y/o extrañas. Estos son, básicamente los procedimientos de distorsión y encubrimiento de la tonalidad, aunque hay referencias explícitas suficientemente significativas como para reconocer la tonalidad de La m.

Este formato en el que línea y despliegue acordal parecen mezclarse, dando como resultado una textura rica y característicamente pianística, recuerda, en cierto modo, al compositor A. Scriabin. Especialmente en el despliegue del motivo inicial que, conteniendo un intervalo de tritono, recuerda al legendario acorde "místico". Sin embargo, las líneas cromáticas más conjuntas parecen estar inspiradas en un lenguaje académico más centroeuropeo. Es posible reconocer acordes por cuartas (justas y tritonos) y también por terceras (de tipo aumentado y/o disminuído), y a menudo es posible que un mismo acorde, en disposición abierta, pueda interpretarse de ambas formas a la vez.

The image shows a musical score snippet with two staves. The treble staff contains the notes F, H, E, A, (D), G and F, H, E, A. The bass staff contains the notes A, (C), E, G, H and F, A, C, E. Annotations include 'por cuartas', 'triada aumentada', and 'por terceras'.

Compases iniciales de la pieza, a modo de ejemplo, donde pueden reconocerse acordes tanto por sucesión de terceras como de cuartas, generando una textura mixta entre acordal y lineal.

4.- Allegro

Tan solo 15 compases para esta pieza que, estando justo en el ecuador del ciclo, supone un momento de contraste con respecto al carácter de profunda y dramática expresividad de las demás. Verdaderamente funciona como un divertimento en medio del ciclo, con cierto carácter lúdico, lo cual sugiere la idea de unidad en la totalidad del ciclo en el que está determinada la razón de ser de esta pieza.

La estructura es simple, ya que toda la música transcurre prácticamente de un trazo, sin grandes contrastes ni puntos de articulación o reposo demasiado marcados. Una idea inicial, basada en un arpeggio, que arranca de un gesto anacrúsico de cuarta ascendente, se reproduce sucesivas veces, lo cual sirve como única referencia de articulación formal. De este modo, se puede apreciar una primera sección de cuatro compases más una parte, seguida de otra que elabora de forma algo más desarrollada la misma idea, y que se extiende desde la segunda parte del compás 5 hasta el final del 12. Para finalizar, una coda de 3 compases.

Sección	A				A'						Coda				
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>			a' <sub>1</sub>		a' <sub>2</sub>		a' <sub>3</sub>		Coda				
Compases	1	2.2			5.2			8.2		10.2			13		

Esquema 116

La semicorchea predomina como figura básica en los motivos principales, siendo frecuentes las líneas que realizan contrapunto libre en corcheas. A menudo tienen lugar imitaciones motivicas en distintos planos, lo cual refuerza la idea de textura contrapuntística, mientras otras veces se emplean formatos texturales más afines al concepto de melodía acompañada, introduciendo planos más homofónicos. En definitiva, se trata de una concepción textural variada y rica, que sugiere la ilusión de una instrumentación de diversidad tímbrica.

El lenguaje armónico de esta pieza resulta volver a la tonalidad explícita, lo cual resulta contrastante con la mayoría de las demás de este ciclo, que emplean procedimientos de encubrimiento y/o distorsión de la tonalidad de profundo alcance. El tono de Mi M emplea sus grados diatónicos, destacando el II y el VI. Lo más relevante, a efectos armónicos, es la recurrente aparición de la tríada Do M, que es el punto máximo de lejanía respecto al ámbito diatónico del tono principal. Claramente este acorde funciona como segundo grado rebajado del quinto, esto es, como napolitano de la dominante, o también como VI grado rebajado. Al final de la segunda sección, justo antes de la coda, tiene lugar una sucesión de los acordes de Do # m y Do M, lo cual sugiere una contraposición de las dos versiones modales de VI grado. Muy posiblemente sea ese el fundamento conceptual de la pieza.



este motivo sirve como único elemento a la hora de articular el discurso en las mencionadas secciones.

La rítmica transcurre regularmente, con la corchea como figura básica, y a través de la indicación agógica que da título a la pieza y que, en sí, es notablemente elocuente.

Lo más característico de la pieza es la textura de gran transparencia que predomina en todo el discurso. Verdaderamente, los únicos materiales constructivos de la pieza son, por un lado, una única línea melódica que enuncia básicamente el motivo principal y, por otro, un plano homofónico, basado en acordes repetidos, de carácter secundario y acompañante, y que sólo aparece esporádica y levemente. El interés de la pieza estriba, fundamentalmente, en las variantes a las que se somete la línea principal, que no son melódicas ni motivicas, sino de interés claramente tímbrico. Uno de los procedimientos más significativos de variación tímbrica es la duplicación a la doble octava, dejando un vacío central. El recurso anterior es combinado con la exploración de registros extremos. También puede apreciarse, al comienzo de la segunda sección, un doblaje con desplazamiento métrico de un cuarto de parte, generando un efecto de trémolo en la interacción de las dos partes. En definitiva, son muy austeros, en número y en naturaleza, los elementos constructivos que tienen lugar en la pieza, propiciando una textura notablemente transparente y sutil, para un discurso de escasa actividad y carácter estático, ideal para explorar posibilidades tímbricas de sutil expresividad. Cabe hablar, por tanto, de una deliberada y aparente simplicidad, y de una alta riqueza expresiva al mismo tiempo.



Fragmento de la segunda sección, donde puede apreciarse la intención de explorar la tímbrica mediante recursos como la duplicación en doble octava o la utilización de registros extremos.

#### Ilustración 92

En lo referente al tratamiento de la tonalidad es explícito, en tono de Mi m., si bien es cierto que tienen lugar algunos sutiles cromatismos de paso, que apenas llegan a encubrir ligeramente la percepción tonal. En realidad son estos cromatismos los únicos elementos que generan un cierto sentido de direccionalidad y conducción lineal al discurso, lo cual ocurre en momentos puntuales, ya que, como se ha argumentado, se trata de una música predominantemente estática, y de cierto carácter neoimpresionista.

En resumen, esta pieza muestra un interés del compositor por no basar el fundamento del discurso musical en aspectos convencionalmente académicos, como serían la conducción armónica y melódica, en beneficio de otros más innovadores, tradicionalmente relegados al



terreno de lo accesorio, pero altamente provechosos con fines experimentales, expresivos y persuasivos. Todo lo anterior ilustra objetivamente la clara inquietud creativa del compositor.

### 6. - *Allegro moderato*

Se trata de una pieza de estructura caprichosa y cierto carácter abstracto. Se presenta obviamente compartimentada en tres partes de carácter contrastante y de naturaleza altamente disociada e independiente, tal y como indica el esquema a continuación:

1	A		B	C
2	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>		
3	Textura contrapuntística a 3 voces		Text. Contrap. 2 voces	Textura de 3 planos con notas dobles en cada uno
4	1	14	22	29

1.- Sección

2.- Subsección

3.-Textura

4.- Compases

#### Esquema 118

Supone un gran contraste con la anterior el hecho de que, en esta pieza, se da un discurso de carácter predominantemente lineal. La primera sección presenta una textura a tres voces, rítmicamente disociadas, pero siempre con la corchea como figura básica. El transcurso de las voces es principalmente de carácter lineal, pero también genera percepción armónica en forma desplegada. En el compás 14, un reinicio de las líneas, en forma similar al comienzo, sugiere la articulación de la sección A en dos subsecciones. En el compás 19, concluyendo la sección A, se esboza uno motivo, a base de secuencias de corchea con puntillo seguida de semicorchea, que más tarde será el material motivico de la sección C. La segunda sección (B) desarrolla un contrapunto isorrítmico (ambas voces en semicorcheas) y en tiempo *Vivo*. Intervalos de séptima paralelos y consecutivos generan una sensación entre heterofónica y polifónica, de alto contenido disonante. Numerosos cromatismos contribuyen a reforzar esta percepción de distorsión tonal. Finalmente, la tercera sección (C) presenta una textura en tres planos, de los cuales, el superior desarrolla ligeramente el motivo rítmico que se había esbozado al final de A, en intervalos paralelos de quinta; el central, de carácter secundario, a base de terceras repetidas en un ritmo sincopado; y el bajo, también sincopado en octavas.



discurso y, por otro lado, los periódicos interludios o nexos de carácter recitativo libre, que son las únicas interrupciones del generalizado ritmo ternario, y que, aunque son diferentes cada vez, recuerdan al momento de la introducción. Por lo tanto, desde un punto de vista un tanto abstracto, la pieza parece estar estructuralmente inspirada en un tipo rondó, pero, obviamente, no en un sentido literal, sino en una versión muy conceptual y abstracta del término. Por lo tanto, no existen materiales ni elementos repetidos, pero sí la referencia estructural y funcional de las secciones que articulan la pieza. Todo lo anterior nos habla de un estadio de evolución de Barja, en busca de la abstracción conceptual.

Otro interesante aspecto de esta pieza es el tratamiento armónico, que emplea tanto la distorsión (mediante exhaustivos cromatismos) como el encubrimiento tonal (posponiendo y frustrando resoluciones de acordes atractivos) a lo largo del discurso. Sin embargo, en momentos de las dos últimas secciones, llega a mostrar funciones explícitamente tonales sobre La, primero como dominante y luego como tónica, para finalmente encubrir de nuevo la percepción tonal.

El siguiente esquema representa la estructura general de la pieza:

Sección	Intr.	A						Nexo1	B						Nexo2				
Compases	1	2					8	9							18				

Sección	C						Nexo3	D												
Compases	23						29	31												49

Esquema 119

A continuación haremos un recorrido descriptivo de los materiales y eventos a lo largo de las sucesivas secciones:

- Introducción: la indicación "Recit. liberamente" es explícita en sí misma. No define ningún compás, sino que propone una línea un tanto virtuosística, a modo de fermata, y un segundo plano de ligeros acordes en la mano izquierda. El ámbito melódico no define diatonismo alguno, en segmentos determinados se asemeja a la escala en secuencia de tonos.
- Sección A: Se forma el ritmo ternario a modo de vals. Textura de dos líneas en la m. d. y un plano acompañante de acordes con función rítmico-armónica en la m. i. No hay un ámbito diatónico definido, sino múltiples cromatismos que distorsionan cualquier atisbo de tonalidad.

- Nexo 1: Un rasgo descendente en la línea superior interrumpe el formato de ritmo ternario. Si bien la línea es predominantemente cromática, al final del descenso se sugiere una armonía de dominante de Si.
- Sección B: se reanuda el ritmo de vals. Textura más densa, disposiciones acordales más plenas, duplicaciones en octava tanto en momentos de la línea superior como en el bajo, mientras el plano central asume el papel de acompañante rítmico-armónico. Tienen lugar progresiones de acordes disminuidos y, en definitiva, de tipo atractivo, que sugieren una dirección tonal que, por el momento, no llega a consumarse. Hablaríamos aquí de tonalidad encubierta.
- Nexo 2: Es más extenso y elaborado que sus homólogos. Interrumpe nuevamente el ritmo de vals, para trazar una textura de dos líneas en semicorcheas y registro inicialmente agudo, que son conducidas descendentemente. Sucesivos cromatismos distorsionan cualquier referente diatónico.
- Sección C: Dos planos de acordes en característica contraposición rítmica (binario con dobles puntillos en m. d. contra ternario en la m. i.). Esta interacción textural responde claramente a una intención de *rubato* escrito. Toda la sección se basa armónicamente e la sugerencia de La como dominante de Re, para resolver al final de la sección, aunque de modo un tanto distorsionado por la quinta rebajada del acorde.
- Nexo 3: Se trata de un rasgo ascendente. Una línea cuyas notas sucesivas se van acumulando a través de ligaduras, formando un gran acorde. la secuencia melódica sugiere un segmento de escala octatónica.
- Sección D: Textura predominantemente polifónica a tres voces. El cromatismo libre se va "diatonizando" hasta mostrar, de modo completamente explícito, una cadencia perfecta en tono de La m., lo cual genera un impacto particular, dado el contexto generalizado de distorsión y encubrimiento tonal de la pieza. Después de ese momento puntual, se propician algunos cromatismos que sugieren acordes disminuidos y de atracciones consecutivamente encadenadas y no consumadas, para finalizar la pieza con un acorde que sugiere el tono de La, aunque velado mediante la séptima y segunda añadidas.

## Conclusiones generales del ciclo *Itinerantes*

El año de composición de este ciclo es un momento clave en el proceso formativo de Barja como compositor. Verdaderamente, la obra *Itinerantes* supone un verdadero salto cualitativo en la evolución estética e intelectual de Ángel. Si la comparamos con ciclos anteriores de piano, podemos apreciar claramente un lenguaje notablemente más elaborado, de mayor alcance expresivo y técnicamente mucho más controlado. Más allá de los elementos constructivos que escoge o cómo los trata en cada momento, llama la atención el hecho de que las piezas resultan estar profundamente fundamentadas desde un punto de vista conceptual.

Resulta curioso el hecho de que la cuarta pieza, justo en el centro del ciclo, es de naturaleza contrastantemente simple, quizá concebida como intermezzo y elemento de distensión entre las demás, lo cual sugiere una intención unitaria de las piezas en su concepción global.

En lo referente al lenguaje, los modelos estéticos y expresivos de las piezas, el dato más significativo es que 6 de ellas responden, de alguna manera, a un fundamento de abstracción, 3 se basan, total o parcialmente, en un modelo neorromántico y 1 neoimpresionista. El hecho de que algunas de las piezas participan simultáneamente de más de una de estas categorías resulta obvio (ya que son 7 en total). Esta circunstancia es otra conclusión relevante, ya que el discurso musical es, en numerosas ocasiones, de naturaleza plural, diversa, y un tanto ecléctica, al combinar procedimientos contrapuestos en distintos momentos, siempre de forma deliberada, para propiciar interacción y lograr persuasión comunicativa en el lenguaje musical. Como veremos, este fenómeno se da aplicado a distintos aspectos, de modo que la última pieza, por ejemplo, pueda presentar tonalidad distorsionada y explícita según el momento, siendo éste el fundamento de su retórica y expresividad.

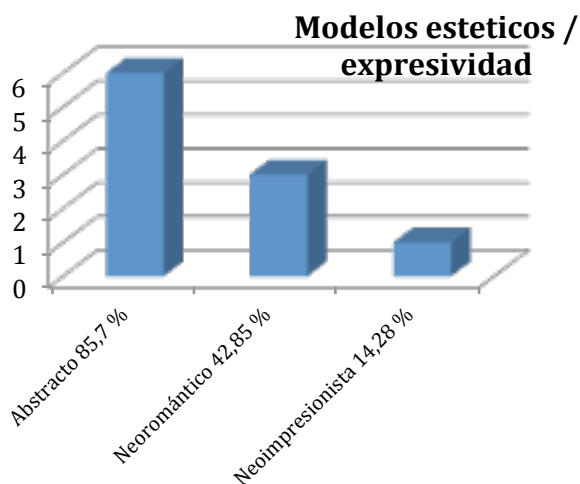


Gráfico 26

## Formatos estructurales

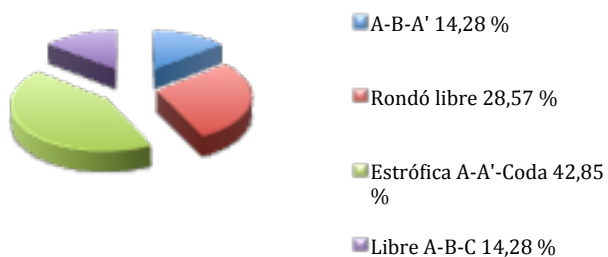


Gráfico 27

En el aspecto estructural, resulta mayoritario el formato estrófico tipo A-A'-Coda, en lugar de la preferencia por los tipos A-B-A', más común en los ciclos anteriores. Sin embargo, lo verdaderamente relevante es que, en la mayoría de los casos, los formatos estructurales que catalogamos en esta estimación, no responden literalmente al tipo, sino que son recreados de forma más o menos abstracta.

Uno de los hechos más significativos es que la totalidad de las piezas emplean diversidad de formatos texturales, lo cual se traduce en un enriquecimiento de gran relevancia. De hecho, el aspecto textural está especialmente cuidado y elaborado con exquisita atención en cada pieza, tal y como se ha explicado desarrolladamente en los análisis. Esta diversidad de planos se lleva a cabo mediante interacciones de todo tipo: rítmicas, de registros, dinámicas, armónicas, lineales, etc... En muchas ocasiones, esta disociación de planos sugiere la ilusión de diversidad tímbrica.

En lo que se refiere al tratamiento de la tonalidad, se da el hecho de que algunas piezas participan de más de un tipo de tratamiento, lo cual genera igualmente uno de los más poderosos fundamentos retóricos y narrativos. A este respecto resulta especialmente paradigmático el caso de la séptima y última pieza, tal y como hemos explicado detalladamente en el análisis. Por otro lado, resulta notablemente significativo el hecho de la intensificación de los procedimientos de distorsión y encubrimiento de la tonalidad y su preferencia frente a los de tonalidad explícita, mucho más presentes en composiciones anteriores.

### tratamiento de la tonalidad

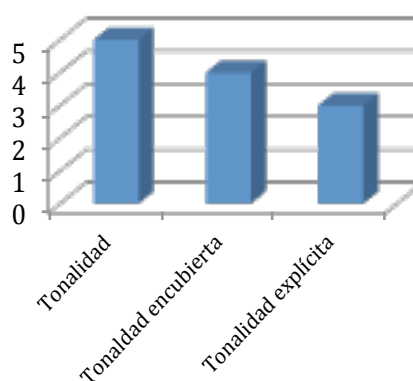


Gráfico 28

### Centros tonales

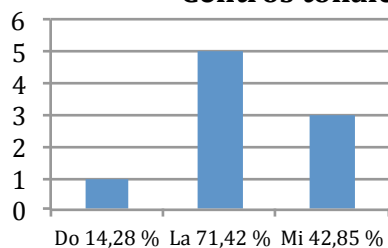


Gráfico 29

Como anécdota, cabe señalar que los centros tonales elegidos como polos, ya sea de un modo más o menos encubierto, distorsionado o explícito, y sin especificar los modos de cada uno, son: Do, La y Mi, con claro predominio del segundo. Una vez más, es necesario aclarar que una misma pieza puede participar de más de uno a lo largo de su transcurso.

## MÚSICA PARA PIANO (Roma 1971)

En la cabecera consta una leyenda que dice "...essistere senza nome", así como la dedicatoria a "Nuova Consonanza". Roma 18-3-71.

Este ciclo fue interpretado el 2 de marzo de 2004 en el marco del XVII Memorial por la pianista leonesa Belén Ordóñez. No existiendo referencia de una interpretación anterior, se considera ésta como el estreno absoluto.

El carácter aforístico, la condensación conceptual, la gestualidad como esencia, o ciertos guiños escénicos a modo de *performance*, son algunos de los rasgos que caracterizan a esta serie de 9 piezas-miniatura, de las cuales, la segunda y la novena, no presentan indicación de compás, mientras que el resto oscilan entre los 3 y los 11 compases de extensión.

### 1.- Quasi lento

Se trata de la formación, en 3 fases acumulativas, de un único acorde de cinco notas, que se prolonga durante unos pocos compases, con un calderón al final y la indicación "eterno!". El acorde elegido se basa en un conjunto de 5 notas que pueden apreciarse desde distintos puntos de vista, tal y como muestra la ilustración siguiente:

Acorde en la disposición original de la pieza

Acorde desplegado como escala en la disposición más comprimida posible  
Reducida al tipo (0,1,2,6,8)

Acorde desplegado como escala en disposición simétrica

### Ilustración 95

El vector interválico del conjunto es  $\{2,2,0,2,2,2\}$ , lo cual quiere decir que el agregado en cuestión contiene un par de intervalos de cada clase (de 1 a 6) a excepción del intervalo "3" (tercera menor), del que no existe ninguna recurrencia.

Verdaderamente, el carácter simétrico del agregado está en consonancia con la idea de "acorde eterno" que explícitamente sugiere Barja, ya que está constituido por un ciclo infinito. Esta es la muestra de la intención puramente conceptual y, en cierto modo, inmaterial, de esta pieza. Estructuralmente, la pieza se percibe de manera unitaria.

## 2.- Come parlando

La pieza, sin indicación de compás, propone dos gestos. El primero, más prolongado, en dinámica *P*, y una única indicación de pedal mantenido, se basa en una sucesión de notas sin medida determinada, repartidas por registros dispares, y en una diversidad cromática que, al final, aglutina 10 de las 12 alturas totales. La recurrente aparición de la nota Sol 4 como única referencia de estabilidad, permite además, una gestualidad más ergonómica en lo que concierne a ejecución. El segundo gesto sirve como rotunda conclusión con sólo tres notas (de las cuales una es nueva, llevando la saturación cromática a un total de 11 sonidos), en dinámica y agógica contrastantes con la anterior, y registros extremos.

Como ya hemos dicho, se trata de la idea de gestualidad reducida a 2 eventos muy definidos, por lo tanto definiríamos la estructura como de tipo A-B.

## 3.- Lentamente

Igualmente se trata de la sucesión de dos gestos ensamblados por una nota tenida (Do<sub>4</sub>). El primero de ellos, con la indicación agógica *Lentamente*, es la recreación de un coral puramente homofónico a 3 voces que se extiende a lo largo de 3 compases. A pesar de la apariencia escolástica que propone la textura, la armonía funciona de modo muy libre, sugiriendo acordes con séptima mayor, otros a base de cuartas, etc. El segundo gesto es un rasgo fugaz descendente, con la indicación *Veloce*, que precipita al sonido más grave, con el que se concluye la pieza (Do # 1). Una vez más, la gestualidad, recreada en dos rasgos contrastantes y exagerados, se propone como si de una breve caricatura musical se tratase. De nuevo podríamos definir la estructura de la pieza como un tipo A-B.

## 4.- Vivace (Homenaje a Claude Debussy)

También con carácter caricaturesco, esta micropieza de cuatro compases propone un rasgo inicial prolongado, basado en una escala ascendente de tonos enteros, *Legatissimo* y *Crescendo* que arranca desde Do<sub>3</sub>, como si de un ascenso infinito se tratase, y que sólo al final se rompe con algunos cromatismos que conducen a una precipitación súbita al registro grave que sirve como final (Do # 2). Con ingenio y cierto sentido del humor, se trata de nuevo de la intención de condensar toda una esencia en sólo dos gestos. Estructura también de tipo A-B.



### 5.- *Leggerissimo*

---

Un mismo material, basado en un rasgo cromático, conjunto y descendente en registro 7, acompañado por sucesiones paralelas de acordes tipo (0,4,5) en registro 5, se repite consecutivamente, estableciéndose tres fases, delimitadas, sobre todo, por la dinámica: una inicial de dos compases en crescendo desde *P* y *legatto*; una segunda, de un solo compás, que propone *P* subito, disminuyendo y picado; la tercera y conclusiva, también de un único compás de extensión, propone la penúltima versión del material en *PP legatto* y con indicación de pedal, y, a continuación, su última réplica en registro 2, con indicación expresa "\*" (sin pedal), "seco", picado y *ff* disminuyendo a *P*. Se trata, en definitiva, de otro ejemplo de gestualidad conceptual. En este caso, el hecho de emplear, de manera repetitiva, un mismo material melódico-rítmico, supone que toda la atención se focalice en la evolución de la dinámica, en el uso de registros extremos y en los contrastantes tipos de ataque. La estructura de la pieza recrea un tipo de pasacaglia, al modo A-A'-A"-A'''.

### 6.- *Allegro*

---

Tan solo emplea 3 clases de alturas (A, A#, C#), conformando un conjunto de tipo (0,1,4). Lo más relevante de la pieza es la exploración de los conceptos acústicos, como los de ataque y resonancia. Comienza con la nota A<sub>0</sub> (la nota más grave del piano). Minuciosas indicaciones de activar y retirar el pedal de resonancia interaccionan hábilmente con ataques diversos de notas extremadamente instantáneas o prolongadas. Otro caso de condensación conceptual en sólo 5 compases. El formato estructural se basa en la sucesión de dos eventos, con ciertos momentos de superposición e interacción entre ambos (A-B)

### 7.- *Poco Adagio*

---

La mano izquierda propone la repetición de un acorde estático de tipo (0,1,4,8) como acompañamiento a dos variantes de un rasgo de cierto carácter virtuosístico en la mano derecha, basado en despliegues de un *cluster* (Si b, Si, Do, Do #, Re). La parte conclusiva se traslada a los registros del extremo grave del piano (reg. 1 y 2), formando allí otro *cluster* por acumulación (Do, Do #). Puede apreciarse en la pieza una cierta intención de percepción irregular del ritmo. El formato estructural responde al tipo A-B.

### 8.- *Andante con moto*

Esta pieza propone una sugerente organización de las alturas: la mano izquierda se limita a percudir simultáneamente la disonancia formada por las notas  $Mi_{b3}$  y  $Mi_3$ , mientras que la mano derecha despliega líneas modulares basadas en las alturas comprendidas entre  $Fa_3$  y  $Si_3$ .

Ambas manos llevan a cabo un entramado de compensación rítmica, intercambiándose el ataque percusivo de fracciones rítmicas diversas, pero sobre un conjunto fijo de alturas asignadas a cada mano, tal y como hemos detallado anteriormente. Un mismo patrón rítmico, de dos compases de extensión, se repite secuencial y consecutivamente, con algunas mutaciones de alturas, aunque dentro del rango asignado. Después de tres secuencias, un compás con una duración más prolongada del cluster de la mano izquierda, sirve de nexo con otra versión condensada (sólo un compás) del patrón rítmico original. En cada secuencia tiene lugar un desarrollo diferente de la dinámica. Una vez más, el final se establece con una nota del registro grave ( $Fa_{\#1}$ ), que se suma al cluster de la mano izquierda.

En definitiva, el hecho de acotar las alturas a un ámbito restringido, incluso de registro, sirve para minimizar este parámetro (las propias alturas) y posibilitar la focalización perceptiva, fundamentalmente, en los eventos estructurales, rítmicos y dinámicos. De nuevo estamos ante una intención de conceptualización a lo esencial. La estructura de la pieza recrea un formato de tipo pasacaglia A-A'-A" nexa A''' Coda.

### 9.- *Allegro (homenaje a John Cage)*

La última de las micropiezas de esta serie, sin indicación de compás, y con explícita alusión a su dedicatario, incluye una pequeña representación escénica, a modo de "performance". Las indicaciones (en italiano) prescriben *"tocar esta pieza de pie"*. Los eventos se suceden del siguiente modo: un primer sonido ( $Do_2$ ) es fuertemente atacado en el registro grave, y se mantiene prolongado con el pedal derecho. Poco tiempo después se indica al pianista que, sobre esta misma resonancia, debe silbar mirando al público (el gesto melódico del silbido se indica de modo indeterminado, pero minuciosamente sugerido). A continuación se indica (siempre en italiano) *"el pianista saca del bolsillo un pedazo de papel, lo consulta atentamente por un instante. Entonces se sienta y toca de nuevo otra vuelta, pero, el silbido será más ornamentado"*. Finalmente se concluye con un instantáneo y súbito cluster ( $Si_b - Do_{\#}$ ) en dinámica "ff" y desplegado en ambos registros extremos del piano, tras el cual el pianista *"se marcha apresurado"*.

Estructuralmente, la pieza se define como un tipo pasacaglia A-A'.

## *Conclusiones generales del ciclo Música para piano*

Tal y como hemos argumentado detalladamente, este ciclo de piezas-miniatura, responde principalmente, a la idea de reducción a lo esencial de los conceptos musicales, de una manera condensada y abstracta. Se trata de un catálogo ilustrativo de posibilidades de este tipo. La gestualidad, la interacción entre eventos contrastantes, la evolución de un único material, la focalización de la actividad musical en parámetros diferentes de las alturas, son, como hemos visto, algunos de los fundamentos de esta serie de piezas.

Si analizamos los patrones estructurales sugeridos por las piezas en su conjunto, podemos apreciar, en primer lugar, un predominio de aquellas de tipo A-B. Esto pone de manifiesto la recurrencia de la interacción entre dos eventos contrastantes, como fundamento estructural y conceptual de las piezas. En segundo lugar destacan los formatos estructurales de tipo pasacaglia (A-A'-A", etc), los cuales sugieren, de modo muy significativo, el empleo de la variación como fundamento de desarrollo y articulación del discurso.

En lo que concierne a los fundamentos de la estética y la expresividad, cabe señalar que todas las piezas responden a un modelo aforístico por su propia naturaleza. Están basadas en la condensación de la gestualidad, y en la recreación conceptual de ideas propias de la vanguardia de la época, tales como la recreación de clichés o la pura abstracción.

Todas las piezas están circunscritas al ámbito de la más pura atonalidad. La cuarta, basada en una escala de tonos enteros, es, quizá, la menos drástica en este aspecto, si bien se integra, igualmente, en esta totalidad atonal.

Todas las piezas presentan naturaleza textural rica y diversa, desintegrando líneas, creando hibridación entre líneas y despliegues acordales, enfatizando materiales rítmicos, eliminando el pulso, fragmentando el discurso mediante la contraposición de registros extremos y, en definitiva, trascendiendo los formatos tradicionales de textura.

## ***DIVERTIMENTI (1971)***

*"Pequeños apuntes para piano o clave o pequeña orquesta de cuerda" A Begoña Alonso<sup>234</sup>.*

Se trata, efectivamente, de una colección de pequeñas piezas, escritas en formato de piano, de factura muy sencilla, sin más pretensión que la que, ya de por sí, indica el propio título. Estamos ante un Barja recién llegado a León y a la dirección de la Capilla Clásica.

El lenguaje es explícitamente tonal y recrea estilos muy escolásticos y tradicionales. Resulta muy significativo el hecho de la dedicatoria a Begoña Alonso, quien 7 años después sería su esposa. De la indicación que sirve de subtítulo y de la manera habitual de trabajar de Barja, así como del hecho de que el manuscrito está realizado en una libreta pautada, se deduce la intención de haber generado este material para elaboraciones posteriores. Es sabido la habitual forma de proceder, según la cual, Barja rescataba materiales esbozados con anterioridad para desarrollarlos, reelaborarlos o darles un formato definitivo en obras más maduras. Lo cierto es que en este caso particular, no llegó a ocurrir tal cosa.

### *1.- Andante*

---

Miniatura de pieza de tan solo 12 compases. Textura rigurosamente contrapuntística, en estilo imitativo y muy escolástico a 3 voces, y en tono de Mi m.

### *2.- Lento*

---

Otra micropieza, en este caso de 10 compases. Textura predominantemente homofónica, a modo de coral a 4 voces, con el bajo doblado a la octava, y en tono de Fa # m.

### *3.- (Sin título ni indicación agógica)*

---

Pieza más extensa que las dos anteriores (50 compases). Textura contrapuntística, en estilo imitativo escolástico a 2 voces, en tono de Re m.

---

<sup>234</sup> Subtítulo y dedicatoria según consta en la portada del manuscrito, de puño y letra de Ángel Barja.



C					D										Coda							
26					31													40				

Esquema 120

6.- *Allegro Giusto*

Pieza sencilla de 43 compases de extensión. Estilo contrapuntístico imitativo a 2 voces, a modo de invención, en tono de Fa M.

7.- *(Sin título)*

Sólo figura la indicación agógica *Leggero*, pero no a modo de título, como en otras ocasiones, sino al comienzo de la propia música. Se trata de una pieza de 52 compases de extensión (incluyendo repeticiones), en tono de La M. La textura se basa en un contrapunto imitativo a 2 voces. Las indicaciones de repetición sugieren la propia estructura de tipo ABA, donde la sección central está en el tono del relativo (Fa# m).

Sección	A																	
Subsección	a <sub>1</sub>									a <sub>2</sub>								
Tono	La M																	
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

Sección	B																
Tono	VI (Fa # m)																
Compases	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	

Sección	A																	
Subsección	a <sub>1</sub>									a <sub>2</sub>								
Tono	La M																	
Compases	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52

Esquema 121

### 8.- Sin título

---

Ni título ni indicación agógica alguna figura al comienzo de esta pieza en tono de La m., que presenta un aspecto inconcluso. Un total de 29 compases binarios, incluida la repetición de los cuatro últimos, tal y como indica la partitura.

La textura de los 18 primeros compases es homogénea y sobria, consistente en un contrapunto imitativo a dos partes. A partir del decimotercero compás, se aprecia una notable curiosidad, ya que la textura se despliega, en la mano derecha, en una escritura libre, sin un número definido de partes reales, en un primer momento, para derivar en un contrapunto a tres, a partir del compás 21. El hecho significativo resulta ser que este cambio de rumbo textural coincide con el cambio de tinta utilizada en el manuscrito que, hasta ese momento era azul, y a partir de él es negra. Este hecho pone de manifiesto que la pieza no fue realizada de un modo temporalmente unitario, sino que su composición fue abordada en momentos diferentes y desde perspectivas distintas.

Por otro lado, la repetición indicada para los cuatro últimos compases no funciona como sección conclusiva. Todo ello indica que la pieza no llegó a un punto de madurez definitivo, sino que se quedó en una fase preliminar. La ausencia de conclusión podría solucionarse realizando un DC (no indicado) hasta la caída del compás 13, donde tiene lugar una cadencia perfecta en el tono principal.

### 9.- Sin título

---

23 compases ternarios en tono de Re M. Una vez más, ni título ni indicación agógica alguna figuran en el manuscrito. A pesar de ello, es fácil adivinar el carácter de danza, semejante a un minué, que caracteriza la pieza.

Además de la rítmica, se da otro rasgo en la textura que confiere a la música un carácter historicista, y es la factura concertante, que parece contraponer una voz a un conjunto homofónico. Otra característica de la textura es la utilización ocasional del bajo duplicado en octava, generando la posibilidad de reforzar esta voz, solo en los momentos de tutti.

### 10.- Allegro moderato

La última pieza, en tono de Si m., y con ritmo ternario de siciliana, se presenta también inconclusa. Sin embargo, del boceto se puede intuir cuál era la intención estructural y estética de la misma. Aparece una sección inicial de 6 compases, articulados de modo muy regular en dos unidades de 3, y con indicación de repetición. A continuación, una sección de 3 compases parte del III grado (tono relativo) para conducirse por progresión armónica ascendente hasta el tono principal. Esta segunda sección presenta, entre paréntesis, una reconsideración de la tercera voz, que genera ricas disonancias sugiriendo acordes de séptima consecutivos. La segunda sección presenta también signo de repetición y, al término de la misma, se puede leer el apunte "y *DC luego, subito*". No existe una conclusión definitiva y eficaz para la pieza. Todo parece indicar que Barja pretendía esbozar la continuación que esperaba darle a la misma, y que, probablemente fuese un tipo de rondó, donde la primera sección actuase como estribillo, y del que sólo llegó a escribir la primera copla.

No hay que olvidar que el propio autor subtitula los *Divertimenti* como "pequeños apuntes para piano o clave o pequeña orquesta de cuerda" y, por lo tanto, no se trata de una obra definitivamente madurada, sino de un boceto que pretendía emplear como materia prima para composiciones más elaboradas. Sabemos por otras obras que ése era su modo de trabajar.

### Conclusiones generales del ciclo *Divertimenti*

Tal y como se ha ido viendo en el desarrollo analítico de las piezas, éstas responden exactamente al subtítulo de "pequeños apuntes para piano o clave o pequeña orquesta de cuerda" que Barja hizo constar en el manuscrito. Por tanto, no estamos ante un ciclo de piezas en su estadio definitivo, ni maduras ni concluidas en su totalidad. Por el contrario, se trata de verdaderos "apuntes" o bocetos que, con toda seguridad, Barja tenía intención, por entonces, de emplear como materia prima para composiciones posteriores. Nunca sabremos si esto realmente hubiese llegado a ocurrir de no haber muerto prematuramente. Sin embargo, todo parece apuntar que la estética escolástica e historicista predominante en estas piezas, en su mayoría contrapuntísticas, y en su totalidad de lenguaje tonal explícito, no guarda demasiada conexión con la estética más vanguardista de obras más maduras del compositor.

Respecto al lenguaje empleado en las piezas, cabe señalar el hecho de que la mayoría de ellas responden a una estética neobarroca, excepto, quizá, la cuarta, que se acerca más a una recreación neoclásica.

En cuanto a la estructura, también la cuarta pieza es la más diferenciada, al presentar un formato de rondó concatenado explícito, con un estribillo y cuatro coplas. El resto de piezas están



construidas, o bien en una única sección, o bien en secciones consecutivas, que se suceden sin recurrencia alguna A; AB; ABC, etc...

Si hablamos de la textura, resulta muy significativo el hecho de que 6 de las 10 piezas responden a un formato contrapuntístico imitativo. Una, la segunda, presenta una textura puramente homofónica, a modo de coral. Las 3 restantes resultan ser de textura híbrida entre lo homofónico y lo contrapuntístico, o bien entre lo homofónico y la melodía acompañada. En ningún caso se traspasan los límites de la ortodoxia escolástica, lo cual contribuye al aspecto un tanto conservador que resultan tener las piezas.

El uso de la tonalidad explícita en todas las piezas es otro hecho que les confiere una apariencia clásica o historicista. 4 de las piezas en modo mayor y 6 en menor, sin que se aprecie ninguna recurrencia significativa en las tonalidades elegidas, excepto del caso de Fa M, en el caso de las piezas 4ª y 6ª.

### **SUITE PARA PIANO (1971)**

A Silvano Bussotti, Santa Cruz de Terroso, agosto de 1971. Esta es la dedicatoria y firma que figura en el manuscrito que está integrado en el "Libro de piano", volumen editado de modo artesanal por el mismo Barja y que parece poder entenderse como definitivo. Por esta razón, son éstas las indicaciones que aparecen en la edición impresa. Sin embargo, existe otra copia manuscrita dedicada en 1973 a María Jesús Ayala, donde puede leerse:

"A María Jesús Ayala, gran pianista y ....amiga. Ángel Barja, León 1973".

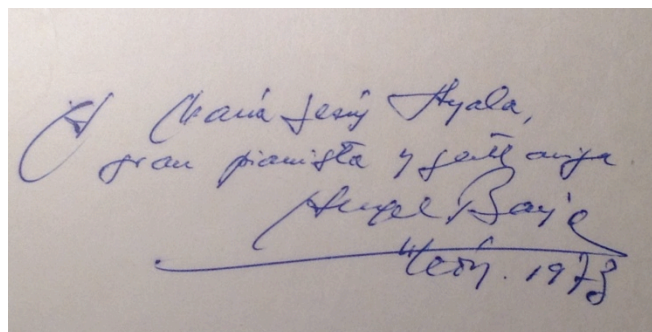


Ilustración 96



Ilustración 97

María Jesús Ayala Lafuente en su casa de León. Entrevista realizada el 11 de Febrero de 2013

Nos encontramos ante una de las obras de mayor envergadura en lo que se refiere al género pianístico y, probablemente, de su producción total. La suite se articula en un total de 11/12 piezas<sup>236</sup>, 7 de las cuales (las 6 primeras y la número 8), fueron orquestadas e integradas en la *Suite para Orquesta* (1972), tal y como se explica detalladamente en el análisis de ambos ciclos.

La obra fue estrenada en el primer Memorial (año 1988), por la pianista y gran amiga de Barja, María Jesús Ayala. Posteriormente, el pianista catalán Albert Nieto la volvería a interpretar el 7 de marzo de 1992 en el conservatorio de León, dentro del V Memorial Ángel Barja.

La propia María Jesús Ayala, testimonio por excelencia de la interpretación pianística de la obra de Barja en general, y de la *Suite para Piano* en particular, afirma que la obra no responde a un lenguaje característica e idiomáticamente pianístico, lo cual incrementa la dificultad técnica interpretativa<sup>237</sup>. Todo parece indicar que la *Suite para Piano* fue pensada desde una perspectiva sinfónica desde el principio. Verdaderamente, no es posible pretender un entendimiento de la *Suite para Piano* de Barja sin acercarse a la figura de María Jesús Ayala. Además de amiga, la

---

<sup>236</sup> Más adelante se explica la existencia de la duodécima pieza, si bien esta no figura en la edición manuscrita ni impresa. Se adjunta una copia de la partitura como anexo 1, p. 683

<sup>237</sup> Entrevista realizada a María Jesús Ayala el 3 de enero de 2013

pianista fue un estímulo musical extraordinariamente relevante en la vida artística de Ángel Barja. Ambos compartían veladas musicales, intercambiaban ideas compositivas e interpretativas y se enriquecían mutuamente. Ayala cuenta cómo a menudo tocaba la *Suite para Piano* en el salón de su casa en presencia de Ángel, el cual solía darle multitud de indicaciones interpretativas. En cada una de esas sesiones, Barja parecía percibir la obra desde una nueva perspectiva. Tomaba decisiones y reconsideraba diversos aspectos sobre la marcha. Tal pareciera que nunca se llegara a una versión definitiva. En una de esas ocasiones, Ángel decidió que sentía la necesidad de añadir una fuga como final para la *Suite*. Dicha fuga fue escrita poco después. Ni la edición manuscrita del propio Barja integrada en el "Libro de piano", ni la edición impresa incluyen este final para la obra, pero la fuga existe. Éste es el motivo por el cual nos hemos referido a la obra como articulada en 11/12 piezas. Algunas de las copias de los manuscritos que están en poder de María Jesús Ayala presentan ligeras variantes con respecto a las de la copia del *Libro de piano*. La edición impresa ha reproducido literalmente esta última. Algunas de estas modificaciones parecen indicar que la copia del *Libro de piano* es posterior, pero, lo cierto, es que la inclusión de la duodécima pieza fue realizada de modo reflexivo y concienzudo, según testimonio de la pianista Ayala.

En conjunto, se trata de una obra de gran complejidad, y notablemente paradigmática de la evolución de Barja en lo que al lenguaje musical se refiere. La *Suite para Piano* nos habla de un Ángel Barja sólidamente formado a nivel académico, y nutrido de los acontecimientos de un entorno musical y artístico de plena actualidad, al que su permanente inquietud le había movido a acercarse.

El hecho de que la obra esté dedicada a Bussotti nos hace suponer que la admiración de Barja hacia éste fuera propiciada porque ambos tuvieron la ocasión de conocerse personalmente a través de la asociación *Nuova consonanza*. Por otra parte, el compositor italiano, nos sugiere ideas como la relación interdisciplinar en las distintas artes, así como, en lo referente a la composición musical, un tratamiento libre y flexible de los materiales, cercana a los principios de indeterminación y aleatoriedad propuestos por el que fuera su mentor, John Cage. La *Suite para Piano* de Ángel Barja no responde a principios de indeterminación, pero sí a cierto grado de flexibilidad, en combinación con otros procedimientos representativos de las vanguardias de la época.

### 1.- Allegro a la Giga

---

En su versión orquestada, esta pieza también es la primera de la *Suite para Orquesta* de 1972. La apariencia de danza que sugiere su título está recreada por el ritmo de subdivisión ternaria, presente de modo permanente. El discurso de la pieza fluye de un sólo trazo, sin compartimentaciones demasiado marcadas. Sin embargo, en virtud de algunos pequeños puntos de culminación de ideas ascendentes y reinicio de otras nuevas, así como ciertas correspondencias y referencias de diseño melódico y/o textural, permiten captar una estructura tal y como la que representa el esquema siguiente:

Sección	A										B				A'					
Subsección	a <sub>1</sub>			a <sub>2</sub>				a <sub>3</sub>			b				a <sub>1</sub>		a <sub>2</sub> '			
Compases	1			5					11			15				20		22		24

Esquema 122

El tratamiento de la sección A' es algo más que una recapitulación conclusiva, ya que responde a la idea de abstracción, al recrear la esencia de los materiales en forma comprimida y variada, pero propiciando referencias perceptibles.

Es necesario aclarar que dicho esquema estructural responde al contenido de la pieza, pero no se cumple de un modo demasiado evidente, sino significativamente envuelto en un flujo continuo y, en gran medida, abstracto, del discurso.

En lo que se refiere al tratamiento de la textura, lo más significativo es la utilización de pasajes octavados, a modo de unísono orquestal, que contrastan con otros de carácter más contrapuntístico. Sin embargo, lo verdaderamente interesante es el modo en el que bruscos cambios de registro parecen fragmentar el discurso de las líneas que cambian de parte, sugiriendo un entramado de naturaleza sinfónica y tímbricamente diversificado. Igualmente, ligeros desplazamientos rítmicos impiden cualquier regularidad en la extensión de las frases, lo cual es claro indicio de un lenguaje notablemente evolucionado y de compleja intención textural.

La organización de las alturas responde a un lenguaje absolutamente atonal, donde la línea y el pensamiento horizontal predominan sobre cualquier material de naturaleza acordal. El modo en que van apareciendo las alturas sugiere la consecución de una serie, si bien el tratamiento de las líneas no responde a un tratamiento estrictamente serial, sino más libre. No obstante, resulta de gran interés la apreciación de las propiedades de la serie en cuestión.

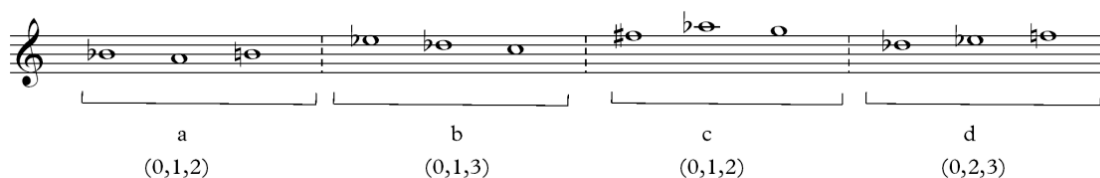


Ilustración 98

Distribuida por tricordos, a los que hemos denominado *a*, *b*, *c* y *d*, respectivamente, puede apreciarse cómo éstos funcionan como módulos emparentados y derivados entre sí, ya que el tercero es igual a la retroinversión del primero transportado 9 semitonos, y el cuarto es igual a la inversión del segundo transportado 11 semitonos.

$$c = RI 9 (a)$$

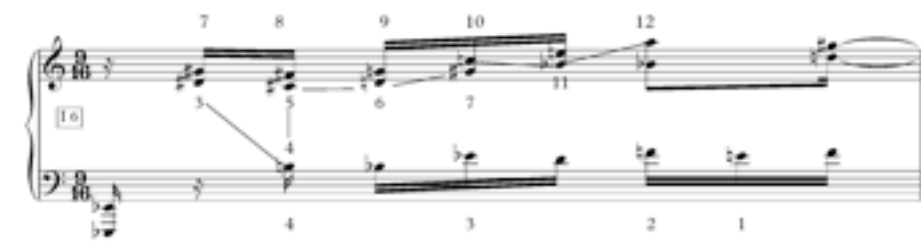
$$d = I 11 (b)$$

Como ya hemos advertido, la pieza no responde a un tratamiento estrictamente serial sin embargo, los tricordos señalados son empleados como módulos generadores de material, en distintas configuraciones. Desde el punto de vista de la *Set Theory*, puede apreciarse el parentesco de los tricordos entre sí. Esporádicamente sí es posible reconocer fragmentos de formas de serie tratados propiamente como tales.



Fragmento del comienzo de la pieza, donde puede apreciarse la forma en la que van apareciendo las alturas hasta conformar la serie.

Ilustración 99



Detalle del compás 6, donde puede apreciarse un formato serial, según el cual, cada línea, estratificada, emplea un subconjunto de la serie en su forma I6, tratándolo como grupo cerrado.

Ilustración 100

## 2.- Allegretto

Acertadamente indica Enrique Igoa cierta similitud de este movimiento con el tercero (*Musette*) de la Suite Op 25 de Schönberg<sup>238</sup>. El cambio de *tempo* indicado en el compás 10 imprime originalidad al formato estructural de la pieza, que queda así dividida globalmente en dos partes que, a su vez, se articulan internamente. Es llamativo el hecho de que las subdivisiones internas dentro de cada sección están ubicadas en puntos que se aproximan a proporciones áureas. Cada uno de estos puntos de articulación estructural se caracteriza por el comienzo reconocible de algún material melódico, y su integración en una textura contrapuntística imitativa, más o menos libre. Puede apreciarse cómo el inicio de cada subsección comienza en un formato

<sup>238</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 147

textural contrapuntístico, mientras que, en su transcurso y evolución, el discurso se torna más homofónico. Este hecho contribuye a la inteligibilidad de la articulación estructural, al propiciar el reconocimiento del inicio de cada nueva parte. Resulta llamativo el hecho de que, a excepción de la división principal, los puntos de articulación están ubicados en mitad de un compás, lo cual propicia cierta irregularidad en la delimitación de las subdivisiones, y contribuye a llevar a término el concepto schönbergiano de "Prosa musical". La estructura podría representarse como propone el esquema siguiente:

Tempo	Allegretto									Più vivo												
Sección	A									B												
Subsección	a <sub>1</sub>				a <sub>2</sub>					b <sub>1</sub>			b <sub>2</sub>						b <sub>3</sub>			
Material melódico	x				y					x			x						z			
Proporción estructural	Proporción áurea									Doble proporción áurea												
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22

Esquema 123

A continuación detallamos de los distintos materiales melódicos que hemos reconocido como principales, así como el rol que desempeñan en las sucesivas secciones estructurales:

- Material melódico "x" (Mi, Fa #, Sol#, Do, C#, Fa #):

Este material tiene una apariencia inicialmente semejante a la escala pura de tonos, aspecto que se desmiente en el paso cromático a Do #. En todo caso, cumple el propósito de alejarse de cualquier indicio de diatonismo. Aparece al comienzo de la primera sección, en la línea superior, integrado en un formato textural que superpone otras dos líneas isorrítmicas inferiores. El resultado resulta ser polifónico y homofónico a la vez. Dentro de la misma sección, en el compás 5, se vuelve a hacer presente, esta vez en la segunda voz.

Aunque con una ligera mutación, también aparece este material en la voz más grave al comienzo de la sección b<sub>1</sub>; en este caso en un plano más independiente, tanto rítmica como linealmente, respecto de las voces superiores, las cuales se comportan de un modo compacto entre sí.

Por último aparece nuevamente el material en el comienzo de la sección b<sub>2</sub>; en una textura de contrapunto imitativo a dos voces, donde un intercambio de registro parece quebrar la línea superior. El contraste textural que supone este evento, tras el final homofónico del segmento anterior, contribuye a la percepción de la articulación estructural.

- Material melódico "y" (Fa, Mi, Re, Do #, Sol, Fa #, Do, Mi b, La, Si):

Este segundo material, presenta una naturaleza casi dodecafónica (10 alturas consecutivas sin repetición). Es característica la recurrente sucesión de intervalos de semitono y de tritono, lo cual refuerza la percepción atonal de las líneas. Aparece al comienzo de la sección a<sub>2</sub>, y es tratado en un formato de textura contrapuntística imitativa a dos voces, lo cual contrasta con el modo homofónico en el que había concluido la sección anterior y, por tanto, como en anteriores ocasiones, este hecho resalta la articulación estructural.



Detalle del comienzo de la sección a<sub>2</sub>, donde puede apreciarse el material motivico "y", de naturaleza cercana a la dodecafónica, en un formato textural de contrapunto imitativo.

#### Ilustración 101

- Material melódico "z" (Fa #, Do, Si, Fa, La, Mi b, Re, La b):

Se trata únicamente de una recreación conceptual de progresión melódica que, en este caso, sirve como pretexto para parafrasear secuencias de tritono en la voz superior, a la vez que las dos líneas restantes emplean sucesiones de terceras menores. Los dos acordes por sucesión de cuartas que concluyen la pieza están emparentados con este material, aunque en forma vertical en lugar de lineal.

### 3.- Poco allegro

Se trata de una pieza de 32 compases que muestra el exquisito dominio y solvencia de Barja en lo que se refiere a la técnica contrapuntística. Un canon a la octava, a distancia de 3 compases, es utilizado para emparentar los dos únicos planos de carácter lineal; el superior como antecedente y el inferior como consecuente. Tienen lugar minuciosos detalles que denotan clara intención tímbrica, y que ponen de manifiesto que la obra estuvo concebida orquestalmente desde el principio. Uno de ellos es la indicación inicial "*P sempre e senza colorito*", que sugiere un toque plano, para que la única expresividad surja de la superposición de ambos planos, sin que ninguno de ellos brille individualmente en un formato de expresividad romántica que aquí resultaría inadecuado. Otro detalle, particularmente interesante, es el modo en el que determinados pasajes son realizados integrando la línea en un formato de armonía acordal, en el antecedente, y reproducidos en forma puramente lineal, o bien variando ligeramente la armonía, en el consecuente; si bien la imitación canónica de la línea se lleva a cabo con absoluto rigor hasta el final de la pieza, sin ningún tipo de licencia.





Detalle del compás 24 y ss. m. d. (anterior)



Detalle del compás 27 y ss. m. i. (consecuente)

### Ilustración 102

En ocasiones las voces se conducen sugiriendo movimientos de progresión motivica, si bien esto ocurre con el grado justo de variación y/o irregularidad, lo cual evita cualquier exceso de previsibilidad que restaría interés al discurso. El flujo lineal es de un solo trazo, y no presenta puntos de reposo ni articulación estructural alguna.

El lenguaje armónico-tonal es ajeno a cualquier referente diatónico; más bien fluye a través de un cromatismo libre. Son frecuentes los giros motivicos a base de movimientos interválicos de cuarta, ya sean éstas justas, aumentadas o disminuidas. En cierta medida, este hecho sirve de conector con el final de la pieza anterior que, como hemos visto, empleaba en su última sección este tipo de intervalos como base del material melódico. A pesar de la conducción esencialmente cromática en las líneas, en momentos aislados pueden percibirse ligeros destellos triádicos, si bien no se trata sino de eventos puntuales de carácter fortuito, en un contexto de claro cromatismo libre. Resulta significativo el modo en el que la línea inicial expone los primeros nueve sonidos, asentando el contexto de cromatismo puro, si bien es cierto que algunos giros a modo de progresión motivica atenúan este hecho. La secuencia melódica en cuestión es: Do #, Fa, Si, Mi, Re #, Do, La, Sol #, Si b. Estos 9 sonidos se exponen en sólo 3 compases más la anacrusa inicial. Sin embargo, en el compás 6 aparece Re, en el 7 Fa #, y habrá que llegar al número 11 para escuchar Sol y completar el total cromático.

### 4.- *Vivace e leggero*

Esta brevísima pieza de 20 compases (repetición incluida) propone una estructura sencilla de tipo A-B-A'-Coda, donde la ubicación de la recapitulación, además de significativamente variada por registro, textura, fragmentación y desplazamiento métrico, resulta estar ubicada en un punto de proporción áurea con respecto a la totalidad de la pieza; si bien es cierto que este hecho resulta distorsionado a causa de la repetición indicada de las partes A, B y A'. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza.

Sección	A		B					A'		Coda	
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	Proporción							Aurea			

Esquema 124



Los materiales empleados en las secciones A se basan en rasgos cromáticos descendentes a base de terceras menores secuenciales en semicorcheas. Un doblaje inexacto a la octava insinúa cierto tipo de heterofonía en el compás 2. La sección A' presenta fragmentación por cambio de registro, lo cual emula diversidad tímbrica.

La sección B contiene, en ritmo de corcheas, una secuencia zigzagueante en movimiento contrario entre voces extremas que propicia cierta recreación de simetría. El resultado de este material es una secuencia homofónica de acordes triádicos que se suceden sin conexión de tipo funcional. Por lo tanto, en este caso se apela a un cierto tipo de tonalidad desde un punto de vista morfológico, pero no sintáctico. La voz superior sigue secuencias descendentes de terceras menores, motivo por el cual está emparentado con el material de las secciones A, dando lugar a un concepto unitario.

La coda parafrasea igualmente la idea motívica de intervalos de tercera menor descendente.

La totalidad de la pieza responde a la idea de un continuo rasgo descendente. En definitiva, la relativa apariencia triádica en la sección B no es sino un hecho anecdótico, ya que el fundamento de la pieza es de carácter abstracto y conceptual, y se sostiene sin necesidad de ningún argumento tonal.

#### *5.- Andante con moto*

---

Esta pieza de 32 compases presenta una apariencia más diatónica y cercana a los límites de la tonalidad que las anteriores. Sin embargo, limitarnos a un juicio de este tipo sería una inapropiada frivolidad. Lo cierto es que estamos ante un discurso musical que contiene significativos indicios de abstracción y de maduro fundamento conceptual. Estos hechos propician cierta dificultad a la hora de realizar una explicación analítica detallada, ya que los aspectos estructurales, melódicos, armónicos, rítmicos, texturales, etc., aparecen implicados de un modo notablemente interactivo, y por lo tanto, resulta un tanto forzado disociarlos individualmente. A pesar de esto, será útil valorar la pieza desde la perspectiva de cada uno de ellos, para lograr una apreciación lo más satisfactoriamente profunda.

Todo el discurso parece fluir del motivo que se expone en el primer compás. Este material contiene una relevante identidad tanto interválica como rítmica, cuya paráfrasis será el fundamento de todo el transcurso de la pieza.



Motivo inicial de la pieza, donde puede apreciarse la identidad rítmica del sonido repetido consecutivamente en fracciones, respectivamente débil y fuerte, y la implicación de intervallos característicamente diatónicos, como la séptima mayor y la cuarta y quinta justas. Por otra parte, la disparidad de registros dentro del mismo material, denota una fragmentación de la línea y un concepto evolucionado de ilusión tímbrica y textura enriquecida.

Ilustración 103

Efectivamente, este material sugiere dos ámbitos diatónicos encadenados: el de cero alteraciones y el de dos sostenidos. De este modo, la música va generando conjuntos individuales de apariencia diatónica, pero que se van sucediendo, generando diversidad; por eso, desde un punto de vista de globalidad, las alturas fluyen a través de un cromatismo total y libre. De lo anterior deducimos que la pieza responde a una naturaleza diatónica, desde una apreciación microestructural, y a una realidad de cromatismo total, desde una óptica de macroestructura. Este fenómeno atañe a la organización de las alturas en general, y al él responden tanto las secuencias melódicas como la percepción armónica. De hecho, la textura se basa, de forma generalizada, en motivos melódicos que, a la vez, responden a la idea de despliegues armónicos, si bien también se dan materiales puramente melódicos o armónicos. La diversidad de materializaciones de los mismos conceptos responde a una intensa voluntad de abstracción. Por otra parte, es posible reconocer morfologías armónicas que recrean acordes por superposición de terceras, cuartas o mezcla de ambos, dentro de entidades diatónicas individuales que, como hemos explicado, van fluctuando a lo largo del discurso. Los intervallos principales del motivo responden eficazmente a este carácter ambiguo entre la naturaleza de acordes por terceras o por cuartas, y en eso se basa también gran parte del fundamento de la pieza. Por ejemplo, el motivo principal muestra, en su comienzo, la séptima mayor, que sugiere el acorde por terceras (Do, Mi, Sol, Si, pero inmediatamente el sonido Si se asocia a otro conjunto que sugiere la secuencia de cuartas (C#, F#, H). Este hecho que parece comprimido en el motivo inicial, es la base conceptual de la pieza y el fundamento de su desarrollo. Por otra parte, tienen lugar progresiones melódicas y secuencias armónicas por quintas, que refuerzan la apariencia diatónica y la inteligibilidad de la pieza. Todo ello propicia la apariencia de un lenguaje cercano a los límites de la tonalidad. Sin embargo, como ya hemos valorado, este hecho no es lo verdaderamente fundamental en la concepción de la pieza, aunque propicia una expresividad determinada, de suave percepción.

Por otro lado, resulta determinante la identidad rítmica del motivo inicial, caracterizada, sobre todo, por la repetición consecutiva del mismo sonido picado en fracción débil y fuerte respectivamente. Este evento sonoro será parafraseado en distintas proporciones rítmicas y métricas, generando variantes de naturaleza claramente conceptual, llegando a un notable grado de abstracción en la coda, cristalizando en acordes sincopados o, finalmente, en la repetición del mismo acorde por cuartas en forma anacrúsica.

Aunque los 32 compases transcurren en una idea de discurso continuado y sin reposos, podríamos apreciar una articulación formal basada en un criterio de fases de desarrollo y niveles de variación de la idea inicial. Dicha estructura, como puede apreciarse, articularía la pieza en segmentos de cierta irregularidad, lo cual denota otro rasgo de evolución, y podría recrearse según el esquema siguiente:

A <sub>1</sub>											A <sub>2</sub>								A <sub>3</sub>							A <sub>4</sub> (Coda)											
1											11										19										29						32
Proporción																			Aurea																		

Esquema 125

En definitiva, se trata de una pieza basada en la idea de un motivo inicial que evoluciona en materiales que implican de forma interactiva los aspectos rítmico, melódico, interválico, armónico, tímbrico y textural. El desarrollo de la pieza se basa en la práfrasis de los elementos provenientes de dicho motivo, y son tratados de un modo absolutamente conceptual y apelando a una gran versatilidad, lo que es causa directa del alcance de la abstracción a la que responde la pieza. El desarrollo del discurso propone materiales de morfología relativamente tradicional, que podrían percibirse como una recreación de estética neobarroca; pero lo verdaderamente relevante resulta ser, no el aspecto de los elementos, sino el hecho de que éstos están ensamblados de tal forma que generan una sintaxis absolutamente original y evolucionada. Estas conclusiones serían, probablemente, paradigmáticas en la apreciación de la obra completa de Ángel Barja. A menudo es posible que una percepción superficial se quede sólo en la apariencia de una estética, sin valorar el verdadero fundamento profundo de la misma.

## 6.- *Lento, ma non pesante*

Esta piza de 35 compases presenta un formato textural predominantemente homofónico. Sin embargo, a pesar de ello, el fundamento conceptual del discurso se basa en ideas motivicas de carácter esencialmente lineal, las cuales son sometidas a procedimientos de recreación, evolución y derivación, a lo largo de sucesivas secciones que determinan la configuración estructural de la pieza. El hecho verdaderamente determinante es el grado de abstracción con el que son recreadas las distintas variantes motivicas. Tal es así que más que de "motivos" podríamos hablar de "conceptos motivicos", cuya esencia se basa en la direccionalidad, y en la administración de las posibilidades combinatorias de los parámetros conjunto-disjunto, ascendente-descendente.

El tratamiento rítmico sugiere una predominante regularidad, en compás binario de pulso de blancas, con la negra como unidad mínima. Este aspecto, junto con el de la textura homofónica recurrente, dota a la pieza de una apariencia tradicional. Sin embargo, una apreciación lo suficientemente profunda del discurso nos pondría en evidencia las claves del verdadero valor

creativo de la pieza, que, como ya hemos explicado, se basan en el tratamiento abstracto de los motivos.

La organización de las alturas responde a un cromatismo total y libre. Pueden reconocerse estructuras acordales de morfología diversa, por cuartas, por terceras y mixtas, generando, ocasionalmente, percepciones armónicas de sugerente ambigüedad y cierto valor estético de naturaleza gestáltica. Esto es, aunque el cromatismo absoluto de la pieza no está circunscrito a ningún ámbito diatónico definido, un oído predispuesto a ello puede reconocer acordes que tienden o sugieren morfologías afines al ámbito triádico, o que esbozan algún tipo de tendencia o atracción hacia otros más estables que, finalmente, no llegan. Por lo tanto, podemos reconocer en esta pieza un lenguaje armónico de tipo tonalidad altamente encubierta y distorsionada, si bien matizando que las referencias tonales en sí mismas sólo se percibirían a través de una predisposición a ello. De ahí la referencia a la teoría de la gestalt para explicar el concepto. Hay que advertir el hecho de que los momentos más explícitamente cercanos al ámbito de armonías triádicas son los que corresponden a los acordes que sugieren cierto reposo y que delimitan las secciones estructurales de la pieza. Casi siempre, estos acordes se asemejan a una morfología de algún tipo de sexta aumentada o novena, incluido el acorde final. La estructura global de la pieza podría representarse según el esquema siguiente:

1	A <sub>1</sub>				A <sub>2</sub>		B						A <sub>3</sub>			A <sub>1</sub> '																	
2	x		y		x		y		y						x		y			x		y											
3	-				6		8			11	12						20		22						27					32			35

- 1.- Secciones
- 2.- Materiales motivicos
- 3.- Compases

Esquema 126

Volviendo a incidir sobre el carácter abstracto de los materiales motivicos, podríamos catalogarlos en dos tipos de materiales principales, cada uno de los cuales se materializa en ricas variantes. El primero de ellos, al que denominaremos "x", cuya esencia consiste en rasgo ascendente, grados conjuntos, predominantemente, en paso cromático, y un salto disjunto ascendente en intervalo de séptima. El segundo tipo materiales, al que hemos llamado "y", se basa en rasgos conjuntos descendentes, predominantemente cromáticos. Como puede apreciarse, la descripción, deliberadamente abierta de dichos elementos, pone en evidencia la versatilidad con la que éstos pueden ser recreados. En este hecho de basa, precisamente, el grado de abstracción, que nos hace pensar en materiales de esencia conceptual, más que en motivos propiamente dichos, en el sentido tradicional del término.

rasgo cromático ascendente  
*pp*  
 rasgo disjuncto de séptima ascendente  
 mano derecha de los compases 1-3

rasgo cromático ascendente  
*f*  
 rasgo disjuncto de sexta-séptima ascendente  
 mano derecha de los compases 8-10

Ejemplos de variación conceptual del material "x"

rasgo cromático descendente  
 8  
 mano derecha de los compases 6-7

rasgo cromático descendente  
*p* — *f* *sf*  
 mano derecha del compás 11

Ejemplos de variación conceptual del material "y"

**Ilustración 104**

7.- *Poco lento*

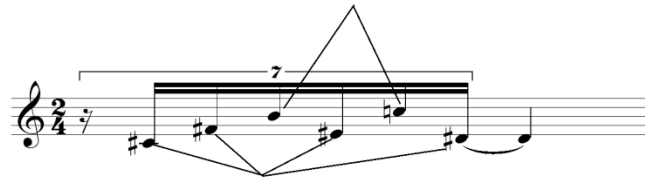
Tan breve como compleja, esta pieza, de tan solo 15 compases, contiene claras muestras de evolución con respecto a las anteriores, en lo que al lenguaje se refiere. Por un lado, estructuralmente presenta una explícita partición en dos momentos diferenciados por la indicación agógica ("Poco lento-allegro molto").

A nivel textural, toda la pieza responde a una clara intención de amalgamar las entidades lineales y acordales, generando una rica multitud de posibilidades misceláneas; por ejemplo, acordes consecutivos de sucesión paralela que constituyen verdaderas líneas.

Detalle de la mano derecha del compás 11, a modo de ejemplo de acordes consecutivos paralelos, que se suceden con carácter lineal.

**Ilustración 105**

Acordes desplegados que se descomponen propiciando la apreciación de diversidad de líneas



Detalle de la mano derecha del compás 5, a modo de ejemplo de acordes consecutivos desplegados, que sugieren la apreciación de diversidad de líneas.

**Ilustración 106**

Referencias motivico-interválicas diferidas, que sugieren conexiones a largo plazo, y que generan un entramado de líneas ocultas en la globalidad de la textura, la cual se torna notablemente más compleja debido a este tipo de percepción. Este último hecho es, con toda seguridad, uno de los más relevantes valores conceptuales y estéticos de la pieza.



Extracto de la m.d. del compás 1, donde se muestra un rasgo motivico iniciado por el ascenso E-F# y seguido de un salto disjunto ascendente



Extracto de la m.d. de los compases 3-4, donde se muestra el rasgo motivico inicial en una versión que disocia sus componentes en diferido



Extracto de la m.d. de los compases 7-11, donde se muestra el rasgo motivico inicial en una versión que disocia sus componentes en diferido en mayor medida que el ejemplo anterior



Extracto de la m.d. del compás 12, donde se muestra una versión del rasgo motivico inicial en una versión que disocia sus componentes en diferido

**Ilustración 107**

La organización de las alturas tiene lugar desde un cromatismo total y libre, si bien, microestructuralmente, es posible apreciar elementos armónicos de morfologías diferenciadas.

Por un lado, hay cierta recurrencia de intervallos armónicos de tercera menor y de cuarta justa, así como de otros agregados que sugieren, individualmente, una relativa apariencia diatónica, si bien, integrados en la globalidad, estos materiales funcionan de un modo absolutamente atonal. Por otra parte, también resulta significativa la presencia de agregados que combinan intervallos más característicamente antidiatónicos, como los conjuntos de tipo (0,1,6) - (0,5,6). Uno de los casos más paradigmáticos de esta configuración puede observarse en la sucesión descendente de acordes de la ilustración 105.

Otro aspecto esencial en esta pieza resulta ser el tratamiento de la rítmica, lo cual, a su vez, también revierte en consecuencias texturales de notable relevancia. Esta pieza muestra uno de los primeros logros significativos en la intención de desintegrar la regularidad de una figura métrica básica. El uso de valores irregulares deja de ser un evento excepcional, y tiene lugar en combinaciones rítmicas de elaborada interacción entre planos. El resultado es un concepto de textura claramente evolucionado, que sugiere, a la vez, líneas y despliegues acordales en configuración rítmica compleja.



Detalle del compás 9, donde se puede apreciar el audaz empleo de valores irregulares en una estructura de copleja de interacción, generando una interesante hibridación textural a la vez que se desintegra la regularidad de pulso de semicorchea.

**Ilustración 108**

En definitiva, podemos apreciar, una vez más, un significativo fundamento conceptual y una clara intención de abstracción, lo cual es causa de logros y avances que van definiendo el lenguaje de un Barja cada vez más evolucionado.

## 8.- *Vivace*

Esta pieza de 25 compases es notablemente representativa de un momento en el que Barja muestra una profunda asimilación de los procedimientos y principios de la atonalidad expresionista. Un motivo inicial se constituye como célula generatriz de todo el material posterior, que, a su vez, evoluciona con total versatilidad, como concepto interválico abstracto. Éste es el fundamento de ordenación de las alturas, y en él se basan tanto el flujo lineal como el armónico. De hecho, en esta pieza se pone en evidencia, de un modo bastante representativo, el tratamiento textural que integra despliegue armónico y línea en una esencia compartida, que viene siendo habitual en toda la suite. De este modo se generan micromotivos de roles rítmicos, armónicos, melódicos, gestuales (o varios de estos a la vez), que responden a una misma

configuración interválica procedente de la célula generatriz. Dicho material se basa en un predominio recurrente de la asociación de los intervalos de semitono, cuarta justa y tritono, en una disposición de interacción, de manera que el tercero pueda ser la suma de los dos primeros, o que el primero aparezca como la diferencia entre los otros dos, etc. En definitiva, dicha estructura interválica responde al tipo (0,1,6,7), que a su vez resulta ser una disposición simétrica de índice 1, de la célula básica (0,1,6). Esto quiere decir que si tomamos como punto de partida la célula (0,1,6) podemos formular su inversión simétrica, que daría como resultado (0,5,6). Pues bien, la suma de la célula inicial más su inversión simétrica transportada un semitono daría como resultado el agregado (0,1,6,7), que presenta simetría de índice 1, ya que es la suma del conjunto inicial más la transposición a un semitono de su inversión. Esto es:

$(0,1,6) + T1 (0,5,6) = (0,1,5,6)$

#### Esquema 127

El agregado simétrico (0,1,5,6) es, por lo tanto, el resultado de la interacción de los intervalos recurrentemente asociados (semitono, cuarta justa y tritono), y propicia su presentación en formatos muy diversos, según procedimientos de gran versatilidad. Se trata de un conjunto significativamente paradigmático en la estética de la atonalidad expresionista de la II Escuela de Viena, lo cual pone en evidencia la profunda asimilación de estos principios por parte de Ángel Barja en este momento. Si bien es verdad que los referentes compositivos de la etapa expresionista de la II Escuela de Viena se remontan a las dos primeras décadas del siglo XX, no es menos cierto que la sistematización teórica más relevante de estos procedimientos compositivos no aparece hasta 1973, en *The Structure of Atonal Music* de Allen Forte, mientras que la *Suite* de Barja fue compuesta en 1971.

En el aspecto rítmico, la pieza transcurre en una predominante regularidad, dentro de un ámbito binario, con la semicorchea como unidad mínima, si bien, excepcionalmente, tiene lugar alguna fusa, como resultado del uso del doble puntillo. A pesar del carácter abstracto e indiscutiblemente atonal que sugiere el modo de organización de las alturas de la pieza, la textura rítmica generalizada muestra un aspecto más tradicional, casi de apariencia neobarroca, tal y como sugiere la condición de danza dentro del género *suite*, y ajena a las irregularidades deliberadamente expresivas de la pieza anterior.

A pesar de que el agregado se materializa total o parcialmente, y en múltiples disposiciones a lo largo de la pieza, como corresponde al principio de "variación desarrollada" del ideario schoenbergiano, es posible reconocer algunos elementos referenciales, además de algunos puntos de relativo reposo, todo lo cual propicia la percepción de una estructura unitaria, pero que, a la vez, sugiere cierto grado de articulación, tal y como propone el esquema siguiente:



Sección	A				A'								A''			nexo	Coda																				
Subsección	a <sub>1</sub>		a <sub>2</sub>		a <sub>1</sub> '				a <sub>2</sub> '																												
Compases	1				4				7								11								17					21				23			

Esquema 128

9.- Andante

Esta pieza de 21 compases parece mostrar bastantes aspectos inspirados en la *Sonata* Op. 1 de Alban Berg. Por un lado, la textura general, de carácter amable, basada en una polifonía generalmente de tres planos con ocasionales imitaciones. La rítmica se basa en un flujo continuo y regular de corcheas en 3/4 que, ocasionalmente, se interrumpe por un motivo de corchea con doble puntillo seguido de fusa (parafraseando las configuraciones rítmicas y texturales de la sonata de Berg). Por otro lado, ciertos motivos, como el inicial, basado en un gesto ascendente con predominio de cuartas, o el del compás 6, que comienza en una nota repetida para luego trazar el descenso, parecen también inspirados en la sonata de Berg.

La pieza fluye en una idea de continuidad, si bien ciertas indicaciones agógicas y motivico-referenciales sugieren una articulación tripartita que sí recuerda una estructura clásica. Concretamente, el motivo de la m. d. del primer compás vuelve a aparecer, transportado una quinta ascendente, en el octavo, y de nuevo, en la altura original, en el decimoquinto, dando lugar a una estructura como la que se representa en el siguiente esquema:

Sección	A							B						A'														
Compases	1							8						13						15								21
														(0,5,6)														
														f														
Proporción	Proporción													Aurea														

Esquema 129

Otro hecho significativo, referente a la estructura, es la determinación de un punto culminante, con la máxima dinámica de la pieza *f*, y con un acento sobre un acorde basado en el agregado característico (0,5,6). Dicho evento tiene lugar en el compás 13, aproximándose significativamente a un punto de proporción aurea.

En lo que se refiere a la organización de las alturas en general, tanto armónica como melódicamente, el hecho más significativo es el uso de un cromatismo libre que, sin embargo, a

lo largo de su flujo continuo, puede percibirse como la consecución de conjuntos relativamente diatónicos. Igualmente pueden percibirse ciertas morfologías armónicas semejantes a las del ámbito tonal cromático, como tríadas o sextas aumentadas, séptimas de cierto cariz diatónico, etc. Por otro lado, también es posible apreciar, en diversas disposiciones, agregados del tipo (0,1,6) / (0,5,6) y, por lo tanto, de naturaleza más antidiatónica. En definitiva, estamos ante un lenguaje armónico que puede percibirse a la vez como atonalidad y como cierto tipo de tonalidad encubierta, dejando un margen de apertura al estadio estésico del oyente, lo cual atribuye a la obra un valor estético de tipo gestáltico. Ciertamente, el lenguaje armónico-tonal de esta pieza es, también, muy semejante al característico de Alban Berg, al conciliar atonalidad, solventemente lograda, con una cierta perceptibilidad de conjuntos diatónicamente interpretables, ya sean éstos organizados por terceras, cuartas, segundas o combinación de intervalos. Por último, es significativo el hecho de sugerir, al principio y final de la pieza, aunque de un modo encubierto, referencias diatónicas de Si m., lo cual hace referencia al modo igualmente velado, o sólo esbozado, en que lo hace la mencionada sonata de Berg. Todo parece apuntar que Barja estudió en profundidad al compositor austríaco y a la II escuela de Viena en general, lo cual es sabido, pues él siempre se declaraba ferviente admirador de Webern, del que hablaba como su mentor. Las mencionadas referencias a Alban Berg en esta pieza parecen tener una intención simbólica.

Detalle del compás 1

Ilustración 109

## 10.- Poco allegro

Se trata de una pieza con carácter de scherzo y cuya textura predominante es un contrapunto de segunda especie<sup>239</sup>, lo que transfiere cierta apariencia neobarroca, aunque sólo en el aspecto textural. La estructura se basa en dos secciones, de las cuales la primera, que a su vez se subdivide en dos, se repite consecutivamente, dando lugar así a una aproximación a la proporción aurea. Por lo tanto estaríamos ante una estructura como la que se representa en el esquema siguiente:

<sup>239</sup> Nota contra dos.

Sección	A				A (bis)				B				
Subsección	a <sub>1</sub>		a <sub>2</sub>		a <sub>1</sub>		a <sub>2</sub>						
Compases	1		4		7		10		13				20
	Proporción								Aurea				

Esquema 130

Las dos subsecciones de A alcanzan relativos puntos culminantes que se pone de manifiesto en los compases 2 y 4 respectivamente, al alcanzar las cotas de altura en la nota La<sub>5</sub>.

Esta pieza presenta un grado de atonalidad más intenso que la anterior. Las ocasionales referencias armónicas de morfología semejante a la funcional (como un cierto tipo de dominante al final de a<sub>1</sub>, o una sexta aumentada al final de a<sub>2</sub>), están mucho más lejos de sugerir cualquier tipo de diatonismo, ya que aquí el cromatismo es más denso.

En la sección B se generan motivos recurrentes que evolucionan secuencialmente, sugiriendo una especie de variación desarrollada, y con un cierto grado de abstracción, lo cual está en concordancia con los procedimientos de la atonalidad motivica expresionista. El procedimiento consiste en conceptualizar un motivo como la sucesión de dos eventos; concretamente se trata de una secuencia de grados conjuntos ascendentes seguidos de un salto de cuarta descendente. Podemos ver cómo, en sucesivas versiones, ambos eventos se suceden con mutaciones, en diferido o en inversión.

### 11.- *Allegro vivace*

La undécima pieza aparece como la última del ciclo, tanto en el *Libro de piano* editado artesanalmente por el propio Barja, como en la edición del volumen de obras para piano realizado por la Diputación de León. Sin embargo, como ya hemos comentado, existe una duodécima pieza, que sería la que culminaría la suite, y que ha podido descubrirse gracias a la aportación de María Jesús Ayala, intensamente vinculada, como ya se ha hecho notar, a la obra de Barja en general y, de modo muy particular, a la Suite para piano.

La estructura de la pieza es clara y muy organizada, aunque un tanto caprichosa. Una primera sección A, de 15 compases de extensión, consta a su vez de dos subsecciones, la primera de las cuales, A<sub>1</sub>, de 12, se presenta entre signos de repetición, y consta, internamente, de tres unidades o segmentos mínimos, delimitados por un recurrente rasgo motivico descendente y por el reinicio del nivel dinámico. La textura de A<sub>1</sub> es homofónica, si bien se percibe, a la vez, como un contrapunto isorrítmico a tres voces en pulso uniforme de corcheas. A pesar de la predominante homogeneidad rítmica, tiene lugar una irregularidad causada por los constantes

cambios de compás (binario-ternario), así como por la esporádica aparición de acentos de determinados acordes en parte débil, que contribuyen a percibir la secuencia rítmica como impredecible. La breve subsección A<sub>2</sub> presenta una textura contrastante, al disminuir a 2 el número de voces y emplear la semicorchea como figura básica. Como ocurre con todos los segmentos de mínima subdivisión estructural, comienza en dinámica *PP* y crece en su transcurso, hasta culminar en un nivel superior. En este caso, se trata del mayor rango dinámico de la pieza (*ff*). Dicha culminación tiene lugar en el punto de proporción aurea, si bien es cierto que esto sólo se cumple si se desestima el signo de repetición. Un compás en silencio separa las dos secciones principales.

La segunda sección es una recreación reducida de la primera, donde se reproducen de nuevo, y de modo comprimido, todos los eventos. Este hecho es, sin duda, el más relevante desde el punto de vista de la abstracción y la fundamentación conceptual de la pieza. En definitiva se trata de la concepción de la música como la sucesión de eventos musicales, más que como la creación de materiales concretos. Éste es un claro rasgo de evolución compositiva que Barja muestra en esta pieza y que es recurrente en toda la *Suite*. El siguiente esquema representa la estructura general de la pieza, incluyendo, a la vez, la mayor cantidad posible de datos para una comprensión profunda de la misma.

A												A'											
A <sub>1</sub>										A <sub>2</sub>		A <sub>1</sub> '						A <sub>2</sub> '					
a <sub>1.1</sub>			a <sub>1.2</sub>			a <sub>1.3</sub>			a <sub>2</sub>		a <sub>1.1</sub> '			a <sub>1.2</sub> '			a <sub>2</sub> '						
Proporción												Aurea											
pp		f		pp (cresc.)		pp		f		pp (cresc.)		ff		p		pp		P		sf		p	
Tipo "X" Homofónica / contrapunto isoritmico en corcheas a 3 voces										Tipo "Y" Contrapunto semicorcheas 2 voces		Tipo "X"						Tipo "Y"					
2/4		3/4		2/4		3/4		2/4		3/4		2/4		3/4		2/4							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

Esquema 131

Todo indica que la decisión de indicar el signo de repetición de la sección A<sub>1</sub> responde más a una intención de duración total de la pieza que a un equilibrio estructural.

En lo que se refiere a la organización de las alturas hay que diferenciar entre una apreciación de micro y macroestructura. La primera de ellas sugiere la sucesión de conjuntos motivico-armónicos de cierta apariencia diatónica, ya se presenten éstos organizados por tercetas, cuartetas,

segundas o por mezcla de intervalos, eso sí, sin conexión funcional alguna entre acordes. Desde un punto de vista global y, por lo tanto, macroestructural, la pieza responde a un cromatismo total y libre.

12.- *Allegro moderato, ma ritmico*

Se trata de un movimiento inédito ya que, como ya hemos explicado, no está incluido ni en el *Libro de piano* editado artesanalmente por el propio Barja, ni en la edición del volumen de obras para piano realizado por la Diputación de León. Ya hemos expuesto cómo María Jesús Ayala contaba que en una ocasión, después de que Barja le escuchase tocar la *Suite*, expresó que sentía la necesidad de incluir una fuga como final de la obra, la cual fue compuesta pocos días después<sup>240</sup>.

La pieza transcurre en un total de 37 compass de 2/2. El manuscrito indica una duración orientativa de 1' 23". A continuación mostramos un esquema que recrea la estructura global de la fuga, así como toda la información sobre los materiales que contiene y su modo de organización.

Sección		I Secc. (Exposición)								1 <sup>er</sup> dvto.		II Secc.		2 <sup>o</sup> dvto.				
Dinámica		ppp								pp		ff		pp				
Voces	1					R	CS				CS	S		Aglutinación de voces en bloques poliacordales. Polifonía rítmica sobre acordes repetidos.				
	2			S	CS	VL					voces paralelas requintado o tímbrico	voces paralelas requintado tímbrico						
	3		R	CS	VL	S		CS	S	CS								
	4	S	CS	VL				CS	VL*	voces paralelas requintado o tímbrico	voces paralelas requintado tímbrico							
Compases		1								11		14			17			

<sup>240</sup> Entrevista realizada a María Jesús Ayala el 3 de enero de 2013

Sección		III Secc.				IV Secc.				V Secc.				Coda			
Dinámica		P (dolce)				p				pp (legato)				P (lento)			
Voces	1	S*		VL		CS*		VL*		CS*				Secuencia de acordes triadas en inversión encadenados paralelamente			
	2	R*		VL*						S							
	3					S		VL		R		VL		Plano de línea cromática duplicada en octava			
	4	VL				R				VL							
Compases		21				25				30				34			37

S: Sujeto

R: Respuesta

S\*: Sujeto transportado un semitono descendente

R\*: Respuesta transportada un semitono descendente

CS: Contrasujeto

CS\*: Contrasujeto variado

VL: Voz libre

VL\*: Voz libre basada en motivos del sujeto o del contrasujeto

### Esquema 132

Como puede apreciarse en el esquema analítico, la pieza consta de una exposición con cinco entradas, donde las voces van apareciendo en sentido ascendente. Sujeto y respuesta pueden distinguirse por la mutación del primer intervalo (4ª aumentada/tritono muta en 4ª dim/3ª mayor), lo cual propicia que, a pesar de su indiscutible naturaleza atonal, la fuga recrea cierta esencia de una fuga tonal<sup>241</sup>. Los intervalos con que comienzan cada uno de los materiales son una muestra representativa del carácter cromático y atonal que prevalece inmutable a lo largo de todo el discurso.

Las secciones estructurales están delimitadas, además de por cambios texturales, por la indicación expresa de algún rango dinámico.

Sujeto y respuesta aparecen siempre en la misma transposición, excepto las entradas correspondientes a la III sección, que aparecen a un semitono descendente.

En ocasiones, las voces libres se basan en extractos motivicos de los materiales principales.

A nivel textural, resulta destacable el tratamiento de la segunda sección, el segundo divertimento y la coda. En estos momentos el contrapunto deja de ser estrictamente de líneas

<sup>241</sup> Entendiendo por tonal aquel tipo de fuga cuya respuesta difiere del sujeto por mutación de alguno de sus intervalos.

para pasar a ser de planos. Dicho de otra manera, varias líneas confluyen en conjuntos acordales homofónicos que evolucionan en modo paralelo, de manera que se comportan como una sola línea con efectos tímbricos como requintado, octavado, etc. Por lo tanto, en estos momentos, se reduce el número de partes a la vez que se produce un enriquecimiento tímbrico y textural que diversifica la sonoridad de las secciones y recrea cierta ilusión de instrumentación.

Dado que esta pieza está inédita, se adjuntan, como anexos, una reproducción en facsímil, del manuscrito original, así como una transcripción del mismo<sup>242</sup>.

### Conclusiones generales de la Suite para piano

Se trata de una obra de mayor alcance que las anteriores colecciones de piezas. Es notable el hecho de que Barja muestra en la *Suite para piano* una intención de actualizar su lenguaje, y dotarlo de recursos más potentes y adecuados a una expresividad más ambiciosa y profunda. En este sentido, se ha argumentado detalladamente cuáles son los indicios que denotan un intenso fundamento conceptual, y una elaboración de los materiales basada en procedimientos de abstracción. Los elementos constructivos de las piezas dejan de ser materiales concretos, como puedan ser motivos, acordes, patrones rítmicos, etc., para pasar a ser versiones particulares de conceptos, tales como gestos, direccionalidad, interválica, etc. De este modo, a lo largo de esta obra, Barja desarrolla una audacia muy refinada para variar, desarrollar y recrear los materiales de un modo muy versátil, basándose, no tanto en su apariencia externa, sino en su esencia.

Todo lo anterior está claramente relacionado con el hecho de que en esta obra no se encuentren reminiscencias de lenguajes románticos y, por contra, sí sea posible reconocer afinidades explícitas con el ideario estético y técnico del expresionismo. En los casos en los que hemos definido una expresividad "neobarroca", ello es debido, fundamentalmente, a una recreación de ciertos tipos de textura. En este caso, el prefijo "neo" debe entenderse en el sentido más profundo de su significado, esto es, no como una réplica de un lenguaje historicista sin más criterio, sino como una recreación de algunos aspectos del mismo, conciliados con otros extemporáneos, y con una cierta intención deconstructiva.

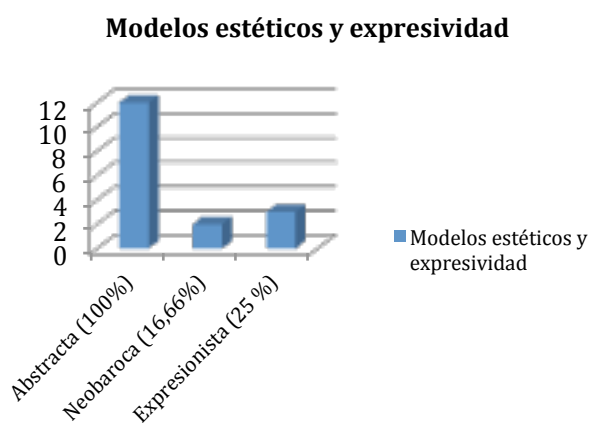
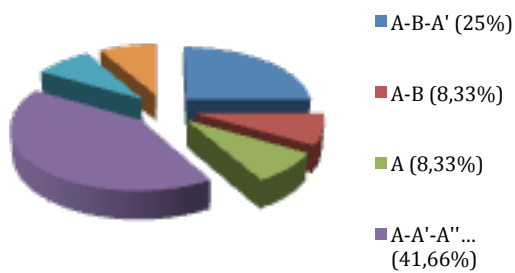


Gráfico 30

<sup>242</sup> Véase anexo 1.

**Formatos estructurales**



En lo referente a formatos estructurales, puede apreciarse una notable diversidad, dentro de la cual, destacan aquellos modelos que implican variación de materiales. Esto debe entenderse, tal y como se ha explicado anteriormente, en un sentido de abstracción y profundidad conceptual, y no como un artificio superfluo o, simplemente, ornamental.

Gráfico 31

Si hablamos de patrones texturales predominantes, lo más frecuente es el uso de múltiples recursos hábilmente combinados en una misma pieza, aunque lo verdaderamente interesante es ahondar en la solución concreta de cada una, como ya se ha hecho detalladamente en los respectivos análisis. Son minoritarias las piezas que se ciñen mayoritariamente a un modelo textural predominante.

**Formatos texturales predominantes**

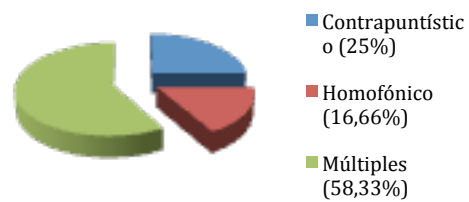
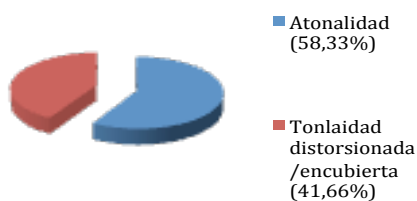


Gráfico 32

**Tratamiento armónico-tonal**



Por último, en lo que concierne al tratamiento de la tonalidad, puede apreciarse un predominio de la atonalidad pura, frente a un uso menor de formas de tonalidad intensamente encubierta o distorsionada.

Gráfico 33



## CUADERNOS DE LECTURA A PRIMERA VISTA (1974)

Se trata de una colección de piezas en miniatura, pensadas para su utilización didáctica en clases de piano. Es una de tantas muestras de la vocación pedagógica de Ángel Barja. Las primeras presentan un estilo polifónico semejante al de las invenciones a 2 o 3 voces de J. S. Bach; sin embargo, a medida que avanza la serie, los formatos técnicos y estéticos van evolucionando hasta modelos plenamente adscritos al siglo XX. La obra consta de 100 piezas, organizadas en 10 cuadernos de 10 piezas cada uno. Fue editada por Unión Musical Española Editores (Madrid) en 1974.

La obra fue parcialmente estrenada<sup>243</sup> en público por Charles Marín Moret, en el año 2001, dentro del XIV Memorial Ángel Barja. Posteriormente fue interpretada, íntegramente, por Héctor Sánchez Ruiz, en el XX Memorial Ángel Barja de 2008; y en el XXI de 2009 por el mismo pianista, esta vez los cuadernos I y X, siempre integrados en programas organizados con un criterio didáctico y muy estratégicamente planificados.

Resulta imprescindible citar aquí, literalmente, el prólogo del propio compositor, que es, en sí mismo, una declaración de intenciones de la obra.

### PRESENTACIÓN

*La finalidad de estos cuadernos es ayudar a los jóvenes estudiantes de piano a desarrollar su capacidad de leer música a primera vista. Consideramos muy importante esta facultad, pues facilita enormemente el estudio de las grandes obras. Se trata de lograr seguridad, soltura y precisión, al mismo tiempo que sentido rítmico y armónico en una primera lectura. También será útil "transportar" algunas piezas a tonos diversos, aunque - artísticamente- el transporte no sea de la mayor importancia.*

*Estos CUADERNOS no intentan poseer una finalidad estilística, ni siquiera una formación musical metódica, sino que ofrecen al joven pianista la posibilidad de enfrentarse a primera vista con diversas formas y situaciones pianísticas que estimulen sus facultades "lectoras" . Esto no puede hacerse, de ordinario, con las obras "de estudio", tanto por su extensión como por su dificultad.*

*Será muy útil -después- un retorno a lo leído para medir y ampliar la facultad de asimilación visual y mental, al mismo tiempo que la capacidad de progreso. Téngase en cuenta, por otra parte, que no se trata sólo de descubrir y mejorar la técnica digital y visiva, sino también de **expresar**, en un breve espacio, **un pensamiento musical**.*

*La obra consta de diez cuadernos progresivos, con diez piezas breves cada uno. Ha sido escrita ante una necesidad práctica y a petición de varios profesores de piano. Esperamos que sea útil a más de uno.*

Ángel Barja

León, enero de 1974

---

<sup>243</sup> Se interpretaron los cuadernos VI-X

No es extraño encontrar que, en ocasiones, estas piezas recogen ideas temáticas de otras obras del propio compositor. Como curiosidad y, a modo de ejemplo, citaremos el caso de la pieza nº 2 del cuaderno I, en la cual, casi la mitad de su extensión se basa en el material temático de *Oración de la tarde* de 1965<sup>244</sup>.

A continuación incluimos un recorrido analítico detallado por toda la obra, después del cual se puede deducir el incuestionable valor pedagógico de la misma, pero también estético y técnico, tanto a nivel interpretativo como compositivo.

## Cuaderno I

---

En su mayoría son piezas inspiradas en el estilo de las invenciones de J. S. Bach, con textura contrapuntística a 2 o 3 voces

### **1.- Deciso**

24 compases, tono de Sol M y compás de 2/2 estilo contrapuntístico imitativo, al estilo de las invenciones de J. S. Bach.

A (5 compases) - B (9 compases) - B - coda. La parte A escrita a 2 voces. La parte B incluye progresiones que conducen a pequeñas modulaciones, al ii grado por ejemplo, y aparece, puntualmente una tercera voz central.

### **2.- Andante**

Tono de Mi m. 11 compases en 2/4. Estilo contrapuntístico imitativo a 2 voces. Forma A-A'

### **3.- Poco Allegro.**

Tono de Re m, 8 compases en 2/2. Una sola sección. Estilo contrapuntístico imitativo a 2 voces.

### **4.- Andante**

Extensión de 12 compases de 2/2. Tono de Sol M. 3 voces. Incluye imitación por aumentación y también por inversión. Forma A-A'

### **5.- Cantabile**

Duración de 8 compases de 2/2. Tono de Mi m. Forma de una pieza. Contrapunto imitativo a 3 voces.

### **6.- Molto moderato**

Extensión de 14 compases de 3/4. Tono de La M. Textura mas homofónica que las anteriores. Forma A-A'. Incluye alguna resolución excepcional que propicia cromatismos de paso, creando un estilo mas clásico-romántico a diferencia del neobarroco de las anteriores.

---

<sup>244</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental - piano*.

**7.- Andante**

Duración de 10 compases de 2/4. Tono de Fa # m. Contrapunto imitativo a 2 voces. Forma de una pieza (sin que se pueda articular o subdividir en secciones). Al final indica " tóquese también en Fa menor"

**8.- Andante deciso**

Extensión de 5 compases en tono de Sol m. Estilo contrapuntístico imitativo a 2 voces. Forma de una pieza.

**9.- Allegretto**

Duración de 10 compases de 2/4 en tono de Re M. Estilo contrapuntístico imitativo a 2 voces. Forma de una sola pieza.

**10.- Poco Andante**

Extensión de 7 compases de 4/2 en tono de La b M. Estilo predominantemente homofónico a modo de coral. Forma de una sola pieza.

*Cuaderno II*

---

La mayor parte de las piezas de este cuaderno siguen recreando atmósferas de estética afín al estilo barroco o galante. Muchas de las piezas continúan recordando a las del *Álbum de Ana Magdalena Bach*.

**1.- Andante**

Tono de Fa M, 12 compases en 2/8. Se articula en dos secciones desiguales de 8 y 4 compases respectivamente, al modo A-A'. La textura responde a un fundamento de concepto más vertical y moderado en el contrapunto, de modo que la independencia de las 3 voces es relativa. Tienen lugar ciertos cromatismos de paso que evocan giros armónicos más afines al estilo galante que al barroco de la mayoría de las piezas del volumen anterior.

**2.- Allegretto**

Tono de Re m, 8 compases en 4/4. Se articula en dos secciones de igual extensión (4+4 compases), generando una estructura tipo A-A'. La polifonía a 3 voces da lugar a un tejido textural contrapuntístico, en un estilo neobarroco, de significativa compensación rítmica entre las partes.

**3.- Leggero**

Tono de Si b M, 9 compases de 2/2. Se articula en dos secciones de 4 y 5 compases respectivamente, en estructura de tipo A-A'. La textura es contrapuntística a 2 voces. La segunda sección reproduce el comienzo de la primera en la voz superior, pero en octava alta, lo

que sugiere una variante tímbrica. La segunda voz elabora un contrapunto diferente en ambos casos.

#### **4.- Moderato**

Tono de Fa # m, 16 compases de 3/4. Se articula en dos secciones de 8 compases, generando una estructura tipo A-A'. Textura a 3 voces en un contrapunto moderado, casi homofónico.

#### **5.- Lento**

Tono de Sol m, 16 compases de 3/4. Estructura totalmente regular, articulada en dos secciones de 8 compases cada una, y formato tipo A-A', con reposo sobre dominante y tónica, respectivamente. Textura de contrapunto moderado, casi homofónico, a 3 voces.

#### **6.- Con moto, non troppo**

Tono de Sol M, sólo 5 compases de 4/4. Estructura asimétrica articulada en dos secciones de 2 y 3 compases, respectivamente, a modo A-B, donde la parte A tiene un carácter expositivo y la parte B resulta tener una naturaleza notablemente más desarrollada. Textura genuinamente contrapuntística a 2 voces, con gran independencia rítmica entre las mismas.

#### **7.- Lento**

Tono de Fa M, 10 compases de 2/4. Estructura articulada en dos secciones de 4 y 6 compases, a modo A-A'. La textura responde a una moderada independencia rítmica entre las 3 voces, de modo que se acerca más a un contrapunto moderado, casi homofónico. Algunos rasgos característicos, como las terceras paralelas y ciertas indicaciones de ornamentación, recrean una atmósfera afín al estilo galante.

#### **8.- Allegro**

Tono de Do M, 11 compases de 6/8. Estructura de un sola sección (A). La textura es lo más característico de la pieza, y se basa en la evolución armónica de un patrón arpegiado de ritmo homogéneo de corcheas sobre un bajo tenido, que despliega un acorde por compás. Este formato es muy denso a nivel textural, ya que, además de desplegar los acordes, como hemos señalado, genera un flujo de líneas ficticias o subliminales, por la evolución de cada nota de un acorde en la correlativa del siguiente. La pieza emula un estilo de tocata, de corte clavecinístico. Son significativos enlaces armónicos de gran intensidad, como la sucesión de dos acordes disminuidos consecutivos, que generan enlaces cromáticos de cierto dramatismo.

#### **9.- (Sin indicación de tempo)**

Tono de Si b m, 8 compases de 2/2. Estructura de una sola parte (A). La textura resulta muy característica por basarse en un patrón de contrapunto, académicamente llamado "de mezcla de especies", a 3 voces; donde cada una de ellas adopta un patrón rítmico persistente y complementarios entre sí. La primera voz procede por síncopas de blanca, la segunda por valores de redonda, y el bajo por anacrusas de negra-blanca. Se aprecia una clara direccionalidad descendente que marca la trayectoria definida de la pieza de principio a fin, y reafirma la estructura de un solo bloque.

**10.- Sereno**

Tono de La m, 17 compases de 6/8. Estructura de dos secciones (A-A'), y cuatro subsecciones, al modo a-b-a-c, de 4, 4, 4 y 5 compases de extensión respectivamente. La textura es, predominantemente homofónica, al presentar una cualidad isorrítmica entre las voces. De hecho, no hay un número definido de partes reales, oscilando éstas entre 3 y 5. La pieza se basa en un patrón rítmico de secuencia de figuras tipo (pie troqueo) larga-breve, recreando un cierto carácter de danza antigua.

*Cuaderno III*

Sigue predominando un estilo neobarroco, semejante al de las piezas del *Álbum de Ana Magdalena Bach*, o de las invenciones de 2 y 3 voces. Sin embargo, van apareciendo rasgos, como los cromatismos de la nº 4, o la solución rítmica de la nº 5, que conectan con estéticas posteriores.

**1.- Moderato**

Tono de Si m, 14 compases de 3/4. Se estructura en 3 segmentos de 4, 4 y 6 compases respectivamente (A-B-C). Textura extremadamente homofónica, en un patrón de acorde por compás, a modo de coral. Algunas dominantes secundarias, notas extrañas e inversiones de acordes son las soluciones armónicas más destacables.

**2.- Andantino**

Tono de Si m, 10 compases de 6/8. Se estructura en dos secciones de 4 y 6 compases respectivamente. Textura contrapuntística a 2 voces, que tejen un canon casi absoluto, a distancia de un compás e intervalo de octava, con la voz segunda como consecuente de la primera.

**3.- Allegro**

Tono de Mi m, 8 compases de 2/2. Fugado en miniatura a 3 voces, en esquema de sujeto-respuesta-sujeto. Las 2 primeras entradas en estrecho, a distancia de medio compás, la tercera más distanciada, a 3 compases. Estructura de una sola pieza.

**4.- Lento**

Tono de La b M, 16 compases de 3/4. Estructura regular, en dos secciones (A-A') de 8 compases cada una. La textura es predominantemente homofónica, con una moderada polifonía a 4 voces, a modo de coral. A pesar de subyacer un diatonismo clarividente, tienen lugar ciertos cromatismos de paso que dibujan la líneas de las voces, y generan cierto aspecto decorativo en la armonía.

**5.- (Sin indicación de tempo)**

Tono de Do m, 17 compases alternos entre 3/4 y 2/4. Estructura en 2 secciones (A-A'), de 9 y 8 compases respectivamente. La textura es predominantemente homofónica, con una ligera polifonía a modo de coral a 3 voces. La armonía es claramente diatónica, si bien tienen lugar

algunas alteraciones accidentales que propician atracciones hacia grados propios del tono. Lo más característico de esta pieza es la irregularidad rítmica producida por la alternancia de compases (binario-ternario), que genera cierta atmósfera de danza tradicional.

**6.- Lento**

Tono de Fa M, 13 compases de 3/4. Se estructura en dos secciones (A-A') de 8 y 5 compases respectivamente. La textura es de una polifonía a 3 voces, moderadamente contrapuntística, casi homofónica, a modo de coral. El ámbito diatónico es claro, si bien tienen lugar algunos accidentes de paso que dan cierto relieve a las líneas y generan atracción hacia algunos grados.

**7.- Andante**

Tonos de Do m y Do # m. Esto es porque indica la armadura de Do m y a continuación, entre paréntesis, la de Do # m, dejando clara la intención de que la pieza debe practicarse en ambas tonalidades, con el correspondiente posicionamiento técnico en la topografía del teclado en cada uno de los dos casos. 9 compases de 6/8. Se articula en dos secciones (A-A') de 3 y 6 compases respectivamente. La primera tiene un carácter expositivo. La segunda reexpone el material inicial en el tono del relativo mayor, y se desarrolla hasta la conclusión final que retorna a la tónica. La textura, a 2 voces, es de tipo tocata, donde figuraciones de cierto carácter virtuosístico difuminan el concepto de línea fundiéndolo, ocasionalmente, con el de despliegue acordal. Puntualmente, la voz del bajo se presenta doblada en octavas.

**8.- Tempo ordinario**

Tono de Re M, 9 compases de 4/2. Se estructura en dos secciones (A-A') de 3,5 y 5,5 compases respectivamente. Se trata de una fuga, en miniatura, pero con todo el rigor y la esencia del género, en el modo más escolástico imaginable. La primera sección es expositiva, con sujeto y respuesta en dos voces dispuestas en estrecho. La segunda comienza con una nueva exposición en estrecho, que se desarrolla en un discurso ininterrumpido hasta la conclusión final. El tejido contrapuntístico es a 4 voces bien diferenciadas, si bien no suenan más de 3 simultáneamente, excepto en ocasiones puntuales.

**9.- Andante**

Tono de La m. 26 compases de 4/4 en total (incluida la repetición indicada de la primera sección). Se estructura en 3 secciones, estructuradas en forma A-B-A, de 9, 8 y 9 compases respectivamente. La textura es de polifonía moderadamente contrapuntística (casi homofónica), a 3 voces. La sección central presenta características progresiones descendentes, y se ubica en el tono del III grado (relativo mayor).

**10.- Con moto**

Tono de Do M, 36 compases de 2/2 (incluidas las repeticiones indicadas). Se estructura en 3 secciones de A-B-A de 10, 16 y 10 compases respectivamente. La sección central es un desarrollo que comienza exponiendo el material de la sección primera en el tono del iii grado, para continuar con variaciones de mayor animación rítmica que retornan a la tónica y conducen hasta la indicación DC, para reexponer la sección inicial.

*Cuaderno IV*

Este cuaderno presenta piezas de recreación barroca, fugas en miniatura, otras de corte más clásica o galante, algunas con vocación de estudio de técnica pianística, con cierto aspecto mecánico. Algunas presentan procedimientos armónicos de estética más romántica o postromántica, que incluso pueden sugerir cierta fluctuación tonal. También se incluye la presencia de armaduras inusuales (hasta 7 bemoles).

**1.- Andante con moto**

Tono de Si m, 11 compases de 3/4. Se estructura en una sola sección, con una clara direccionalidad descendente y atenuante de principio a fin. La textura es homofónica, en un ritmo de acorde por compás. El número de partes reales oscila entre 4 y 5. El fundamento de la pieza es el enlace consecutivo de acordes con solución de resoluciones excepcionales, que propician movimientos cromáticos en las líneas, generando siempre una trayectoria global descendente. Igualmente tienen lugar movimientos producidos por notas extrañas, sobre todo apoyaturas y retardos. La pieza comienza con un acorde apoyatura que precede a otro de dominante, y termina en tríada mayor de tónica. De algún modo, esta pieza sugiere un relativo estadio de tonalidad fluctuante, que conecta con una atmósfera de estética postromántica.

**2.- Muy sereno**

Tono de Si M, 6 compases de 4/2. Se estructura en dos secciones (A-A') de 3 compases cada una. La textura es predominantemente homofónica a modo de coral a 4 voces, con una cierta emancipación en la línea del bajo, que se presenta doblado en octavas, y con una rítmica más independiente que el resto. Resulta significativo el pedal de tónica del bajo en el inicio de ambas secciones, con ataques sincopados consecutivos, para evolucionar luego de forma diferente en cada una de ellas. Puede decirse que la pieza presenta rasgos de estética romántica.

**3.- Allegro**

Tono de Mi M, 10 compases de 2/4. Se estructura en dos secciones (A-A') de 4 y 6 compases respectivamente. Un rasgo de figuración mecánica y direccionalidad descendente, en imitación entre ambas manos es reproducido en el comienzo de la segunda sección, pero esta vez en el tono del IV grado, y después, en el IV del IV, para regresar a tónica. Se trata de una pieza con aspecto de estudio clásico, al estilo de Bertini o Czerny.

**4.- Lento**

Tono de La m, 13 compases de 3/8. Se articula en dos secciones (A-A') de 7 compases cada una. Ambas se superponen en el séptimo compás, donde se comprime, de un modo muy audaz, el material motivico de comienzo de la segunda. La textura se basa en una polifonía a 4 voces, que no llega a ser absolutamente contrapuntística, pero sí presenta cierta independencia entre las partes, dentro de un planteamiento predominantemente homofónico. Esta pieza se adscribe, una vez más, a una estética neobarroca.

### **5.- Andante**

Tono de Mi m, 12 compases de 2/2. Se articula en dos secciones (A-A') de 6 compases cada una. La textura es, predominantemente, homofónica, a 4 voces, donde la línea del bajo se presenta notablemente emancipada e independiente respecto de las otras 3. Dentro de un diatonismo claro, se aprecian giros cromáticos de paso y acordes de atracción, así como resoluciones excepcionales que generan una estética afín al romanticismo, al menos en lo que al tratamiento armónico se refiere.

### **6.- Allegro appassionato**

Tono de Si m, 12 compases de 2/2. Puede percibirse como articulada en 4 secciones (A-A'-B-A'') de 3, 3, 2 y 4 compases respectivamente. Las secciones A se caracterizan por basarse en motivos de escala conjunta de negras, ascendentes en las dos primeras y descendente en la última sección, y concluir en un reposo de valores más largos (blancas). La parte central (B), más breve y contrastante, basado en una progresión, por terceras, descendente, de apoyaturas ascendentes. La textura es predominantemente homofónica, a 3 voces, donde el bajo se presenta, a menudo, doblado en octavas. La armonía es claramente diatónica, y la estética, en general, sugiere una atmósfera clásica, sobre todo por las apoyaturas características de estilo galante.

### **7.- Lento**

Tono de La b m, 12 compases de 4/4. Se trata de una textura genuinamente homofónica, a modo de coral, donde el bajo se presenta íntegramente doblado en octavas. Se articula en 3 frases de 4 compases cada una, con los correspondientes reposos. El diatonismo es claro y transparente, sin más accidentes cromáticos que los que propician dominantes secundarias. Lo más llamativo de la pieza es la tonalidad de 7 bemoles, claramente intencionada con fines de ejercitación de la lectura. Se entiende que la pieza podría estar pensada para poder interpretarse también (análogamente a como ha indicado expresamente el propio Barja en alguna otra ocasión), con armadura propia de La m.

### **8.- Andante**

Tono de La b M, 10 compases de 3/4. Se trata, una vez más de una fuga en miniatura, a 3 voces, con entradas dispuestas en orden descendente de las partes, en esquema Sujeto-respuesta-sujeto. La segunda, a distancia de compás de la primera, y la tercera, a 3 compases de la anterior. Textura netamente contrapuntística, por tanto, y estructura de una sola pieza, sin que pueda articularse o subdividirse en secciones.

### **9.- Sereno**

Tono de La m, 14 compases de 3/2. Se trata, una vez más, de una fuga en miniatura. Aunque el discurso es de una gran continuidad, y fluye de un solo trazo, puede entenderse como articulada en 2 secciones de 8 y 6 compases respectivamente. La primera, con carácter expositivo, presenta el tema en la primera voz, imitado a intervalo de 5ª descendente y distancia de compás por la segunda. En mitad del compás 5 se produce la entrada del bajo, a la octava inferior respecto de la entrada inmediata anterior, con alguna mutación rítmica que la desplaza métricamente. La segunda sección tendría lugar a partir del compás 9, cuando se suceden progresiones descendentes de entradas de voces, consecutivamente cruzadas y en estrecho, a modo de



desarrollo y conducción a la conclusión final. El diatonismo es claro, y sólo tienen lugar ciertos accidentes que generan atracción hacia grados cercanos, finalizando en La M.

### **10. Allegro**

Tono de La M, 9 compases de 4/4. La pieza transcurre de un solo trazo, con cierta fugacidad, sin que se aprecie una posible articulación en secciones. Se trata de una textura a 2 voces, donde la primera mezcla, a su vez, una línea paralela a la segunda, con un cierto despliegue acordal, mediante una figuración mecánica en zigzag. La pieza completa parece una variación, con carácter de desarrollo, de la pieza anterior, basado en una escala descendente. El carácter global resultante, es el de un estudio clásico de técnica pianística, como ocurría en la 3ª pieza de este cuaderno.

## *Cuaderno V*

---

La mayoría de las piezas de este cuaderno responden a modelos románticos, en algún caso, de gran elaboración armónica. Tienen lugar texturas ambiguas, entre contrapuntísticas y melodía acompañada, así como procedimientos eclécticos en general. También se dan casos de modalidad y fluctuación tonal.

### **1.- Andantino**

Tono de Sol m, 10 compases de 6/8. Estructura de un solo trazo. Textura polifónica a 3 voces y diatonismo claro y transparente, sólo con algún cromatismo de paso, sin ninguna trascendencia armónica, pero que generan cierta connotación romántica. Finaliza en tríada mayor de tónica.

### **2.- Solenne e marcato**

Variantes modales de Re. Se articula en 4 segmentos de 4, 3, 4 y 3 compases respectivamente, en función de los correspondientes reposos, más o menos explícitos. Textura homofónica, a modo de coral a 4 voces, estando la del bajo doblada en octavas. Lo más significativo de la pieza es que es la primera de toda la obra que tiene un carácter explícitamente modal. Está construida sobre Re; no presenta armadura, y hay cierta fluctuación de alteraciones (Fa # - Fa natural) que generan la oscilación entre Re dórico y Re M, si bien, algunos reposos tienen lugar sobre otros grados vinculados (VII, ii, IV, etc).

### **3.- Tempo di valzer**

Tono de Sol m, 14 compases de 3/4. Se articula en 3 secciones (A-B-A') de 4, 6 y 4 compases respectivamente. La tercera es una reexposición de la primera en modo mayor. Las secciones A presentan una polifonía a 4 voces, mientras que la sección central sólo a 3. El carácter polifónico es relativo, al no darse una independencia absoluta entre las voces, que, frecuentemente, se mueven pareadas, por terceras y/o sextas paralelas. Este hecho hace que no se perciba una textura polifónica propiamente dicha, sino, más bien, una melodía integrada dentro de su propio acompañamiento. Por esta razón, y por la rítmica de vals, la pieza presenta una cierta estética romántica.

#### **4.- Andante**

Tono de Si m, 7 compases de 3/4. Se articula en dos secciones (A-A') de 3 y 4 compases respectivamente. Textura polifónica a 3 voces, de las que el bajo, se presenta ocasionalmente duplicado en octavas. El diatonismo es transparente, apareciendo sólo los accidentes propios de las dominantes secundarias. La pieza responde, en general, a una estética romántica, semejante a la de las piezas del *Álbum de Juventud* de R. Schumann.

#### **5.- (Sin indicación de tempo)**

Tono de Fa m, 6 compases de 4/4. Se articula en 3 frases de 2 compases cada una. La textura es polifónica a 3 voces, si bien la tercera voz presenta una naturaleza mixta entre línea y despliegue acompañante. Por tanto, la textura resultante es mixta, entre contrapunto y melodía acompañada. A nivel armónico, el tratamiento es netamente diatónico. Aparte de algunos accidentes de atracción hacia grados cercanos, lo más destacable es la aparición de la connotación de modo dórico que tiene lugar en el 2º compás, debido a la presencia del 6º grado alterado ascendentemente. En general, la pieza responde, igual que la anterior, a un planteamiento neorromántico.

#### **6.- Poco lento**

Tono de Mi b m, 12 compases de 3/4. Se articula en 3 frases (A-A'-A'') de 4 compases cada una. La polifonía de 3 voces es de una textura casi absolutamente homofónica, a excepción de los puntos de reposo, donde la voz central parece emanciparse ligeramente del resto. El diatonismo es diáfano. Además de la elección de una tonalidad poco usual, con una armadura de 6 alteraciones, lo más significativo a nivel armónico es el hecho de evitar la sensible alterada, propiciando connotaciones de modo eolio. Igual que las anteriores, la pieza responde a una estética neorromántica.

#### **7.- Allegretto grazioso**

Tono de Do M, 11 compases de 3/8. La pieza fluye de un solo trazo, en una textura netamente contrapuntística a 2 voces. Sólo en los 2 últimos compases aparece una 3ª voz central añadida. Las voces comienzan en imitación, un tanto libre, a distancia de corchea. El motivo inicial es de carácter acéfalo, y de muy pronunciada personalidad, debido a un característico intervalo de sexta. De nuevo se retoma el estilo neobarroco de las invenciones a 2 voces y del *Álbum de Ana Magdalena Bach*.

#### **8.- Andante**

Tono de Mi m, 9 compases de 2/2. Se articula en 2 secciones (A-B) de 4 y 6 compases (con superposición de ambas). La primera sección presenta una textura estrictamente contrapuntística a 3 voces, las 2 extremas en una disposición imitativa a distancia de compás, la central procede con cierta dependencia y paralelismo respecto de la del bajo. La segunda sección es netamente homofónica a 4 voces, y nace del reposo en dominante de la primera, de manera que ambas se conectan en una solución de gran continuidad, a pesar de su naturaleza contrastante. En general, la pieza presenta una estética de carácter ecléctico, susceptible de adscribirse al modelo romántico de varias de las anteriores.

**9.- Allegretto tranquillo**

Tonalidad ambigua entre Do M, La m y Mi m, 13 compases de 3/4. Se articula en 3 secciones (A-A'-A'') de 5, 4 y 4 compases respectivamente. La textura es ambigua, entre polifonía a 3 voces y melodía acompañada, ya que las dos voces inferiores son de carácter lineal, pero asumen, en cierta medida, el papel de plano acompañante de la voz superior. Lo más característico de la pieza es el tratamiento armónico fluctuante, a base de cromatismos que se explican como apoyaturas unas veces, como atracciones excepcionalmente resueltas, o como una mixtura de ambas. De esta forma, tienen lugar acordes ambiguos y acordes e paso, que generan una cierta fluctuación e indefinición tonal. El comienzo sugiere ubicarse en Do M, aunque parece necesaria la resolución de algunas notas extrañas para confirmarlo. La primera confirmación estable llega en el compás 3, sobre La m, sin embargo, el final de la pieza reposa sobre Mi, supuestamente menor, aunque sin tercera. Esta naturaleza ambigua y fluctuante de la tonalidad dota a la pieza de una personalidad romántica tardía, de mayor elaboración armónica que cualquiera de las precedentes.

**10.- Allegro giusto**

Tono de La M, 14 compases de 2/2. Se articula en 3 secciones (A-B-A'), bien encadenadas con superposición y gran continuidad, de 4, 4 y 7 compases respectivamente. La primera es de carácter contrapuntístico a 2 voces canónicas a 5ª+8ª descendente y a distancia de compás. Las secciones 2ª y 3ª presentan rasgos que le dotan de cierta connotación popular. Por una parte, las polifonía pasa a ser a 3 voces, de las cuales, las 2 superiores proceden, casi absolutamente, por terceras o sextas paralelas, siendo el bajo más independiente; por otro lado, ambas secciones se construyen a base de progresiones descendentes de predecible consecución. La estética general de la pieza responde a un criterio ecléctico que puede asociarse al modelo romántico de las características pequeñas piezas de Schumann.

*Cuaderno VI*

Las piezas de este cuaderno responden, mayoritariamente, a modelos de inspiración romántica. Sin embargo, también existen casos de vuelta a las texturas contrapuntísticas, más afines a los formatos del barroco, así como rasgos de estilo galante, o combinación de varios de ellos, en una solución de eclecticismo.

**1.- Molto moderato**

Tono de Mi m, 7 compases de 6/8. Se articula en 3 secciones (A-B-A') de 2, 2 y 3 compases respectivamente. Textura a 3 voces, de carácter homofónico, dada la codependencia rítmica de las partes. A pesar de la modificación de ritmo binario a ternario, el tema de las secciones A de esta pieza está claramente inspirado en el comienzo de la *Rapsodia* Op. 79 n° 1 de J. Brahms. La sección B se caracteriza por un patrón rítmico de siciliana, y por una solución de progresión ascendente, y por acordes disminuidos y cromatismos de atracción. Clara inspiración romántica, por tanto, de cierta elaboración armónica. La pieza termina en Mi M.

**Zwei Rhapsodien** (89) 1  
für Pianoforte

*Frau Elisabeth von Herzogenberg gewidmet*

1 Johannes Brahms, Op. 79  
(Veröffentlicht 1880)

*Agitato*

*Comparativa entre el comienzo de la Rapsodia Op. 79 N° 1 de J. Brahms y la pieza n° 1 del volumen VI de los Cuadernos de Lectura a primera vista de A. Barja*

#### Ilustración 110

### 2.- Allegro

Tono de Sol M, 14 compases de 3/4. Se articula en 2 secciones (A-A') de 7 compases cada una. La textura a 4 voces responde, mayoritariamente, a un formato de melodía acompañada, donde las 2 voces superiores, adscritas a la mano derecha, proceden asociadas, de forma casi absolutamente paralela; mientras que las 2 voces inferiores, adscritas a la mano izquierda, desarrollan, entre ambas, un despliegue armónico acompañante. La pieza transcurre por sucesión de módulos de un compás, en progresión generalmente ascendente, y basados en un patrón rítmico de siciliana. En general, responde a un modelo estético de inspiración romántica.

### 3.- Allegro

Tono de Re M, 16 compases de 3/4. Se articula en dos secciones (A-A') de 8 compases cada una. La textura es netamente homofónica, con característicos acordes arpegiados entre ambas manos, al modo idiomático de arpa. No existe un número estable de partes reales, oscilando éstas entre 4 y 6, según los acordes. En general, el bajo describe una línea más independiente y emancipada respecto del resto y, al final de la segunda sección, se presenta doblado en octavas. El lenguaje armónico se caracteriza por procedimientos propios de la técnica romántica, tales

como atracciones a grados cercanos, y resoluciones excepcionales que propician movimientos de líneas cromáticas en algunas voces.

#### **4.- Allegro moderato**

Tono de Mi M, 11 compases de 2/2. La pieza transcurre de un solo trazo, pero puede entenderse como articulada en dos secciones (A-B), de 7 y 5 compases respectivamente, con superposición. La textura es contrapuntística, a 2 voces; excepto en los 3 últimos compases, donde se incrementa, gradualmente, hasta 4, el número de partes reales, para enriquecer la coda con notas pedal. Hasta el compás 7 tiene lugar un canon a la octava entre ambas voces, a distancia de compás, con la mano derecha como antecedente y la izquierda como consecuente. A partir de ese momento, el contrapunto transcurre de un modo más libre. Por momentos se sugiere la idea de un segundo canon, intercambiando la disposición de antecedente y consecuente, y a distancia de medio compás, pero éste no transcurre de un modo tan estricto como el anterior, de modo que el contrapunto fluye de manera mucho más libre. El diatonismo es claro y transparente. En líneas generales, la pieza recupera la inspiración neobarroca de cuadernos anteriores.

#### **5.- Allegro**

Tono de Do # m, 12 compases de 3/4. Se articula en dos frases (A-B) de 6 compases cada una. La textura es polifónica a 4 voces, de las cuales las 3 superiores se presentan en un plano compacto, al ser rítmicamente codependientes, mientras que la línea del bajo aparece más independiente y emancipada respecto al resto. El diatonismo es claro, sin embargo, tienen lugar ciertas alteraciones de atracción hacia grados, y resoluciones excepcionales de algunas de ellas, que contribuyen al trazo de líneas cromáticas, en una solución técnica y estética de inspiración genuinamente romántica.

#### **6.- Andante**

Tono de La M, 11 compases de 2/8. Se articula en 3 secciones (A-B-A'), de 4, 3 y 4 compases respectivamente. La textura responde a un patrón, básicamente consistente en la asociación rítmica pareada de las 2 voces superiores por un lado y las 2 inferiores por otro. Tiene lugar, también a nivel textural, una naturaleza híbrida entre línea y despliegue acordal, donde abundan las sucesiones de terceras paralelas. El diatonismo es explícito, y sólo aparecen accidentes de atracción hacia grados cercanos (IV y V básicamente). En líneas generales, la pieza responde a una inspiración de carácter romántico.

#### **7.- Andante**

Tono de Si b M, 10 compases de 6/8. Se estructura en dos secciones (A-A') de 5 compases cada una. La textura está estratificada en 3 planos bien definidos. El superior es la voz principal, con indicación "*amabile*" y, a su vez, armonizada homofónicamente a 3 voces; el plano central consiste en el despliegue armónico, a contratiempo sobre cada acorde; por último, el bajo, que ataca cada nota coincidiendo con el contratiempo del plano central, a modo de compensación rítmica. El resultado es un formato elaborado de melodía acompañada, en un patrón característico de ritmo ternario, que recuerda el ritmo de vals. El diatonismo es claro, si bien tienen lugar algunos accidentes de atracción hacia grados cercanos. La estética de la pieza responde a una inspiración claramente romántica, semejante a las *Romanzas sin Palabras* de F. Mendelssohn.

### **8.- Allegro**

Tono de Fa M, 10 compases de 2/4. Aunque la pieza fluye de un solo trazo, puede entenderse como articulada en 2 secciones (A-A'), de 3 y 7 compases respectivamente. La textura, genuinamente contrapuntística a 3 voces, vuelve a inspirarse en las invenciones de J. S. Bach. Tienen lugar ciertas imitaciones canónicas entre las voces extremas, si bien no de forma estricta. El diatonismo es claro. Tienen lugar sutiles cromatismos de atracción hacia grados cercanos, pero también otros de paso, que muestran cierta afinidad con un estilo galante o neoclásico, más que el puramente barroco que sugiere la textura. Por lo tanto, la pieza responde a un concepto de cierto eclecticismo, combinando rasgos estilísticos.

### **9.- Con moto**

Tono de La m, 14 compases de 2/2. Se articula en 2 secciones (A-A') de 8 y 6 compases respectivamente. La textura de la primera sección se basa en un planteamiento polifónico de 4 voces rítmicamente pareadas y en compensación: las extremas por un lado y las centrales por otro. Las extremas responden a una naturaleza melódica más lineal y cantábil, mientras que las centrales, aunque también como líneas, asumen un papel más afín al despliegue armónico. La segunda sección presenta un formato textural diferente, donde hay dos planos: uno en la mano derecha, con la melodía armonizada homofónicamente a 3 voces, y otro en la mano izquierda, que realiza el acompañamiento desplegando la armonía. El diatonismo es claro y transparente, y la inspiración de estilo cercano a las piezas sencillas románticas, semejantes a las del *Álbum de Juventud* de R. Schumann.

### **10.- Andante**

Tono de Fa # m, 9 compases de 4/2. Se articula en 2 secciones (A-A') de 5 y 4 compases respectivamente. Textura polifónica a 4 voces, que aparecen pareadas y asociadas rítmicamente de modo 1ª- 3ª, en figuras largas (blancas y/o redondas); y 2ª- 4ª, en negras, y casi siempre, en terceras o sextas paralelas. Ocasionalmente se indica un ataque arpegiado para hacer factible la ejecución de las dos voces de la mano izquierda en posiciones muy abiertas. El diatonismo es claro y transparente, si bien aparecen algunos accidentes de atracción hacia grados cercanos, pero también, de forma ocasional, algunas alteraciones de consecuencia modalizante, como la tríada La m del compás 4º, que hace aparecer un iii grado menorizado. La elaboración textural, así como el tratamiento armónico hacen que la pieza responda, mayormente, a un modelo de lenguaje romántico.

## *Cuaderno VII*

Este cuaderno incluye piezas de dificultad técnica notablemente superior a los precedentes. En su mayoría responden a estilos de inspiración romántica, si bien también aparecen algunas de carácter neomodal, que sugieren estéticas posteriores, más propias de la primera mitad del siglo XX. Algunas, como veremos, presentan una textura de formato sinfónico, otras son más genuinamente pianísticas. Muchas de ellas presentan una apariencia de estudio para piano, proponiendo retos técnicos de ejecución.

**1.- Allegro rítmico**

Tono de La m, 9 compases de 3/4. Se articula en 2 secciones (A-A') de 3 y 6 compases respectivamente. Textura contrapuntística a 3 voces, que se torna en 4 al llegar a los 2 últimos compases. El diatonismo es claro, con sólo algunas alteraciones de atracción hacia grados cercanos. La pieza se adscribe a un modelo de estética genuinamente barroca.

**2.- Tempo ad libitum**

Tono de Mi b m, 8 compases de 2/2. Esta pieza fluye de un solo trazo, y, al igual que la anterior, entraña cierta dificultad de ejecución. La textura está fundamentada en 2 planos, de los cuales, el de la mano izquierda asume el papel melódico, por terceras paralelas, mientras que el de la mano derecha ejecuta los despliegues armónicos acompañantes, en un modo un tanto virtuosístico, en corcheas con indicación de picado ligado. Sin embargo, a pie de la pieza aparece la indicación "*Tóquese también ligado*", claramente con intención de explorar diferentes aspectos de la técnica de la lectura y de la ejecución. La pieza tiene un cierto carácter de estudio técnico del piano, si bien, la textura y la tonalidad elegida responden también a un modelo de inspiración romántica y genuinamente pianística.

**3.- Andante sereno**

Tono de Do # m, 18 compases de 6/8. Se articula en dos secciones (A-A') de 12 y 6 compases respectivamente. A su vez, la primera sección se subdivide en 3 segmentos de 4 compases. La textura se fundamenta en dos planos, de los cuales el de la mano derecha asume el papel melódico, mientras que el de la izquierda despliega, desde el bajo, el acompañamiento armónico. El resultado de textura global es genuinamente pianístico, al estilo de los nocturnos de F. Chopin. De hecho recuerda bastante en la textura e, incluso en la misma tonalidad, al *Nocturno Op. Póstumo* del compositor polaco.

**4.- Allegro vivo**

Tono de Fa m, 11 compases de 3/4. Se articula en 2 secciones (A-A') de 3 y 8 compases respectivamente. La textura se compone de 2 planos: el de la mano derecha desarrolla, de forma virtuosística, un motivo basado en un patrón de síncopa; el de la mano izquierda, un acompañamiento alternativo entre línea de bajo y acordes. En el momento de la coda final (2 últimos compases) aparece una tercera voz central. El diatonismo transparente presenta sólo algunas alteraciones modalizantes, como ocurre al comienzo de la 2ª sección, donde se sugiere el homónimo mayor y el grado napolitano de éste, así como algunos acordes de atracción (disminuidos y similares) hacia algunos grados cercanos. El aspecto global de la pieza se asemeja al de estudios de técnica pianística, con una estética de inspiración romántica.

**5.- Solenne, ma non pesante**

Tono de Re b M, 15 compases de 2/4. Se articula en 2 secciones (A-A') de 9 y 6 compases respectivamente. La textura inicia una polifonía a 3 voces que pasa a ser a 4 a partir del cuarto compás. El material temático se desarrolla a base de sucesivas progresiones de movimiento contrario entre las voces extremas. El bajo, de carácter marcial, suele proceder por escalas ascendentes, a menudo doblado en octavas. El diatonismo es claro, y sólo aparecen ciertos accidentes de atracción hacia grados cercanos. En general, la pieza presenta un carácter de marcha, que está dentro de las convenciones del romanticismo.



#### **6.- *Un poco andante***

Tono de La m, 13 compases de 2/8. Se articula en dos segmentos de 6 y 7 compases respectivamente. La textura se construye a base de un contrapunto a 3 voces, de las cuales la del bajo es la más dinámica y de mayor actividad rítmica, la central la más tenue, y la superior transcurre a través de sucesivas síncopas de retardos descendentes. La pieza, una vez más, tiene un carácter de estudio técnico pianístico, y una estética afín al romanticismo.

#### **7.- *Allegro***

Tono de Sol m, 6 compases de 4/4. Se articula en 2 secciones (A-A') de 6 compases cada una. Ambas secciones comienzan con un contrapunto imitativo que, en muy poco tiempo, se desarrolla hasta culminar en una textura a 4 voces de gran plenitud, con bajos octavados y una apariencia que podríamos definir como polifonía sinfónica. De hecho es el tipo de textura muy susceptible de ser orquestada. En general se trata de una pieza de carácter romántico, pero no genuinamente pianística, como en otras ocasiones, sino más bien orquestal.

#### **8.- *Allegro moderato***

No presenta armadura, pero la pieza parece ubicada en una serie de variantes modales sobre tono de Re. De hecho, parece empezar en Re m y acabar en Re M. Se extiende a lo largo de 13 compases de 2/2. Se articula en dos secciones (A-B) de 6 y 7 compases respectivamente. La primera presenta una textura basada en 2 planos: uno homofónico a 3 voces en la mano derecha, y otro, la línea del bajo, duplicada en octavas, y en compensación rítmica con el anterior. La segunda sección reúne las 4 voces en un único plano homofónico a modo de coral, aunque el bajo sigue duplicado en octavas. Lo más característico de la pieza es su diversidad armónica, al enlazar acordes impredecibles, de ámbitos diatónicos cambiantes. Ambas secciones proponen enlaces de acordes que sugieren el paso por los modos menor, dórico, frigio eolio y mayor de Re. El carácter neomodal de la pieza recuerda una mezcla de reminiscencias entre compositores impresionistas y otros del este, como Bela Bartok.

#### **9.- *Andante sereno***

Tono de Fa m. 11 compases de 4/4. Se articula en dos secciones (A-A') de 5 y 6 compases respectivamente. La textura es contrapuntística a 3 voces. Las secciones se delimitan por el reinicio del contrapunto inicial en virtud de las propiedades del contrapunto trocado o reversible, según el cual las voces se reproducen en diferente disposición. De hecho, las voces 1 y 2 de la primera sección pasan a reproducirse como voces 3 y 1, respectivamente, de la segunda sección. A pesar de ser netamente contrapuntística, la textura presenta una diversidad rítmica entre las voces, más cercana al espíritu romántico que al barroco. También esta pieza presenta un cierto carácter sinfónico y de plenitud en su concepción de planos. El diatonismo es claro, apareciendo sólo ciertos accidentes de atracción hacia tonos cercanos y acabando la pieza en modo mayor.

#### **10.- *Allegro non troppo***

La pieza transcurre, mayoritariamente, por el tono de La M, y se extiende a lo largo de 10 compases de 4/4. Se articula en 2 secciones (A-A') de 4 y 6 compases respectivamente. La textura consta de 2 voces, a excepción de los 3 últimos compases, donde la mano derecha toca



acordes armónicamente más densos como conclusión. Los motivos principales se fundamentan en saltos de octava de naturaleza percusiva, o bien de prolongadas escalas descendentes (excepto en la mano derecha de la coda, donde los referidos acordes proceden en escala ascendente). La pieza presenta, en general, cierta dificultad técnica, y un carácter de estudio pianístico de carácter virtuosístico que desafía al intérprete a la claridad y precisión en su ejecución. Aunque el diatonismo es claro, tienen lugar ciertos accidentes de paso que dibujan las líneas en un formato, ocasionalmente, cromático. Quizá el momento más inesperado de la pieza es el acorde final, tríada de Do M, que sugiere un III grado modalizado, ajeno al ámbito diatónico del La M principal.

### *Cuaderno VIII*

---

Este cuaderno incluye piezas de una elaboración armónica y textural considerablemente más compleja respecto a los anteriores. En general predominan lenguajes armónicos cromáticos, pero también hay cabida para conceptos modales.

#### **1.- Vivo**

Tono de Mi m, 8 compases de 3/4. Se articula en 2 secciones (A-A') de 4 compases cada una. El material temático comienza con escalas descendentes de carácter virtuosístico, y culmina con una sucesión ascendente de acordes. La textura es de una polifonía de carácter sinfónico, tal y como ocurría en algunas piezas del cuaderno anterior. La sección A presenta un formato más contrapuntístico, incluso imitativo, mientras que en la sección A' las voces presentan una mayor unidad rítmica, aproximándose más a un modelo homofónico. Dentro de un diatonismo explícito, tienen lugar accidentes que dan lugar a acordes disminuidos, así como apoyaturas cromáticas. La pieza responde, globalmente, a un modelo estético de inspiración romántica.

#### **2.- Lento**

Tono de La b m, 17 compases de 2/2. Se articula, mediante un reposo, en dos secciones (A-B), de 7 y 10 compases respectivamente. La textura se basa en un formato de polifonía a 4 voces, a modo de coral casi homofónico. Tienen lugar numerosas alteraciones a modo de notas extrañas cromáticas, que dibujan las líneas de rasgo descendente, y dan lugar a múltiples acordes de paso. Este tipo de solución armónica es casi fluctuante, aunque no llega a encubrir la tonalidad principal, terminando esta en el modo homónimo (La b M). Aunque la textura de coral podría sugerir otra cosa, el discurso armónico responde a una inspiración romántica.

#### **3.- Andante**

Tono de Mi M, 13 compases de 6/8. Se articula, mediante un reposo, en dos secciones (A-A'), de 5 y 8 compases respectivamente. Formato textural en dos planos, donde la mano derecha canta una melodía armonizada homofónicamente a 3 o 4 voces, mientras que la izquierda acompaña con un despliegue armónico desde cada ataque del bajo. Tiene lugar característicos cromatismos de paso que generan falsas atracciones resueltas de manera excepcional. En general, la pieza responde a un formato constructivo muy semejante a las pequeñas piezas del *Álbum de Juventud* de R. Schumann, tanto en la textura, genuinamente pianística, como en ciertos giros armónicos a base de cromatismos de paso.

#### **4.- Allegretto leggero**

Tono de La b M, 18 compases de 3/2. Puede entenderse como articulada, mediante un reposo, en dos secciones (A-A') de 7 y 11 compases respectivamente. La textura se genera en una polifonía a 4 voces, inicialmente homofónica, a partir de la cual distintas voces despliegan, alternativamente, cierta actividad rítmica, basada, fundamentalmente, en floreos de tresillos. La alternancia entre la actividad rítmica de unas voces, mientras otras permanecen estáticas, da lugar a un resultado de compensación rítmica. Dentro de un claro diatonismo, también tienen lugar notas extrañas cromáticas, que dan lugar a un dibujo lineal de las voces, así como a acordes de paso. En general, la pieza responde a un modelo de inspiración romántica.

#### **5.- Serenamente**

Tono de Sol m, 15 compases de 6/8. Se articula en una curiosa distribución de dos secciones (A-A') de 10,5 y 4,5 compases respectivamente. El ritmo ternario aporta cierto carácter de danza, y la textura es, mayormente, homofónica. El diatonismo es claro, y se producen algunas alteraciones de atracción hacia grados cercanos. Lo más característico y peculiar de la pieza es, sin duda, su final, sobre la tríada de Do M, precedida de su respectiva dominante, que se percibe como un IV grado modalizado, y genera la percepción de un final no conclusivo o, al menos, no de un modo convencional.

#### **6.- Allegro**

Tono de Sol m, 10 compases de 2/4. Se articula en dos secciones (A-A') de 5 y 6 compases respectivamente (con superposición). La textura es polifónica a 4 voces, con una cierta codependencia rítmica entre ellas, de modo que se trata de un estadio intermedio entre la homofonía y el contrapunto. El diatonismo es claro, y sólo incluye algunos accidentes propios de atracción hacia grados cercanos, así como algunas resoluciones excepcionales, que sirven para general algunas líneas cromáticas. Salvo por esas ligerísimas sutilezas armónicas, la pieza responde a un modelo estético de coral barroco. Por tanto hablaríamos de un planteamiento neobarroco.

#### **7.- Lento**

Tono de Sol M, 17 compases de 2/2. Se articula en 2 secciones (A-A') de 10 y 7 compases respectivamente. Textura genuinamente homofónica a modo de coral a 4 voces, en valores largos, con la blanca como figura básica. Lo más característico es el registro medio-grave, que requiere el empleo de la clave de Fa en la mano derecha. La pieza podría ser transcrita, sin dificultad, para conjunto vocal masculino. A pesar de la textura, de apariencia barroca, la pieza presenta rasgos armónicos más evolucionados, que sugieren una estética neorromántica. Existen cromatismos de atracción hacia grados cercanos, resoluciones excepcionales que generan líneas cromáticas, y acordes modalizados (como el iv grado menorizado del compás 15). También destacable el acorde de 7ª de 3ª especie<sup>245</sup> del c. 16. Tienen lugar algunos cruces entre las voces centrales, y posiciones abiertas entre las voces inferiores, que reclaman cierta habilidad técnica de ejecución. La pieza responde mayormente a una estética de inspiración romántica.

---

<sup>245</sup> Tríada disminuida y séptima menor.

**8.- Andante con moto**

Tono de La b M, 18 compases de 3/4. Se articula en 2 secciones (A-B) de 10 y 8 compases respectivamente. La primera sección, a su vez se subdivide en 2 subsecciones de 5 compases cada una, y responde a un modelo de textura contrapuntística planteada a 3 voces, con entradas imitativas a distancia de 1 y 2 partes de compás respectivamente. La segunda sección es también contrapuntística, pero menos estratificada, llegando a formarse bloques de acordes, parcialmente más cercanos a lo homofónico. A pesar del claro diatonismo, tienen lugar notas de paso cromáticas, especialmente notas de paso y floreos, que dotan a la pieza de una apariencia un tanto lúdica. En conjunto, se trata de una obra de inspiración romántica.

**9.- Allegro**

Tono de Re, 12 compases de 3/4. Se articula en dos secciones (A-A'), de 6 compases cada una. Dentro de cada sección tienen lugar dos subsecciones, con arreglo a la secuencia de compases siguiente: 4-2 / 2-4. El primer segmento de cada sección se caracteriza por una particular textura de unísono, en el caso de la segunda sección, doblado en cuádruple octava, emulando un procedimiento orquestal de refuerzo. Las segundas subsecciones responden más a una construcción de tipo melodía acompañada. En todos los casos, la pieza responde a una naturaleza fundamentalmente rítmica, que se pone en evidencia por los motivos basados en ataques repetidos de una misma nota en picado, o por diseños repetidos de alturas, que enfatizan la rítmica por encima del concepto de línea.

Otra característica esencial de la pieza es su carácter modalizante. No indica armadura alguna, y está claramente ubicada en el tono de Re, lo cual da como resultado una ubicación en el modo dórico, con excepción del final, que tiene lugar sobre la tríada mayor. Este tipo de micropieza de marcado carácter rítmico y naturaleza modal, recuerdan claramente a algunas de los *Mikrokosmos* de B. Bartók.

**10.- Andante**

Tono de Do M, 10 compases de 6/4. Se articula en dos secciones (A-B) de 7 y 3 compases respectivamente. La textura es de una polifonía a 4 voces, a modo de coral. En la primera sección, algunas voces se mueven de modo ligeramente lineal, en forma alternante y rítmicamente compensada; la segunda sección es más netamente homofónica. Los giros armónicos incluyen notas extrañas cromáticas y resoluciones excepcionales, que dan lugar a acordes ambiguos, acordes de paso, acordes-apoyatura, etc. Todo ello genera una atmósfera característicamente romántica, dentro de la textura de coral.

**Cuaderno IX**

Este cuaderno presenta piezas de diferentes estilos y conceptos texturales, pero casi siempre con una importante presencia de cromatismos, lo cual incluso, en algún caso, genera situaciones armónicas de fluctuación y cierta incertidumbre.

### **1.- Un poco lento**

Tono de La M, 11 compases de 6/4. Se articula en 2 secciones (A-A') de 6 y 5 compases respectivamente. La textura es de una polifonía, predominantemente homofónica, a modo de coral a 4 voces (excepcionalmente a 5 en algunos acordes). Lo más característico de la pieza es el tratamiento armónico, de cierto carácter fluctuante, donde tienen lugar notas extrañas cromáticas que generan acordes de paso, apoyaturas, resoluciones excepcionales de las notas de atracción, y entidades armónicas transitorias de cierta ambigüedad. De hecho, no se indica armadura alguna, y la resolución en La M no se confirma hasta el final.

### **2.- Allegro moderato**

Tono de La M, 5 compases de 4/4. Se articula en 2 secciones (A-A') de 2 y 3 compases respectivamente. Toda la pieza, a excepción del acorde final, se desarrolla en el pentagrama superior únicamente, lo cual da idea del registro único localizado. El fundamento de la composición es la sucesión de terceras repetidas consecutivamente entre ambas manos, generándose un efecto de trémolo de carácter virtuosístico. A pesar de que el ámbito diatónico es claro, aparecen notas extrañas cromáticas, especialmente floreos, con un carácter claramente ornamental y decorativo.

### **3.- Allegro**

Tono de Mi m, 8 compases de 2/4. Se articula en 2 secciones (A-A') de 4 compases cada una. La textura es contrapuntística, pero no se mantiene estable el número de partes reales. El comienzo de cada sección es en un canon a 2 voces, en el primer caso a la 3ª descendente, en la 2ª sección a la 2ª menor, y siempre a distancia de medio compás. Sin embargo, cada una de las 2 secciones, a pesar de su extrema brevedad, se desarrollan en una forma de contrapunto que podríamos calificar de sinfónico, aumentando el número de partes reales sobre la marcha, duplicando el bajo en octavas y elaborando texturas de complejidad mayor a la que cabría imaginar al comienzo. El diatonismo es claro, aunque tienen lugar algunas alteraciones que funcionan como notas extrañas cromáticas, como notas de paso y apoyaturas, generando trazo más definido de las líneas de la polifonía. Finalmente, la pieza acaba sobre la tríada de Mi M.

### **4.- Coral**

Tono de La m, 12 compases de 4/4. Se articula en 2 secciones de 6 compases con anacrusa cada una. A pesar de lo que induce a pensar el título de la pieza, la textura tiene un carácter más contrapuntístico que homofónico, ya que las voces se presentan elaboradas, con una cierta independencia y compensación rítmica. El número de partes reales se mantiene estable en 4, según el concepto tradicional, sin embargo, su distribución entre ambas manos no es siempre la misma, dado que tienen lugar disposiciones poco usuales de los acordes. Este hecho, así como la intensa actividad de cada una de las voces, requieren cierta habilidad de ejecución en el intérprete. El diatonismo es claro en todo momento, sin perjuicio de ligeros cromatismos de atracción hacia grados cercanos.

### **5.- Poco allegro**

Tono de Do M, 11 compases de 2/4. La pieza transcurre de un solo trazo, con textura contrapuntística imitativa a 3 voces. Las 2 primeras entradas tienen lugar entre las voces 1ª y 3ª respectivamente, a distancia de compás e intervalo de octava. La 3ª entrada, en la voz central,

está desplazada a distancia de un compás y medio, y con el motivo por inversión. El diatonismo es claro, sin embargo tienen lugar ciertos cromatismos de paso, así como apoyaturas de carácter transitorio que dibujan el trazo de las líneas.

#### **6.- Lento**

Tono de La M, 17 compases de 2/2. Se articula en 2 secciones (A-B), de 10 y 7 compases respectivamente. La textura es homofónica, a modo de coral a 4 voces, de las cuales la del bajo se presenta duplicada en octavas durante todo el transcurso. El diatonismo es claro, si bien tiene lugar algunos accidentes de atracción hacia grados cercanos. Al final aparece la indicación “*Tóquese en otros tonos*”, con la intención de proponer la práctica de la transposición.

#### **7.- Allegretto**

Tono de La M, 11 compases de 2/4. Se articula en 2 secciones (A-B) de 7 y 5 compases respectivamente (con superposición). La textura se presenta en dos planos: El de la mano derecha con diseños de terceras paralelas, y el de la mano izquierda a base de característicos saltos de octavas y quintas. En conjunto, la pieza presenta un carácter lúdico a modo de scherzo. El diatonismo es claro, y sólo presentan leves cromatismos ornamentales con carácter de floreos o apoyatura.

#### **8.- Allegro energico**

Tono de Do m, 14 compases de 4/4. Se articula en 2 secciones (A-B) de 7 compases cada una, de las cuales, la primera se basa en unísonos duplicados a la octava, con un carácter declamatorio y dramatismo romántico. La segunda se desarrolla en un formato de melodía acompañada, donde el plano acompañante presenta una rica, variada y cambiante naturaleza, registro, diseños, figuración, etc. En conjunto, se trata de una pieza de genuino carácter romántico. El diatonismo es claro, si bien se producen algunos cromatismos de paso, apoyaturas o atracciones hacia determinados grados, que aportan un cierto interés melódico armónico.

#### **9.- Sereno**

Tono de Fa # M, 6 compases de 4/4. Se articula en 2 secciones (A-B) de 3 compases cada una. La textura contrapuntística imitativa a 3 voces presenta las 2 primeras entradas a distancia de medio compás e intervalo de 4ª descendente, y la 3ª entrada a distancia de un compás e intervalo de 8ª descendente. El diatonismo, aunque inusual, es claro, sin perjuicio de algunos ligeros cromatismos que se presentan como notas extrañas. Este detalle hace que, aunque la textura contrapuntística recuerde modelos estéticos del barroco, la pieza responda más a un concepto romántico.

#### **10.- Molto moderato**

Tono de Do M, 16 compases de 2/2. Textura de polifonía levemente contrapuntística, casi homofónica, a modo de coral a 3 voces. Se articula en 3 secciones (A-B-A'), de 8, 4 y 4 compases respectivamente. El diatonismo es claro, si bien tienen lugar ciertos accidentes a modo de notas de paso y/o atracción hacia grados cercanos. Una vez más, los detalles cromáticos que ornamentan el ámbito diatónico sugieren una estética romántica. Igual que en

otras ocasiones, aparece la indicación “*Tóquese en otros tonos*”, con la intención de proponer la práctica de la transposición.

### *Cuaderno X*

Este cuaderno contiene las piezas de mayor complejidad y de estética más evolucionada de toda la colección. Las texturas cada vez se presentan más elaboradas, en soluciones de diversidad e interacción compleja de planos. En las 5 primeras piezas encontramos indicios de tonalidad distorsionada y/o encubierta. Pero lo más relevante es, sin duda, el hecho de que las últimas 5 piezas están concebidas en un lenguaje plenamente atonal, casi siempre de inspiración expresionista y de significativo abstracción conceptual.

#### **1.- Allegretto**

Tono de Si b M, 8 compases de 2/4. Se articula en 2 secciones (A-A') de 3 y 5 compases respectivamente. La textura se caracteriza por un contrapunto a 2 voces, en una disposición rítmica estable de 3 notas contra 2. Aunque el diatonismo es claro, algunos accidentes de atracción, o con naturaleza de nota extraña, contribuyen a dibujar el trazado, en especial de la línea del bajo. La textura que surge de la superposición rítmica (3 contra 2), sugiere una estética afín a un clasicismo o romanticismo temprano, si bien la solución armónica es sencilla.

#### **2.- (Sin indicación de tempo)**

Tono de Sol b M (aunque no presenta armadura), 19 compases de 3/8. Se articula en 2 secciones de 13 y 6 compases respectivamente. La textura es predominantemente homofónica. Lo más característico de la pieza es su tratamiento armónico complejo y ambiguo, donde tienen lugar acordes extraños y cierta fluctuación armónica de cierta indeterminación. El reposo del final de la primera sección se produce sobre la tríada de Mi b m, y el de la segunda sobre Sol b M, y son los puntos de estabilidad más señalados. Durante el transcurso de la obra, la ambigüedad tonal es casi constante, y da lugar a un lenguaje de cierta complejidad.

#### **3.- Allegro**

Tono de Do M, 5 compases de 4/4. La pieza, de carácter scherzante, se articula en 2 secciones (A-A') de 2 y 3 compases respectivamente. La textura es diversa dentro de la su brevedad. Ambas secciones comienzan con un material basado en una sucesión de acordes por cuartas, arpegiados en la mano derecha, acompañados por un ostinato rítmico a base de saltos de octava en la mano izquierda. Posteriormente, la primera sección evoluciona en una derivación de ese mismo material, mientras que la segunda continúa en un contrapunto a 3 voces, con carácter imitativo entre las 2 extremas, para conducir a la conclusión final. El diatonismo está claramente establecido; sin embargo, existen ciertos rasgos armónicos que lo encubren ligeramente. Uno de ellos es el empleo recurrente de acordes por cuartas, al comienzo de cada sección, y otro, la presencia de ciertas alteraciones que dan lugar a acordes alterados y acordes extraños (acordes apoyatura principalmente), así como a un trazo de líneas con cierto componente cromático. La pieza recuerda, en cierta medida, el estilo de compositores del Este como D. Shostakovich o B. Bartók.

**4.- Sereno**

Tono de Sol m, 12 compases de 6/4. A pesar de transcurrir en un trazo de continuidad, la pieza se puede entender articulada en 2 secciones (A-A') de 7 y 5 compases respectivamente. La textura se basa en un modelo de coral a 3 voces, de las cuales la central fluye con una cierta independencia rítmica, que dota al conjunto de un aspecto más contrapuntístico que homofónico. Al llegar al penúltimo compás, el número de partes reales se incrementa hasta 4, incluso a 6 en el acorde final (triada de Sol M en disposición abierta). El diatonismo es claro, y sólo tienen lugar ligeras alteraciones que dibujan el trazo de las líneas y generan atracciones hacia grados cercanos. En general, la pieza se adscribe lenguaje armónico de inspiración romántica.

**5.- Allegro solenne**

Tono de Re M, 13 compases de 3/4. Se articula en 3 secciones (A-B-A'), de 6, 4 y 3 compases respectivamente. La textura consiste en dos planos, de los cuales, el de la mano derecha es una melodía armonizada homofónicamente, y el de la izquierda, una línea de bajo, de trazo muy definido, con frecuentes duplicaciones a la octava. El tratamiento armónico propicia una audaz indefinición tonal, que no se resuelve definitivamente, casi hasta el final. Inicialmente, tienen lugar frecuentes acordes alterados y ambiguos, algún acorde por cuartas, incluso poliacordes, que vuelven imprecisa la ubicación tonal. La primera sección sugiere una cierta atracción hacia Si, que se confirma en el reposo conclusivo del compás 6. La segunda se va dirigiendo, gradualmente, hacia la conclusión definitiva en Re M, confirmando la tonalidad que sugería inicialmente la armadura, pero de la que no se percibía certeza hasta el final.

**6.- Allegro**

Esta pieza transcurre a través de un lenguaje plenamente atonal. Consta de 11 compases de 4/4. La textura se basa en un contrapunto de estética evolucionada, a 3 voces, si bien ocasionalmente se incrementa el número de partes reales. El bajo se presenta, con frecuencia, doblado en octavas o, incluso requintado (al principio). Las 2 voces superiores aparecen en un formato rítmicamente codependiente al principio, para emanciparse, posteriormente, en una solución más plenamente contrapuntística. La estructura es de un solo trazo. El fundamento estético y conceptual de la pieza es de inspiración expresionista, donde el material fluye en una variación desarrollada continua, con una concepción esencialmente lineal, diacrónica y direccional. El lenguaje armónico transcurre a través de un cromatismo total y absolutamente libre, sin restricciones ni insinuaciones diatónicas de ningún tipo. Se trata de la primera pieza plenamente atonal de la obra. Puede apreciarse la presencia recurrente de agregados tipo (0,1,3)/(0,2,3), incluidos ambos en el acorde final (0,1,3,4).

**7.- Allegro molto**

Lenguaje atonal, 6 compases de 4/4. La pieza fluye de principio a fin en un trazo único y direccionado. La textura consta de dos planos, adscritos a ambas manos respectivamente. La gama cromática es libre y sin restricción alguna, destacando cierta recurrencia de los agregados tipo (0,1,4)/(0,3,4). El verdadero fundamento conceptual de la pieza es su direccionalidad de



principio a fin a través de la rítmica. El comienzo de la pieza tiene lugar en un nivel de actividad rítmica que, gradualmente, se va frenando y aminorando. En la mano derecha, el transcurso de las corcheas picadas hacia valores largos; en la mano izquierda, desde los trinos agitados del comienzo hacia figuras más diseminadas, pasando por valores irregulares e intercalando algún silencio; en definitiva, dirigiéndose hacia un nivel de densidad decreciente. De este modo, se crea la ilusión de un rallentando que, verdaderamente, está inducido por la propia distribución de la figuración. En definitiva, los conceptos de linealidad, horizontalidad y diacronía son los pilares de fundamento conceptual de la pieza, muy afin a la estética expresionista.

### **8.- Lento**

Lenguaje atonal, 9 compases de 4/4. La pieza fluye de un solo trazo, sin que se aprecien divisiones significativas. La textura es un tipo evolucionado de homofonía, basándose en la sucesión de acordes complejos, localizados en diferentes regiones de registro. Únicamente al final se aprecia un cierto rasgo de línea en la mano izquierda que, en realidad, es el despliegue de un acorde similar a los demás. Al principio aparecen las indicaciones “*como campanas*” y “*Ped. a cada acorde*”, que sugieren elocuentemente el tipo de toque requerido y la atmósfera tímbrica y sonora a recrear. El tipo de material armónico es complejo. Aunque son frecuentes algunas sucesiones de cuartas, no tiene lugar un tipo recurrente de agregado, ya que los bloques acordales son complejos, densos y diversos. El fundamento conceptual de la pieza parece ser más vertical que horizontal y, por lo tanto, más sincrónico que diacrónico. El tipo de estética en el que se inspira recuerda, en gran medida, al estilo de O. Messiaen.

### **9.- Andante**

Lenguaje armónico atonal, 10 compases de 3/2. La pieza puede percibirse como articulada en 2 secciones (A-A') de 4 y 6 compases. La textura se basa en la superposición de 2 planos, adscritos a ambas manos respectivamente, de los cuales el de la mano derecha a menudo se materializa en forma de acorde por segundas o cuartas. Sin que haya mucha unidad, sí que se aprecia una cierta recurrencia de agregados tipo (0,1,4)/(0,3,4) así como los de tipo (0,1,6)/(0,5,6); estos últimos, como un caso particular de acordes por cuartas (una justa y otra aumentada). El estilo de la pieza es un tanto ecléctico dentro de la pura atonalidad. Si bien tiene rasgos expresionistas, no se puede adscribir plenamente a esta estética, porque horizontalidad y verticalidad participan, ambas, en el fundamento constructivo y conceptual de la composición. No hay una linealidad ni direccionalidad puras, ya que hay cierta reiteración de elementos, y este rasgo aleja la estética de un expresionismo que sí podría ser sugerido por el tratamiento armónico.

### **10.- Allegro con spirito**

Lenguaje armónico plenamente atonal, 10 compases de 4/4. La estructura puede percibirse como articulada en 3 secciones (A-A'-A'') de 3, 2 y 5 compases respectivamente. Cada una de ellas transcurre como un proceso de intensificación rítmica que culmina en agitados trémolos. Por tanto, la forma se define como un concepto direccional. Las alturas fluyen a través de una gama cromática total, sin restricción alguna, y sin que destaque con claridad ningún tipo de agregados. El fundamento conceptual se puede definir como horizontal y diacrónico, y adscrito a una estética cercana al expresionismo.



## CANTOS DE ESPERANZA (1975)

*"Es un lento camino hacia lo espiritual, sin dejar de lado lo terrenal. La ilusión silenciosa y esperanzadora de que se hagan realidad las cosas buenas, contrasta con las protestas ligeras y vibrantes en voz alta. Cuando de nuevo llega la calma, ocurrirá lo que se desea y se celebrará con alegría"<sup>246</sup>.*

Este ciclo de 7 piezas está fechado en Villafranca del Bierzo, el 30 de marzo de 1975, y dedicado a M<sup>a</sup> Begoña Alonso. Efectivamente, se trata del año crítico en su vida personal, durante el cual siente el impulso de reconducir su vocación desde la vida religiosa al matrimonio. Al año siguiente solicitaría, definitivamente, la dispensa de su vida consagrada. Las piezas reflejan, por tanto, un estado anímico introspectivo y denso, y son el vehículo expresivo por excelencia de su propia crisis personal.

La obra fue interpretada el 19 de febrero de 1994 en el VII Memorial por la pianista leonesa Belén Ordóñez. Aunque en el folleto del Memorial no figura como estreno absoluto, podría considerarse como tal, ya que no existe constancia de ninguna otra interpretación pública anterior. También se interpretó, en versión reinstrumentada por Joaquín Ferrer, para cuarteto de saxofones, el 15 de junio de 2000, dentro del XIII Memorial Ángel Barja, por el cuarteto STAB-GLAN.

### 1.- Tempo ordinario

La pieza adopta una forma de fuga. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza, así como sus materiales y contenidos motivicos y polifónicos.

Agógica		Tempo ordinario																					
Sección		Sección I (Exposición)										Sección II											
Voz	1		R	CS	VL - MZ						S	CR		VL									
	2	S	CR	VL					S (falsa entrada)						R	VL		VL					
	3						R	CS						VL									
	4						S	CR	VL										S variado	CS			
Compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20		

<sup>246</sup> Entrevista realizada a la pianista Belén Ordóñez Badiola el 28 de abril de 2012

Agógica		Poco Più mosso							Tempo I																
Sección		1 <sup>er</sup> Divertimento							Sección III							2 <sup>o</sup> Divto.			Coda						
Voz	1	VL - MW										R	VL				VL - MY			MX		VL - MY			
	2	VL - MX									S	VL					Plano homofónico			MZ		VL			
	3										R	CS		VL - MX						VL - MY					
	4	VL			VL - MX				S		CR		VL - MX					Plano Acomp.							
Compás		21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	

- S: Sujeto
- R: Respuesta
- CS: Contrasueto
- CR: Contrarespuesta
- VL: Voz libre
- MX: Motivo procedente de la cabeza del sujeto
- MY: Motivo procedente de la parte central del sujeto
- MW: Motivo procedente del comienzo del contrasueto
- MZ: Motivo procedente de la desinencia del contrasueto

### Esquema 133

Esta fuga es, en realidad una transcripción de uno de los pasajes del IV movimiento del 2º cuarteto de cuerdas, *Diálogos*, de 1972. La primera sección del IV movimiento, *Andante Cantado*, del cuarteto se utilizará, como veremos, transcrita de forma casi literal, en la pieza nº 5 de los *Cantos de Esperanza* para piano. La sección del mismo movimiento del cuarteto que empieza en el compás 30, y cuya indicación agógica reza *giocoso e quasi allegro*, es la que se corresponde con esta primera pieza del ciclo pianístico. Teniendo en cuenta que el movimiento del cuarteto está escrito en compás de 6/4 y la pieza para piano en 3/4, la equivalencia de compases será de doble/mitad, lo cual hace un tanto compleja la explicación de qué pasajes concretos se omiten en cada caso. En líneas generales podemos afirmar que la pieza para piano es una versión reducida del pasaje del cuarteto, del que se omiten algunos pasajes. Verdaderamente, la transcripción denota un maduro bagaje en materia de instrumentación, que se pone de manifiesto en la elección de los registros, supresión de unos planos o recreación de otros, y adecuación, en general, de una determinada idea textural a uno u otro ámbito idiomático (cuarteto de cuerdas / piano).

Se trata de una fuga tonal en el sentido contrapuntístico<sup>247</sup>, aunque indiscutiblemente atonal en lo que se refiere al lenguaje armónico, ya que la naturaleza esencialmente cromática de las

<sup>247</sup> Aquella cuya respuesta difiere del sujeto por una mutación interválica.

líneas melódicas disipa cualquier percepción de diatonismo. A pesar de ello, es posible reconocer un orden estructural fundamentado sobre reminiscencias tonales sobre el tono de Mi. Además, el acorde final de la pieza, confirma la tonalidad de Mi M.

A continuación haremos un recorrido por las secciones estructurales, describiendo los eventos que acontecen en cada una.

- Sección I (Exposición): Sujeto sobre Mi, respuesta sobre Si. Cuatro entradas canónicas y una quinta "falsa entrada" sobre Fa# (secuencia de quintas).
- Sección II: Sujeto sobre Si, respuesta sobre Fa#. Siguiendo entrada, sujeto sobre Do# (secuencia de quintas de nuevo).
- 1<sup>er</sup> Divertimento: A 3 voces libres, con materiales motivicos derivados del contrasujeto ("W") y de la cabeza del sujeto ("X").
- Sección III: Zona de estrechos. Entradas de sujeto sobre Mi y respuesta sobre Si. se desplazan, incluso fracciones de pulso, aportando mayor complejidad a la polifonía y, por lo tanto, a la textura.
- 2<sup>o</sup> Divertimento: De carácter más acordal. Los planos se basan en acordes tenidos o en despliegues acompañantes sobre una figura de floreo.
- Coda: Voces libres que contienen motivos derivados del sujeto y del contrasujeto. Acorde final sobre la tríada de Mi M.

En definitiva, se trata de una pieza en la que existe una estructura escolástica, basada en el esquema formal de la fuga, cuyo fundamento conceptual se basa, fundamentalmente, en la paradoja producida al negar y afirmar la tonalidad simultáneamente. Tal y como se ha explicado detalladamente, existe una base de organización tonal sobre Mi, y una confirmación de esta tonalidad al final. Sin embargo, los trazados melódicos de las líneas que integran la polifonía transcurren en un grado de cromatismo suficiente para anular cualquier posibilidad de percepción diatónica. Por lo tanto, se trata de un modo audaz de encubrir y distorsionar la tonalidad.

## 2.- Allegro moderato

Esta pieza, de particular energía, se caracteriza, fundamentalmente, por su densa textura, que recrea un tipo de instrumentación de inspiración organística, basado en un número reducido de planos (2 generalmente), cada uno de los cuales se presenta intensamente reforzado, ya sea en octavas paralelas, como viene siendo habitual en la mano izquierda, o en acordes paralelos, como suele ocurrir en la derecha. Esta circunstancia está en conexión con el hecho de emplear frecuentes dinámicas de tipo *f* y *ff*, y el empleo de acentos para atacar acordes con clara intención rítmica y percusiva.

La pieza transcurre en un flujo constante y unitario, si bien es posible percibir una articulación en 4 secciones, delimitadas por sutiles reposos y por leves variantes textuales pero, sobre todo,

por la organización de las dinámicas. El siguiente esquema representa la estructura general de la pieza.

Sección	A											A'								
dinámica	f				ff					p subito		f		p >			pp >			
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

Sección	A''								A'''							
dinámica	f				P subito <> pp				p cresc.			f >	P >		pp	
Compases	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	

Esquema 134

En lo que se refiere a la organización de las alturas, cabe señalar que coexisten varios hechos diferentes. Por un lado, los movimientos lineales, como los bajos en octavas, responden a cromatismo total libre. Por otra parte, los materiales acordales son plurales, y, entre ellos, pueden reconocerse acordes tríadas y por cuartas, fundamentalmente. Un motivo característico es el que se basa en un acorde tipo (0,4,6) precediendo a otro de tipo tríada mayor (0,4,7), a modo de apoyatura. De tal modo, el acorde tipo (0,4,6) se convierte en el material más significativo y original de la pieza, desde el punto de vista de su morfología. Si se analiza dicho set, puede apreciarse cómo parece derivado de una escala de tonos enteros. Por otra parte, también puede entenderse como una sucesión de cuartas, de las cuales, una es aumentada y otra disminuida. Finalmente, este tipo de acordes se presentan generalmente, como hemos dicho, asociados a una tríada mayor, de la cual resultan ser apoyatura. Este hecho se reproduce de manera recurrente y significativa a lo largo de toda la pieza.

Set (0,4,6) en ordenación mínima "normal form" y base [Sol=0], donde se puede apreciar su parentesco con un tetracordo hexátono

Set (0,4,6) en disposición (0,6,10), secuencia de cuartas, aumentada y disminuida respectivamente y base [Do#=0]

Set (0,4,6) como apoyatura de una tríada mayor a la cual precede, tal y como acontece en la pieza

Ilustración 111

### 3.- *Muy sereno*

Esta pieza se caracteriza por una textura que evoluciona, de manera muy progresiva, desde un formato puramente homofónico hasta otro más contrapuntístico, a medida que algunas voces se van emancipando del pulso inicial de blancas. Sólo una pequeña sección insertada a modo de cuña, entre los compases 34 y 38, propone otro planteamiento textural, más próximo al de melodía acompañada. Tras este pasaje, la música se vuelve a acercarse progresivamente al estadio homofónico inicial.

Estructuralmente, la pieza fluye en un trazo de gran continuidad. Sin embargo, un momento de reposo explícito en el compás 33, así como diversos puntos de inflexión en las cotas de tensión de la pieza, generan una cierta percepción de articulación en el discurso.

El siguiente esquema representa la estructura general de la pieza.

S	I	II	III	IV	V
T	H-C	C	C	MA	C-H
D	pp	pp	pp	p pp	p pp
NC	1-18	19-22	23-33	34-39	40-45

S: Sección

T: Textura

D: Dinámicas

NC: Número de compas

H-C: Homofónica a contrapuntística

C: Contrapuntística

MA: Melodía acompañada

C-H: Contrapuntística a homofónica

#### Esquema 135

Como ya hemos mencionado, el discurso es conducido, fundamentalmente, por el flujo de procesos de anátesis y catátesis, que propician la localización de puntos de clímax así como de distensión. Tal y como se ha podido apreciar en el esquema anterior, el rango dinámico es extremadamente sutil, y delimita, en cierta manera, la articulación de las secciones de la estructura, si bien de modo muy leve. Este tratamiento preciosista de la dinámica ha de interpretarse como un rasgo de evolución respecto de obras anteriores.

El parámetro que verdaderamente se constituye como hilo conductor del discurso es el trazado melódico de la línea; concretamente de la voz superior, que genera la direccionalidad entre los

puntos de tensión y distensión. El esquema siguiente representa un perfil de dicha línea, acotado entre las alturas C<sub>#4</sub> (representado numéricamente como 1) y C<sub>6</sub> (representado como 24).

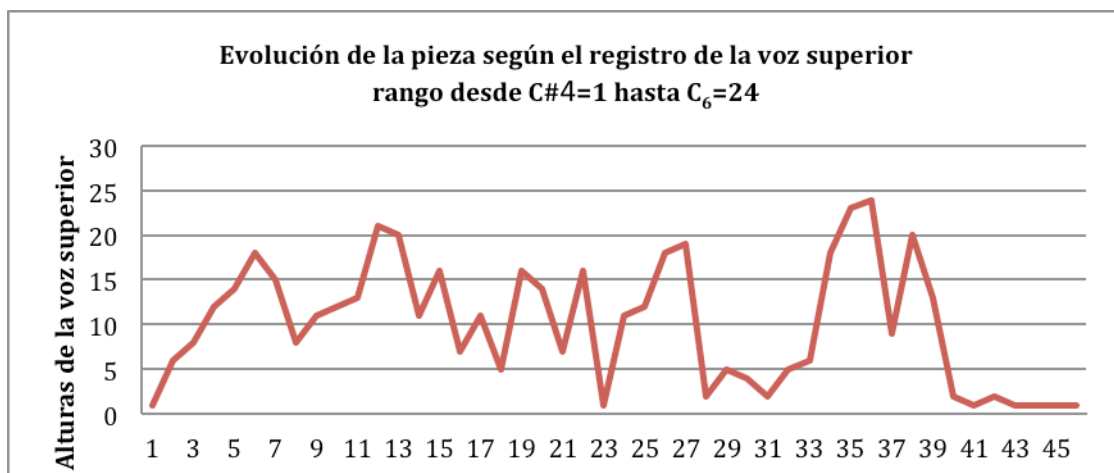


Gráfico 34

En lo que se refiere al lenguaje armónico, la pieza contiene acordes de morfologías diversas. Pueden reconocerse agregados de tipo (0,2,4) (secuencia de tonos), de tipo (0,3,6) (secuencia de terceras menores o tríada disminuida), o de tipo (0,4,8) secuencia de terceras mayores o tríada aumentada). También aparecen secuencias de cuartas, así como de cuartas y terceras combinadas. Un hecho significativo es que no hay una recurrencia relevante de agregados que comiencen por semitono. Por lo tanto, aunque se trata de un cromatismo total y un lenguaje indiscutiblemente atonal, puede apreciarse una intención de no abundar en las disonancias semitonales más agresivas. En definitiva, aunque el contexto armónico es atonal debido al grado de distorsión poliacórdal, los materiales armónicos presentan cierta morfología diatónica. A este respecto resulta paradigmático el acorde final de la pieza, que es una disposición particular del agregado tipo (0,2,4,5), y que representa un tetracordo diatónico en forma de acorde. De ahí la sonoridad generalizadamente apacible de la pieza que está en conexión con la indicación agógica que le da título: "Muy sereno". Este tratamiento armónico es bastante afín a los procedimientos de autores de escuela rusa. Probablemente por esta razón, Enrique Igoa considera esta pieza comparable a algunas de Shostakovich<sup>248</sup>.

#### 4.- Allegro moderato

Esta pieza presenta un carácter muy unitario en lo que se refiere a textura y materiales constructivos esenciales. Sólo una expresa indicación agógica y un punto de reposo evidente sugieren la siguiente estructura:

<sup>248</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 78

1	A	A'	Coda
2	1 - 22	23 - 36	37 - 41

1: Sección

2: Compases

Esquema 136

Los materiales más representativos de la pieza son dos motivos rítmico-melódicos: uno principal, de dos compases exactos de duración, a base de corcheas articuladas con gran precisión y una desinencia femenina de tipo apoyatura; el otro, secundario, más breve, que incluye valores irregulares (tresillos) y que también sugiere el final de tipo apoyatura. Ambos motivos se reproducen, de forma más o menos variada, en diversidad de registros y dinámicas, sugiriendo una ilusión orquestal, y tejiendo una textura contrapuntística dinámica y rica, aunque, globalmente, homogénea, ya que la figura básica de corchea prevalece, con la única excepción de la leve esporádica figura de tresillos del motivo secundario.

En lo que respecta a la organización de las alturas, la pieza presenta una configuración poliacordal similar a las anteriores del ciclo, y que, igualmente, recuerda los procedimientos armónico-tonales de la escuela rusa. Efectivamente, la profusión de cromatismos rebasa los límites de cualquier diatonismo. Sin embargo, es posible apelar a una cierta perspectiva gestáltica para apreciar que toda la pieza es una paráfrasis de un acorde de dominante sobre Mi (con especial incidencia en  $Mi_2$  en la m. i.), con todo tipo de aditamentos cromáticos, notas extrañas, añadidas, etc. Curiosamente, el acorde final contiene la tríada La M en la m.d., aunque sobre la nota Re en el bajo, que funciona como un eficaz modo de distorsión (de tipo poliacordal) de esta posible apreciación funcional de la armonía de la pieza. Muy probablemente, el fundamento conceptual de la misma sea encubrir y distorsionar hábilmente esta naturaleza tonal funcional, mediante el pretexto de desarrollar el material rítmico, a través de un despliegue tímbrico y textural.

### 5.- Cantando, como una oración

Igual que ocurría con la primera pieza del ciclo, la quinta es una acertada transcripción de una sección del IV movimiento del 2º cuarteto de cuerdas, *Diálogos*, de 1972. Concretamente utiliza el pasaje que precede y que sigue a la fuga, la cual, a su vez, viene a ser, como hemos visto, el material de la primera pieza del ciclo pianístico.

Diversas variantes de textura dentro del unitario ámbito contrapuntístico sugieren una estructura como la que representa el esquema siguiente:

Sección	A <sub>1</sub>			A <sub>2</sub>					A <sub>1</sub> ' (Coda)
Subsección									
Compases	1-3	4-7	8-9	10-12	13-14	15-16	17-19	20-24	25-28

Esquema 137

Verdaderamente, el material motivico-interválico se puede reducir a un único semitono como célula básica, que a su vez es parefraseada en la materialización de diferentes motivos concretos. El ritmo resulta globalmente homogéneo dentro del compás de 6/4 con la negra como figura básica persistente y un pasaje central donde se intensifica por la aparición de un motor rítmico de corcheas.

El piano recrea con acierto los timbres de la versión original para cuarteto en la elección de los registros de cada material.

La pieza es predominantemente contrapuntística, si bien presenta una diversidad de ricas variantes de este concepto textural. La primera sección responde a un contrapunto de planos, donde la m. d. funciona como un plano acordal u homofónico, a su vez contrapuesto al de la m. i., que desempeña un rol más lineal, ocasionalmente reforzado en octavas. La segunda sección presenta, a su vez, diversidad de formatos, como el puro contrapunto de dos líneas u otros más complejos que incluyen notas pedal en un registro medio en repetición isorrítmica con la voz superior, en una especie de configuración heterofónica que, a su vez, interacciona con otro plano más acordal a base de terceras paralelas que evolucionan semitonalmente en la m. i. En definitiva, debe valorarse el aspecto textural como un rico panorama de posibilidades dentro de un concepto globalmente contrapuntístico.

En lo que se refiere a la organización de las alturas y al lenguaje armónico-tonal, se trata de un ámbito semejante al de las piezas anteriores. Una vez más, se trata de un alto grado de cromatismo que distorsiona y encubre una posible percepción diatónica que, a pesar de todo, podría apreciarse desde una perspectiva gestáltica. El inicio de la pieza parte de la tríada La M, y el final reposa sobre Mi M. Todo el transcurso central fluye por un cromatismo absolutamente indeterminado. Momentáneamente se pueden reconocer funciones de tipo dominante, que inmediatamente se desvanecen en resoluciones excepcionales imprevisibles. A largo plazo, sin embargo, sería relativamente coherente reconocer de un modo casi simbólico el comienzo sobre La como un IV del Mi final.

Sin embargo, la diferencia de esta pieza con las anteriores del ciclo es que responde a una concepción más horizontal que vertical, de modo que, aunque es posible reconocer, como hemos dicho, morfologías armónicas de tipo cercano al tonal, lo más determinante de la pieza es el modo en el que estos acordes se van encadenando. Este hecho denota una concepción esencialmente lineal. Por lo tanto, aunque la pieza mantiene cierta influencia de la escuela rusa por ese concepto neotonal, como ocurre en las anteriores de *Cantos de Esperanza*, no es menos cierto que ésta, particularmente, presenta, además, una cierta afinidad con la influencia centroeuropea expresionista de la II escuela de Viena, por ese carácter lineal que hemos explicado.



6.- Sereno

Esta pieza adopta nuevamente la forma de fuga. Curiosamente, el sujeto resulta ser significativamente semejante a la cabeza de la fuga de la primera pieza de esta serie, tanto en su esencia rítmica como en su direccionalidad melódica. La diferencia estriba, fundamentalmente, en que en aquélla, el material interválico procedía de la célula (0,2,5), mientras que en ésta lo hace de un tipo (0,4,8), es decir, de una tríada aumentada. Los procedimientos de elaboración de los materiales denotan un significativo grado de evolución y originalidad respecto de lo que podría ser una versión escolástica del género. Existen ejemplos en los que el propio sujeto se presenta en una versión que desintegra la propia direccionalidad melódica quebrada que le es propia, para presentar el mismo contenido interválico (0,4,8) en un sentido puramente ascendente. Este hecho es sólo un ejemplo de un grado de abstracción que caracteriza la pieza.

Otro aspecto significativo es el tratamiento de la polifonía que, si bien hemos representado, en un sentido estricto, a 4 voces, verdaderamente no hay una claridad definitiva acerca del número exacto de partes reales, el cual permanece de manera ambigua, entre 3 y 4. Si bien es cierto que, en el transcurso de la pieza, nunca tiene lugar, en sentido estricto, una polifonía a más de 3 partes, no lo es menos el hecho de que en algunos pasajes aparecen acordes de tres notas configurando un plano que a su vez se contrapone a una línea en otra voz. También tienen lugar breves pasajes que, aun discurriendo a dos voces, presentan un tratamiento de éstas a modo de despliegue melódico-armónico, lo cual genera un cierto efecto de polifonía encubierta.

Todo lo anterior no es sino la argumentación detallada que demuestra ingenio y un significativo grado de elaboración en la configuración variada y enriquecida de los planos y, en definitiva, un propósito de búsqueda textural que trasciende la pura polifonía y contrapunto escolásticos, emulando timbres verdaderamente orquestales. El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza, así como la clasificación y disposición de sus materiales.

Sección		I (Exposición)					II										
Voz	1					S (E) Homof.	cs	vl		S* bloque Homof.	S* bloque Homof. (prog.)	S* bloque Homof. (prog.)	Acorde Homof	Arbescos Deriv. del S	Arbescos Deriv. del S	Acorde de reposo	
	2		R (A)	cs	vl		vl									4ªA+ 4ªd+ 4ªA	
	3	S (E)	cs	vl	vl											Ó bien	
	4		S (E)	cs	vl		S (F#)	cs	vl	cs	vl				Trémolos Concl.	Tírad.d+7ªm	
Compases		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Sección		III								IV							
	1	S (F)	Acorde Homof	cs*	vl		Arbescos Deriv. De S (E) Aglutinación de las 3 voces superiores en un despliegue armónico	Bloque homofónico Deriv. De S (Db) Aglutinación de las 3 voces	vl		R (A)	cs	S* (F)	S* (E)	Acorde conclusivo por 4 <sup>as</sup>		
	2			cs*	cs*	cs*					S (E)	cs	vl				
	3																
	4	vl		S (G#)	cs	vl	cs*	vl	S* (G)	S* (C)		S (E)	cs*	cs*		Cs**	
Compases		17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32

S: Sujeto; S\*: Sujeto variado; cs: Constrasujeto; cs\*: Contrasujeto variado; R: Respuesta; vl: Voz libre

Esquema 138

En lo que se refiere a la organización de las alturas y, como consecuencia, al lenguaje armónico-tonal resultante, podemos afirmar que esta pieza está puramente dentro de los límites de la atonalidad, lo cual propicia resultados altamente expresivos, al conseguir que ningún aspecto externo pueda distraer una apreciación más profunda de las líneas y de sus esporádicas inmersiones en formatos texturales de naturaleza más especial, y de los que ya hemos dado detalle anteriormente. Por todo lo dicho, podemos deducir una relativa, pero clara, influencia expresionista en la pieza, que subyace muy por encima del hecho de adscribirla al género de la fuga.

7.- Allegretto

La pieza que concluye la serie presenta un carácter distendido y sencillo, con un lenguaje armónico directo y una base tonal explícita sobre La M, en la que todos los cromatismos que acontecen, lo hacen de manera subordinada a dicho ámbito diatónico. Si bien este es el plan tonal generalizado, también tienen presencia pasajes donde los cromatismos dejan de ejercer un mero papel ornamental para pasar a generar una fluctuación tonal de tipo más estructural. Este tipo de momentos están resueltos con gran ingenio y coherencia, sobre todo por la lógica conducción de las voces. Sin embargo, como ya hemos hecho notar, los momentos predominantes de la pieza son aquéllos donde el ámbito diatónico es evidente y los cromatismos desempeñan únicamente una función ornamental.

Una vez más, la manera estática en que se comportan los pasajes tonalmente más explícitos, así como la forma inconexa de encadenar las funciones armónicas en los pasajes más fluctuantes, recuerda a ciertos rasgos de la escuela rusa.

Un motivo principal, basado en un rasgo melódico de direccionalidad descendente y en una fórmula rítmica de tipo corchea seguida de dos semicorcheas, constituye el material fundamental que reaparece esporádicamente, generando una estructura de tipo rondó.

En lo que se refiere a la textura, la pieza presenta 3 formatos fundamentales: uno que podríamos denominar contrapunto acompañado, un segundo de contrapunto puro y otro de bajo acompañado por acordes rítmicamente percutados.

El esquema siguiente representa la estructura general de la pieza, así como la disposición de los materiales que la integran y la clasificación de los aspectos que constituyen su esencia.

Sección	A								B						A'		B'				
Subsección									b <sub>1</sub>		b <sub>2</sub>										
Tratamiento armónico-tonal	Centro diatónico La M Cromatismos de tipo ornamental										Enlaces fluctuantes				Si b Cromatismos ornamental		Enlaces fluctuantes				
Formato textural	X								Y		Z				X		Z				
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21

Sección	A''				C					A								A (bis)		
Subsección																		DC		
Tratamiento armónico-tonal	Fluctuación y ambigüedad Mi/LA				Enlaces fluctuantes					Centro diatónico La M Cromatismos de tipo ornamental										
Formato textural	X				Y					X										
Compases	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	1-8	

Esquema 139

**Formato textural:**

**X:** un plano de dos voces en contrapunto más otro plano con rol de acompañamiento rítmico armónico

**Y:** textura contrapuntística a 3 o 4 voces

**Z:** Plano de línea duplicada en octava en el bajo acompañado por un plano de acordes repetidos en la m.d.

## Conclusiones generales de Cantos de esperanza

Tal y como hemos argumentado, las influencias estéticas predominantes parecen provenir de la escuela rusa; sobre todo por el hecho de los recurrentes procedimientos poliacordales, que emplean acordes de morfología triádica, cuatriádica, etc., sin conexión funcional, e integrados en una secuencia de materiales de carácter, esencialmente, vertical. Sin embargo, como hemos visto, algunas piezas presentan, además, un importante flujo lineal, basado en la atracción como fundamento de conducción de las voces, lo cual se traduce en una concepción de carácter más horizontal en el discurso. Este rasgo denota una influencia de cierta connotación expresionista. En algunos casos, una misma pieza participa simultáneamente de ambas influencias. Por otro lado, debido al carácter estrictamente polifónico de su textura, la primera pieza puede calificarse como neobarroca.

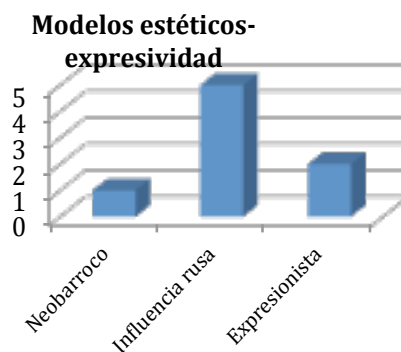


Gráfico 35

En lo que se refiere a la adopción de formatos estructurales, lo más significativo es el predominio de aquéllos que se basan en la variación de materiales, en una recreación de pasacalle. Es necesario señalar que los referidos procedimientos de variación y derivación no se llevan a cabo de un modo ornamental ni superficial, sino que tienen lugar apelando a aspectos notablemente profundos y abstractos como la interválica, la direccionalidad, la rítmica, la gestualidad, la textura, etc. Todo ello es muestra del grado de madurez y evolución de lenguaje que Barja presenta en el momento de composición de esta obra. Por otro lado, el género de fuga tiene una significativa presencia en el ciclo (piezas 1 y 6). Sin embargo, estas piezas no resultan ser, en absoluto, un pastiche falto de contenido, sino, más bien, un pretexto formal para desarrollar contenidos abstractos a través la línea, la gestualidad, la textura e, incluso, la estructura, la cual no se limita a los cánones escolásticos, sino que se construye libremente en cada caso.

### Formatos estructurales

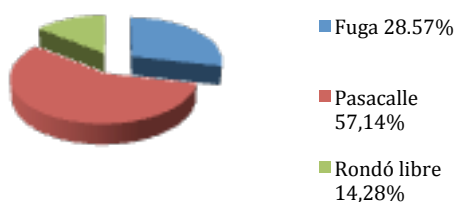


Gráfico 36

Respecto a los formatos texturales predominantes, es altamente significativa la recurrencia de los de tipo contrapuntístico, ya se trate de un contrapunto puramente lineal o de un contrapunto de planos. También aparecen piezas que combinan diferentes prototipos texturales sin predominio claro de ninguno de ellos. En cualquier caso, la factura

### Formatos texturales

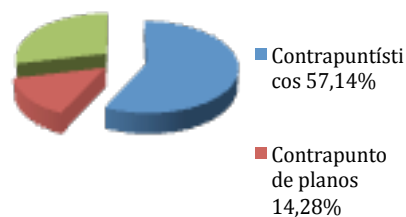


Gráfico 37

particular de cada uno de estos formatos texturales no se limita a una realización simple, sino que resulta ser altamente elaborada, creando, por ejemplo, ambigüedad sobre el número exacto de partes reales, generando interacciones de muy diversa naturaleza entre los planos, ubicando estratégicamente los registros para emular timbres orquestales, etc.

Con respecto al tratamiento armónico-tonal, resulta particularmente significativo el predominio de los procedimientos de tonalidad encubierta y/o distorsionada que hemos explicado detalladamente en cada caso. Es conveniente hacer notar la gran audacia con la que éstos se llevan a cabo, así como el hecho de que, en algunos casos, constituyen el verdadero fundamento conceptual de las piezas, al transferirles la posibilidad de una cierta apreciación gestáltica según una ambigua óptica de afirmación-negación de la tonalidad. Sólo en la última pieza podríamos hablar de un leve encubrimiento de la tonalidad. Por contra, la penúltima pieza puede apreciarse, absolutamente, dentro de los límites de la atonalidad.



Gráfico 38

### ***CANCIÓN EN FORMA DE RONDÓ (León, abril de 1978)***

Dedicada a Chelo García Muñiz. Se trata de una pieza escrita en un lenguaje de estética romántica, explícitamente en tono de La m., que parece ajena al grado de madurez compositiva que Barja presenta en esta época. Todo indica que este hecho se debe a la intención de complacer a la dedicataria.

Enrique Igoa explica el hecho significativo de que el tema de esta pieza aparece citado por el propio Barja en el final de *Fluencias* (el 4º cuarteto de cuerdas, del año 1982), integrándose, en este caso, el material tonal en un contexto atonal, en una intención de estratégica y expresiva interacción<sup>249</sup>. Lo cierto es que este material también aparece citado en la última sección del tercer movimiento del primer cuarteto (compases 127 y siguientes).

<sup>249</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 79

La pieza presenta una textura convencionalmente pianística en tres planos: la melodía en la voz superior, el bajo, y el despliegue armónico en el plano central.

El propio título da idea de la estructura rondó, con estribillo y 3 coplas, tal y como se detalla en el esquema siguiente:

Sección	A	B	A	C	A'	D	A'
Grados diatónicos	i	i	i	III	i	I	i
Compases	1-8	9-16	17-24	25-33	34-41	42-56	34-41 (57-64)

Esquema 140

A excepción de la sección D, que además contrasta por el modo mayor y por el tempo *Allegro*, el resto se basan en material procedente del tema principal que a su vez se basa en un patrón rítmico mezcla de vals y siciliana.

## CANTOS DE NOCHE ALTA (1982)

Se trata de la última obra para piano de Barja, compuesta en León en su etapa de madurez. En ella tiene lugar un grado más de evolución de lenguaje respecto a obras anteriores, tal y como iremos viendo detalladamente. Según figura en el dossier profesional y catálogo elaborado por el propio Barja en el año 1986, la obra fue compuesta por encargo para el estreno por el pianista Pedro Espinosa. También fue interpretada por el pianista valenciano Perfecto García Chornet en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 29 de mayo de 1989, en un acto de presentación de la obra de Barja, en el que también participaron Tomás Marco como ponente y el trío Mompou como intérpretes<sup>250</sup>, y posteriormente en Conservatorio de León, por el pianista catalán Albert Nieto, el 7 de marzo de 1992, dentro del V Memorial Ángel Barja. También en el XIX Memorial (año 2007) por la pianista tinerfeña Teresa Pérez. Articulada en 15 piezas, de carácter breve y aforístico, *Cantos de Noche Alta* es la muestra de que la producción musical de Barja estaba en permanente e inquieta evolución que, de buen seguro, hubiera continuado de no ser por su prematuro fallecimiento. En el manuscrito se puede leer el lema "Silentium", lo cual es un claro indicio de que la obra fue enviada a algún concurso de composición.

<sup>250</sup> La Crónica de León, domingo, 28 de mayo de 1989, p. 4

## 1.- Adagio

Se trata de una pieza articulada en dos unidades de 9 y 11 compases, respectivamente, con indicación de repetición en cada una de ellas. Por lo tanto, la estructura no es uno de los aspectos más relevantes de la pieza, dada la extrema brevedad y la condensación de sus materiales y eventos que fluyen de una manera unitaria y en continua evolución. Se trata de una pieza plenamente adscrita al lenguaje y la estética expresionistas, y basada en procedimientos de atonalidad motívica.

El comienzo propone una imitación canónica a la quinta descendente y a distancia de una blanca, entre dos voces extremas, mientras que una tercera voz en el centro procede de modo más libre y con una figuración desmarcada de las otras dos, a modo de contramotivo. Esta apariencia canónica inicial se desfigura gradualmente, evolucionando en un contrapunto muy libre, pero conservando siempre el fundamento lineal predominante. Diversidad de motivos que van apareciendo, se reproducen en continuas variantes de forma desarrollada y evolutiva, reconociéndose sólo parte de su esencia rítmica, direccional o gestual.

Desde el punto de vista rítmico, la pieza presenta gran interés. Inicialmente se propone un ritmo de blancas en compás binario, sólo quebrado por la voz central, que se mueve a negras. Esta transparente regularidad inicial evoluciona inmediatamente en figuraciones complejas, a base de grupos irregulares de distinta proporción, contratiempos y síncopas diversas, grupetos y, sobre todo, a través de la interacción de varios de estos elementos de forma simultánea. El resultado es un tejido textural que evoluciona de la simplicidad a la complejidad, en gran medida, por motivos rítmicos.

En lo que se refiere a la organización de las alturas, la pieza fluye a través de un cromatismo total. Sin embargo, es posible apreciar cierta recurrencia de algunos intervalos característicos, presentes en diversidad de motivos e, incluso, acordes. Se trata del agregado tipo (0,2,6), que, a su vez, puede presentarse como su inversión simétrica (0,4,6), e incluso, generar estructuras más complejas de naturaleza simétrica, como el agregado (0,2,6,8), que puede explicarse como la suma del original y la transposición en dos semitonos de la inversión simétrica, del modo siguiente:

$$(0,2,6,8) = (0,2,6) + T2I(0,2,6)$$

O, lo que es lo mismo:

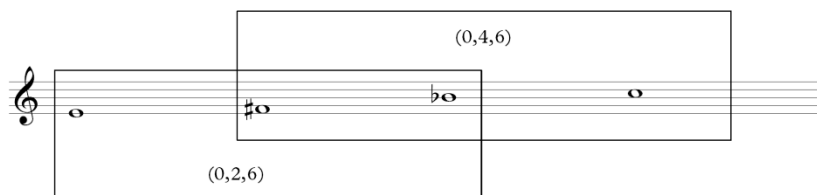


Ilustración 112

Con cierta recurrencia, este tipo de agregado se reproduce sobre las mismas notas : Do, Mi, Fa #, Si b, y a menudo sugiriendo una presunta ordenación por cuartas, en el modo Do, Fa#, Si b, Mi. Esta supuesta configuración tiene dos antecedentes de tradición: en primer lugar la constitución del tradicionalmente denominado, "acorde místico" de Skriabin, y, por otra parte, la escala "acústica", explicada por el teórico Ernő Lendvai<sup>251</sup>.

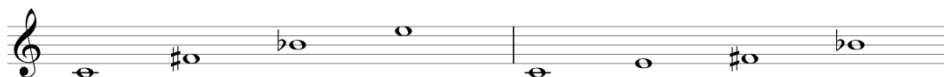


Ilustración 113

## 2.- Vivace

Esta pieza presenta una clara influencia del compositor Béla Bartók, principalmente en dos aspectos fundamentales: En primer lugar, el ritmo, que emplea compases desiguales (2/8 y 3/8) y genera, por tanto, cierta irregularidad. En segundo lugar, el tipo de escalas sintéticas que emplea, que no pertenecen ni al ámbito del diatonismo tradicional ni al del cromatismo libre, sino, más bien, a lo que Bartók denominaba "cromatismo polimodal"<sup>252</sup>, inspirado en el folclore de los países del Este, en general, y en el húngaro en particular.

En lo que se refiere al tratamiento de la textura, la pieza presenta diversidad de configuraciones, todas ellas de rica factura. Al comienzo puede apreciarse un *perpetuum mobile* oscilante entre dos notas, a modo de trino en la m. d., que transcurre a través del flujo de compases desiguales, y que funciona como plano de fondo mientras una línea descendente en valores más largos dibuja, en la m. i., una de las escalas sintéticas utilizadas. Otro prototipo textural es la secuencia de acordes modo homofónicos, de clara intención rítmica y percusiva, para la factura del plano de fondo que acompaña a la línea descendente. Finalmente la línea desaparece y permanecen sólo los acordes percusivos. El comienzo de la segunda sección presenta otra naturaleza textural, de tipo contrapuntístico. Se trata de un fugado que finalmente evoluciona a la textura de tipo homofónico y percusivo. El motivo de este fugado recuerda explícitamente al de las dos fugas del ciclo *Cantos de esperanza* (piezas 1 y 6). En definitiva, se trata de una diversidad de intensas texturas en un breve margen temporal, lo cual se percibe como un expresivo flujo de contrastes.

<sup>251</sup> Lendvai, E: *Béla Bartók, un análisis de su música*. Barcelona: Idea Música, 2003, p. 75

<sup>252</sup> Morgan, R. P.: *Antología de la música del s. XX*, Ed. Akal, Madrid, 1998, p. 116



Sección	I																									
Subsección	a					a'					a''					a'''										
Textura	Melodía acompañada																									
Compás	3/8 - 2/8																									
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26

Sección	I																	
Subsección	a'''																	
Textura	Melodía acompañada									Acordes percusivos								
Compás	3/8 - 2/8																	
Compases	2	7	28	29	30	31	32	33	3	4	35	3	6	37	38			

Sección	II																		
Textura	Fugado-contrapuntístico									Acordes percusivos									
Compás	3/8																		
Compases	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57

Esquema 141

### 3.- Poco Allegretto

Pequeña pieza de 26 compases que presenta una sencilla estructura tipo A-B-A'. Las secciones A se basan en un motivo altamente gestual, de cabeza anacrúsica, y basado en acordes de naturaleza rítmica y percusiva. Ambas secciones A transcurren sobre la evolución secuencial de dicho material, generando una textura rítmicamente intensa, a base de anacrusas, contratiempos, articulaciones sincopadas, mordentes cuya función es la de acentuar fracciones rítmicas de un modo percusivo, etc. La sección B, de carácter esencialmente lineal y, por lo tanto, textura contrastante, propone un contrapunto a dos voces, las cuales discurren sobre escalas sintéticas complejas que se van modificando en su transcurso, al modo de "cromatismo polimodal", tal y como ocurría en la pieza anterior. Se trata de un estadio intermedio entre diatonismo y cromatismo. Por iguales razones (rítmicas y de organización de las alturas), esta pieza también

parece inspirarse en los modos de proceder de Béla Bartók y en sus reminiscencias del folclore húngaro.

Sección	A								B									A'								
Textura	Acordal percusiva								Contrapunto a 2 voces									Acordal percusiva								
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26

Esquema 142

#### 4.- *Andante flessibile*

Otra pieza de marcado carácter aforístico. Tan sólo 22 compases de extensión que se articulan en una estructura bipartita, de 10 y 9 respectivamente, ensamblados por un pequeño enlace de 3. La primera sección presenta una textura basada en una gran complejidad rítmica, la cual está lograda en virtud de procedimientos tales como síncopas de figuraciones diversas, uso exhaustivo de valores irregulares que, a su vez, propician una gran diversidad de fraccionamientos del pulso que interactúan simultáneamente, acentos imprevisibles, articulaciones muy detalladas, etc. Todos estos aspectos, junto con la indicación agógica que sirve de título a la pieza "*Andante flessibile*", dan como resultado una textura rítmica altamente compleja. En piezas anteriores se han visto indicios de acercamiento a este tipo de textura mediante la rítmica; sin embargo, esta pieza logra un alcance sin precedente en este sentido. El verdadero hallazgo consiste en lograr que la regularidad del compás que emplea la grafía (4/8) resulte imperceptible, al no haber una figura estable de referencia. Por el contrario, la música parece fluir en una sucesión de retazos de gestualidad casi espontánea e irrepetible. Podemos hablar, con toda propiedad, de un logro evolutivo a nivel textural en esta pieza. Las alturas transcurren a través de un cromatismo total, libre y absolutamente atonal.

Los breves compases de enlace conducen progresivamente a un estadio de estabilidad y regularidad, con la indicación agógica "sereno". La segunda sección propone un gran contraste con la primera, al presentar una textura notablemente transparente y ligera, basada, únicamente, en un trino prolongado a modo de pedal, sobre el cual se esbozan tríadas paralelas que sugieren, de manera casi subliminal, un rimo de siciliana. También resulta significativo el hecho de que esta segunda sección sólo emplea registros medios y agudos, desechando el grave, lo cual aporta una cualidad intimista.

En lo referente a la organización de las alturas, la primera sección presenta despliegues diversos de agregados tipo (0,1,6) / (0,5,6), de naturaleza significativamente expresionista; mientras que la segunda sección también resulta contrastante por el hecho de emplear acordes triádicos, aunque sin ningún tipo de conexión funcional. Finalmente, los leves materiales de la sección B se disuelven, como desintegrándose en la nada, con la indicación "perendosi".

Sección	A										Nexo	B										
Agógica	Andante flessibile										Serenó											
Textura	Interacción rítmica compleja e irregular										Rítmica regular. Acordes paralelos sobre pedal.											
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22

Esquema 143

### 5.- Moderatamente

Esta pieza da un paso cualitativamente considerable con respecto a la anterior, pero en la misma dirección de evolución rítmica-textural. El hecho objetivo más determinante es la grafía sin compás, que se presenta como el formato perfecto para diseñar toda una rica sucesión de materiales motivicos y texturales, de carácter primordialmente gestual. En lugar de compases, la pieza sugiere 10 compartimentos, delimitados por líneas de trazo discontinuo, y que sugieren la confirmación de puntos de reposo y/o conclusión de los gestos motivicos que contienen. La riqueza textural, debida a la diversidad de posibilidades que la pieza explora, parece ser su verdadero fundamento conceptual.

Entre los recursos texturales más recurrentes podemos encontrar líneas de contornos inusualmente amplios en cuanto a registro, poliritmias de gran complejidad, trémolos diversos, grupetos de todo tipo, interacciones varias, clusters desplegados, registros extremos, indicaciones muy detalladas de ataque, agógica y carácter, etc.

La exploración de la textura y la gestualidad parece ser, como hemos argumentado, la razón de ser de la pieza. Las alturas se mueven por el total cromático, sin restricción alguna. Puede apreciarse una clara recurrencia de agregados de tipo (0,1,6) / (0,5,6), tanto en forma de acorde, como en diversidad de versiones desplegadas. Este conjunto interválico, característicamente representativo de la estética expresionista, resulta ser un material abstracto que Barja emplea como pretexto para el desarrollo de la experimentación creativa en el terreno textural, tal y como hemos argumentado. Sin embargo, el nivel de complejidad textural alcanzado en esta pieza, rompiendo la línea como tal, parece más afín a una estética postserial. En lo que se refiere a la estructura, la pieza es unidireccional, y fluye de manera continuada, a pesar de presentarse articulada en una sucesión de eventos relativamente compartimentados.

## 6.- *Allegro, nontropo*

Esta breve pieza, de tan sólo 17 compases de extensión, recupera la regularidad rítmica que había desaparecido en la anterior. La textura de carácter puramente contrapuntístico esboza un fugado a dos voces, con cuatro entradas canónicas iniciales, alternativamente dispuestas entre ambas, a intervalos consecutivos de quinta las 3 primeras, de octava la cuarta, y a distancia, todas ellas, de un compás y medio. Tras la cuarta entrada, las voces fluyen libremente, a través de motivos derivados del tema principal, hasta que abandonan su inicial carácter lineal para disolverse en texturas basadas en trémolos y despliegues acordales, finalizando en un acorde cuyo contenido interválico es un cluster cromático de cinco notas en disposición semiabierta.

El tema del fugado es de carácter casi dodecafónico, ya que se basa en la sucesión de 11 notas del total cromático. De este modo, las cuatro entradas iniciales estarían dispuestas según la secuencia P0-P7-P2-P2, si bien, en algunos casos puntuales, se producen leves mutaciones por necesidades de la interacción entre las voces.

El tema respondería a la siguiente secuencia melódica:

Do #, Si, Re, Do, Si b, Sol #, La, Fa, Mi, Fa#, Sol

Como puede observarse, al faltar la nota Mi b, la secuencia puede apreciarse como formada por dos agregados cromáticamente saturados, tal y como se indica.

En lo que se refiere a la rítmica, la pieza transcurre en un continuo flujo ternario, recreando el formato danzante de Giga. De algún modo, puede percibirse una cierta intención estética neobarroca, a pesar de la indiscutible atonalidad que caracteriza el lenguaje.

La estructura transcurre en un único trazo continuado que, a su vez, viene a ser el fundamento conceptual de la pieza. Éste consiste en una apariencia textural prototípicamente contrapuntística que evoluciona hasta disolverse en otro tejido que, gradualmente, desdibuja las líneas, y las transforma en trazos gestuales, a modo de despliegues acordales cromáticos. A pesar de la apariencia inicial, de textura y rítmica más clásicas que en piezas anteriores, podemos apreciar en ésta un nivel de abstracción conceptual basado en la evolución y la transformación, tal y como hemos argumentado.

7.- *Tpo. di valzer, ma più lento*

Esta pieza, de 34 compases de extensión, recrea una atmósfera neorromántica a través de su concepción rítmica y textural, tal y como el título sugiere explícitamente.

Ciertas indicaciones agógicas, características del referido modelo romántico, sugieren la articulación de la pieza en algunos segmentos. A pesar de ello, el discurso fluye de manera continuada, sin que pueda reconocerse una estructura claramente compartimentada. El esquema global sería el siguiente:

Sección	I								II								III								IV										
Compases	1							8	9								16	17								25	26								34

Esquema 144

La organización de las alturas responde a tipos cambiantes de escalas sintéticas, a caballo entre el cromatismo y el diatonismo. Éstas, a su vez, generan materiales armónicos que aparecen dispuestos por sucesión de terceras, cuartas, incluso segundas. En este sentido, esta pieza parece estar relacionada, en lo que a lenguaje melódico-armónico se refiere, con las número 2 y 3 del ciclo, que, a su vez, parecen más inspiradas en las escuelas de países del este que en las centroeuropeas del siglo XX. La ilustración siguiente muestra un sondeo representativo de algunos tipos de las referidas escalas sintéticas y su contenido interválico cambiante.

## Sondeo representativo del contenido melódico-armónico de la pieza

Compás 1                      Compás 2                      Compás 11                      Compás 13

Compás 17                      Compás 25                      Compás 26                      Compás 34

Ilustración 114

8.- *Quasi silenzoso e molto quieto*

Si bien el ciclo *Cantos de noche alta* ha presentado hasta aquí piezas de estructura generalmente no compartimentada, la número 8 sí responde a un esquema organizado en módulos, tal y como representa el esquema siguiente.

Agógica/ carácter	Quasi silenzioso e molto quieto			Vivo		Liberamente Con fantasia	Vivo	
Dinámica	ppp		pp	f		f-pp	pp	p-pp
	p							
Sección	I	II		III		IV	V	
Subsección	a	b	a	c		d	c	a'
Textura	a	b	a	c		d	c	a'
Material motívico	a	b	a	c		d	c	a'
Compases	1-9	10-13	14	15-17	18	19	20-22	23-25

Esquema 145

Como puede apreciarse, el lugar que debería ocupar el compás 19, no es, propiamente, un compás como tal, sino una sección insertada, escrita, precisamente, sin compás, con las indicaciones "liberamente" y "con fantasía", y empleando figuras métricas en grupetos de tipo "acellerando", "lo más rápido posible", témolos, y demás grafías propias de la escritura sin compás, y adecuadas para propiciar un ámbito motívico puramente gestual.

Uno de los aspectos más significativos de la pieza es la gradación de los prototipos texturales que utiliza. Tal y como los hemos denominado, el tipo A es el más sencillo de todos, y resulta ser el más cercano a una concepción homofónica. El tipo B es una derivación del anterior, pero más agitada, ya que el motivo serpenteante evoluciona por disminución rítmica, y el plano acompañante pasa de ser un único acorde a desplegarse en grupos de seis notas. La textura tipo C es de carácter muy ágil, con semicorcheas en ambas manos y la indicación agógica *Vivo*. La textura tipo D es la que corresponde al pasaje sin compás y, por las razones que ya hemos argumentado, la más compleja de todas, por la irregularidad de la figuración, y por la interacción rítmico-melódico-armónica, basada en despliegues de gran riqueza y diversidad. Por tanto, esta IV sección puede entenderse como el punto culminante de la pieza, tras el cual tiene lugar un retorno abreviado al estadio inicial. La ubicación de esta IV sección parece responder a una proporción aurea, si bien esto no puede afirmarse de un modo absolutamente exacto, debido a los cambios de agógica y al carácter libre de dicha sección. Por este motivo, la proporción temporal de la pieza queda, en cierta medida, a merced del intérprete.

En todo caso, la derivación y evolución de los materiales, a través del transcurso de las secciones señaladas, hasta llegar al máximo grado de complejidad en la sección IV, para luego retornar de manera más abreviada, al estadio inicial es, sin duda, el fundamento conceptual de la pieza.

En lo que se refiere a la organización de las alturas, la pieza responde a un cromatismo total y libre, dentro del cual se generan los materiales motivicos y armónicos, a base de estructuras por sucesión de cuartas o segundas, principalmente. Con relativa frecuencia se dan materiales saturados cromáticamente en forma de clusters, y desplegados en diversidad de versiones texturales.

En gran medida, el lenguaje puramente atonal, refleja una presente influencia expresionista, si bien, la factura de la pieza es absolutamente original en sí misma.

### 9.- Poco lento-poco allegro

De nuevo nos encontramos ante una pieza articulada estructuralmente en módulos, inspirada en un formato de rondó, tal y como represente el esquema siguiente:

Sección	A				B			A'						B'		A''			Coda	
Textura	a				b			a						b		a			A+b	
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

Esquema 146

Las secciones A presentan una textura contrapuntística, basada en un canon a dos voces, mientras que las B se basan en una secuencia de acordes percutidos de manera sincopada entre ambas manos. Las secciones A' y A'' recrean versiones variadas del canon inicial, debido a desplazamientos métricos y a evoluciones más libres de las líneas. Los acordes percutidos y sincopados de las secciones B contienen algún gesto residual del motivo de la cabeza del material canónico, de gesto y direccionalidad zigzagueantes. Finalmente, los dos compases conclusivos contienen una versión deconstruida del motivo inicial, que conserva su contenido interválico, pero no su direccionalidad, acompañado por un plano que recuerda los acordes sincopados de la secciones B, pero, esta vez, en forma desplegada. Las indicaciones agógicas que dan título a la pieza sugieren que ésta sea tocada dos veces consecutivas, según ambas indicaciones de tiempo sucesivamente.

Por lo que respecta a la organización de las alturas, la pieza está en un ámbito de atonalidad muy afin a la estética expresionista. Cabe destacar que el material motivico más significativo responde a un contenido interválico de tipo (0,1,4). Esta célula suele presentarse como la línea de direccionalidad zigzagueante, anteriormente mencionada, que se basa en dos terceras, mayor y menor, sucesivamente y en sentido contrario, vinculadas por un semitono interno.

El fundamento conceptual de la pieza, un tanto semejante a la anterior, parece basarse en la alternancia de dos formatos texturales contrapuestos que se suceden alternativamente, si bien éstos parecen presentar algún tipo de conexión desde el punto de vista motivico, lo cual trasciende el aparente contraste y confiere unidad a la pieza.

10.- Quasi lento, ma con libertá

Otra breve pieza organizada de la siguiente manera:

Sección	A1			A2		A3	Coda
Subsección/ Materiales	x	y	Z nexo	x	y'	x'	Concl.
Textura	Contrapuntística	Acordal	Compleja	Contrapuntística	Acordal	Contrapuntística	Acordal
Dinámica	pp	f > pp	f	p	f > p	p	p
Compases	1-4	5-9	10	11-14	15-18	19-22	23-24

Esquema 147

Los materiales "x" se basan en un motivo lineal, de direccionalidad zigzagueante, que se reproduce secuencialmente en la m.d., mientras la m. i. contrapone una variante por aumentación rítmica. La textura resultante es un contrapunto a dos voces. Las subsecciones "y" presentan una naturaleza de tipo más vertical, donde los acordes percutados por la m. d. son acompañados por trinos y/o trémolos en la m. i. El compás 10 es el momento más contrastante, con agógica *Vivace* y textura compleja, debido a figuras de valores irregulares y a una interacción rítmica, armónica y polifónica significativamente más densa que en el resto de la pieza. La coda se basa, únicamente, en la prolongación de un acorde que es construido progresivamente.

La organización de las alturas transcurre a través un cromatismo libre. Sin embargo, algunos de los materiales parecen tener una morfología interválica característica. Por ejemplo, el final de las subsecciones "x" contiene secuencias de escalas de tonos; y, por otra parte, tanto el contorno melódico de las líneas del comienzo de los materiales "x", como la mayoría de estructuras acordales de los materiales "y", responden a sets de tipo (0,1,6) / (0,5,6). En el caso de estos últimos, siempre en disposición de sucesión de cuartas.

Materiales de "x"

Materiales de "y"

Ilustración 115



### 11.- *Vivace quanto possibile*

---

Esta pieza retorna de nuevo a la notación sin compás, empleando en su lugar módulos separados por líneas discontinuas. La esencia de los materiales vuelve a basarse en la gestualidad. El motivo más representativo de la pieza se caracteriza por una direccionalidad en pirámide, y se basa en un grupero de septillo de semicorcheas precedido por un tresillo. Dicho material es reproducido 3 veces, y su recurrencia constituye el único referente estructural del discurso. De este hecho podemos concluir una estructura tipo A - A' - A".

Los materiales se presentan en una gama muy rica y variada de posibilidades, tales como acordes percutidos en diferentes disposiciones rítmicas, o desplegados en grupetos diversos, trémolos, trinos, valores irregulares propiciando polirritmias, etc.; siempre en interacciones complejas que implican, a la vez, eventos melódicos, polifónicos, rítmicos y armónicos al mismo tiempo. Claramente se trata de una intención de búsqueda y exploración de nuevas posibilidades texturales. Por lo tanto, el resultado puede entenderse como la textura basada en la implicación y la interacción conjunta de los aspectos melódicos, polifónicos, rítmicos, armónicos y gestuales.

La ordenación de las alturas permanece siempre en un cromatismo total y absolutamente atonal, dentro del cual es posible percibir una cierta recurrencia de los agregados de contenido interválico tipo (0,1,6) / (0,5,6).

Al igual que la pieza nº 5, que también emplea notación sin compás, el nivel de complejidad textural alcanzado, a través de gestos que trascienden la idea de línea, hacen pensar en una estética de libertad postserial.

### 12.- *Poco Andante*

---

Esta pieza presenta cierta semejanza con la anterior, y responde a varias características comunes, como la notación sin compás, la textura compleja y aglutinadora de múltiples aspectos interactivos, los materiales de naturaleza gestual, y la presencia significativa de agregados tipo (0,1,5) / (0,5,6). Incluso, en este caso, juega un papel determinante el agregado (0,1,5,6), como entidad simétrica basada en la unión de los dos anteriores. La notación de esta pieza va más allá que la de la anterior en lo referente a búsqueda de posibilidades texturales. En este sentido podemos encontrar notación de figuras cuadradas; clusters representados con una figura de bloque, con su desglose aclaratorio; exploración más intensa de registros extremos; una línea para indicar la prolongación de un trémolo; indicaciones agógicas y de carácter muy precisas y detalladas durante el transcurso de la pieza.

A pesar de estar construida por módulos, la pieza no presenta recurrencias explícitas en sus materiales. Por esta razón, podemos argumentar que el grado de abstracción es mayor que en la número 11, y la estructura no responde sino a un formato unitario.

Igualmente, la pieza participa de las cualidades de abstracción. Al igual que las piezas nº 5 y 11, que también emplean notación sin compás, el nivel de complejidad textural alcanzado, a través de gestos que trascienden la idea de línea, se asemejan a una estética de libertad postserial.

### *13.- Con fantasia*

---

Esta pieza sí esboza notación de barras de compás, aunque, en realidad, funcionan, igualmente, como módulos de extensión métrica siempre cambiante, de tal modo que tampoco podemos hablar del empleo de compás en sentido estricto.

Al igual que las dos piezas anteriores, ésta presenta una textura compleja que aglutina diversidad de aspectos rítmicos, melódicos y polifónicos, en la interacción de los materiales. También es característica la cualidad de brevedad aforística, y la naturaleza gestual de los motivos. Los materiales de esta pieza responden, con cierta frecuencia, al despliegue de agregados cromáticos saturados. En otras ocasiones aparecen estructuras de acordes en disposición de cuartas. En definitiva, otra pieza de expresividad abstracta, basada en los procedimientos descritos con detalle en las piezas anteriores.

Igualmente, la pieza participa de las cualidades de abstracción. Al igual que las piezas nº 5, 11 y 12, que también emplean notación sin compás, el nivel de complejidad textural alcanzado, a través de gestos que trascienden la idea de línea, se acerca a una estética de libertad postserial.

### *14.- Molto lento*

---

Esta pieza, aunque basada en los mismos fundamentos conceptuales que las anteriores, presenta una apariencia diferente, debido a su textura, notablemente menos densa, más ligera y transparente, tejida a base de notas sugeridas como relativamente más largas, por su figuración y por ser prolongadas, en su resonancia, con ligaduras indeterminadas. También la indicación expresa de pedal en segmentos más o menos extensos contribuye a reforzar las cualidades mencionadas.

Como novedad sonora, la pieza termina con la notación de un armónico y la indicación de las instrucciones exactas (en italiano) para su ejecución. El armónico Si<sub>3</sub> (pulsando la tecla de manera prolongada y sin percutir) como tercer parcial de la fundamental Mi<sub>2</sub> (percutido sonoramente y en un ataque instantáneo).

En lo que se refiere a la organización de las alturas, la pieza permanece, igual que en las anteriores, en el ámbito del cromatismo total y atonalidad. Sin embargo, también existe una

presencia significativa de secuencias de tonos, esto es, agregados de tipo (0,2,4,6). Este hecho, junto con la textura notablemente ligera, la indicación agógica que da título a la pieza, las resonancias prolongadas, y eventos sonoros particulares, como el armónico final, parece contribuir a una expresividad intimista, delicada y de carácter sutil.

Estructuralmente, el discurso responde a un planteamiento unitario. Por lo demás, la pieza permanece adscrita a las premisas estéticas del expresionismo, al formato de brevedad aforística, la notación sin compás, los materiales de naturaleza gestual, a la expresividad abstracta y demás fundamentos conceptuales descritos en las piezas anteriores.

Igualmente, la pieza participa de las cualidades de abstracción. Al igual que las piezas nº 5, 11, 12 y 13, que también emplean notación sin compás, el nivel de complejidad textural alcanzado, a través de gestos que trascienden la idea de línea, se acercan a una estética de libertad postserial.

#### *15.- Vivace*

---

Igualmente, esta última pieza de la serie participa de características similares a las anteriores: estructura unitaria, estética expresionista, brevedad aforística, notación sin compás, materiales de naturaleza gestual, textura compleja que aglutina los aspectos armónico, melódico, rítmico y polifónico. En definitiva, expresividad abstracta llevada a cabo a través de los rasgos motivicos.

En el caso particular de esta pieza, los materiales responden, fundamentalmente, a la naturaleza de rasgos de carácter conjunto, ascendentes o descendentes. De este modo surge una diversidad de despliegues de escalas diversas, a veces cromáticas, otras de tonos, o híbridas. En ocasiones parece perderse el carácter conjunto de los rasgos, para pasar a ser disjunto, si bien permanece la direccionalidad como última esencia de los materiales.

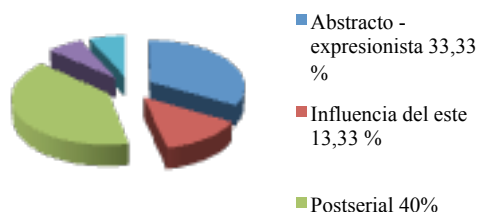
Igualmente, la pieza participa de las cualidades de abstracción. Al igual que las piezas nº 5, 11, 12, 13 y 14, que también emplean notación sin compás, el nivel de complejidad textural alcanzado, a través de gestos que trascienden la idea de línea, se acercan a una estética de libertad postserial.

## Conclusiones generales del ciclo *Cantos de noche alta*

Tal y como se ha argumentado detalladamente, este ciclo presenta lenguajes con significativos indicios de madurez, que se hacen presentes en la brevedad, la densidad y la concisión de las ideas. La naturaleza abstracta de los materiales, cuya esencia se fundamenta en la direccionalidad, en la rítmica y/o en el contenido interválico, es también una característica generalizada. El carácter de rasgo o gesto es común en alto porcentaje de las piezas. Algunas de ellas presentan influencias de compositores de países del este y de primera mitad del s. XX. Otras se aproximan más a un modelo expresionista, y otras, por la extrema abstracción y la gestualidad, responden a un ámbito de libertad postserial. En todas ellas, la textura parece concebirse como el objetivo de innovación y experimentación por excelencia, quedando dirigidos hacia ese fin tanto el diseño de los materiales como su disposición e interacción.

En lo que se refiere a los modelos de lenguaje y catalogación estética de las piezas, podemos concluir que 5 de ellas (el 33.33%) responden a un prototipo abstracto de influencia expresionista. Dos de ellas (13.33%) presentan rasgos de afinidad con vanguardias de países del este. Otras 6 (40%) se adscriben a modelos postseriales más avanzados, que, entre otros rasgos, emplean notación sin compás. Tan sólo una de las piezas (6.66%) contiene algún rasgo esencial que justifique la catalogación de neobarroca, y otra de neorromántica. En ambos casos, de un modo muy abstracto y permaneciendo siempre dentro de los límites de la absoluta atonalidad.

**Modelos estéticos - expresividad**



**Gráfico 39**

### Modelos estructurales

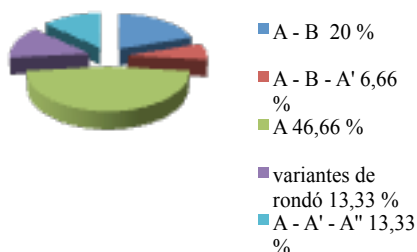


Gráfico 40

Con respecto a la forma, 7 de las piezas (46.66%) son de estructura unitaria, sin segmentaciones significativas; lo cual, junto a la brevedad aforística generalizada, puede considerarse un rasgo de evolución. 3 de las piezas (20%) responden a un tipo bipartito contrastante (A - B). 2 piezas (13.33%) se asemejan a algún tipo de variante de rondó. Otras 2 obedecen a formatos de pasacalle (A - A' - A''). Sólo una adopta una estructura relativamente reexpositiva (A -B- A').

En lo concerniente a la textura, podemos constatar que sólo una pieza responde al formato de melodía acompañada, otra a un tejido contrapuntístico, mientras que las otras 13 presentan soluciones texturales múltiples, complejas y basadas en diversidad de interacciones.

### Textura predominante

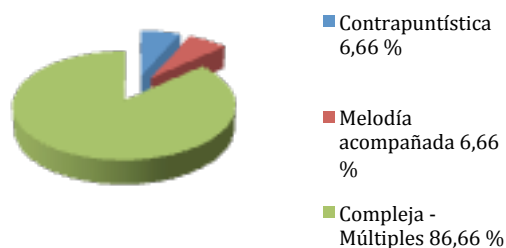


Gráfico 41

### Tonalidad

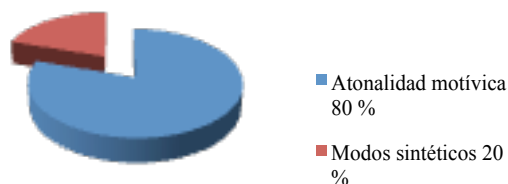


Gráfico 42

Si bien todas las piezas del ciclo permanecen dentro del ámbito de la atonalidad, sin lugar para la ambigüedad, 3 de ellas presentan una cercanía con las técnicas de modos sintéticos, propios de compositores del este, mientras que las otras 12 transcurren en un cromatismo más globalizante, y adscritas a procedimientos de atonalidad motivica.

## LA OBRA PARA ÓRGANO

El género organístico es uno de los relevantes de la obra total de Barja. Numerosos premios de composición son señal de un dominio idiomático del instrumento. De entre notables reconocimientos en este campo, son destacables los testimonios de organistas de prestigio, como los que se citan a continuación:

*“La obra para órgano de Ángel Barja es una música escrita por un compositor de muy buen oficio... Son pocos en España los que, como Barja, han comprendido que el órgano es uno de los más interesantes instrumentos para la sensibilidad y experiencia de un compositor contemporáneo... Esto me hace juzgar la obra de Barja para órgano como una de las aportaciones más importantes por la calidad y dimensión, a la gran literatura organística de nuestro tiempo y, desde luego, de referencia inevitable, dentro del panorama organístico en España”<sup>253</sup>.*

*“Fue un compositor muy avanzado, que sabía perfectamente lo que hacía, con una técnica y un dominio de la armonía extraordinario, dentro de un lenguaje profundo y complejo para el oyente no acostumbrado a este tipo de música”<sup>254</sup>.*

### CONTRICCIÓN (*El Espino*, 1955)

*Adagio cantabile, poco andante* es la indicación agógica que reza en su comienzo. Esta pieza de 29 compases está contenida en el segundo cuaderno de composiciones propias. La armonización presenta un uso relativo de notas extrañas cromáticas que, sin embargo, no distorsionan en absoluto la estabilidad diatónica de Do m. Este procedimiento armónico recuerda gustos de la escuela organística francesa. Se trata de una pieza en Do m., escrita en dos pentagramas, que parece concebida para órgano por la disposición de sus voces, ya que comienza con una larga nota pedal en el bajo, cuya línea evoluciona notablemente desmarcada del resto de voces. Este hecho parece indicar la intención de que este boceto respondiera a una idea de factura organística. También existe otra versión junto con otras 6 obras, en un cuaderno titulado *“Composiciones Propias (instrumentos-sencillos esquemas)*. Esta variante está fechada en 1956, y consta de 31 compases, si bien sólo los 10 primeros se hayan completamente realizados. A partir del undécimo, sólo continúa la voz superior, hasta el último acorde de tónica, donde indica expresamente *Ped 16*. Esto hace referencia clara a un registro de 16 pies del órgano, lo cual confirma la hipótesis de la concepción organística de la pieza, aunque no se especifique explícitamente. La pieza está concebida como la armonización de la voz superior, cuyo flujo melódico, de gran expresividad, y el predominio de grados conjuntos, y el ámbito que no supera la octava, sugieren un origen vocal de la misma.

<sup>253</sup> Gutiérrez Viejo, A.: Recogido en *Vida Ángel Barja*. Producciones Caskabel, S. L. Madrid, 1988

<sup>254</sup> Azcue, José M.: Recogido en *Vida Ángel Barja*. Producciones Caskabel, S. L. Madrid, 1988

## **IN HAC LACRYMARUM VALLE (El Espino, 22 de octubre de 1955)**

*Despacio, no mucho* es la indicación agógica que figura en el inicio. Se trata de otra pieza breve, 43 compases, en este caso en Mi m. Igual que la anterior, está contenida en el cuaderno titulado “*Composiciones Propias (instrumentos-sencillos esquemas)*”. Se trata de una melodía sencilla, de inspiración vocal, sobre todo patente en las notas repetidas consecutivas, que sugieren un origen silábico. La línea presenta cierto predominio de grados conjuntos, a excepción del motivo inicial sobre una cuarta descendente, y otro a base de salto de sexta ascendente, de gran carácter expresivo. Está armonizada de un modo muy sutil, en el que la independencia de la línea del bajo hace intuir la intencionalidad organística, una vez más, no indicada explícitamente. Lo más característico de esta pieza es la armonización colorista, de gusto afrancesado, del que participan notablemente la mayoría de las composiciones organísticas de Barja. Dicho estilo de armonización consiste básicamente en el empleo audaz de notas extrañas cromatizantes, floreos, apoyaturas, notas de paso, etc., que son ajenas al ámbito diatónico de Mi m., el cual, por otra parte, está claramente reafirmado por la estructura de las notas reales, sin dar lugar a ningún tipo de ambigüedad ni distorsión tonal. La textura, de carácter polifónico, presenta una cierta densidad, producto de la presencia relevante y, prácticamente ininterrumpida, de la línea del bajo. La disposición de algunos puntos de reposo sugieren una forma tipo (A-A'-Coda).

## **MELODÍA (El Espino, 1955)**

*Andante cantabile*. Pieza en Do m., contenida en el II Album de Composiciones propias. Entre paréntesis figura la indicación *Sobre la rima de Bécquer “Dejé la luz a un lado...”*. La pieza, explícitamente tonal, de 26 compases, se articula en dos partes, delimitadas por un reposo dispuesto en el compás 16. La indicación de la rima de Bécquer no es sólo un pretexto de inspiración, son que puede observarse una exacta adecuación métrica de la melodía a la estructura silábica del texto del poeta sevillano. Igualmente, se aprecian giros melódicos de clara intención expresiva en el transcurso del texto. El momento más significativo, a este respecto, es el clímax que tiene lugar en el compás 13, que coincidiría justamente con el verso *al dejarme la embriaguez horrible de dolor*. Una vez más, la pieza está escrita en dos pentagramas, y sin ninguna indicación expresa de estar compuesta para órgano. Sin embargo, la textura presenta la densidad polifónica propia de la literatura organística, característica, sobre todo, por la ininterrumpida actividad del bajo y su independencia lineal. La armonía, aunque sencilla, presenta un gusto muy refinado en el uso de dominantes secundarias y resoluciones excepcionales de algunos giros cromáticos.

### ***MEDITACIÓN MÍSTICA (El Espino, 1956)***

*Adagio poco.* En esta ocasión, el compositor sí indica expresamente *Órgano* en el encabezamiento. 34 compases de duración, en tono de Sol M. Está inspirada en la pieza para piano del compositor romántico norteamericano Edward Mac-Dowell, *To a Wild Rose*, Op. 51, No. 1, de la cual, el mismo Barja cita un fragmento al final de *Meditación*, en el mismo cuaderno. Puede apreciarse cómo la obra que sirve de partida está en La M, mientras que Barja escoge la tonalidad de Sol M. Dentro del lenguaje explícitamente tonal, esta música incluye sutiles cromatismos de carácter ornamental, de cierto carácter romántico francés, estética de la cual también participa la pieza del autor americano.

### ***VARIACIONES SOBRE “NOCHE E PAZ” (Valladolid, 1960)***

*Moderato molto.* Se trata de una versión para órgano del popular canto navideño que es elaborado sobre un esquema rítmico de siciliana. Consta de tres variaciones en Do M. Sobre el tema. La primera, en dinámica *p-pp*, presenta un carácter notablemente intimista, al prescindir del pedal y localizar el bajo de la mano izquierda en registro agudo (clave de Sol). La segunda emplea un pedal básico, la melodía armonizada predominantemente por terceras en la mano derecha y un contrapunto de línea predominantemente diatónica (salvo leves cromatismos excepcionales), que indica expresamente “*destacar*”. La tercera variación vuelve a prescindir del pedal, salvo en el final, y emplea armonías más originales, como dominantes secundarias no resueltas (que aportan un carácter armónico libre, casi asimilable al estilo de jazz), acordes disminuidos, alterados con todo tipo de resoluciones excepcionales, que impiden un sentido direccional del cromatismo, y demás recursos similares. Obviamente, se trata de una obra con un sentido lúdico, sin más pretensiones.

### ***TEMA Y VARIACIÓN (Madrid, 15 de septiembre de 1961)***

Esta obra fue estrenada el 1 de marzo de 2002 en la Catedral de León, dentro del XV Memorial Ángel Barja, por el organista Paulino González Fernández, quien también interpretaría el mismo



programa, 2 días más tarde, en la Catedral de Astorga. *Ritmo gregoriano* es la indicación agógica que aparece en el manuscrito. También figura entre paréntesis la aclaración *Variaciones sobre el "Ave maris stella"*. Pero el título principal que se puede leer es *Salutación*. Este título, aunque permanece inteligible, aparece tachado, con tinta de otro color, la misma con la que se puede apreciar, escrito posteriormente, el título *Tema y variación*. También figura la dedicatoria *A mi hermana Carmen*. No parece casual que el compositor César Franck, de quien se ve una notable influencia en todas estas piezas, hubiese compuesto hasta tres preludios sobre el mismo tema *Ave maris stella*.

Resulta curioso el hecho de que, a pesar de lo que presupone el título, no aparece transcrito literalmente el tema gregoriano al que hace referencia, sino una recreación muy libre del mismo, de 7 compases de extensión. La estructura de la obra es también notablemente flexible, ya que no está articulada en variaciones de una extensión proporcional al tema inicial. Podría interpretarse una organización de 7+47+35+31 compases. Verdaderamente, más que variaciones en sentido estricto, parecen ser improvisaciones libres sobre una recreación, también libre, del citado tema gregoriano. Aunque está escrita en 2 pentagramas, y en ella no aparece la indicación expresa de estar compuesta para órgano, la obra responde a un tipo de textura característica que así lo hace suponer, donde la línea del bajo aparece, esporádicamente, con un papel independiente del resto de planos que, a su vez, requieren el empleo de ambas manos necesariamente. Además, en ciertas entradas del bajo, se puede leer la indicación expresa *Ped.*, señal inequívoca de la concepción organística de la obra.

La armadura de Fa m hace que la primera percepción sea tonal, si bien alteraciones que van apareciendo accidentalmente en el transcurso de la música sugieren ciertos giros modalizantes, dentro de los esquemas tonales. De este modo, se propician acordes ajenos al ámbito diatónico de Fa m. Los accidentes más característicos son Mi b (propio del modo Fa eolio), Re natural (propio del modo Fa dórico, y propio del tema gregoriano original), o Sol bemol (propio del modo Fa frigio). Además de la indicación expresa al respecto, la rítmica gregoriana está recreada por el empleo intercalado de algunos valores irregulares, como tresillos, que contribuyen a recrear la flexibilidad rítmica propia del canto gregoriano.

### **MEDITACIÓN (Noviembre de 1961)**

*Moderato ma con anima* es la indicación agógica que aparece en el comienzo. También puede leerse la frase latina "*Sciens Jesus quia venit hora eius...*" (*sabiendo Jesús que llegaba su hora...*). Una vez más, una partitura escrita en 2 pentagramas, pero que contiene indicaciones como *Ped 16*, *Man.*, etc, que evidencian la concepción organística de la obra. La pieza comienza con una melodía gregoriana, escrita sin compás, a modo de recitativo, doblada a la octava en ambas manos. Parece tratarse de la antifona *Invocabo nomen tuum Domine*, del canto de Nona del Domingo de Ramos del Liber Usualis.



Ilustración 116

La armadura de 3 sostenidos propicia en el contorno melódico de esta línea, una sonoridad de modo dórico de Si. Posteriormente, tiene lugar una versión armonizada del tema, que oscila entre el tono de Si dórico y Fa# m, si bien concluye en Re M / Re lidio. A continuación tiene lugar un desarrollo del tema, en el que se producen frecuentes progresiones melódicas y armónicas. Algunas armonías de connotación modalizante recuerdan procedimientos de escuela francesa, al estilo de compositores como Maurice Duruflé.

### **LIRIO DEL VALLE (1962)**

*Andante mosso* es la indicación agógica de esta pequeña pieza que comienza en Si m / Si eolio, y concluye en Re m / M (dado que existen oscilaciones modales sobre un mismo tono). En otro manuscrito aparece como *Andantino mosso*. Todo apunta a que este último sea una versión anterior, en la que aparece, escrito a lápiz, la indicación “revisar”, y algunas correcciones que después se ven aplicadas en el otro cuaderno. El manuscrito original está escrito en dos pentagramas, pero con la indicación expresa de estar escrito para órgano, además de la escritura característica con el bajo independiente y otras indicaciones como *Ped.* y *man.* La armonía contiene acordes por cuartas que propician cierta ambigüedad entre las notas extrañas y reales, si bien casi siempre se ciñe estrictamente al ámbito diatónico de la armadura de dos sostenidos. Las escasas alteraciones que aparecen son de carácter modalizante más que estrictamente cromáticas. Una vez más, procedimientos que confieren cierto gusto francés al discurso, en este caso, breve, de tan solo 45 compases. La textura en su conjunto surge como el resultado de despliegues armónicos de carácter armónico y colorista, más que como producto de una trama lineal o polifónica. Un reposo en el compás 24 articula la pieza en dos partes de extensión similar, si bien el discurso es continuado y unitario, sugiriendo un carácter improvisatorio más que una estructura formal preconcebida.

### **IMPROVISACIÓN (Madrid, 9 de agosto de 1965)**

*Andante mosso* es la indicación agógica que consta al comienzo. Está incluida en el segundo cuaderno de composiciones propias. Se trata de otra pequeña pieza de 71 compases, en tono de Re m, con un lenguaje explícitamente tonal. La improvisación se basa en un tema de ritmo binario, melódicamente bien definido y regularmente estructurado en ocho compases, con semicadencia de desinencia femenina en el cuarto y cadencia perfecta masculina en el octavo. Casi podríamos atribuir un carácter de marcha a este tema. El lenguaje es tonalmente más

tradicional que el de la pieza anterior. La estructura se basa en tres secciones, de las cuales la primera expone dos versiones del tema. La segunda responde a un desarrollo más libre del material, en el que aparecen recurrentes pasos cromáticos. Finalmente, la tercera sección presenta una reexposición del material inicial, generando una forma global tipo A-B-A. La textura sería un híbrido entre polifonía y melodía acompañada, ya que podemos apreciar cómo la línea superior se presenta en primer plano, mientras que las demás realizan una función de acompañamiento, aunque tengan también un relativo carácter lineal, lo cual genera un resultado “moderadamente” polifónico. El resultado de la pieza se asemeja al aspecto de lo que podría ser una marcha procesional o, incluso, militar.

### **TEMA ANTIGUO PARA VARIACIONES (1967)**

*Leggeramente* es la indicación agógica que figura al comienzo. Un ritmo de pavana y ciertas alteraciones modalizantes que tienen lugar en el transcurso de la obra, así como algunos ornamentos, confieren una apariencia renacentista a la pieza, articulada en una versión del tema y una única variación de tipo ornamental a base de tresillos intercaladas. Sin embargo, lo cierto es que se trata de un tema transcrito, casi literalmente (a excepción de las alteraciones modalizantes y algunos pasos en la realización de las voces secundarias, la tonalidad y el tempo) del compositor Cesar Franck. Concretamente, el Moderato en Do m, CFF 88, perteneciente a una colección de piezas inéditas para órgano. Siendo la pieza original de estética romántica, Barja la recrea en un formato neo-renacentista, y le da el título de Tema antiguo para variaciones (aunque sólo llega a hacer una). Si el original está en Do m, Barja lo transcribe a Re m, con las ya mencionadas alteraciones arcaizantes de connotación modal. Igualmente, si la textura de la pieza del compositor francés es notablemente homofónica, la versión de Barja se torna ligeramente más polifónica, dibujando sutilmente las líneas de voces secundarias, en una elaboración ligeramente más contrapuntística.

### **LLANTO POR EL ATEÍSMO (5 de agosto de 1968)**

Junto al título figura, entre paréntesis, la indicación “*apunte*”. Esta pieza presenta una carga de originalidad y signos de evolución drásticamente alejados de las precedentes cronológicamente. En una primera vista, llama poderosamente la atención la grafía empleada. El manuscrito está, frágilmente, escrito a lápiz, sin que exista ninguna copia. Se trata de una escritura sin compás, a base de poderosos clusters saturados y prolongados, que se van construyendo progresivamente, de forma acumulativa, y que se indican mediante una grafía original, precisa e intuitiva, a la vez que alejada de la tradición convencional. Existe un enriquecimiento textural muy significativo, al interactuar líneas y acordes en esas estructuras acumulativas. También, el hecho de ocupar un registro significativamente amplio, a través de los 3 pentagramas, aporta una densidad extraordinaria a la textura. *Lentamente* es la primera indicación agógica, si bien le suceden

muchas otras en el transcurso de las tres páginas. La indicación *con liberta*, que figura al principio en el primer pentagrama, suple la ausencia de compás y hace comprender la intención del flujo del discurso. La intención de experimentar en la textura, tanto por la libertad rítmica y su interacción, como por la densidad armónica de los agregados, denota una gran inquietud creativa. Existen detalles minuciosos, como el hecho de que un cluster inicial, representado mediante una barra gruesa, se desglose en un pentagrama dibujado en miniatura entre paréntesis, mostrando las notas exactas que lo componen. Este y algunos otros detalles de grafía, recuerdan significativamente al *Treno por las Víctimas de Hiroshima* de K. Penderecki. Teniendo en cuenta que la paradigmática obra del compositor polaco data del año 1959, es muy significativo el hecho de que Barja tuviese un conocimiento más que actualizado de las tendencias del entorno compositivo internacional de su época. A fin de valorar la admiración que Barja sintiera por Penderecki, resulta interesante citar aquí lo que escribió sobre él 18 años después de componer *Llanto por el ateísmo*.

*“...No parte, al contrario que otros, de una concepción intelectualista o cerebral de la música, sino de una postura creativa de conmoción psíquica, lo que equivale a decir que su música no es un puro trabajo sino, ante todo, un fruto de la inspiración, tan denostada hoy por muchos creadores para quienes la llamada “inspiración” sería solamente dedicación y trabajo mental.”*

*“...La estética musical de Penderecki está íntimamente ligada a su personalidad humana. Sumamente sensible al tema de la paz y los derechos humanos (como es el caso de Cristóbal Halffter), Penderecki convierte su obra en un mensaje a través del lenguaje de la música. Dejando a un lado su música para el cine y el teatro, la obra de Penderecki es un clamor contra la guerra, no solamente por el horror y el absurdo que ésta entraña, sino también por una cierta visión escatológica absoluta que el compositor tiene de la historia de los hombres sobre la tierra y que le da autoridad para proclamar la frase de Paul Valery, incluida al final de su “Dies irae”: “El viento se levanta. Intentemos vivir”.*

*“...Otro de sus importantes rasgos estéticos es su gran sentido de la brillantez sonora y de la impresión dramática. Frente a las sonoridades estáticas, casi inmóviles y abismales o siderales de Ligeti, por ejemplo, Penderecki hace uso del contraste dinámico, del color, del silencio o de terribles estallidos en una combinación que puede sobrecoger al oyente. Así cuando en el “Dies irae” suena la sirena sobre un caos sonoro acongojante, el grado de dramatismo alcanza cotas altísimas, y puede haber oyentes que digan lo que se cuenta que dijo Schumann siendo niño durante la audición del Scherzo de la Quinta Sinfonía de Beethoven: “Tengo miedo”.*

*“...Es indudable que la música de Penderecki ha influido notablemente en muchos compositores importantes, incluido el mismo Ligeti, cuyos conceptos de espacio sonoro continuo están ampliamente presentes en la obra del músico polaco. Uno de los aspectos concretos en que esta influencia de Penderecki se hizo más clara desde el principio es la grafía musical y muy especialmente en el tratamiento de los instrumentos de cuerda. Ciertos procedimientos gráficos pendereckianos han sido adoptados después por casi todos los compositores contemporáneos debido a su practicidad y racionalidad. También su influjo en la música vocal y coral ha sido notorio especialmente en música de su propio país.”<sup>255</sup>*

Insertados en el contexto de los clusters y los agregados acumulativos, tienen lugar, también, esporádicos y breves pasajes de textura y rítmica más convencional, a modo de coral, si bien en un lenguaje absolutamente atonal. Esta sucesión de eventos contrastantes en la textura, describe un ritmo formal a través del transcurso diacrónico. Estamos ante un Barja ya asentado en Roma, donde, muy probablemente, tuvo la oportunidad de conocer la paradigmática obra del compositor polaco (compuesta sólo 9 años antes), igual que sabemos que tuvo acceso a mucha otra música de vanguardia de última generación. E. Igoa hace referencia a la controversia sobre la intención de instrumentación de esta obra, y la posibilidad de que este “apunte” fuese un

---

<sup>255</sup> Barja Iglesias, A.: *Krzysztof Penderecki en León*. Filandón. Diario de León. León, 28 de septiembre de 1986, p. 19

guión para una hipotética instrumentación, ya que en el transcurso de la partitura, aparecen indicaciones generales de referencia tímbrica instrumental<sup>256</sup>. Sea como fuere, sólo se conserva esta versión en formato de órgano a tres pentagramas. Por otra parte, esta obra presagia, notablemente, rasgos de *Impression for Bach*, que Barja compondría 17 años más tarde, y que sería, probablemente, la más emblemática de sus grandes obras organísticas.

Manuscrito de la obra, conservado en el archivo del ILC, y reproducido con permiso de Begoña Alonso.

Ilustración 117

### **CANZONE PER ÓRGANO (Viganello, Suiza, julio de 1969)**

*Un poco lento*. Se trata de una versión organística del II movimiento del cuarteto nº 1 en Re M<sup>257</sup>. También aparece esta pieza como II movimiento del *Piccolo Concerto per oboe e orchestra d'archi*. Las tres versiones de esta expresiva e intimista pieza aparecen firmadas en el mismo lugar y fecha. Lo cierto es que la versión para órgano, escrita en tres pentagramas, presenta indicaciones de instrumentación escritas a lápiz. Llama la atención que, en el comienzo del tema, aparece la indicación “clarinete”, para hacer este solo. Esto hace sospechar que, quizá, Barja tuviera la idea de otra versión más, para orquesta, de esta misma pieza.

---

<sup>256</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 84

<sup>257</sup> Ver análisis del cuarteto nº 1 en Re M, dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental*.

### FUGA Y FINAL (Roma, 1969)

Esta obra fue estrenada el 1 de marzo de 2002 en la Catedral de León, dentro del XV Memorial Ángel Barja, por el organista Paulino González Fernández, quien también interpretaría el mismo programa, 2 días más tarde, en la Catedral de Astorga. Se trata de un trabajo escolástico, lo cual Barja indica expresamente. *Allegro moderato* es la indicación agógica para la fuga en Re M, cuya estructura formal representamos en el esquema siguiente:

Sección	EXPOSICIÓN				1 <sup>er</sup> episodio	1 <sup>er</sup> Ritornello		2 <sup>o</sup> episodio
Voz 1			Sujeto	CS	Material motivico derivado de Sujeto y de CS	Sujeto	Sujeto	Material motivico elaborado a través de progresiones
Voz 2		Respuesta	CS			VL	VL	
Voz 3	Sujeto	CS	VL	VL		CS	CS	
Voz 4				Respuesta		VL	VL	
Centro tonal	I (Re M)	V	I	V	V-vi-iii-vi	vi	iii	vi-ii-IV
Nº compás	1-6	7-12	13-18	19-24	25-35	36-41	42-47	47-60

Sección	2 <sup>o</sup> Ritornello		Estrechos y Coda							
Voz 1	Sujeto	Sujeto	Conclusión	Sujeto		VL	Respuesta	CS	VL/CS	Respuesta
Voz 2	VL	CS		CS		CS	Respuesta	VL	CS	VL/CS
Voz 3	CS variado	CS			Respuesta	CS	CS	Sujeto	VL/CS	Sujeto
Voz 4		VL				Sujeto	VL		Resuesta	Pedal
Centro tonal	IV	ii	V-I	I-V	I-V	I-V	I-V	I-V	I-V	I
Nº compás	61-66	67-72	72-77	78-86	87-98		99-105		106-114	

Esquema 148

La pieza *Final*, está basada en una textura homofónica de acordes densos, que a veces se mueven en forma paralela, ritmo ternario a modo de danza. Median algunas secciones (B) que despliegan una textura contrastante, más lineal y polifónica, haciendo cantar voces diferentes en cada caso. El esquema estructural de la pieza resultaría ser el siguiente:

Sección	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	A <sub>3</sub>	A <sub>1</sub> '-Coda
Textura	Homofónica	Polifónica	Homofónica	Polifónica	Homofónica	Homofónica
Centros tonales	I	i	v	I-vi	I	I
compases	115-139	140-167	168-176	177-196	197-210	211-223

Esquema 149

## LAMENTATIO TEMPORIS (1960-72)

Esta obra en 4 movimientos fue ganadora del segundo premio del Composición Organística de Ávila de 1972, el mismo concurso que 4 años más tarde le otorgaría el primer premio por su obra *Retablo*. Estamos, por tanto, ante una de las grandes obras para órgano de Ángel Barja. Fue interpretada el domingo 12 de marzo de 1989 por José Manuel Azcue en la Catedral de León, dentro del II Memorial Ángel Barja. También el viernes 11 de junio de 1999, esta vez por David Hoyland, dentro del XII Memorial Ángel Barja en el mismo lugar. Llama la atención, en primer lugar, la cronología de la obra. Puede entenderse que 1972 es la fecha de su composición, en el sentido pleno del término, si bien es cierto que, para ello, Barja empleó material de creación previa, como veremos detalladamente a continuación.

### 1.- Maestoso ma non lento

Este movimiento es una versión revisada de una pieza que ya había sido compuesta en 1960 en Valladolid, y que recoge en el primer cuaderno de composiciones propias con el título de *Pensamiento*. Esta versión inicial lleva una indicación agógica diferente, en este caso sería *Poco Andante*, y está escrita en 2 pentagramas, aunque con textura y disposición de voces propia del órgano. En dicho manuscrito figura la siguiente inscripción: “*Adhoreat lingua mea fancibus meis, si non meminere tui. (Salmo 136)*”. Barja también emplearía una versión revisada y orquestada de esta pieza como el I número de las 3 Piezas para orquesta, y como el IX movimiento de la Suite para Orquesta (también fechada en 1972). En el caso de la versión sinfónica, la indicación agógica es *Andante con moto*. Es una pieza compleja, que, sin llegar a

ser atonal, encubre y distorsiona la tonalidad de una manera muy intensa. Para ello emplea multitud de recursos que afectan tanto al sentido melódico como al armónico de la pieza, como cromatismos muy recurrentes, sin connotación modal alguna, poliacordes, acordes disminuidos sin contexto funcional de atracción, acordes por cuartas, etc. En el aspecto rítmico, frecuentes síncopas que generan desplazamientos, con la consecuente interacción de las líneas y de la percepción textural. Lo más paradigmático es, quizá, el motivo principal, basado en la sucesión de intervalos de 4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup> alternando con semitonos. El intervalo inicial sugiere la posibilidad de ubicación en tono de Mi m, o de La m, pero el sucesivo transcurso melódico niega ambas posibilidades, a través de cromatismos que distorsionan cualquier ámbito diatónico que pudiera identificarse momentáneamente. Posteriormente, un acorde disminuido recupera la posibilidad de atracción hacia La m, si bien no resuelve ni tiene lugar confirmación alguna. Visto de otro modo, los rasgos motivicos iniciales, podrían ser entendidos como despliegues de agregados atonales, en lugar de como supuestos rasgos diatónicos distorsionados.

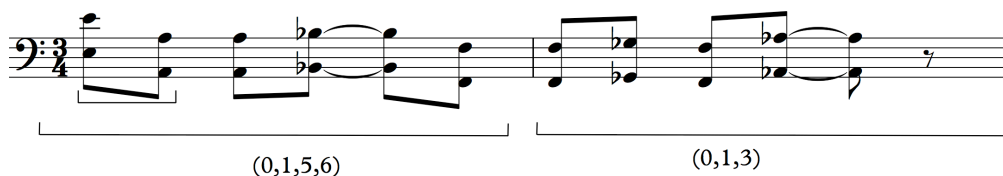


Ilustración 118

El agregado simétrico del principio es recurrente y resulta representativo en lo que se refiere a negación del diatonismo. De este modo tiene lugar un constante debate entre la percepción tonal y la atonal en toda la pieza. A pesar de ello, hay triadas esporádicas que generan referencias tonales pasajeras, aunque muy efímeras y sin que ninguna se consolide hasta el final, donde un largo acorde confirma Mi M con 9<sup>a</sup> M añadida.

La textura alterna pasajes homofónicos con otros más polifónicos e incluso monódicos, como el comienzo.

Formalmente, la pieza puede definirse como articulada en 4 secciones, cada una de las cuales reinicia una variante del motivo principal, que se presenta como un recitativo monódico, para proceder a su posterior desarrollo y concluir en un reposo que precede a la siguiente sección, tal y como se representa en el esquema siguiente:

Sección	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>3</sub>	A <sub>4</sub>
Compases	1-18	19-36	37-48	49-56

Esquema 150



## 2.-Poco Andante, con libertad

---

Está fechada en Lugano en 1968. Es una versión organística de la primera pieza del ciclo para piano *Itinerantes*<sup>258</sup>. Igualmente Barja orquestó esta pieza para emplearla como el X número de la Suite para Orquesta.

## 3.- Fuga. Allegro, con fantasía

---

Fechada en León en el año 1972, esta pieza, tal y como indica Igoa en su libro<sup>259</sup>, está emparentada, en lo que al material temático se refiere, con la pieza nº 4 de la *Suite para Piano* compuesta un año antes. Esto se pone en evidencia en el comienzo del tema, a base de secuencias descendentes de terceras menores que, en ambos casos, van desintegrando cualquier posible percepción diatónica. La estructura comprende una primera y extensa sección expositiva, con 5 entradas sucesivas, en disposiciones diferentes a las convencionales. Esto es, por ejemplo, dos entradas consecutivas en la misma voz, o la entrada del pedal para hacer una voz secundaria diferente del tema, etc. Una segunda sección, a modo de divertimento, comenzaría en el compás 157, realizando una progresión descendente y relativamente regular de los materiales, a base de diálogos alternativos entre las voces, todo lo cual aporta inteligibilidad al discurso, a pesar de la negación de la percepción diatónica. Esta segunda sección se extenderá hasta el compás 171, donde tiene lugar un supuesto ritornello, con una sola entrada del tema en la voz superior, con notables mutaciones y más breve que la versión original del tema. Un segundo divertimento se presenta en el compás 175, con gran agitación rítmica, donde ya se hacen más evidentes las semejanzas con el material de la pieza de la *Suite para Piano*. La siguiente sección, con indicación *Maestoso*, se inicia en el compás 185, con un cambio evidente de textura, que se torna relativamente más homofónica, y una versión particular del concepto de estrechos, que ya se presagiaba en el divertimento anterior. Gradualmente, esta última sección conduce a un reposo que se va formando progresivamente sobre un acorde de Do # M, y que sirve de conclusión final.

## 4.- Andante calmo

---

Este movimiento está fechado en León en 1972. Continúa un lenguaje en un cromatismo libre que evita las referencias diatónicas, tanto por las alteraciones empleadas como por el uso de acordes y despliegues de agregados contruidos por intervalos distintos de la tercera. La pieza se

---

<sup>258</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental - piano*.

<sup>259</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 85

estructura claramente en tres secciones más una pequeña coda. La primera de ellas, desde el compás 205 hasta el 215 inclusive, presenta textura polifónica, y va transcurriendo a modo de fugado, con cuatro entradas de las voces, en orden 2, 1, 3, 4 sucesivamente. El motivo a imitar se caracteriza, principalmente, por el intervalo de cuarta ascendente inicial a contratiempo. La segunda sección, desde el compás 216 hasta el 220 inclusive, se basa en un plano homofónico a base de blancas, del que participan los registros extremos (mano derecha y pedal), mientras que fluye otro plano a modo lineal y ágil en la mano izquierda, a base de semicorcheas. Un compás en silencio sirve como conexión con la tercera sección, que consiste en un despliegue armónico repartido entre ambas manos, cuyo primer intervalo (tritono) es recreado en el pedal por doble aumentación. Finalmente, una breve coda recrea la versión comprimida de la primera sección, incluyendo un pequeño estrecho, todo ello sobre un doble pedal, que sugiere un relativo asentamiento tonal sobre Mi M, aunque con muchas notas añadidas fuera de la triada (4ª, 7ª M y 9ª M). En definitiva, la estructura podía resumirse como un esquema tipo A-B-C-A' (coda).

### **FANTASÍA PARA ÓRGANO (1971)**

Se trata de una obra articulada en 3 movimientos, que, son una recomposición, ligeramente revisada, de 3 de los 4 que, a su vez, componen la obra *Lamentatio temporis*. Tal y como explica Igoa en su libro<sup>260</sup>, *Fantasia para Órgano* no es mencionada (ni fechada) en el autocatálogo realizado por Barja, y fue publicada por la revista *Tesoro Sacro Musical* en 1972. Los dos primeros movimientos de *Fantasia para Órgano* coinciden, respectivamente, con los dos primeros de *Lamentatio temporis*, si bien, en orden inverso, y con ligeras variantes. El tercer movimiento, *Fuga*, coincide en ambas obras, también con leves indicios de revisión. Todo indica que Barja “recompuso” esta obra a partir de material preexistente, por encargo de la revista, o para responder a una propuesta de publicación. No olvidemos que algunos de estos materiales procedían, a su vez, de piezas para piano preexistentes<sup>261</sup>. Ante la disyuntiva de cual de las dos obras fue compuesta antes, las sutiles pero significativas modificaciones parecen indicar que *Fantasia para órgano* es posterior, ya que algunas de estas diferencias, que afectan, por ejemplo, al hecho de duplicar o no, o reubicar voces dentro del total de los planos, hacen ver esta versión como más meditada. Muchas de estas pequeñas diferencias se perciben como variantes de instrumentación, a pesar de tratarse de obras para órgano solo en ambos casos, pero tratado éste de un modo claramente sinfónico. Otras de estas sutiles modificaciones, indican también consideraciones de perfeccionamiento de las líneas, como la que se ilustra a continuación:

---

<sup>260</sup> Ibidem, P. 86

<sup>261</sup> Ver análisis de *Lamentatio temporis* dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental - órgano*.



*Lamentatio temporis.*  
Tercer movimiento. *Fuga.*  
Detalle del compás 4



*Fantasía para Órgano.*  
Tercer movimiento. *Fuga.*  
Detalle del compás 4

#### Ilustración 119

### **PRAELUDIUM (León, febrero de 1973)**

*Tempo giusto.* Está escrita en dos pentagramas. Emplea como tema la melodía gregoriana *Alleluia O filii et filiae* el domingo de Pascua. La estructura de la pieza se articula en tres secciones, identificadas por el reinicio explícito del material temático gregoriano en los compases 1, 37 y 63, respectivamente. La textura de la pieza está a caballo entre momentos homofónicos y otros más polifónicos. Entre estos últimos, cabe destacar el comienzo de la segunda sección (compás 37), donde tiene lugar una imitación contrapuntística a distancia de compás entre las 2 voces superiores, a intervalo de 4<sup>a</sup> descendente, y en la tercera sección (compás 63), donde ocurre otra imitación contrapuntística similar entre las voces extremas, a la 12<sup>a</sup> descendente (4<sup>a</sup>+8<sup>a</sup>). La pieza recrea una atmósfera neomodal, basándose en oscilaciones tonales y modales combinadas. Existe una indicación de armadura de 2 bemoles, pero la música transcurre por diversas variantes modales, tanto del tono de Re como del tono de Sol, ubicando el tema en ambos centros tonales, y propiciando variantes de alteraciones que irían desde los 0 hasta los 4 bemoles, esto es, desde el Re dórico (0 bemoles), hasta el Sol Frigio (3 bemoles), pasando por las variantes de 1 y 2 bemoles. Las imitaciones a las que nos hemos referido sintetizan perfectamente el concepto de variante tonal-modal que se ha explicado, ya que, proponen un antecedente ubicado en Sol, mientras el consecuente parte de Re, amén de las variantes modales, generadas a causa de los accidentes que aparecen. Además de la atmósfera neomodal, tienen lugar, en los pasajes más homofónicos, acordes que evolucionan de forma paralela, y acordes contruidos por intervalos de cuarta, lo cual contribuye a generar una estética de cierto gusto impresionista. Igoa propone, muy acertadamente, una comparación estética de la pieza con Ravel<sup>262</sup>.

### **Paradise lost I & Paradise lost II (León, ¿1973-76?)**

Tanto el catálogo de L. Viñuela como el de E. Igoa incluyen estas brevísimas piezas dentro del género organístico, por ello respetamos este criterio. Sin embargo, podrían ser entendidas perfectamente como compuestas para piano. Lo cierto es que se trata de dos enigmáticas creaciones, que en el catálogo realizado por el propio Barja, ni siquiera constan. Se da el hecho significativo de que los pliegos del manuscrito están numerados por páginas y por piezas.

<sup>262</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, P. 155

*Paradise lost I* como pieza nº 13 y comenzando en la pág. 17, y *Paradise lost II* como pieza nº 14, comenzando en la página 18 y extendiéndose hasta la 19. Lo más curioso es que, a continuación, existe una tercera pieza en la página 20, sin título, pero numerada correlativamente como la 15 e incompleta. Estas 4 páginas se conservan como un fragmento de lo que, se supone, debió ser un cuaderno que contenía una colección de pequeñas piezas, de tal modo que el resto de las mismas pudo haberse perdido. El sentido de estas miniaturas musicales es la recreación de estilos y lenguajes sonoros muy diversos y contrastantes. En *Paradise lost I* figura la dedicatoria “...a Johannes Brahms”, y la indicación *Andante molto tranquillo*. *Paradise lost ?II* presenta su título así, con interrogante, con la dedicatoria “...a J.S. Bach”, y la agógica *Allegro moderato*. Ambas piezas son de textura polifónica y están escritas en tono de Do # m, aunque escritas sin armadura. La primera, con soluciones armónicas más cromatizantes, como resoluciones excepcionales que reconducen las expectativas armónicas y generan modulaciones inesperadas, recursos todos ellos propios de un romanticismo evolucionado. La segunda, como cabe esperar por su dedicatoria, en estilo fugado imitativo, con articulaciones y ornamentos propios del barroco, y lenguaje armónico más diatónico. Lo verdaderamente sorprendente, es que la 3ª pieza, *Moderatamente*, presenta una textura y un lenguaje radicalmente vanguardistas con respecto a las anteriores. Está escrita sin compás, con grafías rítmicas de cierto componente improvisatorio, rasgos motivicos de carácter altamente gestual y declamatorio. En general, la rítmica no se somete a un pulso ni a ningún rigor de regularidad, sino que fluye como un discurso espontáneo. Tiene lugar todo tipo de grupos irregulares, indicaciones “lo más rápido posible”, etc. En lo referente al material armónico y motivico, la textura se desarrolla a base de despliegues de agregados atonales y de naturaleza no diatónica. Tienen presencia significativa los de tipo (0,1,6)/(0,5,6), así como otros de tipo (0,1,3) y (0,1,5). Podemos decir que se trata de una pieza de estilo postserial, por su lenguaje y su textura.

Manuscrito de la obra, conservado en el archivo del ILC, y reproducido con permiso de Begoña Alonso.

Ilustración 120

## RETABLO (Tres “ricercari” para órgano) (León, 1976)

Articulada en 3 movimientos, se trata, sin duda, de una de las obras de más altura de toda la producción para órgano de Barja y también de su obra completa. Fue ganadora del Concurso de Composición Organística de Ávila del año 1976. Dicho concurso ya le había otorgado un segundo premio en el año 1972, con la obra *Lamentatio temporis*. Fue grabada el 19 de junio de 1988 en la Basílica de Santa María del Coro (San Sebastián) en un órgano Cavaille-Coll de 1862, por el organista José Manuel Azcue, quien también la interpretaría el domingo 12 de marzo de 1989 en la Catedral de León, dentro del II Memorial Ángel Barja.

La obra tiene una clara influencia de la escuela francesa de órgano. Se caracteriza principalmente por la presencia recurrente de intervalos de cuarta en las estructuras armónicas, así como en determinados giros melódicos. Este hecho, junto con el uso de material diatónico cambiante, contribuye a la disolución de la percepción tonal. Igualmente es posible apreciar pasajes de cierta naturaleza politonal. Por todo ello, podríamos concluir que se trata de un lenguaje que emplea una versión distorsionada y/o encubierta de la tonalidad, esbozando conjuntos diatónicos cambiantes, pero sin llegar a emplear un cromatismo totalmente libre. Por todo ello, estéticamente la obra está más vinculada a la tradición francesa, más colorista y armónica, que a la alemana, más lineal y diacrónica, a pesar de que el segundo movimiento recrea un esquema característico bachiano, si bien sólo en lo que se refiere a la textura.

### 1.- Andante

Se articula en tres secciones. La primera se caracteriza por una regularidad rítmica casi mecánica, donde el manual elabora un plano basado en densos acordes en los que predomina la sucesión de intervalos de cuarta, mientras que el pedal genera otro plano que funciona a modo de motor rítmico. Este formato textural evoluciona sucesivamente hacia algunas variantes. A continuación tiene lugar un interludio que desintegra el esquema textural anterior, para dar lugar a un discurso rítmicamente más libre, de carácter improvisatorio, a modo de tocata, con pasajes de cierto virtuosismo, y texturas acumulativas, esto es, acordes que van evolucionando en el tiempo al sumarse entradas sucesivas de notas. La segunda sección comienza con la indicación *Maestoso, ma deciso*, recuperando el carácter rítmico mecánico del principio, pero en una variante a modo de desarrollo notablemente elaborado. En esta ocasión, el motor rítmico participa de la mano izquierda, que toca semicorcheas, duplicando la intensidad textural, y también del pedal, que canta negras en octavas. Poco después, se vuelve a la disposición textural de la primera sección (indicación *un poco Allegro*), pero en este pasaje tiene lugar un desarrollo direccional en el tiempo, por una progresiva intensificación de la dinámica y por alternantes cambios de compás (binario/ternario), que generan irregularidad y dinamismo. Esta intensificación sorprende por conducir, en su culminación, a la tercera sección, que reexpone la idea inicial con indicación *molto calmo*, y dinámica *pp*. Este hecho frustra el inminente clímax anterior, disponiendo en lugar de su punto álgido, la vuelta a la calma; esta frustración de la expectativa supone un recurso expresivo de gran impacto. Sin embargo, la tercera sección, alterna pasajes estáticos y apacibles con otros agitados que se van intercalando en una sucesión

de segmentos muy breves. Esto hace que esta parte del movimiento funcione como una síntesis interactiva y resumida, que recopila todos los eventos acaecidos anteriormente. Podría resumirse la idea formal del movimiento como A-B-A+B, y puede reconocerse en ella una clara concepción narrativa del discurso a través del tiempo y la interacción de los eventos en su sucesión.

## 2.- *Quasi lento, cantando*

El formato de contrapunto imitativo a tres partes en ritmo ternario y *tempo* lento funciona en este movimiento como esquema textural, dando lugar a un resultado sonoro de expresividad intimista. Una primera sección muestra la mano derecha como antecedente y la izquierda como consecuente con distancia de compás y a intervalo de quinta descendente que a veces se troca en cuarta, debido a frecuentes mutaciones que dan flexibilidad y fluidez al discurso sonoro. A distancia de tres compases del consecuente, tiene lugar la tercera entrada, en el pedal, a distancia de dos octavas inferiores con respecto al antecedente, y por aumentación rítmica al doble. Este recurso de duplicar el valor de las figuras produce un efecto textural significativo, ya que, al tratarse de un compás ternario, surge una interacción rítmica entre entidades binarias y ternarias que insinúa cierta percepción polirrítmica entre las partes. Gradualmente, la textura se vuelve más densa al introducir valores irregulares en el ritmo, generando así más interacción binario/ternario a distintos niveles. Una segunda sección tiene lugar cuando el pedal se interrumpe, continuando el discurso sólo a dos voces. Cuando esta línea del bajo se reanuda, lo hace en una imitación libre de motivos aislados. La tercera sección propone figuras cada vez más agitadas, a pesar de la indicación agógica (*a tpo, ma molto tranquillo*), lo cual pone en evidencia que se trata de buscar una intensificación de la textura, más que una aceleración de la percepción rítmica. En esta parte, la imitación entre ambas líneas del manual tiene lugar a distancia de dos tercios, en lugar de un compás completo, mientras el pedal continúa su imitación libre de motivos esporádicos. Hacia el final de la pieza, aparece una superposición de trinos que contribuyen al incremento de esta agitación estrictamente textural (sin que la dinámica crezca), para concluir con un acorde que se va construyendo progresivamente, por acumulación, generando un agregado de 7 notas, tipo (0,2,3,5,6,7,8).

En resumen, el movimiento presenta una direccionalidad que fluye a través del tiempo, conduciendo, ininterrumpidamente, hacia una constante intensificación de la densidad textural. Éste es el pretexto de la forma y el fundamento conceptual de la misma, la progresiva conducción del discurso a través de la interacción de las tres líneas en toda su pureza.

## 3.- *Allegro, un poco Maestoso*

Este es un movimiento de gran magnitud y complejidad, tanto compositiva como interpretativa. El discurso fluye de un modo unitario. Sin embargo, es posible articular la pieza en tres momentos. La primera sección contrapone planos basados en escalas de gran contenido cromático con otros fundamentados en acordes inicialmente constituidos por cuartas, y que

posteriormente combinan terceras y cuartas. Además de la contraposición rítmica, este esquema propicia otra interacción entre estructuras armónicas de naturaleza vertical y contenido diatónico (pandiatónico), con otros planos de naturaleza lineal y de contenido predominantemente cromático. Un pasaje de apariencia virtuosística a modo de *toccata* sirve como evolución del esquema inicial.

La segunda sección (*Andante*), cambia de compás binario a ternario. Es un fugado a cuatro voces, de elaboración escolástica, si bien elaborado con gran originalidad. Las entradas están dispuestas a distancia de 3 compases, y las líneas fluyen a través de un ámbito cromático muy amplio. A pesar de esto, ciertos giros rítmicos que incluyen repetición de notas, contribuyen a que el tema tenga una identidad concreta e inteligible. Tras la cuarta entrada, un pedal anuncia el fin de la sección del fugado.

La tercera sección comienza con la indicación *Più Lento*, para luego evolucionar a otras agógicas más agitadas. Esta parte es un verdadero desarrollo en toda regla de los dos temas (conceptos) propuestos en las secciones precedentes respectivamente. Ideas derivadas de ambos conceptos se suceden en forma fragmentada, interrumpiéndose y reanudándose mutuamente, propiciando súbitos y contrastantes cambios de compás, de esquema textural, de contenido armónico y motivico, etc. Este planteamiento imprime un alto grado de ritmo formal al movimiento. El motivo inicial del tema del fugado se presenta a menudo con una apariencia distinta de la original, integrado en una textura de melodía acompañada, y con un carácter scherzante, generando contraste con los pasajes de densos acordes. En este caso se juega un intercambio de identidades, ya que el motivo de la fuga (que funciona como tema B) aparece en un contexto diatónico, desplegando una estructura armónica estática, mientras que las secuencias de acordes evolucionan progresivamente a una identidad de contenido cromático cada vez más intenso, al contrario que ocurría en la presentación original de los materiales.

Todo lo que hemos identificado en este movimiento como diatónico o pandiatónico, incluye pasajes politonales, poliacordales, hexátonos, armonías por cuartas, terceras o combinación de ambas, etc. Y todo lo que hemos interpretado como cromático, entendemos que evoluciona libremente en todo el ámbito cromático, sin restringirse a un conjunto o conjunto limitado de notas.

En definitiva, el movimiento se basa en gran medida en esta dicotomía entre pancromatismo y pandiatonismo, entre horizontalidad (linealidad) y verticalidad (acordalidad). Todo para contribuir a una contraposición de conceptos opuestos que se desarrolla a través de una textura altamente elaborada, también basada en la contraposición. Incluso en la forma se aprecia la dualidad, pues esta oposición de contrarios tiene lugar tanto simultáneamente (interacción de planos) como sucesivamente (interrupción y reanudación de esquemas, cambios de compás, etc.). Este es el fundamento conceptual del movimiento, lo que le confiere una gran profundidad y abstracción. Es el movimiento más denso de una obra, sin duda, de gran altura técnica, tanto interpretativa como compositiva.



## PRELUDIO, CANCIÓN Y FUGA (León, 1982)

Se trata de otra de las grandes obras para órgano de Barja y, en conjunto, de toda su producción. Fue galardonada con el primer premio en el Concurso Nacional de Composición para Órgano “Cristóbal Halffter” de 1982, y publicada póstumamente por Real Musical en 1989. David Hoyland la interpretó el viernes 4 de junio de 1999 en la Catedral de León, dentro del XII Memorial Ángel Barja. Nos encontramos ante el Barja maduro, al nivel de altura creativa que merece su consideración de compositor de referencia en su tiempo. Verdaderamente, resulta imprescindible citar el comentario analítico que de esta obra hiciera el prestigioso organista leonés Adolfo Gutiérrez Viejo, y que E. Igoa recoge en su libro:

### Preludio

---

*El prelude de este formidable tríptico está vertebrado sobre una serie dodecafónica, que se prolonga hábilmente retornando sobre sí misma en movimiento retrógrado. El dibujo de la mano izquierda delata una mano maestra con su breve entrada imitativa y las rítmicas e incisivas sucesiones de séptimas mayores. El contraste y vigor rítmico del fragmento temático crean un clima tocatístico de la mejor estirpe. La imaginativa combinación de este bloque temático con los diversos y sucesivos clusters, junto con la confrontación a oportunos ostinati, traen a la mente, en lo que a estructura se refiere, el recuerdo de uno de los más grandes compositores de tocatas de todos los tiempos, Girolamo Frescobaldi. Al igual que el maestro romano, logra Barja en este Preludio una bellísima yuxtaposición del estilo fantástico y el expresivo. En cuanto al lenguaje, ya se ha visto desde los primeros compases dónde se sitúa. Planteamiento dodecafónico, pero sin dejarse esclavizar por la serie. Aquí se da más bien una explosión pancromática de la que se sirve el compositor, echando mano de recursos tradicionales y personales, tales como las progresiones, el trabajo motivico, reiteraciones, simetrías rítmicas, etc. Un trabajo muy bien organizado y de gran fantasía que, sin ser plenamente atonal, se encuentra firmemente liberado de lo “tonical”.*

### Canción

---

*El segundo movimiento lleva el título de Canción y encaja plenamente en la estructura ternaria. El lenguaje es eminentemente poético: una melodía descendente, reducida al estrecho marco del tetracordo, siempre “in fieri”, nunca concluida, proyecta su ser a lo largo de toda la composición. Su melancolía contagia la nada convencional forma de acompañar por medio de sutiles clusters. Esta vaporosa vaguedad queda vigorosamente subrayada por el trazo detallista de la sección contrastante, un ejemplo de buen hacer, que recuerda en tantos aspectos a César Franck.*



## Fuga

*Por fin, la Fuga, es todo lo contrario de un fragmento convencional, como cabría esperar del título. Aunque se nota aquí, como en el resto de la obra barjiana, una eminente predisposición para la técnica contrapuntística, no se deja arrastrar en ningún momento por el peligro del tópico. Tan sólo se sirve de sus resortes en el impecable trío que constituye la sección central del tiempo. En la introducción y en la sección final deja correr libremente su fantasía en poderosos bloques sonoros, de efecto y brillantez en el órgano.*

*La obra en su conjunto, es hermosa, animada de fuertes contrastes, riqueza de ideas y agradable policromía.<sup>263</sup>*

Suscribimos plenamente las palabras del organista leonés, gran conocedor de la obra tanto a nivel técnico como compositivo. Ciertamente, si Gutiérrez Viejo habla de pancromatismo, es porque, por oposición, también tienen lugar estructuras pandiatónicas que contrastan con ellas, ya sea como acordes en bloque o desplegados. Este tipo de agregados no responden a morfologías tonales en el sentido triádico, pero a veces se trata de acordes por cuartas justas, o por segundas mayores, de cierta naturaleza diatónica, contrastante con los agregados y clusters netamente cromáticos. Esta es la razón por la que Gutiérrez viejo también habla en algún momento de un lenguaje que “no es plenamente atonal”.

La textura de la obra llama poderosamente la atención, y es producto, sin lugar a dudas, de un rico y maduro conocimiento de la técnica interpretativa del instrumento. Esto es así por la lograda interacción de los planos recreados en su pluralidad en el manual y el pedal. Igualmente tiene lugar interacciones rítmicas de gran variedad, despliegues de múltiples facturas, donde coexisten línea y acorde mezclados en un concepto mixto, ataque y resonancia en un gran nivel de abstracción, acordes tipo cluster que se forman progresivamente, y que se prolongan notablemente para interactuar con otros planos, y una rica lista de recursos.

En el aspecto estructural, la sucesión de los eventos genera un ritmo formal en sí misma. Un ejemplo significativo es el del segundo movimiento, donde tiene lugar una sucesión alternante entre secciones relativamente estáticas cuyo fundamento consiste en la construcción de prolongados acordes crecientes, y otras de naturaleza más polifónica. En el caso del tercer movimiento, como bien explica Gutiérrez Viejo, no se trata sino de una recreación libre del concepto formal de fuga, que sugiere algunos rasgos de la esencia del género, pero que sólo sirve como pretexto para desarrollar una creación libre, en la que, a su vez, también aparecen, a modo de síntesis, elementos texturales provenientes de los movimientos anteriores.

---

<sup>263</sup>Igoa Mateos, E.: *Ibidem*, pp. 156-157, cita a Gutiérrez Viejo, A. : *La obra para órgano de Ángel Barja*. Diario de León. León, 15 de febrero de 1987.

### **CANCIÓN TRISTE (León, 15 de abril de 1982)**

*Andante molto tranquillo.* Pequeña pieza de textura a modo de coral, entre homofónica y levemente polifónica. La escritura es a 4 voces escrita a dos pentagramas, con la indicación expresa “manual”, sin embargo, la disposición de las voces hace necesario el empleo del pedal, al menos, ocasionalmente. La indicación DC genera una forma tipo ABA. El lenguaje explícitamente tonal se centra en tono de La m, y presenta una factura armónica extremadamente sencilla, si bien no por ello falta de originalidad y elegancia, especialmente notable en el uso de las notas extrañas, como apoyaturas y notas de paso, así como de las disonancias y percepciones armónicas que de ellas se derivan. La sección A presenta un carácter más diatónico, mientras que en la B aparecen algunos leves cromatismos que sugieren acordes lejanos, si bien finalmente se perciben como cromatismos de paso de connotación romántica. La línea melódica superior denota una inspiración claramente vocal. En ella predominan los grados conjuntos, si bien también se dan esporádicos saltos de clara intención expresiva. También son frecuentes las progresiones, que aportan inteligibilidad al discurso, y que tan frecuentemente emplea Barja cuando desea lograr un lenguaje directo y de expresividad más cercana a lo popular, dada su, tantas veces mencionada, vocación pedagógica. Dentro de cada sección, tienen lugar constantes reposos periódicos, dispuestos con una relativa regularidad (cada 3 o 4 compases) los cuales también contribuyen a esa identidad “vocal” del discurso, a la vez que generan una articulación casi “en verso” del mismo.

El hecho de escribir una pieza sencilla como ésta, en un lenguaje tonal y directo, en el año 1982, el mismo en el que compone obras como el cuarteto nº 4 *Fluencias*, por ejemplo, nos muestra que Barja es capaz de simultanear el pensamiento creativo de vanguardia con la musicalidad más lírica y expresiva en un estilo tradicional y escolástico, sin que ello genere conflicto alguno en su persona y, en ambos casos, como ya se ha podido constatar, con una sorprendente solvencia.

### **SUITE PARA UN GENTIL ÓRGANO (León, 1984)**

Tal y como indica Igoa en su libro, esta interesante obra aparece en un manuscrito como *Preludio para un gentil Órgano*, y con la dedicatoria “*Para el Órgano de la iglesia de Santa Marina la Real de León*”<sup>264</sup>. Es de suponer que Barja conoció y disfrutó este extraordinario instrumento histórico, uno de los más valiosos de toda la provincia de León, y muy próximo al domicilio familiar del compositor. Se trata de un Órgano ibérico, sin pedal, como es propio. Puede apreciarse la idónea adecuación de la textura con la tímbrica del instrumento.

---

<sup>264</sup> Ibidem, p. 88

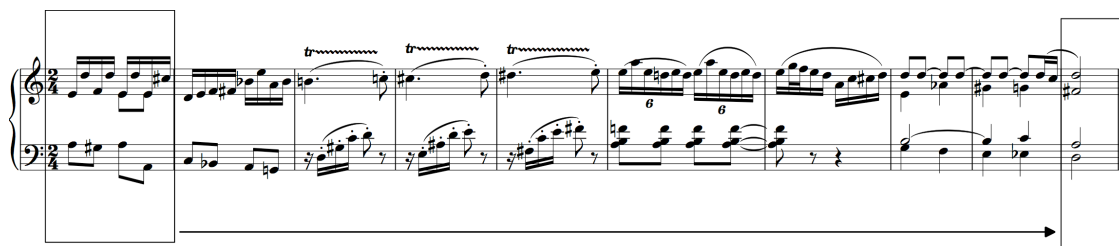


Vista del Órgano de la iglesia de Santa María la Real en León.

Fotografía tomada por Fernando López Blanco el 22 de marzo de 2015.

Ilustración 121

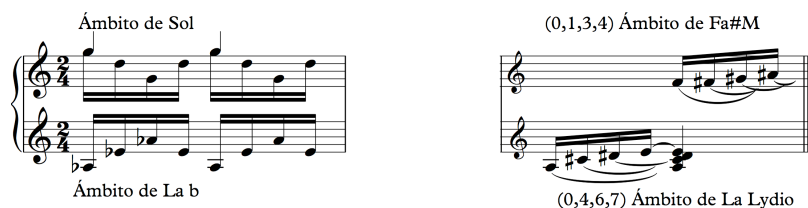
Toda una segunda sección repetida literalmente genera una curiosa forma tipo ABB. Dos son los aspectos que llaman poderosamente la atención en esta pieza: El primero, la textura, caracterizada por la presencia de acordes y agregados desplegados a través de diferentes configuraciones rítmicas agitadas, a veces en estructuras acumulativas más o menos disonantes y, siempre de gran densidad armónica. Una gran nota pedal inicial en la mano izquierda, desplegada a través de un trémolo en octavas, o la presencia de frecuentes trémolos, están en consonancia con lo anteriormente explicado. Igualmente la formación progresiva de acordes de hasta 8 notas, a través de ataques sucesivos que se mantienen. El otro aspecto relevante de la obra es el lenguaje armónico empleado. Podríamos hablar de un tipo de tonalidad distorsionada de un modo muy original. Existen claros indicios de tonalidad de “Re”, desde el pedal inicial hasta los reposos que concluyen las dos secciones B, estos últimos realizados en una factura de estilo netamente barroco y escolástico, pero realizados en diferido, como una solución verdaderamente original, con el fin de distorsionar la funcionalidad. Esto se explica de la manera siguiente: existe una conexión entre los compases 41 y 50 que forman el encadenamiento propio de la cadencia perfecta (V-I), pero en medio tiene lugar, insertada, una breve evasión tonal que rompe la contigüidad de ambos elementos, generando una conexión en diferido.



Detalle de los compases 41-50, y 60-78, ejemplo del procedimiento de resolución en diferido

**Ilustración 122**

Dada la forma ABB a la que nos hemos referido, este mismo fenómeno se vuelve a repetir entre los compases 69 y 78. Otros procedimientos de distorsión de la tonalidad son el uso de agregados no triádicos pero sí diatónicos, como acordes por segundas, por cuartas, o agregados diversos como los tipo (0,2,7) o (0,2,4,5), así como otros de naturaleza más cromática, como los tipo (0,1,3,4). Destaca notablemente el empleo de la poliacordalidad como recurso de distorsión tonal. A menudo se presentan combinaciones de agregados desplegados, triádicos o no, pero procedentes de ámbitos diatónicos contrastantes.



Detalles de los compases 20 y 23. ejemplos de poliacordalidad basados en la simultaneidad de agregados procedentes de ámbitos diatónicos lejanos entre sí

**Ilustración 123**

Tanto la textura basada en animada interacción rítmica, original, pero dentro de la regularidad del compás, como el lenguaje armónico que hemos explicado, y que sugiere este Re M encubierto, hacen que la obra se perciba como una creación neobarroca, en el sentido más artístico y profundo del término. Esto es, no como una imitación de un estilo, sino como una recreación objetivamente original del concepto estético, tratado en abstracto. Por todo lo anterior, puede concluirse que esta obra contiene un cierto grado de intertextualidad, al dotar a la misma de connotaciones y referencias históricas, sin perjuicio de una naturaleza objetivamente creativa y original del discurso. También puede hablarse de deconstrucción del estilo barroco como fundamento conceptual de la obra, al presentar audazmente distorsionados, los ingredientes de connotación historicista (como la estructura cadencial en diferido que hemos descrito anteriormente). El término *Suite* dentro del título, sugiere la intención de haber continuado la obra como una colección de piezas formando un conjunto, dentro del cual, ésta sería el preludio. Lamentablemente no llegó a concluirse. Aún así, y a pesar de estar incompleta, se trata de una composición de gran valor creativo y musical, además de simbólico, por el hecho de estar dedicada a un instrumento emblemático de la ciudad donde Barja desarrolló su etapa de madurez.

## ***IMPRESSION FOR BACH (León, 1985)***

Estamos ante la obra organística más emblemática de Barja, la más madura y la más interpretada. Se estrenó el 29 de noviembre de 1985 en Granada<sup>265</sup>, y el año siguiente, 1986, fue obra ganadora del Primer Premio de la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Fue interpretada el sábado 11 de marzo de 1989 dentro del II Memorial Ángel Barja y el viernes 11 de junio de 1999 dentro del XII Memorial, ambas veces en la Catedral de León y por el organista David Hoyland. El mismo organista grabó la obra el 6 de mayo de 1988 en St. Simon Church de Londres en un órgano Allen. También fue interpretada por el organista Daniel Oyarzábal el domingo 8 de junio de 2014, igualmente en la *Pulchra Leonina*, pero esta vez, en el recién inaugurado órgano Klais, dentro del XXVI Memorial.

Tal y como indica Igoa en su libro, Barja había compuesto una obra de igual título 10 años antes. La versión definitiva de 1985 fue una revisión de la anterior, motivada por el concurso de la Real Academia de Bellas Artes de Granada<sup>266</sup>.

Los conceptos de intermusicalidad y deconstrucción, mencionados en la obra anterior, *Suite para un gentil órgano*, cobran en *Impression for Bach* un sentido mucho más pleno aún si cabe. Podríamos afirmar que el fundamento conceptual de la obra es el hecho de integrar en ella una pluralidad de elementos de muy diversa procedencia, en una solución de gran originalidad. Esta integración se basa en la conexión de los diversos materiales por diferentes medios que son, en definitiva, el hecho creativo de la obra.

### *I Quasi recitato, tranquillo*

Un ejemplo de lo que se acaba de explicar es la evolución del material melódico armónico de los agregados del comienzo. La formación de un cluster tipo (0,1,4)/(0,3,4), de naturaleza expresionista, genera un embrión melódico, armónico y textural, que se va desarrollando en versiones sucesivamente más formadas. La tercera evolución de dicho elemento integra este agregado en uno mayor, de tipo (0,1,3,6,9), el cual, por otra parte, tiene claras connotaciones bachianas, al tratarse de un acorde disminuido sobre tónica, presente, por ejemplo, en el comienzo de la celeberrima Toccata y Fuga en Re m. En esta integración se basa un procedimiento conectivo entre dos estéticas, dos épocas históricas distantes entre sí tres siglos, y por lo tanto, entre dos mundos sonoros contrastantes.

---

<sup>265</sup> Según datos del Centro de Documentación de Música y danza

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 89.

(0,3,4) (Connotación expresionista)

*ff*

(0,1,3,6,9) (Connotación Bach)

(Integración total)

(0,1,3,4) (Connotación expresionista)

Ilustración 124

La estructura formal del movimiento se basa en la sucesión alternante de dos elementos contrastantes: uno que llamaremos A, de carácter estático, consistente en la acumulación progresiva de sonidos prolongados que forman diferentes agregados; y otro B de mayor actividad rítmica. Esta alternancia de versiones de tipo A y B, llega a una síntesis entre ambas, cuando se superponen a partir del compás 43, *Vivace*, donde recreaciones de motivos bachianos en la mano derecha se superponen a un plano tipo B en la mano izquierda. El mismo Barja explicita su intención con la indicación “*Quasi ricordando i temi bachiani*”. Ciertamente, la obra integra planos que, a su vez, contienen pasajes tonales, recreaciones de modelos texturales y progresiones armónicas propios del estilo de Bach, generando intertextualidad; pero sólo son parcialidades de una totalidad que, en su conjunto, es indiscutiblemente atonal, y conceptualmente contemporáneo a la época de Barja. De tal manera, podemos definir la forma de este movimiento, de modo muy abstracto, como un concepto tipo A- B- A+B.

En el análisis de este movimiento, es imprescindible hacer referencia al empleo de la indeterminación, sugiriendo pasajes improvisados por el intérprete, no sin precisar bastantes sugerencias para su ejecución. Para ello, Barja emplea grafía que indica ritmos lo más rápido posible, alturas indeterminadas agudas, graves o medias, clusters, etc. Cabe hablar al respecto, por tanto, de una aleatoriedad controlada, para la cual el compositor no escatima en indicaciones como las siguientes: “*Gruppi di note di ogni tipo e ritmi irregolari*”, “*Con misteriosa lógica*”, “*Combinazione di tutti i piani sonori in forme diverse. “Durata prudenziale!”*” “*L’interprete può pensare che nessuno farà, quanto lui, sul formidabile strumento*”. Puede apreciarse que no sólo se trata de instrucciones para los pasajes de improvisación, sino, en algunos casos, de verdadera motivación y persuasión para el intérprete, propias de una mente absolutamente creativa.

Otro aspecto llamativo del movimiento es el requerimiento de una gama notablemente rica de dinámicas, que están en continuo cambio contrastante. Esto sugiere el uso de combinaciones de registros muy diversas y variadas y que, por tanto, derivan finalmente en un aspecto tímbrico. Igualmente se hace imprescindible el uso del pedal de expresión para ejecutar reguladores, *crescendo* y *diminuendo*, etc. En alguna ocasión, Barja escribe la indicación “*casa chiusa*”, que hace referencia al uso del pedal expresión en posición pianissimo.



*II Andante cantando*

Este movimiento llama la atención por la recuperación de una textura rítmica más regular, debido a un uso constante del compás y a la compensación de la figuración rítmica entre los planos. Este aspecto parece retroceder en la concepción estética de un modo más explícito al tiempo de Bach. Igualmente, la textura netamente contrapuntística, aunque en una realización verdaderamente densa y compleja, parece provocar un aspecto más arcaizante en este segundo movimiento. Sin embargo, el desarrollo de las líneas a través de un cromatismo sin restricciones, genera un discurso armónico y melódico complejo y atonal, lejos de cualquier referencia diatónica, a excepción de agregados puntuales, localizados en planos concretos, que nunca llegan a modificar el sentido atonal del conjunto. Los acordes empleados se construyen a base de diversidad de intervalos, donde los de tercera son un caso más, sin destacar por encima de los de cuarta o los de segunda. La forma de la pieza consiste en un preámbulo de 19 compases y una densa fuga de 48. Al comienzo de esta segunda parte, Barja expone la agógica *Un poco Allegro*, acompañada de la indicación *con umore*. El tema de la fuga es una línea quebrada zigzagueante, en forma de cuña convergente, cuyos intervalos en disminución (cada uno de grado menor que el anterior), se suceden además en sentido alternante (descendente-ascendente).

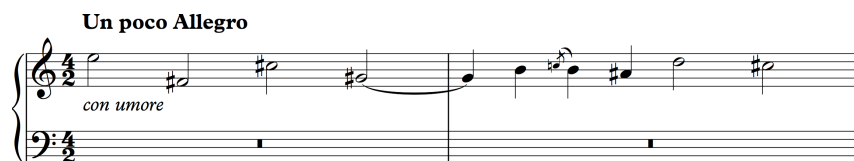


Ilustración 125

La polifonía de 5 voces propicia una textura de gran densidad. Igualmente, el hecho de tratarse de compases de gran longitud (4/2) contribuye a esta densidad de la polifonía. Al mismo tiempo, las entradas se presentan, ocasionalmente, en disposiciones rítmicamente desplazadas; a distancia de corchea, por ejemplo, siendo el pulso básico el de blanca. Este hecho incrementa la compleja interacción entre las partes. También este segundo movimiento incluye la indicación de una breve cadencia improvisada. El desarrollo del material va en incremento progresivo, llevando el discurso a un estadio intensamente sinfónico. Aparecen todo tipo de procedimientos contrapuntísticos: inversión, disminución rítmica, fragmentación y derivación de materiales motivicos, etc... En ciertas ocasiones, algunas líneas derivan en sucesión de acordes, generando una densidad armónica de alto nivel, llegando a producir acordes de hasta 10 notas en algunos puntos de reposo, como culminación de los procesos de incremento de la intensidad polifónica. Otro ejemplo de este fenómeno sería el cluster final de teclas blancas con el que termina el movimiento, de una octava de extensión. Se trata, en definitiva, de una recreación de la fuga como género, en una versión de magnitudes gigantescas.

### III *Lentissimanente*

Se trata del más simbólico, paradigmático y original de todos los pasajes de la obra integral para órgano de Ángel Barja. El movimiento consiste en la formación de un cluster gigante que se va intensificando por la progresiva acumulación de notas que entran sucesivamente en *pp*. Dicho cluster se compone de 31 alturas, que pueden entenderse como dos series dodecafónicas completas más siete notas. Esto es, las 31 notas podrían interpretarse como 12+12+7. Una vez formado el cluster entre los manuales III y II, el manual I conforma otro plano, tocando la cita original del coral *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 140 (Despertad, nos llama la voz), de la cantata de Bach para el 27º domingo después de la Trinidad. Curiosamente, Barja indica la armadura original para este manual (Mi b M), pero a continuación, y entre paréntesis, sugiere la de Mi M (entendiendo esta posibilidad como opcional). El coral se cita íntegro, mientras el cluster persiste en el plano anterior apoderándose de la totalidad del conjunto sonoro en los reposos del coral. El cluster no se altera en todo el discurso, excepto por algunas indicaciones de fluctuación de dinámica que requieren el uso del pedal de expresión. Una vez finalizado el coral, el cluster desaparece también. La pieza concluye reexponiendo, esta vez sin el plano del cluster, la última frase del coral, pero en tono de Sol M, y en tiempo Lento. Al llegar el último acorde de esta última cita, precedido de una coma de pausa, éste tiene lugar en tono de Sol # M, causando así una manipulación de la expectativa de la cadencia perfecta.

El ingenio creativo de esta pieza puede apreciarse desde 3 puntos de vista:

En primer lugar la grafía del manuscrito, ideada con una claridad sublime, que mejora cualquier edición de imprenta. La forma de notar el cluster en su proceso acumulativo, representado en manchas y flechas de prolongación, hacen suponer que Barja conocía la partitura del compositor polaco K. Penderecki, *Treno por las víctimas de Hiroshima* (1959) o los *Volumina* de Ligeti (1961-1962, 1966).

El segundo aspecto de apreciación creativa de la pieza es el hecho de concebir e imaginar la posible ejecución de la misma desde el punto de vista interpretativo. Para formar y mantener el cluster de 31 notas y, a la vez, tocar el coral de Bach en otro plano sonoro, es necesario emplear recursos más allá de lo convencional. Se requiere el uso de plomos o cuñas para colocar entre las teclas, que las hagan mantener pulsadas todo el tiempo necesario. Esta técnica tiene un precedente en los, ya mencionados, *Volumnia* de Ligeti.

Por último, y más relevante, el tercer aspecto de apreciación creativa está en el concepto mismo, en la expresividad generada por la interacción de los dos planos, que representan dos mundos sonoros contrapuestos, en el aspecto simbólico de emplear la cita de Bach, con todo el poder connotativo que transfiere a la obra, sin que ésta pierda ni un ápice de originalidad en su concepción.

Se trata, en definitiva, de una obra, que en ningún caso resulta indiferente a ningún tipo de público, de gran poder persuasivo, expresivo y de indiscutible valor creativo.



Extracto del manuscrito del tercer movimiento de la obra, donde puede apreciarse con claridad la superposición de un plano tonal sobre otro atonal.

Ilustración 126

## *Conclusiones generales de la Obra para Órgano*

Es un hecho que la práctica totalidad de obras orquestales de Barja no fueron compuestas originalmente como tales, sino que se trata de orquestaciones, realizadas a posteriori, de obras que, inicialmente fueron compuestas para piano. Probablemente, este hecho se debió a la dificultad para encontrar orquestas a su disposición. Sin embargo, no es menos cierto que el género organístico de Barja posee un carácter sinfónico de tal envergadura que sorprende en todos los aspectos, tanto a nivel textural como estructural y conceptual. En algunos casos, se trata de construcciones monumentales, que demuestran claramente la gran afinidad del compositor con el rey de los instrumentos. Ciertamente, Barja demuestra sobrada solvencia en el empleo del que, sin duda, es el más sinfónico de los instrumentos solistas, y esto es equiparable a la complejidad sonora de cualquier composición para gran orquesta. La historia es testigo de cómo los compositores que, a uno u otro nivel, fueron organistas, tuvieron un sello característico que este hecho les imprimió. La lista sería interminable, desde el mismísimo J. S. Bach, hasta O. Messiaen, pasando por F. Poulenc, C. Saint Saëns, C. Franck o C. M. Widor. Es evidente que Barja se crió, educó y vivió siempre rodeado de órganos de interés, y que no era insensible a este privilegio. Recordemos su paso por los colegios Redentoristas, la parroquia del Perpetuo Socorro de Madrid, con su emblemático órgano Merklin, el PIMS Roma, donde tenía un órgano Mascioni a sus disposición, la Catedral de León y la parroquia de Santa Marina la Real, con su órgano barroco ibérico, etc., Ángel Barja supo sacar provecho a esta extraordinaria circunstancia, y dejó, en este género una de las más ricas facetas de su legado.



**Ilustración 127**

**Ángel Barja Tocando el órgano de la Catedral de León. Foto de César Andrés Delgado**



## OTRAS OBRAS PARA INSTRUMENTO A SOLO

---

### ***PICCOLO CONCERTO PER OBOE SOLO (Viganello-Svizzera-Julio de 1969)***

Esta obra fue interpretada, en versión para flauta, en el año 2014, dentro del XXVI Memorial Ángel Barja, por Roberto Casado.

Aparece una corrección en el título, claramente hecha a posteriori, de modo que éste queda modificado como "*Piccolo concerto per oboe solo e orchestra d'archi*". Debajo, en tinta de otro color y, entre paréntesis, escribe Barja: "*la orchestra in quaderno*". Lo cierto es que dicho cuaderno no se conserva. Por lo tanto, no se trata de una obra a solo en sentido absoluto. Estamos ante una obra en tres movimientos donde sólo figura la parte del oboe solista. Sin embargo sí aparecen, a lápiz, sobre el transcurso de la música, anotaciones que indican "*cuerda*" u "*oboe*". En alguna ocasión, la línea sobrepasa el registro posible del oboe, y en ese caso, aparece una indicación a lápiz que aclara "en la octava del oboe". También figuran algunas correcciones de alteraciones en tinta diferente a la original, y una indicación de 8 compases de espera al principio, que sugiere una introducción orquestal que no figura.

#### ***1.- Allegro moderato***

---

Este movimiento, en compás de 4/4, y tono de La m, presenta un tema de cabeza acéfala, y una textura rítmica propia del *concerto grosso* del barroco, así como la disposición alternante de solo y tutti que se deduce de las indicaciones a lápiz. El parecido evidente con J. S. Bach es con el concierto para violín y orquesta nº 1 BWV 1041 en La m, con el que coincide la textura, gran parte del contenido motivico, e incluso la tonalidad.

## 2.- *Andante cantabile*

---

Barja indica expresamente al final del movimiento:

*“Este 2º movimiento está escrito en otra parte como canción para órgano”*

En tono de La M, y una rítmica de figuración muy densa, que sugiere necesidad de un pulso subdividido. Efectivamente, puede comprobarse que esta pieza existe en versión para órgano con el título *canzone per órgano*<sup>267</sup>, que, a su vez, también es la misma que el segundo movimiento del *Cuarteto n° 1 en Re M*, para cuerdas<sup>268</sup>, lo cual apela al concepto de intertextualidad. Quizá se trata de una de las páginas más líricas de toda la obra de Barja.

## 3.- *Allegro vivace*

---

De nuevo en el tono de La m, esta vez compás de 3/4, denota una textura transparente y homofónica. Aunque no podamos determinar cómo hubiera sido el plano de la orquesta, la melodía está completamente integrada por negras, las cuales se suceden por grados conjuntos o saltos moderados. De todo lo anterior, y de una tesitura muy moderada, se deduce una inspiración de carácter vocal, a modo de coral. El comienzo anacrúsico y el contorno melódico del tema recuerdan en gran medida a la pieza n° 14, *Tema*, del *Álbum de juventud* para piano<sup>269</sup>, que, a su vez, es también la número VI de las *Canciones para orquesta de cuerda*<sup>270</sup>. Esta circunstancia de la recurrencia de materiales genera, en distintos niveles cualitativos y cuantitativos, situaciones de intertextualidad, que serán valoradas de un modo global en las conclusiones.

## ***VENTO DEL SUD Per flauto solo (Roma, 5 de mayo de 1970)***

Se trata de la única obra a solo, compuesta deliberadamente como tal, para un instrumento monódico. En ella se explotan las posibilidades técnicas de la flauta, como agilidades, registros, trinos, mordentes, grupetos, articulaciones y ataques característicos. Aunque, verdaderamente, Barja se muestra relativamente moderado en materia de registro. La nota más aguda de la obra

---

<sup>267</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – órgano*.

<sup>268</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – cámara*.

<sup>269</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>270</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – orquesta*.

es La b<sub>6</sub>, que sólo suena una vez. El resto de la pieza, no suele sobrepasar el Do #<sub>6</sub>, y sólo ocasionalmente, el Fa <sub>6</sub>.

La obra comienza *Lentamente, con libertá*. Sin compás, con gran profusión de grupos de figuración especial, y fluyendo a través de un total cromático sin restricciones.

Pero muy poco después aparece el compás de 2/4, y la indicación *Poco Andante*, inmediatamente seguida de otras como *espressivo* y *con passione*. Aquí surge un pasaje de notable lirismo. El ritmo más regular, aunque con gran pluralidad de figuración. Aquí las alturas parecen organizarse de un modo más próximo a ciertos ámbitos diatónicos. En un principio, parece insinuarse cierto entorno de La m, con algunas variantes modales, entre el modo eolio y el frigio (variando la alteración de la nota Si). Poco después surgen más alteraciones que van orientando el discurso a un entorno ligeramente más cromático, a la vez que la rítmica y el tempo se va tornando relativamente más agitados (*movendo*). Sin embargo, la distorsión tonal de La no llega a ser total. Al cabo de 47 compases termina la primera parte.

A continuación tiene lugar una segunda sección, *Vivace*, en compás de 3/4, de 43 compases. Esta segunda sección se articula, a su vez en varios segmentos, delimitados por correspondientes puntos culminantes seguidos de silencio. Dichos puntos están localizados en los compases 7, 14 y 33, siendo el último es el de mayor rango, llegando a la nota más aguda de la obra (La b<sub>6</sub>), seguida de un silencio con calderón. Sin embargo, atendiendo al criterio del contenido melódico, es posible percibir otra articulación de esta sección, debido a que el compás 27 reinicia el material del comienzo de la sección. El hecho es que, si la sección completa se extiende a lo largo de 43 compases y, según este criterio se subdividiría en dos segmentos desiguales de 26 y 17 respectivamente, este punto de articulación coincide exactamente con la proporción aurea, de la que, muy probablemente, Ángel Barja era consciente. Como podemos apreciar, el hecho de poder percibir distintas formas de articulación y subdivisión del discurso, según diferentes criterios, denota una sólida y rica concepción estructural.

En cuanto a la organización de las alturas, la segunda sección sugiere ciertos conjuntos diatónicos individuales, pero de manera muy pasajera, ya que, inmediatamente aparecen alteraciones cromáticas que distorsionan esta posible percepción. Así, al comienzo de las dos subsecciones, se sugiere un entorno de Mi m, que inmediatamente es distorsionado y reconducido hacia otros ámbitos. Así ocurre con cierta sensación de Re m, La, etc..., si bien ninguna de ellas llega a ser más que una insinuación subliminal.

La segunda sección está delimitada entre signos de repetición, y, al final de ella, se indica *DC al fine*, estando éste localizado al final de la primera sección. Por tanto, la estructura global de la obra sería simétrica, de tipo A-B-B-A.

Esta obra fue interpretada por Ian Faucett, en el año 1991, dentro del IV Memorial Ángel Barja. También en 2014, dentro del XXVI Memorial Ángel Barja, por Roberto Casado.



## LA OBRA PARA ORQUESTA

---

Tal y como señala Igoa en su libro, podemos constatar que el género orquestal no fue cultivado por Barja en sentido estricto<sup>271</sup>, ya que, en la práctica totalidad de los casos, se trata de orquestaciones de obras preexistentes que inicialmente habían sido concebidas para piano. Resulta significativo que Barja, a menudo, recomponía el orden y/o la selección de las piezas que integraban cada ciclo, dando lugar a obras relativamente diferentes.

### **CANCIONES PARA ORQUESTA DE CUERDA (1961-67)**

Se trata de una versión para orquesta de cuerda de una selección de las piezas que integran el *Álbum de Juventud* para piano. El carácter intimista de las mismas permanece intacto en la orquestación, la cual está realizada, en la mayoría de los casos, como una transcripción literal de las partes. Esta colección se ha interpretado en numerosas ocasiones, a veces completa, otras en una selección de piezas, e incluso, en versiones reinstrumentadas para distintas agrupaciones: en 1993 por la Orquesta de Cámara Andrés Segovia en el VI Memorial Ángel Barja; en 1995 por la Orquesta *Odón Alonso* en el VIII Memorial; en 1996 por la *Camerata Laurentina* en el IX Memorial; en 1997 por la *Bergidum Camerata* en el X Memorial; en 1998 por la *Camerata Laurentina* dentro del XI Memorial Ángel Barja; en 1999 por el *Cuarteto Cosmos* (flauta, violín, vibráfono y marimba baja) dentro del XII Memorial; en 2001 por la *Camerata Laurentina* dentro del XIV Memorial; en 2002 por la Orquesta *Odón Alonso* en el XV Memorial; en 2004 por la Orquesta *Juventudes Musicales* de León, dentro del XVII Memorial.

---

<sup>271</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 33



### 1.- Canción de Mayo

---

Esta pieza es la versión orquestada de su homónima del *Álbum de Juventud* para piano<sup>272</sup>. Como curiosidad, en la versión original, la agógica es *Andantino*, si bien, en el pentagrama figura la indicación *Con gracia*. La versión orquestal prescribe directamente *Andantino con gracia*. La orquestación es, prácticamente, una transcripción del original, con detalles como el empleo del contrabajo en momentos de tutti y su omisión en pasajes de carácter más intimista. Este aspecto está prácticamente predeterminado en la versión pianística. Otro detalle es el uso esporádico de pizzicato en pasajes puntuales.

### 2.- Ausencia

---

Igualmente se trata de la orquestación de la pieza de igual número y título del *Álbum de la Juventud* para piano<sup>273</sup>. La indicación *Quasi recitando* de la versión pianística ahora se cambia por *Moderadamente*. A pesar de titularse el ciclo *Canciones para orquesta de cuerda*, esta pieza requiere el empleo de una flauta u oboe (literalmente dice “flauta o bien oboe”), para la ejecución del rasgo motivico a modo de arebesco, con el que comienza la pieza y que retorna periódicamente en el transcurso de la misma. Por lo demás, la orquestación se limita a una transcripción literal de las partes, con detalles como el empleo de pizzicato o la administración del uso del contrabajo.

### 3.- Noticia

---

En este caso, se trata de la orquestación de la pieza número 12 del ciclo pianístico, con título homónimo<sup>274</sup>. *Allegro* en la versión pianística y *Allegro molto* en la orquestal. Igualmente se trata de una transcripción literal de las partes, con el mismo *modus operandi* que en los casos anteriores.

---

<sup>272</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>273</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>274</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

#### 4.- *Por vivir mirarte suelo*

---

Se trata de la orquestación de la pieza nº 7 del *Álbum de Juventud* para piano<sup>275</sup>, en este caso con el título *Canción*. La instrumentación sigue los cánones de las piezas anteriores.

#### 5.- *Súplica*

---

Versión orquestal de la pieza nº 6 del ciclo pianístico<sup>276</sup>. *Moderato* en la versión para piano, *Andante* en la de orquesta. En este caso, la instrumentación es, aún si cabe, más transparente y sencilla que en las anteriores, dado que violines primeros y segundos tocan al unísono, resultando un total de tres partes reales, ya que los contrabajos sólo duplican puntualmente algunas notas de los violonchelos.

#### 6.- *Tema*

---

Es la orquestación de la pieza nº 14 del ciclo pianístico<sup>277</sup>. *Moderato e solemne* pasa a ser *Allegretto solemne*. La versión pianística está escrita en valores de negra y compás de 3/4, mientras que la de orquesta se escribe en valores de blanca y compás de 3/2.

#### 7.- *Cuando yo me vaya*

---

Esta es una de las más conocidas y apreciadas de las pequeñas piezas de Barja, se la dedicó en diferentes versiones y manuscritos a varios de sus mejores amigos en vida. De carácter intimista, delicado y expresivo. Tradicional en su lenguaje, pero original al mismo tiempo. Coincide con la nº 9 del *Álbum de Juventud* para piano<sup>278</sup>. El discurso está pensado en 3 planos:

---

<sup>275</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>276</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>277</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>278</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

melodía, bajo y acompañamiento central. En la orquestación, la línea superior es realizada por los violines primeros, el bajo por violonchelos en arco y contrabajos a la octava en pizzicato. El acompañamiento central corre a cargo de violas y violines segundos en pizzicato y al unísono. El resultado es uno de los ejemplos más representativos de las cualidades generales del ciclo como música sutil, intimista y transparente.

### 8.- Pájaro de agua

---

Corresponde con la pieza nº 8 del *Álbum de Juventud* para piano<sup>279</sup>. *Andante* de la versión pianística se torna en *Andante mosso* de la orquestal. Igualmente, se trata de una transcripción casi literal de las partes.

### 9.- Divagación

---

Esta es la orquestación de la pieza nº 4 del ciclo pianístico<sup>280</sup>. *Con libertà, divagando* para la partitura de piano, cambia a la indicación *Andante con moto* en la orquestal. Igual que en casos anteriores, la transcripción casi literal no presenta procedimientos destacables en la orquestación, más allá del uso administrado del contrabajo y el empleo esporádico del pizzicato. Esta versión orquestada se integra también en la *Suite para Orquesta* con el nº 7.

### 10.- Pensamiento

---

En el manuscrito figura el título de la pieza correlativa y homónima del *Álbum de Juventud* para piano<sup>281</sup>, sin embargo, la orquestación no está realizada. Una vez más, estamos ante un caso de una declaración de intenciones de Barja, no llevada a término por falta de tiempo.

---

<sup>279</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>280</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>281</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

## **CANZONE PER ARCHI (ROMA 25 DE FEBRERO DE 1968)**

Casi siempre se interpretó esta pieza junto con las *Canciones para orquesta de cuerda*, dada su afinidad en la condición de música intimista para pequeña orquesta de cámara. Fue interpretada en 1993 dentro del VI Memorial, por la Orquesta de Cámara *Andrés Segovia*; en el VIII Memorial de 1995 por la Orquesta de Cámara *Odón Alonso*; en el IX Memorial de 1996 por la *Camerata Laurentina*; y en el XIV Memorial de 2001 de nuevo por la *Camerata Laurentina*. A pesar de su brevedad (tan solo 60 compases), esta pieza merece un reconocimiento por lo evolucionado de su lenguaje armónico respecto al ciclo anterior. Aunque aún se trata de música tonal, es evidente un uso mucho más intenso de cromatismos que sirve para distorsionar la percepción tonal y dar al discurso un aspecto mucho más maduro. La orquestación no propone una línea independiente para violonchelo y contrabajo (está escrita sólo a 4 pentagramas); presenta cruces de voces que hacen cantar a las violas por encima de los violines (al comienzo), o la duplicación de ambos violines a la octava en algún momento. Enrique Igoa sugiere la posibilidad de que esta obra sea la única obra de Barja compuesta originalmente para orquesta<sup>282</sup>. Sin embargo, lo cierto es que se trata, en esta ocasión, de una orquestación de la pieza nº 3 (*Tristeza*)<sup>283</sup> del *Álbum de Juventud* para piano. No obstante, como puede apreciarse, el número de compases difiere (40 la versión para piano y 60 en la de orquesta). Esto es así por el hecho de que *Canzone per Archi*, incluye una reexposición de los 20 primeros compases, aunque con alguna variación en la orquestación (fundamentalmente el divisi de los violines I en octavas). Este procedimiento modifica la pieza desde un punto de vista tímbrico y también formal, al generarse una estructura de mayor escala, tipo A-B-B-A', donde B contiene, a su vez (b, a').

## **PIEZAS PARA ORQUESTA (Roma 1970)**

Enrique Igoa explica con acierto cómo esta obra no tiene una identidad definida, sino que se trata de la recopilación de 3 piezas que, proceden de composiciones previas para piano y de las cuales, dos de ellas fueron posteriormente ubicadas en la *Suite para orquesta* de un modo definitivo<sup>284</sup>. De tal manera que se trata de un estado transitorio de un material composicional determinado.

---

<sup>282</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 33

<sup>283</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>284</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 35

La primera pieza procede de la que lleva el título *Pensamiento*<sup>285</sup>, para piano, de 1960, que, a su vez, se transcribió como primer movimiento de *Lamentatio temporis* para órgano<sup>286</sup>. También acabaría siendo la IX pieza de la *Suite para orquesta*.

La segunda se basa en un interludio del juego escénico *El rey de los hunos*, que compuso para sus compañeros del colegio de Valladolid. Finalmente se integraría también en la *Suite para Orquesta* como la pieza nº XI<sup>287</sup>.

La tercera es la orquestación de *Ausencia*<sup>288</sup>, la segunda pieza del *Album de juventud* para piano. Esta no tuvo otro destino posterior.

### **SINFONÍA (boceto) (León 1972)**

Se trata, efectivamente, de un proyecto no llevado a término, si bien Barja dejó esbozados los temas de cuatro movimientos, así como un comienzo de acompañamiento para el primero de ellos. Este material sugiere la idea de que, de haber sido realizada, esta obra se habría adscrito a un lenguaje de tonalidad cromática en un estilo postromántico. Igoa recoge los bocetos de los cuatro temas en su libro<sup>289</sup>. El primero de ellos comienza en La m, si bien parece evolucionar en una solución de tonalidad fluctuante, debido a abundantes cromatismos. El segundo tema del primer movimiento parte del tono de la dominante, como es preceptivo en las formas clásicas, y aparece con una naturaleza tonal más explícita. El tema del segundo movimiento, en el tono homónimo del principal, presenta un carácter diatónico más transparente. El del tercer movimiento parece partir de Do m., para evadirse de un modo cromático en el transcurso del mismo.

### **SUITE PARA ORQUESTA (León, 1972)**

Efectivamente, se trata de la versión final y definitiva de piezas procedentes de composiciones previas de Barja, todas para piano, aunque en algunos casos, como ya se ha visto, también

---

<sup>285</sup> No confundir con la X pieza (homónima) del *Album de Juventud* para piano.

<sup>286</sup> Ver análisis de la pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – órgano*.

<sup>287</sup> Ver referencia de la pieza, pp. 37 y ss.

<sup>288</sup> Ver análisis de la pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>289</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 164

habían sido orquestadas anteriormente (el caso de las incluidas en 3 Piezas para Orquesta). La orquestación es para una plantilla de viento a 2. (2, 2, 2, 2 + 2, 2, 2, 0 + Timp. + Cuerda)

Su estreno en España fue en Ponferrada, el 9 de febrero de 2002, dentro del XV Memorial Ángel Barja, por la Orquesta Sinfónica Ciudad de León “Odón Alonso”, dirigida por Dorel Murgu, aunque no fue una versión completa, sino una selección que incluía únicamente las 6 primeras piezas, de las 11 que componen la obra. Sin embargo, la *Suite para Orquesta* ya había sido grabada, en versión completa, en St. Peter’s Church (Londres), el 5 de Diciembre de 1988, por la New Symphony Orchestra, bajo la dirección de L. Remartínez.

### *I Allegro, alla Giga*

---

Procede de la primera pieza de la *Suite para Piano*<sup>290</sup>. La orquestación incluye detalles que hacen de la pieza una concepto más maduro, al enfatizar ataques y resonancias y administrar las familias instrumentales sacando gran provecho a las posibilidades tímbricas y a la recreación de planos.

### *II Poco andante*

---

Esta pieza figuraba con el mismo número en la *Suite para Piano*<sup>291</sup>, aunque, en aquella versión, la indicación agógica era la de *Allegretto*. La orquestación incluye detalles minuciosos, como el requerimiento del violín solo con sordina, anticipando la entrada de un material con respecto a la versión pianística y generando así una mayor diversificación de los planos sonoros.

### *III Quasi Allegro*

---

*Poco Allegro* era la indicación agógica de esta pieza en la *Suite para Piano*<sup>292</sup>, donde estaba integrada, igualmente, en tercer lugar. La orquestación muestra un dominio de la técnica en una solución en la que un primer plano se compone de dos líneas en contrapunto asignadas a un clarinete y un fagot, con un carácter scherzante, mientras la cuerda acompaña en un lejano y transparente segundo plano. Este concepto de planos no existía de la misma manera en el

---

<sup>290</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>291</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>292</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

formato pianístico, y supone un enriquecimiento añadido a esta versión orquestal. Igoa sugiere la influencia del segundo movimiento del *Concierto para Orquesta* de B. Bartók, *Gioco delle Coppie*<sup>293</sup>. Indudablemente, esta posible semejanza no es por otro motivo que el carácter y la configuración de planos, de los que hemos hablado en esta descripción analítica.

#### *IV Vivace e leggero*

---

También procede de la *Suite para Piano*. La cuarta pieza mantiene la misma indicación agógica en la versión orquestal que en la pianística<sup>294</sup>. La textura se recrea de manera inteligente, aprovechando los recursos de la orquesta, en vez de limitarse a realizar una simple transcripción. La versión orquestal suprime la indicación de repetición que figuraba en la de piano. Este hecho, junto con el carácter de la pieza, hacen que transcurra de un modo fugaz.

#### *V Andante tranquilo*

---

En la *Suite para Piano* figuraba esta quinta pieza con la indicación *Andante con moto*<sup>295</sup>. La orquestación es transparente y rica al mismo tiempo, perfectamente adecuada con el carácter íntimo de la pieza, pero de textura rica al mismo tiempo, que se traduce en una diversificación de líneas y timbres en la orquesta. La instrumentación presenta una gran delicadeza y una factura minuciosa en la elección o no de duplicaciones, pizzicato, ubicación en registros y planos, *divisi*, etc. La pieza no presenta ningún momento de *tutti*, sin embargo, la riqueza y diversidad de motivos y timbres hace que el discurso nunca pierda el interés.

#### *VI Un poco lento, ma non pesante*

---

---

<sup>293</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 37

<sup>294</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>295</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

También procedente de la *Suite para Piano* con el mismo número, donde la indicación agógica era *Lento, ma non pesante*<sup>296</sup>. La orquestación de esta pieza funciona, por lo general, por bloques de familias instrumentales en pasajes diferenciados, todo lo contrario de lo que ocurría, por ejemplo, en la pieza anterior, donde la mezcla y la interacción de timbres era mucho más compleja y sutil. En este caso, este modo de orquestación, junto con el hecho de una textura predominantemente homofónica, dotan al discurso de una inteligibilidad que se compensa con el lenguaje armónico más complejo.

### VII Andante

---

Esta pieza procede del *Álbum de Juventud* para piano, donde figura como cuarta pieza, bajo el título *Divagación*<sup>297</sup>. También se ubica en las *Canciones para Orquesta de Cuerda* como n° 9. Barja renuncia aquí al uso del viento. Sin embargo, no mantiene literalmente la orquestación realizada para el ciclo *Canciones para Orquesta de Cuerda*, sino que incluye sutiles variantes que denotan una reconsideración más madura y elaborada, como el comienzo, donde las tres líneas adscritas en la versión inicial a violines, violas y violonchelos, pasan a violines I, violines II y violonchelos, respectivamente, generando una sonoridad más sutil, tenue y equilibrada. Además prescribe el uso de sordina en toda la pieza. En general, todas las diferencias de orquestación están en esa línea. Esta pieza funciona muy acertadamente ubicada en el conjunto de la obra como un intermedio sonoro, de contrastante naturaleza tímbrica.

### VIII Vivace

---

De nuevo selecciona Barja la pieza de igual numeración procedente de la *Suite para Piano*<sup>298</sup>. Se trata de otro fugaz movimiento, donde breves solos de clarinete, flauta o timbal, discurren sobre un fondo constante y ligero de la cuerda. Sólo dos pequeños momentos de tutti contrastan con el anterior formato de planos.

### IX Andante con moto

---

<sup>296</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>297</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>298</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.



Esta pieza se presenta en múltiples versiones. La primera de ellas lleva el título *Pensamiento*, para piano (1960). Posteriormente, la encontramos integrada en las *3 Piezas para Orquesta* (1970) y en *Lamentatio Temporis* para órgano<sup>299</sup> (1972), en ambos casos como primer movimiento. Tal y como se explicó en su momento, la pieza se estructura como una sucesión de 4 secciones, cada una de las cuales retoma el motivo inicial en forma de recitativo para proceder a su desarrollo posterior. La versión orquestal asigna ese recitativo monódico a un unísono octavado en la sección grave de la cuerda, mientras que los sucesivos desarrollos son orquestados en *tutti*. De este modo, se establece una dualidad de planos sucesivos. Sin duda, esta sonoridad de la cuerda en los recitativos y su carácter son la causa que hace que Igoa compare ciertos pasajes de esta pieza con el comienzo del IV movimiento de la *IX Sinfonía* de Beethoven<sup>300</sup>.

### X Poco Andante

---

Esta pieza procede del ciclo pianístico *Itinerantes*, donde está ubicada como primer movimiento<sup>301</sup>. Igualmente, se integra también como segundo de la obra *Lamentatio Temporis* para órgano. *Divisi*, solos en la cuerda, son algunos de los detalles de la preciosista versión orquestal de esta pieza, en la que destaca especialmente el papel de los violonchelos. La dicotomía que se establece inicialmente entre dos planos contrapuestos que intervienen alternadamente, sucede también en este caso, desde un punto de vista tímbrico. Los momentos característicos de esta pieza, que evocan sonoridad hexátona, aparecen asociados a la sección de viento madera. Puede decirse que toda la orquesta es requerida de un modo muy equilibrado, logrando un resultado de gran riqueza, en el que ningún recurso sobra ni falta. Todo ello es señal de un dominio técnico indiscutible en lo que a orquestación se refiere.

### XI Allegro deciso

---

Procede de un interludio del juego escénico *El rey de los hunos* (1960), que compuso para sus compañeros del colegio de Valladolid para voces y conjunto instrumental, a modo de opereta. Se trata de una pieza de naturaleza más tradicional que otras de la *Suite*, pero resuelta con una solución de gran originalidad y altura técnica. Una forma A-B-A'-Coda sirve de esquema estructural, donde la sección B funciona como desarrollo y núcleo de interés de la pieza. Las secciones A, de carácter más estático, se presentan orquestadas sólo en la sección de cuerda, mientras que la B, más extensa, y la coda, emplean toda la orquesta, dentro de la cual destacan solos de oboe relativamente acompañados, así como densos pasajes de *tutti*. La textura de las

---

<sup>300</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 3

<sup>301</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

secciones A se caracteriza por la contraposición de dos planos, uno de violines en trémolo y otro de cuerda grave que realiza ostinatos basados en fragmentos de escalas descendentes. La sección central, además de contener mayor número de cromatismos, presenta más diversidad de planos y una interacción de mayor alcance entre los mismos, lo cual da lugar a una textura ligeramente más compleja, aunque siempre dentro de los límites de un lenguaje afín al del romanticismo. En lo referente al tratamiento de la tonalidad, la pieza parte de Mi m., la sección central contiene más cromatismos que distorsionan la tonalidad dentro de los parámetros románticos, sin que ésta llegue a desintegrarse. Aparecen notas extrañas cromáticas, así como acordes de paso, aumentados y disminuidos. Estos pasajes cromáticos, y su oposición con segmentos más diatónicos, se asocian muy audazmente con los recursos de la orquestación y de la actividad rítmica, generando una interacción entre planos y un dinamismo propios de un desarrollo. La reexposición vuelve a ubicarnos en Mi m., sin embargo, la coda se traslada, por un momento al tono del IV grado, para retornar finalmente a un gran tutti sobre el acorde de Mi M., con novena mayor añadida.

### **Conclusiones generales de la Suite para Orquesta (1972)**

Como hemos constatado, la *Suite para Orquesta* no es una obra originalmente compuesta para esta formación en sentido estricto, sino una reubicación de piezas preexistentes, de procedencias diversas que, finalmente, fueron ubicadas en esta obra en versión orquestada. A pesar de esto, hay que hacer notar dos aspectos de gran relevancia. El primero es el hecho de que, como hemos podido comprobar, la orquestación de las piezas responde a una realización de altura desde un punto de vista técnico. El segundo es que la selección de las piezas y el orden en el que están dispuestas en la *Suite*, está cuidadosamente ideado para que tengan un significado narrativo en su conjunto y en su sucesión. Tanto a nivel tonal como textural, tímbrico y expresivo, las piezas se suceden generando una solución de contraste y/o continuidad que dan lugar a un conjunto unitario y de pleno sentido. Por estas razones, la *Suite para Orquesta* posee una identidad propia incuestionable, al margen de la preexistencia de sus piezas en otros formatos, en los que también funcionan con acierto, aunque con un significado diferente.

### **CONTINUUM (1974)**

Se trata de una de tantas obras que no llegaron a componerse, y de las que sólo se conserva un boceto. *Continuum* no suele aparecer en los catálogos habituales de la obra de Barja, donde sí constan otros bocetos no realizados. Sin embargo, éste es un caso de excepcional relevancia. Un fragmento de una carta enviada por Ángel Barja a su gran amigo y artista plástico, Francisco Chamorro, nos da las claves y líneas maestras de este proyecto. Por lo que puede deducirse, éstas eran de gran altura conceptual, y éste es el aspecto fundamental de la que hubiese sido, sin duda, una obra de gran alcance creativo, de haberse llegado a componer.



**Ilustración 128** Francisco Chamorro Pascual, en la entrevista realizada el 11 de febrero de 2013 en su casa de Fontanos (León)

A continuación reproducimos el fragmento de la carta a F. Chamorro:

*“...Estoy planteando una obra que me pone la carne de gallina. Cada vez que la aproximo, la vuelvo a dejar porque tengo miedo de meterme en un bosque sin salida. Se trata de una música muy moderna, que yo llamo “música vegetal”; de ahí lo del bosque. Se titula “Continuum”, y viene a ser algo parecido a un fuego que se genera a sí mismo. Esta dichosa Capilla me está impidiendo hacer muchas cosas, pero tengo que escribir esta obra, porque la siento tan fuertemente como si estuviera embarazado...”<sup>302</sup>*

El boceto representa apenas 10 compases en plantilla de cuerda, con numerosos *divisi*, realizando una textura acumulativa, desarrollando agregados absolutamente atonales. Podemos leer algunas indicaciones que dan valiosa información sobre la intención creativa de esta obra:

*CONTINUUM” (Soror Mors)*

*1ª sección: notas largas que, paulatinamente, cubren el espacio sonoro en su región grave, media y aguda; aproximadamente do<sub>1</sub>-sol<sub>2</sub>. Sobre este entramado, maderas hacen especie de contrapunto, metales figuraciones rítmicas.*

*Directrices:*

- 1.- Sobriedad: la obra es una serie de rechazos: hay que elegir una sola, entre muchas posibilidades.*
- 2.- Libertad dentro de la coherencia. No mecanismo, sino descubrimiento.*
- 3.- No estructura o forma en sentido clásico, sino desarrollo casi vegetal. Especie de organismo vivo. La “estructura” se ve sólo en el todo.<sup>303</sup>*

---

<sup>302</sup> Fragmento de una carta escrita por Ángel Barja a Francisco Chamorro el 14 de noviembre de 1974. Gentileza de F. Chamorro.

<sup>303</sup> Indicaciones del boceto manuscrito de *Continuum*

**Ilustración 129**

**Manuscrito del boceto de Continuum. Fotografía tomada en el ILC con permiso de Begoña Alonso**

No es necesario añadir nada a las propias palabras de Barja para deducir, de este proyecto de obra, su inquietud creativa y artística, su altura conceptual e intelectual, su capacidad de abstracción y, en definitiva, su gran talento.

## ***LA MANCHA, TIERRA DE DON QUIJOTE (León, 1974)***

Se trata de un encargo de Eusebio Goicoechea Arrondo. Este proyecto multidisciplinar consistiría en la creación de un documental audiovisual que mostrara un recorrido por la riqueza de la geografía manchega, sus localidades, paisajes, monumentos, gastronomía, cultura, folclore, etc..., relacionando e introduciendo cada detalle con alguna cita o escena del *Quijote*. La obra incluye textos de muy cuidada redacción, ensamblados con citas del *Quijote*, y narrados por voces célebres del mundo radiofónico de aquellos años. La concepción diacrónica de la narrativa hace que se perciba como un recorrido de direccionalidad temporal, muy afín al concepto de forma musical. Igual que los textos combinan una compilación de citas literarias con narraciones originales de nueva creación, el rico material sonoro del audiovisual también combina música histórica original con músicas folclóricas y populares, así como composiciones de escenas concebidas expresamente como interludios, como planos de fondo de la narración, o como primer plano sonoro, sin texto. Las escenas son muchas, y la parte de creación musical de la obra, muy extensa y de gran calidad en su textura, su orquestación y su concepción sonora, a menudo, descriptiva de escenas, ambientes y situaciones. Se trata, en definitiva, de una auténtica banda sonora en toda regla, creada con un excelente acabado, máxime teniendo en cuenta los medios de entonces.

La ficha técnica de la obra figura de la siguiente manera:

### **A/ TEXTO HISTÓRICO-LITERARIO**

**Autor:** Eusebio Goicoechea Arrondo

#### **Intérpretes principales:**

*Locutores:* María Jesús Álvarez y Rafael Taibo

*Atores:* Joaquín Vidiales (*Don Quijote*), José Franco (*Sancho*), José Luis Montero (*Cervantes*)

### **B/ SONIDO**

**Composiciones originales:** Ángel Barja, Eusebio Goicoechea Arrondo, Joaquín Rodrigo ("*Concierto de Aranjuez*")

**Selección, recogida y grabación "en vivo" de cantos populares:** Eusebio Goicoechea Arrondo.

Así las cosas, es evidente la identificación del mundialmente reconocido, *Concierto de Aranjuez* de J. Rodrigo, que aparece, obviamente, en la escena que corresponde a la localidad homónima. Sin embargo, no es tan sencilla la determinación de los límites de autoría entre Goicoechea y Barja. Todo parece indicar que el primero ideó algunos materiales temáticos, así como la ubicación de las escenas, siendo Ángel Barja quien llevase a cabo el trabajo propio de la técnica compositiva, de armonización y orquestación.

Las partituras completan una vasta compilación de piezas y escenas musicales y sonoras, con orquestaciones de calidad y concepción un tanto ecléctica. A menudo, se trata la ambientación sonora con un cierto criterio de abstracción, fuera del ámbito tonal, buscando, propiamente, los efectos sonoros elocuentes y descriptivos de alguna escena. A modo de ejemplo, podemos citar el caso de la escena titulada “*Encajeras*” que describe la atmósfera de una tarde de verano en la que las mujeres artesanas tejen encaje de bolillos en las calles de algún pueblo manchego, Barja anota la siguiente indicación:

*“Hacer contemporáneamente glissandi a ritmo de negras y corcheas, libremente, sobre la parte superior del arpa del piano. Mientras hay una melodía de violín solo”.*

Análogamente, al final de la escena “*Cueva de Montesinos*”, Barja indica:

*“Se oye una gota de agua que cae lentamente en un recipiente con agua”.*

Como hemos visto, Barja no renuncia al empleo de algunas de las comúnmente llamadas “técnicas extendidas de ejecución” como el empleo de *glissandi* sobre las cuerdas del piano, etc, siempre con una intención narrativa y, a menudo, descriptiva.

Otras veces, sin embargo, Barja recrea estilos historicistas, para generar atmósferas afines a la narrativa de los textos.

Estructuralmente, la obra musical se ciñe, por completo, a la obra audiovisual global, articulándose en una gran multitud de pequeñas piezas y escenas que acompañan o conectan narraciones, o bien, tienen lugar en primer plano, con todo protagonismo musical que ello conlleva.

En el encabezamiento del manuscrito de la partitura figura la siguiente indicación:

*“Tema de E G A + arreglos armónicos e instrumentales”*

La plantilla orquestal es la siguiente:

1 flauta	Timbales	Organo electrónico
2 oboes	Caja militar (tambor)	Organo de tubos
1 clarinete en si b	Pandereta	Guitarra española
1 clarinete bajo	Maracas	Guitarra eléctrica
2 fagotes	Castañuelas	Clave
2 Tomás en fa	Platillo	Cuerda completa
3 trompetas en si b	Campanillas	
2 trombones	Piano	

A continuación presentamos un listado de los títulos de las escenas, en el orden en que figuran en la partitura:

- *Introducción*
- *Tema de DQ*
- *Variaciones al tema de D Q*

- *Tema de la plaza*
- *Romance "con pavor recordó el moro"*
- *"Nunca fuera caballero"*
- *DQ armado caballero. Escena nocturna*
- *Molinos de viento*
- *Molino con aspa rota*
- *Tema de Dulcinea de EGA y variaciones*
- *"Media noche era por filo"*
- *Variaciones a "media noche era por filo"*
- *Variación al tema de Dulcinea (EG) solemne*
- *Tema de la venta*
- *Lagunas de Ruidera*
- *Atardecer en la laguna*
- *Romance de Rochafrida*
- *Cueva de Montesinos*
- *II-7-8*
- *II-II-12*
- *"Hoy es sábado y no quiero"*
- *"Que bonito está Montiel"*
- *Variación - tema de Dulcinea (guitarra)*
- *Tema torero*
- *"El campo de la mancha"*
- *La noria*
- *"Helo, helo, por dó viene"*
- *"A las armas morisco te"*
- *Romance de la boba parda*
- *Sierra morena*
- *"Aquí lloró D. Quijote"*
- *II-78*
- *Encajeros*

- *Tema de DQ (trombón solo)*
- *Tema de DQ (cuerda lírico)*
- *Campo de Criptana*

Posteriormente, REDIM, S. A., editó la parte sonora (literaria y musical) de la obra, en 3 cassettes. A día de hoy, este documento sonoro se puede consultar en la BNE.

Como intérpretes de la música, incluyendo tanto las secciones originales como las demás, figuran los siguientes:

- Agrupación “Pro Música Antigua de Madrid”. Director: Miguel Ángel Tallante.
- Cuarteto vocal “Tomás L. de victoria”. Directora: Elvira Padín.
- Escolanía de la Abadía Benedictina del Valle de los Caídos. Director: Laurentino Sáez de Buruaga.
- Schola Cantorum de Alcalá de Henares. Director: Carmelo Llorente.
- Ricardo Visus, Tenor. Profesor de Canto de la Universidad de Minnesota, estados Unidos.
- Jesús Zazo, bajo (Romances cantados por don Quijote).
- Tomás Ezpeleta, bajo, y María Esther Estremera, contralto.
- Elvira Padín, soprano.
- Ángeles Nistal, mezzo-soprano.
- Tomás Garralón, tenor (q.e.p.d.).
- Jesús Sanz, barítono.
- Mary Monreal, Alcázar de san Juan.
- Ana García Picazo, motilla del Palancar.
- Demetrio Ballesteros, Guitarra española. Catedrático de guitarra en el Real Conservatorio de Música de Madrid.
- Luis Elizalde, Órgano. Director de la Escuela Superior de Música de Madrid.
- Rondallas populares manchegas e instrumentos populares de percusión.

Más allá de la controversia sobre la autoría, no hay ninguna duda de que, al menos, la instrumentación y orquestación de toda la música de creación original para el audiovisual, es obra de Ángel Barja. Este es un hecho determinante, puesto que podemos afirmar, sin ninguna duda, que, junto con la *Suite para Orquesta* y toda la obra para órgano, la música de *La Mancha, tierra de Don Quijote*, es una de las creaciones de mayor carácter sinfónico del compositor.



## LA OBRA PARA INSTRUMENTO/S SOLISTA/S Y ORQUESTA

---

Verdaderamente este género no fue llevado a cabo por Barja de un modo real, ya que sólo cabrían en este apartado dos bocetos de Conciertos para Piano y Orquesta y un comienzo de orquestación de los Movimientos para 3 Trompetas y Órgano. En todos los casos sólo fueron proyectos esbozados o incompletos, que no se llevaron a término, muy probablemente por falta de motivación ante la imposibilidad real de llegar a interpretarse.

### **CONCIERTO EN RE M PARA PIANO Y ORQUESTA (León, 15 de enero de 1973)**

Poco se puede añadir a la descripción que hace E. Igoa en su estudio. Se trata de un proyecto inacabado, del que se conserva un pasaje de 59 compases del primer movimiento en estilo barroco. Del segundo y tercer movimientos, Barja sólo llegó a escribir unas frases que indican ideas preliminares de concepción: *Ostinato Fa # - Do # en el bajo, mientras el resto canta polifónicamente* (segundo movimiento); *Rondó* (tercer movimiento)<sup>304</sup>.

### **CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA Nº 2 (León, 1982)**

Otro proyecto sólo esbozado en el que se intuye la intención de un lenguaje más evolucionado de lo que sugiere el boceto del primer concierto. Igoa lo describe detalladamente en su libro, y cita las indicaciones de los movimientos del modo siguiente:

I.- Quasi un rìccercare. A-B-A

II.- Canción de timbres y armonías. Tapiz de sonidos en divisi: Vln., Vla., Vc., Cb.

III.- Solidísimo vértigo.

Igualmente, explica Igoa cómo el primer movimiento desarrolla un fragmento ya realizado, aunque inacabado, tras el que se indica la frase “*seguir en progresión*” para después sugerir la realización de una cadencia de piano solo. Tal y como explica Igoa, este fragmento escrito

---

<sup>304</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, pp. 122-23

sugiere un lenguaje de cierta evolución, que trasciende el lenguaje tonal, incluyendo armonías por cuartas, segundas, etc<sup>305</sup>.

### **CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN DO#M**

Existe otro boceto de concierto para piano y orquesta sin fechar, en Do# m, esbozado en dos pentagramas para piano y otros dos para la reducción de orquesta. El comienzo sugiere un carácter semejante a los conciertos de S. Rachmaninoff., aunque, apenas se trata de 11 compases.

### **MOVIMIENTOS PARA 3 TROMPETAS Y ORQUESTA (León, 1983)**

Se trata de una orquestación de la obra *Movimientos para 3 Trompetas y Órgano*<sup>306</sup>, compuesta en 1980 por encargo del Festival Internacional de Santander. En la orquestación se pueden apreciar modificaciones con respecto a la versión original de la obra, que dan idea de un dominio y madurez en la técnica de la orquestación, en lugar de limitarse a una simple transcripción de las partes. La orquestación quedó incompleta. Existe un manuscrito de la orquestación a modo de borrador, escrito a lápiz y en una libreta común, que contiene el primer movimiento completo y un fragmento del segundo (hasta el compás 28). Éste propone una plantilla tipo 2,2,2,2 + 4,0,2,0 + Timbales + perc + cuerda completa; es decir, madera a 2, 4 trompas, 2 trombones, triángulo, plato suspendido, timbales y cuerda completa. Sin embargo, esto se presenta confuso en algunos pasajes, al haber correcciones que rectifican de manera dudosa el intercambio entre el conjunto de 2 trompas y 2 trombones por 4 trompas. En algún momento, Barja indica explícitamente la posibilidad de llevar a cabo este intercambio. Esta versión de borrador contiene muchas indicaciones que dan pistas sobre las intenciones del autor, pero no es una versión revisada ni definitiva, sino que se quedó aún en proceso de maduración. Al comienzo del segundo movimiento figura la indicación siguiente:

*“Hacer una instrumentación muy transparente y sobria”.*

El fragmento de este segundo tiempo se presenta mucho más esbozado e incompleto en su elaboración.

---

<sup>305</sup> Ibidem, p 123

<sup>306</sup> Ver análisis de esta obra dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – cámara*.

Por otra parte, también se conserva otro manuscrito con un carácter más definitivo, escrito a tinta, en un cuadernillo de papel de cierta calidad y caligrafía muy cuidada. Todo apunta a que ésta iba a ser la versión definitiva, en la que ya Barja resolvería algunos dilemas del borrador. Por ejemplo, en este caso, Barja parece haber optado por suprimir el plato suspendido y los trombones, asignando el papel de estos últimos a las trompas. De este modo, la plantilla definitiva sería 2,2,2,2, 4,0,0,0, timp, triángulo, cuerda. Lógicamente, la versión de tinta avanzaría más lentamente que el borrador, de tal modo que ésta sólo llegó hasta el compás 47. Como detalle, en la versión de tinta las partes de las trompetas solistas están escritas en Si b, mientras que en la versión de borrador aparecen en Do. Otro detalle curioso es el hecho de realizar variantes respecto a la versión de órgano, como la de añadir algún compás. De hecho, la entrada de la trompeta II tiene lugar en el cuarto compás en la versión de órgano, mientras que en la de orquesta no tiene lugar hasta el quinto. Este hecho no es más que un ejemplo de los múltiples y minuciosos detalles que demuestran que Barja no se toma la labor de orquestar como una simple transcripción instrumental, sino que valora los eventos sonoros, tales como ataques, resonancias, etc, y los reconsidera cuando es necesario.

Igoa sugiere, con acierto, la posibilidad de revisar, transcribir y completar el primer movimiento de esta obra sinfónica, atendiendo a criterios analíticos concienzudos, para que pueda formar parte del repertorio<sup>307</sup>.

---

<sup>307</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 124



## CANCIONES PARA CELLO Y PIANO (1961-66)

Una vez más, se trata de un ciclo construido a partir de material que había sido compuesto con anterioridad para piano solo. La obra está articulada en 5 piezas, procedentes del *Álbum de Juventud* para piano, así como de otra pieza independiente del año 1961, titulada *Vidalita*. Como bien explica Igoa en su libro, existe cierta ambigüedad con la fecha de esta obra<sup>308</sup>, ya que Barja escribe en la partitura 1961, sin embargo, una de las piezas que toma como material preexistente, *Súplica*, data de 1966<sup>309</sup>. En el autocatálogo de Barja, no aparece fecha alguna. Este ciclo ha sido interpretado en 1992 en León, dentro del V Memorial, por Margarita Soto (piano) y Víctor Ángel Gil (violoncello); en 1996, dentro del IX Memorial en diversas localidades de la provincia leonesa, por Inmaculada González (piano) y Belén Aguirre (violoncello), miembros del trío Magerit; en 2003, dentro del XVI Memorial, por Luciano González Sarmiento (piano) y Dimitar Furnadjiev (violoncello), miembros del trío Mompou; en 2006, dentro del XVIII Memorial, por el grupo *Cosmos 21* (versión reinstrumentada); en 2007, dentro del XIX Memorial por Mariló Gutiérrez (piano) y Eva M<sup>a</sup> Rodríguez (cello); en 2014, dentro del XXVI Memorial, de nuevo en versión reinstrumentada por el grupo *Cosmos 21*.

### 1.- Ausencia

*Andante con libertad*. Es la misma pieza de igual título del *Álbum de Juventud* para piano, donde aparecía como la n<sup>o</sup> 2, con la indicación *Quasi recitando*<sup>310</sup>. Lo más destacable de la instrumentación de la pieza es el hecho de presentar los materiales de la misma repartidos con gran sentido del equilibrio entre ambos instrumentos. No se limita a una simple transcripción a modo de melodía acompañada, sino que se propicia una interacción de gran interés entre cello y piano. Para ello, ambos asumen una rica diversidad de registros y de intercambio de roles. En ocasiones, el violoncello toca voces añadidas que no existían en la versión pianística, mientras la mano derecha del piano asume la melodía principal. Otras veces el cello es quien canta la voz principal y otras (las menos) el violoncello es el bajo armónico.

<sup>308</sup> Ibidem, p. 41

<sup>309</sup> Ver análisis de ésta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>310</sup> Ver análisis de ésta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

## 2.- Súplica

---

*Andante, con molta pace*. Procede igualmente del *Álbum de Juventud* para piano, donde aparecía como la nº 6<sup>311</sup>, con la indicación *Moderato*. Sin embargo, en esta ocasión, esta canción integra también una sección que, en su origen, era otra pieza independiente (la nº 10) (*Pensamiento*<sup>312</sup>) del mismo *Álbum de Juventud*. En la instrumentación para cello y piano, esta sección aparece como *Allegro molto*, mientras que en la versión pianística la indicación era *moto leggero*. Al final de la sección añadida, Barja indica *DC al Fin*, de manera que la forma final es un tipo ABA, compuesto a partir de lo que, en origen, eran dos piezas independientes. La instrumentación sigue patrones y procedimientos similares a los que explicamos en la pieza anterior.

## 3.- Noticia

---

*Vivacissimo*, procede del *Allegro* que figuraba en el *Álbum de Juventud* para piano con el nº 12<sup>313</sup>. Esta pieza siempre cumple, en los diferentes ciclos en los que la incluye, una función de *intermezzo scherzante* entre movimientos más densos.

## 4.- Cuando yo me vaya

---

*Allegretto, quasi andante*, que originalmente era *Allegretto*<sup>314</sup> ocupando el 9º lugar en la sucesión de piezas del *Álbum de Juventud* para piano. Esta pieza exquisita es quizá la más simbólica de todas en todos los ciclos en los que está incluida, dado que Barja regaló copias manuscritas a varios de sus mejores amigos, dedicadas personalmente en momentos especialmente significativos de sus vidas.

## 5.- Vidalita

---

Esta canción no procede del *Álbum de Juventud* para piano como las precedentes, pero sí de otra pieza independiente, de igual título, también para piano, fechada en Valladolid en el año 1961. En una de las versiones manuscritas para piano (existen varias con ligeras variantes), figura la

---

<sup>311</sup> Ver análisis de ésta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>312</sup> Ver análisis de ésta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>313</sup> Ver análisis de ésta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>314</sup> Ver análisis de ésta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

indicación *Adagio ma non tanto* y, entre paréntesis, la cita (“*Y nadie podía aprender el cantar...*” *Apoc. 14,3*). Se trata de una pieza sencilla, en tono de La m, con dos secciones diferenciadas, la segunda con una actividad rítmica ligeramente superior, tempo *Allegro* y entre signos de repetición. Al final se prescribe *DC* hasta el Fine de la primera sección, dando lugar a una forma total simétrica, tipo A-B-B-A. La pieza se caracteriza por algunos rasgos popularizantes, como progresiones melódico-armónicas, y ciertos cromatismos ornamentales, dentro del contexto claramente diatónico de La m. El título *Vidalita* hace referencia a un tipo de canción del folklore argentino. En el aspecto textural, destaca el hecho de emplear trémolos y acordes arpegiados en el piano en las secciones A, como acompañamiento de la línea que canta en el violoncello, mientras que, en la sección B, es la mano derecha del piano quien asume la línea melódica. Esta profusión de trémolos y arpegiados en el plano de fondo es un rasgo que predomina en la versión de *Vidalita* para cello y piano, y no tanto en el formato original para piano solo. Igoa sugiere, acertadamente, la posibilidad de percibir este rasgo como una emulación idiomática de la guitarra en una connotación folklórica<sup>315</sup>.

## Conclusiones generales del ciclo *Canciones para Cello y Piano*

El hecho de encontrar piezas repetidas en los diferentes ciclos instrumentales de Barja podría llevarnos a pensar en esta economía de materiales como una señal de pobreza. Sin embargo, muy al contrario, valoradas en toda su profundidad, las diferentes versiones de las piezas nos muestran indicios de riqueza por dos razones fundamentales. En primer lugar, por la posibilidad de apreciar el dominio que Barja tenía en materia de instrumentación, y a la hora de recrear texturas y planos sonoros, sacando todo el provecho a las diferentes posibilidades de cada situación. Y, por otra parte, el hecho de seleccionar y ordenar los movimientos de modo diferente en cada caso, es un acto compositivo en sí mismo, ya que la narrativa que genera la sucesión de las piezas es diferente en cada ciclo, con una expresividad y un potencial persuasivo propios. La organización de piezas en cada obra genera la percepción de diferentes recursos de conexión entre las mismas, basados en procedimientos como la contigüidad, la similitud o el contraste.

En el caso concreto del ciclo *Canciones para Cello y Piano*, destaca la recreación de los planos y su interacción textural a través de recursos de gran audacia, como el de generar voces secundarias, que no existían en las versiones originales para piano solo, que son asumidas por el violoncello, mientras que la melodía principal la realiza la mano derecha del piano. De este modo, el cello transita entre las posibilidades de asumir la voz principal, una voz secundaria y, en otras ocasiones (las menos), el rol de bajo armónico. Igualmente el piano se emplea como

---

<sup>315</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 125

acompañante, como solista en plena igualdad jerárquica con cello, o ambas cosas a la vez. La posibilidad de intercambio constante de roles entre ambos instrumentos permite una gran interacción de planos y, por lo tanto, una continua variedad y riqueza textural. En definitiva, concluimos, por tanto, que las piezas de este ciclo presentan una instrumentación cuidada y una notable riqueza textural.

### **CANON PARA VIOLÍN Y VIOLA (Viena, 10 De Agosto De 1969)**

Se trata de una pequeña pieza escrita en el prolífico verano de 1969, durante sus viajes por Europa que tanto estimularon la inquietud creativa de Barja. Es evidente el afán de ejercitarse en la técnica del contrapunto, que estudiaba en Roma por aquellos años, y que, claramente, dominaba a la perfección. La pieza incluye algunas repeticiones, generando una estructura que se representa en el esquema siguiente:

Sección	A		B	A'
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b	a <sub>1</sub>
Tipo de imitación	Imitación a intervalo de octava descendente y a distancia de compás	Imitación a intervalo de octava descendente y a distancia de medio compás	Imitación a intervalo de octava descendente y a distancia de compás	Imitación a intervalo de octava descendente y a distancia de compás
Compases	1-10	10-13	13-23	1-10

**Esquema 151**

La técnica del contrapunto se presenta impecable, en tono de *La m*, *tempo Allegro*, y dentro de un lenguaje tradicional que recuerda las *invenciones* a 2 voces de J. S. Bach. La textura es la propia del género, con trazado hábil de las líneas, pero sin ningún exceso en la disposición de las voces. Nunca hay cruces ni ningún otro procedimiento que rompa el equilibrio. Únicamente es destacable, en este sentido, el hecho de trocar la distancia entre antecedente y consecuente en la sección a<sub>2</sub>, tal y como se puede apreciar en el esquema.



## **MADRIGALE PER VIOLINO E VIOLONCELLO (Roma, 4 de diciembre de 1969)**

*Allegro*. Se trata de una pieza que guarda notable unidad de estilo con los *Madrigales para 2 violines y viola*, compuestos en fecha muy próxima, y escritos en una misma libreta. A la textura contrapuntística y el estilo imitativo, dominado por Barja a la perfección desde mucho antes de la fecha de esta composición, se une aquí la intención por explorar un lenguaje que, gradualmente, se emancipe de las convenciones tonales tradicionales. Si por algo son paradigmáticas estas breves piezas, es por pertenecer al momento neurálgico del ininterrumpido proceso de maduración de Barja y su estilo compositivo. Estas piezas son un claro reflejo del equilibrio entre una impecable formación escolástica y una inquietud por las tendencias de actualidad. El motivo inicial, de naturaleza claramente gestual, se basa en un agregado tipo (0,1,6), lo cual dice todo acerca de la intención de evitar las referencias diatónicas.

Sin embargo, la textura rítmica permanece en un formato del contrapunto más tradicional, mostrando una gran regularidad y homogeneidad.

El discurso es de gran continuidad y homogeneidad, pero aún así, puede apreciarse una leve articulación en 3 secciones, del modo siguiente:

Sección	A	A'	Coda
Compases	1-31	32-64	65-73

### Esquema 152

Esta pieza fue estrenada en 2003, dentro del XVI *Memorial Ángel Barja*, por Joan Lluís Jordá (violín) y Dimitar Furnadjiev (violoncello), solistas del trío *Mompou*. También fue interpretada en 2006, dentro del XVIII *Memorial Ángel Barja* por el grupo *Cosmos 21*.

## **SONATA PARA VIOLÍN Y GUITARRA (León, 1983)**

*Para Manuel González (violín) y Daniel Sanz (guitarra) con afecto Ángel Barja*

Así figura la dedicatoria al final del manuscrito de esta obra. No hay noticias sobre el estreno por los originales dedicatarios. Fue interpretada por el dúo *Versus*: Ian Fawcett (flauta) y Daniel Gutiérrez Sanz (guitarra), en 1991, dentro del IV *Memorial Ángel Barja*; En 1998, dentro del XI *Memorial*, por el dúo *Raña-González*: Fernando Raña (flauta) y Román González (guitarra); En el XVI *Memorial* de 2003, de nuevo por el dúo *Raña-González*; En 2006, dentro del XVIII *Memorial*, por el *Ensemble Entr'acte*: Stella Castro (flauta) y Enrique Torres (guitarra); en el XX *Memorial* de 2008, por el dúo *Ímbrice*: Raul Sancho (flauta) y Juan Luis García (Guitarra), en el XXVI *Memorial* de 2014, por Roberto Casado (flauta) y Sergio Carrión (guitarra).

Está escrita en tres movimientos y tono de La M. El lenguaje tonal y la estética absolutamente clásica de la obra son señales inequívocas de que ésta fue pensada con cierta intención pedagógica, dado que, por aquellos años, Barja ya había compuesto obras de lenguaje mucho más vanguardista y, por lo tanto, su grado de madurez estética y creativa estaba ya en un estadio mucho más evolucionado de lo que podría indicar la apariencia de esta *Sonata para Violín y Guitarra*. También se popularizó una versión para flauta y guitarra y, dado que Daniel Guitérrez Sanz formó el dúo *Versus* con Ian Fawcett (flauta), es en este formato instrumental como más se ha divulgado la obra. La versión para flauta requiere cambio de registro en determinados pasajes, lo cual genera una carga de expresividad añadida en la melodía.

### 1.- Allegro moderato

---

Escrita en compás de 2/4. Su estilo es absolutamente clásico, y su ámbito tonal transparentemente diatónico, con una equilibrada disposición entre los dos instrumentos. La textura se basa, mayoritariamente, en un formato de melodía acompañada, donde la guitarra asume el rol de acompañante, pero sin renunciar, esporádicamente, a jugar un papel melódico en contrapunto con el violín. La estructura propone un formato de sonatina, al tener sólo una parte conclusiva de la sección A en lugar una sección B con toda su autonomía temática e identidad propia. El tema principal es regular, basado en una frase de 8 compases, y en un motivo rítmico de tipo dáctilo. El tono de la dominante sólo se insinúa de forma pasajera, sin llegar a consolidarse. La sección central, a modo de desarrollo, es breve (24 compases), y transcurre en el tono homónimo (La m). En ella tienen lugar un leve incremento de la actividad rítmica y textural, a base de algunos valores irregulares, trémolos alternativos entre ambos instrumentos, etc. La recapitulación es literal, excepto en la dinámica, que es *p*, mientras que la primera sección proponía *mf*.

### 2.- Andante tranquillo

---

Si el primer movimiento era clásico por definición, este segundo presenta rasgos que se acercan más a una estética romántica. Se trata de un discurso de gran expresividad. La textura sigue basándose en un formato de melodía acompañada que, esporádicamente se interrumpe en una interacción más contrapuntística entre ambos instrumentos. Sin embargo, en esta ocasión, el plano acompañante, a su vez, aparece elaborado en un patrón tipo “bajo Alberti”, propiciando un despliegue acordal de gran elegancia en la guitarra. La melodía del violín se desarrolla con un diseño de línea impecablemente direccional, y con un carácter lírico e intimista de gran expresividad.

El tono continúa siendo el de La M. El tratamiento de la tonalidad es diatónico, si se percibe de un modo global. Sin embargo, este movimiento muestra procedimientos armónicos transitoriamente cromáticos, que insinúan modulaciones de cierta lejanía, las cuales, finalmente no llegan a consumarse, sino que se redefinen, a través del tiempo, como accidentes ornamentales. Este tipo de falsas modulaciones es un procedimiento de expresividad romántica

que, en algunos casos hemos venido a llamar “cromatismo ornamental”<sup>316</sup>, y que Barja dominaba con solvencia y buen gusto ya más de 20 años atrás. En una apreciación global, el movimiento sólo pasa por el tono relativo (Fa#m), y por el del iv grado (Re m). Sin embargo, en el transcurso del tono principal, tienen lugar varias de estas “falsas modulaciones” que, dado que se trata de un tiempo lento, generan, por un momento, la expectativa de consolidarse, pero finalmente se definen como cromatismos ornamentales de paso.



#### Ilustración 131

Detalle del compás 9 del movimiento, donde tiene lugar un falso indicio de modulación al tono de Mi m, el cual finalmente se desmiente para definirse, únicamente como un cromatismo ornamental.

La estructura de la pieza responde a un formato convencional tipo ABA. La reexposición está precedida por el pasaje en tono del iv grado, lo cual propicia una premeditada contigüidad entre secciones.

### 3.- Rondó-Vivace

El propio título del movimiento evidencia la forma. El modo en el que está escrita la partitura también es explícito con la estructura, ya que las 3 coplas aparecen numeradas, y al final de cada una de ellas se indica la vuelta al estribillo mediante signos de repetición. El estribillo, en compás de 6/8 y ritmo de siciliana, tiene a su vez, una estructura interna, basada en tres segmentos de 6, 8 y 10 compases respectivamente, prescribiendo la repetición de los 2 primeros, de tal modo que la duración total es de 38 compases. El contenido melódico-armónico de este estribillo es clásico y, en cierta medida, popular, debido a la presencia de progresiones que hacen inteligible y a menudo previsible el discurso.

La primera copla se ubica en el tono del relativo (Fa# m), y una textura menos densa. Se extiende a lo largo de 25 compases.

<sup>316</sup> Ver las piezas del Álbum de Juventud para piano en estilo neorromántico dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

La segunda copla es más contrastante, al presentar compás de 2/4, tempo *Andante*, y transcurrir en tono del IV grado (Re M). También presenta un patrón rítmico de 4 semicorcheas dentro del ritmo binario. Su extensión es de 23 compases.

La tercera copla, *Andante con libertad*, también está en compás binario (2/4). Regresa al tono principal, aunque, transitoriamente, pasa por el homónimo (La m). La textura se vuelve más contrapuntística, basándose en un diálogo alternante entre ambos instrumentos. Transcurre a lo largo de 27 compases.

## **PEQUEÑA SUITE Para 2 Flautas Dulces (León, 24 de mayo de 1984)**

*Para Carlos, Profesor de Flauta dulce*

Así reza la dedicatoria de la obra en la portada de un manuscrito cuidadosa e ingeniosamente encuadrado de un modo artesanal por el mismo Barja. Igualmente, llama la atención la caligrafía que, si bien siempre siempre está cuidada en todos los manuscritos del compositor, por su estilo y perfección, en este caso, se aprecia un esmero especialmente cuidado. Con toda probabilidad, esto se debe al interés pedagógico que motivó la composición de esta obra, y a la intención de claridad e inteligibilidad por parte del alumnado a quien iría dirigida. Una vez más estamos en uno de esos casos en los que Barja demuestra que la sencillez y la austeridad de recursos no están reñidas con el buen gusto y el dominio técnicos. En un momento de plena madurez, cuando Barja ya ha demostrado que le sobra capacidad para desenvolverse con solvencia en un entorno absolutamente profesional, a la vez, es capaz de mantener intacta la frescura de su faceta pedagógica más vocacional. El resultado, una obra como ésta que despierta ternura, compuesta sólo 3 años antes de su muerte.

### **1.- Allegretto**

Esta pieza tiene toda la esencia de una danza de suite de un barroco temprano. Las dos voces se mueven en un contrapunto absolutamente escolástico, con un perfecto equilibrio entre ambas que incluye, ocasionalmente algún cruce de voces, perfectamente propio del estilo. Las indicaciones de repetición generan una forma propia de danza de Suite, a modo simétrico, tipo ABBA. Armónicamente, la pieza parte del tono Principal, La m. Las secciones A cadencian en tónica, mientras que las secciones B concluyen modulando al tono del relativo (Do M). Por lo tanto, las secciones B parten de tónica y transcurren en un proceso modulante hacia el III, a través de progresiones por cuartas/quintas ( $b_1$ ). Otra progresión más incluye un movimiento cromático descendente en la segunda voz, y genera una transitoria incertidumbre tonal para, finalmente, confirmar el tono del III grado ( $b_2$ ). El siguiente esquema representa la estructura global de la pieza:

Sección	A	B		B		A
Subsección	a	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	a
Grado	i	i-III	III	i-III	III	i
Compases	1-10	11-15	15-24	11-15	15-24	1-10

Esquema 153

## 2.- Andante tranquillo

En este caso en tono de Fa M, el contrapunto se vuelve menos estrictamente lineal, para adoptar, ocasionalmente, alguna de las voces, un patrón acompañante tipo bajo Alberti. Si la pieza anterior respondía a un estilo neobarroco, ésta puede apreciarse más como neoclásica. Armónicamente es más austera, sólo hay un tránsito muy breve por el IV grado. La estructura general de la pieza, articulada en secciones es tal y como se representa en el esquema siguiente:

Sección	A				B		A'	
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub> '	a <sub>2</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>1</sub> '	a <sub>1</sub> '	a <sub>2</sub>
Compases	1-8	1-4 bis	11-15	11-15	16-21	16-21 bis	1-4 bis	11-15

Esquema 154

## 3.- Vivace

Esta pieza recupera el formato más lineal del contrapunto como en la primera, así como la ubicación tonal en La m. En este caso, la estructura es más sencilla. Una primera sección de 6 compases y su repetición, y una segunda de 21 más su repetición. También tienen lugar ocasionales cruces de voces, que aportan interés al contrapunto.

## Conclusiones generales de Pequeña suite para 2 flautas dulces

Como ya hemos señalado, lo más relevante de esta obra es la capacidad de conciliar la sencillez y austeridad de medios con el buen gusto y la calidad, fundamentados en el dominio técnico compositivo y en una sólida formación, dado que Barja estaba en un momento de plena madurez. Por tanto, ni el consolidado prestigio profesional le impedía seguir acercándose a las demandas más sencillas y populares, ni tampoco su dedicación a este tipo de públicos le restaba un ápice de calidad ni de solvencia.

## LA OBRA PARA MÚSICA DE CÁMARA (3 INSTRUMENTOS)

---

### ***MADRIGAL PARA 2 VIOLINES Y VIOLA (1) (Viena, 12 de agosto de 1969)***

*Poco Allegro, quasi Allegretto* es la agógica que indica el comienzo de esta obra compuesta en el prolífico verano de 1969 durante los viajes que Barja realizara por Europa. Se trata de un fugado a 3 voces, tratado ya con cierta libertad en lo referente a lenguaje y a los preceptos formales de la fuga. Esto es un claro indicio del proceso de maduración de Barja que, en este momento, se encuentra absorbiendo estilos de vanguardia con los que ya está teniendo fértil contacto desde su estancia en Roma. Dicho de otro modo, en esta pequeña pieza, Barja va más allá de mostrar un dominio técnico del contrapunto. Las voces se mueven a través de un cromatismo libre que evita una percepción diatónica. Sin embargo, sí tienen lugar momentos armónicos triádicos, aunque sin un contexto funcional que genere la sintaxis de la tonalidad. El dominio del contrapunto, liberado casi por completo de la tonalidad es un medio perfecto para un desarrollo motivico en continuo flujo y derivación de ideas y materiales. Por todo ello, podemos concluir que la sintaxis, fundamentada en la linealidad, la direccionalidad y la variación desarrollada, presenta una identidad conceptual de cierta afinidad con el expresionismo musical. Esto es así, a pesar de incluir elementos morfológicos afines a la armonía triádica.

La estructura de la pieza se basa en 3 secciones. La primera y la tercera son fugados, de tal manera que el motivo de la segunda puede interpretarse como una derivación del de la primera. La sección central, a modo de episodio, interrumpe la textura contrapuntística para introducir, en tempo *Vivo*, un material homofónico de ritmo tróqueo marcado, a modo de obertura francesa, que posteriormente va evolucionando en sucesivas variantes. Puede apreciarse cómo, a su vez, el motivo de la tercera sección se deriva del de la primera. Igualmente es destacable el hecho de que ambos motivos contienen segmentos melódicos de naturaleza hexátona.



Comparativa entre los motivos de las secciones I y III, donde puede apreciarse cómo el segundo procede, por derivación, del primero.

Ilustración 132

Sección	A	B	A'
Compases	1-18	19-42	43-76

Esquema 155

Los dos *Madrigales para dos violines y viola* fueron interpretados en 1993, dentro del VI Memorial Ángel Barja, por Víctor Ambroa (violín), Ángel Ruiz (violín) y Roberto Cuesta (viola), solistas de la Orquesta de Cámara *Andrés Segovia*.

### **MADRIGAL PARA 2 VIOLINES Y VIOLA (Roma, 21 de octubre de 1969)**

*Andante mosso*, guarda una cierta unidad con la pieza anterior, de igual título, y con el *Madrigale per Violino e Violoncello*, las 3 escritas en tiempo muy próximo y en una misma libreta. Esta pieza, sin embargo, contrasta con las otras dos por el hecho de emplear armadura (Mi m) y, consecuentemente, presentar un mayor sentido diatónico. A pesar de ello, tienen lugar cromatismos que, junto con frecuentes acordes por cuartas, distorsionan ligeramente la percepción tonal. La pieza fluye en un discurso continuo, sin embargo, es posible articularla en secciones del modo siguiente:

Sección	I	II	III	Coda
Compases	1-30	31-41	42-63	64-66

Esquema 156

La sección B comienza con un fugado y termina con un reposo prolongado en un acorde de quinta abierta sobre Mi. El contrapunto hace que las voces fluyan en una continua derivación de los mismos materiales, lo cual confiere unidad a la pieza en su totalidad. Por ello, en la representación del esquema estructural se opta por evitar letras para denominar las secciones. En el 6º compás de la III sección, el violín II hace una referencia explícita al comienzo de la I sección. La coda culmina con un acorde por cuartas. Aunque esta pieza aún muestra una textura rítmica regular y homogénea, presenta una elaboración del contrapunto más desarrollada que las otras dos. Sin embargo, en lo referente al tratamiento de la tonalidad, las otras parecen más evolucionadas.

## ***DIVERTIMENTO PARA DOS TROMPETAS Y ÓRGANO (León, 1979)***

Esta obra fue encargada por José Luis Ocejo para su estreno en el IX ciclo estival de Música *La Bien Aparecida* (Santander), el 25 de julio de 1979, por Helmut Erb y Jeiner Wellnitz (trompetas) y Gerhard Strub (órgano). También fue interpretada en las Catedrales de Astorga y León, en junio de 2014, dentro del XXVI *Memorial Ángel Barja*, por Manuel Blanco y Enrique Abelló (trompetas) y Daniel Oyazábal (órgano).

*“La palabra italiana “divertimento” (“divertiment” en francés) significa una obra instrumental en varias partes, de algún modo cercana a la “Suite”, pero más breve que ésta. De forma libre y carácter ameno, el Divertimento, como forma musical, fue muy practicado en el sigloXVIII, por Haydn y Mozart entre otros. Bela Bartók ha escrito también un Divertimento para cuerdas.*

*El “DIVERTIMENTO” de Ángel Barja consta de tres partes muy diferenciadas, La primera es una especie de “Fantasía” con un tema central amable en las Trompetas, y un subtema modal en el Órgano. No se atiene a ninguna forma preestablecida, sino que discurre libremente en continuo diálogo a tres.*

*La segunda parte está escrita en forma ternaria A-B-A, interviniendo las Trompetas sucesivamente “a solo” con el Órgano. Se trata de una verdadera “Canción”, de amplia respiración en la sección A, y rítmicamente contrastante en la sección B. Nos encontramos ante una bellísima melodía en Fa sostenido menor.*

*La tercera y última parte es una triple fuga modal, con “divertimenti” muy libres, que redondean la cuadratura propia de una Fuga. El esquema se respeta o se altera en tanto que favorece o no el sentido global de la obra. La escritura ha sido deliberadamente elegida dentro de una discreta modernidad. “DIVERTIMENTO” se compuso por encargo para estos Conciertos estivales, y hoy se interpreta por vez primera<sup>317</sup>.*

### ***1.- Allegro moderato***

Presenta armadura de Sol M. El tratamiento de la tonalidad está ligeramente distorsionado por el uso de poliacordalidad, que parece ser el recurso más característico de la pieza. Tal y como puede comprobarse en las obras para órgano sólo, es evidente el magistral dominio de los planos y el manejo de la textura que Barja es capaz de llevar a cabo en el rey de los instrumentos. Este movimiento presenta, de igual manera, un carácter sinfónico propio del género organístico de Barja. El pedal aparece en una línea de gran entidad e independencia respecto del manual, donde aparece el plano más tupido de la textura. Las trompetas entran al cabo de 29 compases con pasajes ágiles y de cierto virtuosismo. A continuación, el manual del órgano comienza a integrarse en un diálogo con el material rítmico de las trompetas, basado en seisillos de semicorcheas, en un formato ornamental y virtuosístico. A partir de ese momento, dicho diseño persiste en constante diálogo entre los tres instrumentos, combinado con otros planos. Una cadencia, de carácter relativamente improvisatorio, precede a la conclusión definitiva del movimiento.

---

<sup>317</sup> Comentario analítico escrito para las notas al programa del concierto del estreno, que aparece, mecanografiado, dentro del manuscrito.



## 2.- *Andante molto tranquillo*

---

En tono de Fa # m. La “canción” a la que hace referencia las notas al programa citadas anteriormente, no es otra que la *Vidalita*, que procede de una pieza de 1961, originalmente en La m, de la que Barja realizó múltiples versiones, con sutiles variantes textuales en el acompañamiento. Entre ellas destaca la versión que figura como la quinta y última pieza de las *Canciones para Cello y Piano*<sup>318</sup>.

## 3.- *Allegro con bravura*

---

De carácter monumental por la multitud de planos, al emplear como partes reales diferenciadas ambas manos y pedal del órgano así como las dos trompetas. Comienza el tema en la primera trompeta, después en la mano izquierda del órgano, a continuación, en el pedal por aumentación rítmica, etc. El ágil contrasujeto de ritmo ternario recuerda el diseño ornamental del primer movimiento. A partir del compás 28 tiene lugar un divertimiento claramente delimitado, que se basa en el material del contrasujeto, y que presenta un contraste textural, de dinámica y restricción de registro. De este modo se genera una gama diversa de registros y timbres que reafirma el carácter sinfónico de la obra. En el compás 55 tiene lugar otro ritornello, donde retorna el tema en la segunda trompeta, y el contrasujeto en la primera. En el compás 74 se produce la poderosa entrada del sujeto en el pedal, mientras el ágil contrasujeto se desarrolla en los planos superiores. A continuación tiene lugar otro divertimiento, de nuevo basado en un desarrollo del contrasujeto. En el compás 146 comienza la sección de entradas en estrecho, el cual se desarrolla hasta conducir al final del movimiento.

A pesar de no indicar armadura, el movimiento se desarrolla en un ámbito pandiatónico de Re, y culmina en un acorde de Re M con 6ª añadida.

## **TRÍO (León 1983)**

Articulada en tres movimientos, se trata de una de las obras más paradigmáticas de la producción camerística del compositor, y de toda su obra completa. Nos encontramos ante un Barja musicalmente maduro y evolucionado, y sin ningún tipo de limitación técnica, puesto que la obra estaba escrita para el trío Mompou, que la estrenaría el 31 de enero 1986 en el Auditorio de la Caja de Ahorros de León<sup>319</sup>. Como puede constatarse fácilmente, esta obra pasó posteriormente a formar parte del repertorio habitual de la agrupación, al ser muy valorada. El

---

<sup>318</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – cámara*.

<sup>319</sup> Según datos del Centro de Documentación de Música y Danza

trío Mompou estrena también, por aquellos años, obras de compositores contemporáneos, como por ejemplo, José Luis Turina (en 1984), José Luis Iturralde (1985), Miguel Ángel Samperio (1985), Xavier Monsalvatge (1986), asumiendo un compromiso con los compositores de su tiempo. Luciano González Sarmiento, pianista de la agrupación camerística, se refiere al *Trío* de Barja como “Búsqueda de sonoridades desarrollado en forma libre en sus tres movimientos...”. También hace referencia, a “una atonalidad no rigurosa, sino cercana a los atractivos de la politonalidad”<sup>320</sup>. Este aspecto esbozado por L. González Sarmiento a la hora de explicar el lenguaje empleado por Barja en el trío es, quizá, el más significativo en lo que se refiere a la naturaleza estética y técnica-compositiva de la obra.

### 1.- Allegro moderato

Se articula, a su vez, en tres secciones, delimitadas por un solo cadencial de violonchelo, que media entre las dos primeras, y otro de violín, que ensambla la segunda con la tercera. La primera sección comienza con un rasgo gestual de grados conjuntos, con la indicación (*IV corda*) *con sordina*. Este hecho, así como el empleo de numerosos trémolos, armónicos, registros inusuales, etc., da una idea del modo minucioso y preciso en que Barja explora la tímbrica. El gesto inicial al que hacíamos referencia, se basa en el agregado tetracordal (0,2,3,5). Este conjunto es muy recurrente en la *Consagración de la Primavera* de I. Stravinsky, y tiene una naturaleza particular, que sugiere un diatonismo neomodal. De ese gesto inicial se desprende una línea, que evoluciona en versiones siempre cambiantes, evocando levemente un ritmo de siciliana. Por otra parte, en otros planos de la textura, encontramos acordes basados en la sucesión de cuartas desiguales, que se pueden interpretar también como agregados tipo (0,1,6)/(0,5,6), más afines al expresionismo. En ocasiones encontramos trémolos y ostinatos que despliegan agregados tipo cluster (0,1,2,3), u otros que contienen escalas de tonos rotas por un solo paso de semitono (0,2,4,6,7)/(0,1,3,5,7). La tercera sección se basa en el desarrollo de un fugado cuyo motivo a imitar se fundamenta en un agregado tipo (0,1,6,7), en forma de secuencia de tritonos. Todo lo que acabamos de exponer sirve para ilustrar de una forma más profunda las afirmaciones de González Sarmiento, en lo que al empleo del lenguaje y la tonalidad se refiere. El hecho es que se encuentran estructuras de cierta naturaleza diatónica dentro del contexto atonal. Esta es la verdadera explicación del hecho al que González Sarmiento se refiere como una “atonalidad no rigurosa”.

### 2.- Lento

Este movimiento continúa desarrollando todos los conceptos del anterior en lo referente a recursos sonoros tímbricos (trémolos, ostinatos, armónicos, etc.), y también en lo que respecta

<sup>320</sup> González Sarmiento, L.: Ángel Barja (1938-87) “Textos y contextos”. Notas al programa de los conciertos del XVI Memorial Ángel Barja (2003).

al lenguaje “atonal no riguroso” según palabras de González Sarmiento, y en cuyo fundamento técnico estético ya hemos profundizado anteriormente. La pieza se articula en tres secciones, de las cuales, la primera comienza contraponiendo un plano basado en acordes muy densos con el plano del bajo, en el que se esboza una escala fría descendente, pasando a desarrollar este concepto de textura a continuación. En la segunda sección son frecuentes los despliegues de agregados mediante ostinatos y trémolos, mientras que la tercera, más lineal, reproduce el fugado del primer movimiento, basado en agregados tipo (0,1,6,7). Finalmente, se reexpone la disposición de planos del principio, a modo de conclusión.

### 3.- *Poco vivace*

Este movimiento presenta una concepción de textura notablemente más lineal y contrapuntística que los anteriores, en los que había una mayor presencia de texturas a base de despliegues de agregados. En esa ocasión, predominan imitaciones contrapuntísticas, más o menos regulares, entre la cuerda, mientras que el piano realiza un plano más propiamente textural, a base de los despliegues de agregados, característicos de movimientos anteriores. Este hecho hace que el tercer movimiento sea, quizá, el más denso de los tres. Si bien se puede articular en dos secciones, delimitadas por una cadencia del violonchelo, es cierto que su concepción es más diacrónica y horizontal que los anteriores, dada la relevancia de la línea como elemento constitutivo, y esto hace que la pieza se perciba de un modo continuado y fluido, menos compartimentado que las precedentes. En general, en lo que a textura se refiere, el tercer movimiento se basa en una concepción más tradicional, dada la regularidad y la compensación rítmica de los planos, las líneas imitativas y los planos acompañantes del piano en un rol bien diferenciado. El resultado se percibe como un contrapunto acompañado. Sin embargo, a pesar de esta concepción de la textura, el lenguaje permanece en el ámbito de la atonalidad, de un modo incluso más riguroso que en los movimientos precedentes, dado que las líneas fluyen por un cromatismo mucho más libre, en lugar de predominar los agregados de un carácter relativamente diatónico.

## ***SUITE INFANTIL para violines (León, 1985)***

*Para M<sup>a</sup> Luisa Serrano y sus alumnos, Alcañiz.*

Así figura la dedicatoria en la portada del manuscrito. Si bien es cierto que la obra está escrita en 3 partes, también lo es el hecho de que está pensada para un grupo instrumental de más de 3 intérpretes, ya que, en la plantilla aparece la indicación de “*violines 1<sup>os</sup>, violines 2<sup>os</sup>, violines 3<sup>os</sup>*” (en plural). Sin embargo, la incluimos en este apartado (3 instrumentos), respetando así el criterio de catalogación de Enrique Igoa.

Obviamente, se trata de una más de las obras que demuestran que Barja no perdió su vocación pedagógica, ni siquiera en su etapa de madurez, sólo 2 años antes de su prematura muerte, cuando empezaba a gozar de cierto reconocimiento, habiendo llevado a cabo numerosos

estrenos de objetiva relevancia con intérpretes de primera magnitud internacional, y habiendo cosechado ya significativos éxitos.

Fue interpretada en el VI Memorial, del año 1993, por miembros de la Orquesta de cámara *Andrés Segovia*; en el VIII Memorial, de 1995, también por miembros de la Orquesta de cámara *Andrés Segovia*; y en el XVIII de 2004, por la orquesta *Juventudes musicales Universidad de León*.

### 1.- *Allegro moderato*

---

Se trata de una pieza de apariencia clásica. Sus motivos son basados en arpeggios, por lo que no presentan un aspecto de línea propiamente, en la que predominen los grados conjuntos, sino más bien, de despliegues acordales, lo cual se percibe como un rasgo de sencillez. A lo anterior hay que añadir el hecho de emplear procedimientos basados en secuencias y progresiones melódico-armónicas, lo cual que el discurso fluya en una evolución notablemente previsible y con un cierto carácter popular.

La textura se basa, predominantemente en trémolos de semicorcheas en compás de 2/4, idiomáticamente muy propios y convencionales de los instrumentos de arco.

La estructura se basa en un formato tipo A-B-A, formulada por una indicación *DC al Fin*. Incluyendo las repeticiones, la pieza se extiende a lo largo de 146 compases.

En tono de Sol M, el lenguaje armónico, de extremada transparencia diatónica, sólo presenta modulaciones internas, a grados propios del ámbito diatónico del tono principal. La sección A transita, de forma muy leve, por los grados ii y IV; la sección B contiene modulaciones relativamente más intensas, aunque también cercanas, a los grados vi y ii.

### 2.- *Andante tranquilo*

---

En tono de Do M y compás de 6/8. Las características de lenguaje y textura se mantienen en la misma línea del movimiento anterior.

El propio Barja, apelando a su intención pedagógica y didáctica, evidencia la estructura, disponiendo letras de ensayo durante el transcurso de la pieza (A, B y C). Una vez más, la indicación *DC al Fin* genera una forma global de tipo A-B-A. Incluyendo las repeticiones, la pieza se extiende a lo largo de 86 compases. El final de la última sección antes de la indicación *DC* incluye un pasaje de solo para el primer violín. Esto confirma el hecho ya mencionado de que la obra no está pensada para 3 solistas.

El esquema global de la pieza sería el siguiente:

Sección	A			B		C		A
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>1</sub>	b	a <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	c <sub>2</sub>	(Bis)
Grados diatónicos	I	V	I	vi	I	vi	ii	
Compases	1-8	9-16	17-24	25-33	34-41	42-45	46-58	

Esquema 157

### 3.- Allegro / Andante con moto / Lento

Mantiene la tonalidad de Do M. Trata de una fuga de naturaleza absolutamente escolástica, género que, como es sabido, Barja domina a la perfección, tanto en sus versiones más convencionales, como este caso, como en los tipos más originales y vanguardistas, como el caso del III movimiento de *Preludio, canción y fuga* para órgano, de 1982. El movimiento comienza con 10 compases introductorios en 6/8, que alternan *solo* y *tutti*, confirmando una vez más, el hecho de que la obra está concebida para un grupo de varios instrumentistas por parte. La fuga arranca en compás binario, con la indicación *Andante con moto*. El sujeto incluye cabeza rítmica característica de notas repetidas consecutivas y desinencia en apoyatura. El desarrollo de dicho sujeto se basa en la progresión descendente de un motivo.

La estructura global sería tal y se como representa en el esquema siguiente:

Sección	Introducción	A	B	A'	Coda
Textura	Melodía acompañada	Contrapuntística (Fugado)	Homofónico	Contrapuntística (Fugado)	Sólo-Homofónico
Grados diatónicos	I	I-vi	vi-ii	I	V-I
Compases	1-10	11-51	52-87	88-155	116-126

Esquema 158

La sección A incluye 3 entradas en orden sucesivo descendente de partes según la convencional secuencia sujeto-respuesta-sujeto, más una cuarta entrada en la primera voz, en tono del relativo (La m). La sección central interrumpe el fugado y la textura, dando lugar a un interludio más que a un episodio propiamente. La reexposición es una réplica de la sección A pero con un formato más denso polifónicamente, puesto que las entradas sucesivas no tienen lugar al desnudo como en la exposición, sino con voces libres en las partes reales restantes, las cuales completan la textura contrapuntística en una versión de mayor actividad sonora. En esta sección reexpositiva se suprime la cuarta entrada en tono del relativo. Finalmente, la sección conclusiva incluye una pequeña cadencia del violín I a solo.

## LA OBRA PARA CUARTETO DE CUERDA

---

### *CUARTETO Nº 1 EN RE M. (1969)*

El año de composición de esta obra es especialmente prolífico y significativo, como puede apreciarse en la biografía del compositor. Se trata de un momento de pleno estímulo musical y artístico en Roma, con la posibilidad de viajar a distintas ciudades europeas, y la sensibilidad y receptividad de un Barja de 31 años.

Es la única obra de Barja que consta en el archivo de la SGAE, y está registrada con la firma de la esposa del compositor, Begoña Alonso.

Se trata de una obra escrita en un lenguaje explícitamente tonal, en Re M., y en un lenguaje afin al clasicismo.

Los 3 primeros cuartetos de Barja fueron estrenados en junio de 1980 por el Cuarteto Clásico de RTVE, en un concierto que tuvo lugar en León, Astorga y Ponferrada, información que ofrece Enrique Igoa en su libro<sup>321</sup>. Este dato también se deduce del dossier profesional elaborado por Barja en 1986. Por entonces, esta agrupación estaba integrada por Rafael Periañez, Salvador Puig, Antonio Arias y Carlos Baena, violines, viola y violonchelo, respectivamente.

Esta obra fue interpretada en el V Memorial Ángel Barja, en febrero de 1992, por el cuarteto "Maggini", y posteriormente grabada por la misma agrupación. También se interpretó, en versión reinstrumentada por Luis Martínez, para cuarteto de saxofones, el 15 de junio de 2000, dentro del XIII Memorial Ángel Barja, por el cuarteto STAB-GLAN.

---

<sup>321</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, pp. 51-52

*I movimiento: Allegro moderato*

Responde a la estructura que recrea el esquema siguiente:

Sección	Exposición		Desarrollo			Reexposición	Conclusión	Coda
Subsección	A	A'	a	b	c	A''	d	A'''
Grado diatónico	I		vi	I	i	I		
Agógica	Allegro moderato				Poco meno mosso	Allegro moderato		
Compases	1-18	19-35	36-65	66-73	74-92	93-108	109-141	142-146

**Esquema 159**

La exposición de este movimiento es monotemática, lo cual se traduce en un rasgo de sencillez afín al estilo de Haydn, que forma parte del encanto de la obra. En lugar de un segundo tema, tiene lugar una recreación variada del primero, tal y como puede apreciarse en el esquema. El desarrollo arranca en el tono del relativo (vi grado), para retornar a la tónica en una breve segunda subsección (b) que conecta con la tercera (c) en el homónimo (Re m.). Esta subsección C es la más contrastante del movimiento, tanto por agógica como por textura (se define más explícitamente como melodía acompañada), así como por emplear nuevo material temático.

*II movimiento. Andante sereno*

Presenta una estructura basada en dos materiales, uno principal A de carácter significativamente expresivo y linealmente expandido, y otro secundario B, también lineal, pero notablemente más restringido a un ámbito melódico más limitado, y siempre asociado a la dinámica *pp*. La organización estructural se representa en el esquema siguiente.

Sección	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	A <sub>3</sub>	B <sub>3</sub>
Tonalidades	La M-Si m	Re M-La m	Lam-Rem-Solm-FaM-LaM	Re M	La M	ReM-La M
Compases	1-14	15-21	22-34	35-37	38-43	44-46

**Esquema 160**

Como puede apreciarse, la sección A<sub>2</sub> tiene un transcurso armónico notablemente más desarrollado, que incluye el tránsito por tonalidades relativamente alejadas del ámbito diatónico principal. En el aspecto armónico, cabe destacar el uso de frecuentes enlaces de tipo cromático, así como resoluciones excepcionales de las notas de atracción, que permiten modular en un solo paso a tonos relativamente lejanos, generando un interés armónico característico.

En los aspectos tímbrico y textural, el movimiento se caracteriza por estar concebido completamente como melodía acompañada, si bien la línea melódica se traspasa de un instrumento a otro, generando gran sutileza tímbrica. A este respecto, destacan los momentos de la utilización de la viola cantando por encima de los violines, o en medio de ambos.

### III movimiento: Allegro molto

Presenta todas las características de un scherzo clásico en compás ternario, si bien el trío añade subsecciones libres que no son preceptivas de los patrones estructurales clásicos. El esquema siguiente representa la estructura global del movimiento.

Sección	A		B						
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	b <sub>3</sub>	b <sub>4</sub>	b <sub>2</sub>	b <sub>5</sub>	b <sub>6</sub>
Agógica	Allegro molto		Molto meno mosso	Allegro molto					Meno mosso
Tonalidad	La M		La m	La M	La m	La M Do M Mi m Si m La M	La M	La m	
Compases	1-10	11-24	25-56	57-66	67-69	70-103	104-114	115-126	127-166

Esquema 161

Las subsecciones a<sub>1</sub>, a<sub>2</sub>, b<sub>2</sub>, b<sub>3</sub> y b<sub>2</sub> (bis) llevan indicación de repetición, además se indica *D.C. al fine*, para repetir la sección A completa.

La sección A responde arquetípicamente al modelo tradicional de *Scherzo*, en una armonía diatónica que sólo presenta cromatismos de paso, y una textura característica donde la línea superior destaca ligeramente sobre un patrón isorrítmico en las 4 partes.

La subsección b<sub>1</sub>, en modo menor y *tempo* más lento es, propiamente, el trío al estilo tradicional.

La subsección b<sub>2</sub> se basa en una melodía partida en dos segmentos de cinco compases, a modo de pregunta-respuesta, en un estilo que parece inspirado en algún canto popular. Si bien el ámbito



de la línea superior es absolutamente diatónico, las líneas secundarias trascurren a través de numerosos cromatismos de paso.

La subsección  $b_3$  presenta una textura contrapuntística imitativa, estratificada en entradas sucesivas. También presenta cromatismos pasajeros dentro del ámbito diatónico de La m.

La subsección  $b_4$  hace cantar paralelamente a pares de instrumentos, mientras los dos restantes acompañan con notas pedal o líneas secundarias. Inicialmente cantan los instrumentos centrales, mientras que las notas pedal se asignan a los registros extremos. Esta subsección transita por tonalidades diversas, tal y como indica el esquema.

La subsección  $b_5$  vuelve a una textura contrapuntística y tiene una función de transición.

La subsección  $b_6$  anticipa el tema principal de la pieza para piano titulada *Canción en forma de rondó* (1978). Este material temático también aparece citado por el propio Barja en el final de *Fluencias* (el 4º cuarteto de cuerdas, del año 1982), integrándose, en este caso, el material tonal en un contexto atonal, en una intención de estratégica y expresiva interacción.

#### IV movimiento: *Andante con moto*

---

Para el análisis de este movimiento tomaremos como punto de partida el que realizara Igoa en su libro<sup>322</sup>, complementándolo en la medida de lo posible.

Se trata de una fuga con sucesivas secciones que iremos detallando a continuación:

1º.- Introducción (compases 1-14). Se articula en segmentos de 6, 5 y 3 compases, respectivamente. Íntegramente en el tono principal de Re M., empleando delicados cromatismos de paso. La textura característica basada en un ritmo armónico constante de negras mientras que una o varias de las voces superiores despliegan un contrapunto de primera especie en corcheas, generando movimientos entre notas reales de los acordes, o bien produciendo apoyaturas o notas de paso. El bajo realiza pedales característicos de tónica al comienzo de los segmentos primero y segundo.

2º.- Exposición de la fuga (compases 15-52)

Alternando los tonos de tónica y dominante, como corresponde. Se presenta un primer contrasujeto que aparece cuatro compases después de cada entrada del sujeto (o respuesta), y un segundo, asociado a la cabeza del sujeto.

---

<sup>322</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, pp.131-132

Compases	15	25	28	35	40	45	48
<b>Vln 1</b>		R		Cs2	Cs1	Voz libre	
<b>Vln 2</b>	S	Cs2	Cs1	Voz libre		Voz libre	
<b>Vla</b>	Cs1	Cs2		Voz libre		R	
<b>Cello</b>				S		Cs2	Cs1
<b>Tono</b>	ReM	La M		Re M		LaM	

Esquema 162

3°.- Primer episodio (compases 53-59). Emplea material del primer contrasujeto, que lo elabora por movimiento directo y contrario. Realiza progresiones que modulan al vi grado (Si m).

4°.- Primer *ritornello*<sup>323</sup> (compases 60-79):

Las entradas se suceden a modo de estrechos, de la manera que muestra el esquema siguiente:

Compases	60	62	67	70	73	77
<b>Vln 1</b>		S	Cs2		S	
<b>Vln 2</b>	S					
<b>Vla</b>		Voz libre	Cs2	Cs1	Voz libre	S
<b>Cello</b>			S		Voz libre	
<b>Tono</b>	Sim	Mim	LaM		Lam	FaM

Esquema 163

5°.- Segundo episodio (compases 80-96):

Sucesivas progresiones modulantes van conduciendo hacia la tonalidad de Si m. Emplea extractos motivicos procedentes del sujeto, concretamente de la parte central de éste, caracterizada por la apoyatura y una nota repetida.

<sup>323</sup> Empleamos este término adoptado en el análisis de este mismo movimiento por Enrique Igoa.

Ibidem, p. 131

6°.- Interludio (compases 97-108):

Se trata de un pasaje contrastante insertado dentro de la fuga. La textura deja de ser contrapuntística para tornarse en un patrón de melodía acompañada, y la tonalidad se vuelve notablemente estable en el tono principal (Re M). El pasaje presenta, en términos generales, un carácter de canto popular, y se articula en dos segmentos de 6 compases cada uno, dispuestos en un formato de pregunta-respuesta. El interludio aparece escrito entre signos de repetición.

7°.- Tercer episodio (compases 109-140):

Se trata de un episodio de gran extensión, que presenta diversidad de apariencias texturales, en ocasiones más contrapuntísticas y otras más homofónicas. Predominantemente en el tono de Rem., este pasaje utiliza material motivico procedente del segundo contrausjeto, y lo elabora al modo de un desarrollo.

8°.- Segundo *ritornello* (compases 141-149):

Es breve, y se caracteriza porque sus dos únicas entradas del sujeto están fragmentadas, de tal manera que comienza la cabeza expuesta en el violín 1 (Sa) y es continuada en el violonchelo (Sb)

Compases	141	144	146	149
<b>Vln 1</b>	Sa		Sa	
<b>Vln 2</b>	Voz libre		Voz libre	
<b>Vla</b>	Voz libre			
<b>Cello</b>		Sb		Sb
<b>Tono</b>	Sol M			

Esquema 164

9°.- Cuarto episodio (compases 150-164)

Se desarrolla a partir de extractos motivicos procedentes de la cola del sujeto. Pasa por las tonalidades de Sim, Lam, Rem, ReM.

10°.- Repetición del interludio (compases 165-175)

De nuevo la textura de melodía acompañada y el carácter de canción popular. Esta vez en el tono de Sol M y sin signos de repetición.

11°.- Quinto episodio (compases 176-185)

Muy similar al tercero (que sucedía a la primera versión del interludio). Mantiene el carácter de desarrollo.

12°.- Tercer ritornello (compases 186-199)

Sólo dos entradas (Sujeto y respuesta) en estrecho

Compases	186	187
<b>Vln 1</b>	Voz libre	
<b>Vln 2</b>		R
<b>Vla</b>	S	
<b>Cello</b>	Voz libre	
<b>Tono</b>	Rem	

Esquema 165

13°.- Coda (compases 200-218)

Se compone de un último ritornello en estrecho (compases 200-213) y una codeta (compases 213-218) en el tono principal (Re M). Se caracteriza por emplear una versión particular del contrasujeto 2, que se mantiene como motivo rítmico, pero no melódico, al realizarse sobre una única nota repetida.

Compases	200	203	206	207	208	209-213
<b>Vln 1</b>		Cs2 (rítmico)	R (parte inicial)			
<b>Vln 2</b>	S		Voz libre			R (parte conclusiva)
<b>Vla</b>	Cs2 (rítmico)	Voz libre	Cs2 (rítmico)	Cs1		
<b>Cello</b>		S			Cs1	
<b>Tono</b>	Re M					

Esquema 166

## CUARTETO Nº 2 DIÁLOGOS (1972)

1972 es el año en el que Barja se instala en la ciudad de León y, por lo tanto, un momento de cambios, de conflictos personales, profesionales y de transición a su etapa de madurez.

No cabe ninguna duda de que Barja conoció las obras más paradigmáticas de la primera mitad del S. XX dentro del género del cuarteto de cuerda en el momento de abordar la composición de *Diálogos*. El lenguaje motivico de la atonalidad expresionista de la II Escuela de Viena está presente, por ejemplo, en la primera sección del I movimiento. La solución formal caprichosamente asimétrica del III movimiento, el carácter aforístico y la mixtura entre el concepto de lo lineal y lo textural en el II movimiento están en cierta conexión con Webern. El tratamiento “neotonal” de gran parte del I movimiento y de todo el IV, indican un conocimiento de los procedimientos de Bartók y Hindmith.

La diferencia estilística y técnica del Cuarteto para Cuerda nº 2 *Diálogos* con el primero, compuesto sólo tres años antes, es de una magnitud incalculable; lo cuál resulta especialmente significativo a la hora de valorar el alcance de la aportación de madurez que supuso para Barja su formación en Roma y sus estancias en Viena y otros países de Europa.

Los 3 primeros cuartetos de Barja fueron estrenados en junio de 1980 por el Cuarteto Clásico de RTVE, en un concierto que tuvo lugar en León, Astorga y Ponferrada, información que ofrece Enrique Igoa en su libro<sup>324</sup>. Este dato también se deduce del dossier profesional elaborado por Barja en 1986. Por entonces, esta agrupación estaba integrada por Rafael Periañez, Salvador Puig, Antonio Arias y Carlos Baena, violines, viola y violonchelo, respectivamente.

Esta obra, además, fue interpretada en el III Memorial Ángel Barja, de 1990 y en el V Memorial de 1992, por el cuarteto "Maggini" (Thomas Bowes, David Angel, Martin Outram y Michal Kznowski), y posteriormente grabada por la misma agrupación.

### *I Movimiento: Allegro Moderato, ma deciso*

Desde el primer instante del movimiento se percibe una gran densidad de ideas motivicas que subyacen en la estructura imitativa de las partes. Indudablemente, el pensamiento de atonalidad libre discurre sobre un soporte de desarrollo de células que, desde niveles muy abstractos, se van materializando en elementos de identidad progresivamente más definida en un continuo estado de evolución y transformación, tal y como prescribían los principios de la Segunda Escuela de Viena.

---

<sup>324</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, pp. 51-52

El mismo Barja reconocía la extraordinaria admiración por Webern: “*En Viena ahondé en el conocimiento de Antón Webern, que sería poco después mi verdadero guía...*”<sup>325</sup>.

La primera sección del movimiento, que según nos indican las subdivisiones de las dobles barras de compás, se extendería hasta el número 17 inclusive, presenta multitud de pequeñas células que gradualmente se van materializando en motivos de mayor entidad e identidad. Podemos interpretar así que se trata de un proceso formativo y evolutivo siempre en constante desarrollo a partir de elementos embrionarios. En este sentido distinguiremos tres células embrionarias básicas al comienzo: Una primera que llamaremos A que estaría localizada al comienzo del violín I, viola y cello, y que es la cabeza de la imitación canónica. Una segunda célula, B, que está presente en el comienzo del violín II y que sustituye a A en el proceso canónico en esta parte. Una tercera célula, C, que aparecería explícitamente en el violín I y viola al comienzo del segundo compás aunque, como veremos más adelante, tiene precedentes anteriores. A continuación pasaremos a describir el contenido de estas tres células:

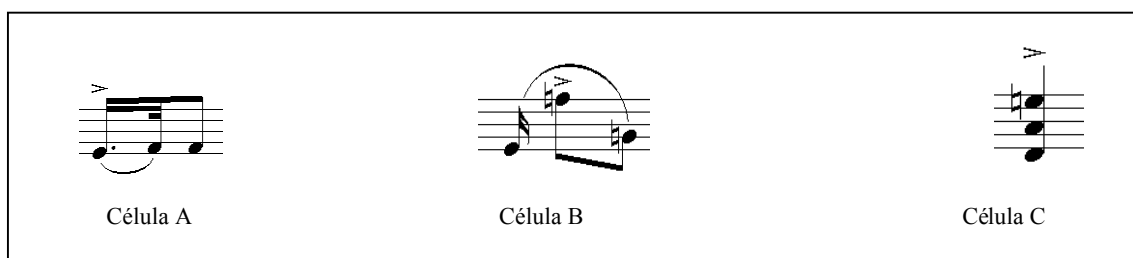


Ilustración 133

La célula A presenta, por un lado, la idea de la figuración del puntillo, por otro el movimiento interválico de grados conjuntos ascendente (primero en paso de tono y las otras dos de semitono), y también contiene la idea de nota repetida al unísono.

La célula B contiene la idea de anacrusa, y por otro la de línea quebrada formada por la sucesión de dos saltos consecutivos de dirección contraria. No obstante, podemos observar cómo dichos intervalos no son sino una derivación por cambio de registro de la idea inicial de grados conjuntos de A, ya que las notas del contorno motivico son respectivamente mi, fa y sol, aunque en disposición disjunta por cambio de octava, y formando así la nueva idea que hemos venido llamando de “línea quebrada”.

La célula C consiste en una sucesión de cuartas (o quintas, lógicamente si se piensa en la inversión). En el comienzo del compás 2 vemos esta célula en forma de acordes en el violín I y en la viola. De tal modo, podemos apelar en este sentido a la idea schöenbergiana de “melodía vertical”, que nos hace reconocer en elementos de este tipo y en este contexto de lenguaje, no un objeto concebido como entidad armónica, sino un elemento motivico puesto en forma vertical. Por lo tanto no resulta el acorde derivado de una intención armónica, sino que la armonía es consecuencia de la idea motivica.

<sup>325</sup>Barja, Ángel. *El Oficio de la música*. La Crónica de León, 18 de enero de 1987, p. XXIII. Citado por Igoa Mateos, Enrique. *El Legado musical de Ángel Barja, Obra Instrumental*. León 2006, pág. 22

Una vez descritos los contenidos celulares más importantes del comienzo podemos estar en condiciones de extraer importantes conclusiones.

Por una parte observamos cómo hay una gran cantidad de contenidos motivicos expuestos en apenas un compás y medio, lo cuál da una idea de la densidad de contenidos del discurso musical.

Un aspecto muy relevante es valorar cómo las tres células que hemos identificado, disociado, y cuyos contenidos hemos descrito por separado, presentan una conexión por sucesiva derivación y, por lo tanto, contigüidad. Ya hemos visto cómo B tenía una conexión con A en cuanto respondía a una versión variada de la idea abstracta de ascenso por grados conjuntos. Dicha variación añade además otras ideas, como son la de anacrusa y la de “línea quebrada”, que son nuevas y generan, por lo tanto, una diferente entidad B.

Por otra parte, si observamos atentamente el violín I en la segunda mitad del compás 1, podemos interpretar la trayectoria de la línea como una simbiosis entre A y B: la idea de ascenso por grados conjuntos de A se mezcla con las de anacrusa y “línea quebrada”, propias de B, pero además podemos observar cómo el ascenso por grados conjuntos presenta también una “mutación” al intercalar entre ellos otros intervalos más abiertos progresivamente, a saber, tercera y cuarta. Además, si analizamos los contornos melódicos del fragmento observamos las secuencias superpuestas: sol#, do#, sol, por un lado y la#, re, sol, por otro. Por lo tanto, en este momento nos encontramos ante una hibridación de A y B que a su vez está generando lo que inmediatamente se va a cristalizar como C (sucesión de cuartas-quintas). De aquí deducimos dos aspectos muy importantes: 1.-Las relaciones de contigüidad entre las tres células, y 2.-la cualidad embrionaria de A y generadora de las otras dos y por lo tanto de todo el discurso.

The image contains four musical staves illustrating combinations of motifs 'a', 'b', and 'c'.  
 - Top left: A staff with a treble clef and key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below it is the label "a" + "b" + "c" with a double arrow pointing to the sequence.  
 - Top right: A staff with a treble clef and key signature of one sharp. It shows a sequence: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below it is the label "b" + "c" with a double arrow pointing to the sequence.  
 - Bottom left: A staff with a treble clef and key signature of one sharp. It shows a sequence: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below it is the label "a" + "b" with a double arrow pointing to the sequence.  
 - Bottom right: A staff with a bass clef and key signature of one sharp. It shows a sequence: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Below it is the label "b" + "c" with a double arrow pointing to the sequence.

Ilustración 134

En la viola, las tres últimas notas del compás uno contienen la idea de “línea quebrada” propia de B, pero en este caso sustituyendo los grados conjuntos de partida (que procedían de A como hemos visto) por la secuencia la, re, fa#, denotando también un estado de gestación de lo que va a ser C en la misma parte de viola inmediatamente, al llegar al comienzo del compás 2. En el final del compás 1 en el violín II observamos una variante motivica que responde a la idea de

ascenso por grados conjuntos, propia de la célula A, pero con la variante de la anacrusa por un lado y de las escapadas por otro, que generan el contorno de línea quebrada. Por tanto, estamos ante otra simbiosis entre las células A y B. Ya en el compás 2, el mismo violín II presenta una afinidad más directa con B, pero el contorno interválico señala claramente la secuencia de notas si, fa, si, fa#, que responde a la sucesión de cuartas/quintas, propia de C. El contenido del violín II en el compás 3 es otra variante que combina claramente las identidades de las tres células (figuración del puntillo y grados conjuntos de A, contorno de línea quebrada de B y secuencia de cuartas /quintas de C). Los motivos del violoncello en los compases 3 y 4 proceden claramente de la simbiosis entre B y C.

De este modo podríamos continuar viendo cómo las células que identificamos como entidades disociadas en un principio, inmediatamente interactúan y derivan en la creación permanente de nuevas materializaciones motívicas, en virtud de continuas mutaciones que generan nuevos materiales. Se trata por tanto de un estado de permanente evolución lineal y direccionalidad en el discurso. Las células apelan a contenidos de máxima abstracción, permitiendo una extraordinaria versatilidad que propicia la generación, transformación, evolución y derivación de los sucesivos motivos, como materializaciones concretas de los contenidos abstractos de las células iniciales. Podríamos afirmar que el concepto clásico de **variación** se lleva, a través de este procedimiento, a estadios inspirados en procesos microbiológicos. Y por otra parte otro procedimiento clásico, el de **desarrollo**, que implica la continua evolución y direccionalidad a través del tiempo, está también aplicado.

Todo lo anterior nos permite deducir la ubicación de Barja en este momento en el lenguaje de la atonalidad libre del expresionismo, que indudablemente responde a la admiración que, como ya hemos visto, sentía por aquel entonces por la Segunda Escuela de Viena y, en especial, por la figura de A. Webern.

Como hemos podido ver, la intensidad y densidad de contenido es grande, de tal manera que podemos apreciar la magnitud del proceso de evolución y transformación que tiene lugar sólo en los tres primeros compases. A la llegada del compás 4, un nuevo motivo en grupos de cuatro semicorcheas, que presenta la inversión del concepto de línea quebrada B, así como las ideas de grados conjuntos A y de cuartas/quintas C, inicia un nuevo proceso canónico similar al del compás 1.

El permanente estado de evolución nos conduce a una relativa culminación cadencial en el compás 7. En este compás es destacable que mientras el violoncello realiza un motivo de grados conjuntos descendente con escapadas en grupos de corcheas, los dos violines y la viola realizan conjuntamente motivos fragmentados, esto es, distribuido entre las tres partes, se puede apreciar el contorno melódico de la línea quebrada en la siguiente secuencia: Re #<sub>4</sub> vln.I – Mi<sub>5</sub> vln.II – Fa<sub>4</sub> vla. Podemos considerar que este compás tiene una cierta función cadencial por culminar un proceso y pasar en el siguiente, a través de un súbito contraste dinámico y textural, a una nueva distribución de roles. Por consiguiente, a partir del compás 8 ubicaremos el comienzo de una nueva subsección en la cuál se aprecia como novedad una mayor disociación de los planos sonoros. Hasta este momento, podemos interpretar que la sucesión de pequeños motivos en



derivación iban tejiendo un entramado micromotívico/textural. La subsección que comienza en el c. 8 presenta una línea melódica más extensa, mientras que en otro plano el resto de partes continúan la sucesión de pequeños motivos. En cierta manera podemos hablar en este momento de un esquema a modo de melodía acompañada, si bien ambos, tanto la línea como la sucesión de pequeños motivos que se asimilarían como textura acompañante, responden a la misma procedencia genética de materiales de las células iniciales. La línea melódica, que inicialmente, en el c. 8, aparece ubicada en el violín I, pasa en el compás 11 a la viola. La conclusión de esta línea en el c. 12 presenta una versión variada del contenido de A, donde aparece invertido el proceso de grados conjuntos, y la figuración de semicorchea con puntillo y fusa a modo de anticipación es sustituido por un floreo, de tal manera que el giro de la viola evoca la resolución de un retardo en contrapunto clásico, aunque en el contexto sintáctico de la atonalidad. Puede interpretarse al respecto una intención subliminal y connotativa del lenguaje de la polifonía clásica. Por una parte el contrapunto está en la base de la evolución del lenguaje de la Segunda Escuela de Viena, que presumimos como modelo en este cuarteto y, por otro lado, la formación académica de Barja está cimentada, indudablemente, en los pilares de la polifonía.

Los sucesivos trémolos del violín II a partir del c. 13 anuncian el final de la sección, tal y como el del violoncello en el c. 6, en proporciones lógicamente más moderadas, precedía la cadencia de la primera subsección. De aquí deducimos una utilización funcional de los trémolos en esta sección, asociados a procesos conclusivos. Los cinco últimos compases de la primera sección, esto es, del 13 al 17 inclusive, hacen sonar una síntesis de los conceptos expuestos, a modo conclusivo: textura propia de la conclusión basada en trémolos (violín II), pequeños motivos fragmentados (cello y viola compás 15), línea desarrollada a partir de contenidos de las tres células primarias (violín I compás 14), concepto de “línea vertical” (compases 16 y segunda mitad del 17).

La segunda sección del primer movimiento se extiende desde el compás dieciocho hasta el cincuenta y tres inclusive. A su vez subdividida en tres subsecciones respectivamente, a saber: 1.- Del 18 al 34, 2.- del 35 al 45, y 3.- del 46 al 53. Toda la sección contrasta con la primera por el ritmo ternario. La primera subsección se desarrolla en un contrapunto libre. Básicamente se van concretando motivos que son superpuestos linealmente. Si bien las identidades de estos motivos son bien diferenciadas, todos ellos proceden indiscutiblemente de las células embrionarias. La idea de la figuración del puntillo aparece persistente, recreando una cierta evocación de los arquetipos del barroco francés.

Este concepto tiene un antecedente claro en la primera sección, en el discurso del violín I en el compás 14. El concepto de grados conjuntos, también procedente de la célula embrionaria principal, está contenido en la sucesiva materialización de los diversos motivos, siempre evocando convenciones del contrapunto tradicional, ya sea recordando el contorno clásico de notas de paso (motivos de tres negras consecutivas en viola cc. 19 y 20, violín I c. 22, violín II c. 23, etc.), el arquetipo contrapuntístico de anticipación (motivo de violoncello cc. 18 y 19, violín II c. 20, etc.), el cliché de la apoyatura tradicional (motivo de los violines c. 19, violín I en el 20 y 21, violoncello en el 25, motivo de la viola en el c. 22 y violoncello en el 23). De todo esto podemos deducir que la generalidad de los motivos expuestos que, como hemos dicho, se



Todos los elementos lineales continúan emparentados con las células embrionarias. El intervalo de tercera continúa presente, lo cuál sigue en la línea armónica de una cierta tonalidad. Como novedad podemos apreciar las terceras derivándose, no de las cuartas (como ocurría anteriormente), sino de grados conjuntos consecutivos (violín I c. 35). En el c. 43, próximo al final de la subsección, podemos observar una sucesión de entradas canónicas que funcionan como una síntesis de terceras. En el c. 45 encontramos, una vez más, un trino en la viola, con función cadencial. La tercera subsección recupera una figuración más calmada, renunciando al motor rítmico de semicorcheas. Los motivos continúan surgiendo como materializaciones de las células principales, y la escritura contrapuntística inicialmente adopta un rol de línea principal en el violín I tras el nexo de la viola, para pasar a continuación a intervenir las cuatro partes en roles yuxtapuestos. Dado el carácter débil del pasaje y la ausencia de un nuevo elemento cadencial característico (trémolo o trino), que anuncie la tercera gran sección, podemos interpretar el segmento comprendido entre los cc. 46 y 53 como una transición hacia la tercera sección.

La tercera sección del primer movimiento discurre entre los cc. 54 y 65 inclusive. Se trata, por lo tanto, de la más breve de todas. En esencia recupera el carácter agitado a través del motivo de semicorcheas persistente y procedente del segundo segmento de la segunda sección (c. 35 y siguientes), pero en compás de cuatro por cuatro. Un trino en la viola en el c. 56 apela a su función indexical, aunque aquí las subsecciones resulten muy breves. No obstante, el contraste dinámico del c. siguiente, así como el cambio de rol en la viola y el violoncello funcionan como conclusión y enlace con el siguiente segmento que comenzaría en el c. 59. Asimismo, sucesivos trinos fragmentados en los cc. 60 y 61 anuncian el fin de la sección, que llega conducida por una disolución de la figuración, la dinámica, el registro y la intensidad en general. Si en la sección anterior habíamos habado de una cierta tonalidad ambigua, introducida por la presencia de algunos intervalos de tercera, en ésta podemos afirmar que tiene lugar el asentamiento tonal más firme del movimiento. La sección parte de una clara tonalización en La en modo dórico (con Fa #) para luego evolucionar en una trayectoria de cromatismo polimodal. Así ocurre en las dos subsecciones, de modo que en el c. 59 comienza de nuevo un proceso similar al que empezaba en el 54. A grandes rasgos existen incluso algunas relaciones armónico-funcionales. A tal efecto debemos señalar el acorde que tiene lugar en la segunda parte del compás cincuenta y ocho, que recrea la dominante de La, creando una conexión funcional V-I con el comienzo de la segunda subsección en el c. 59. Asimismo, el c. 64 crea una dominante indiscutible de Do, la cual en el siguiente compás se transforma por un procedimiento cromático en otra dominante, ésta de Si. Esta sucesión de dominantes sirve de conclusión de la sección.

La cuarta y última sección del primer movimiento se extiende desde el c. 66 hasta el 92 (final). Recupera el carácter atonal, derivado del cromatismo libre, si bien ya están presentes todos los elementos interválicos conquistados y, por lo tanto no rehúye del uso de la tercera. Esto propicia que, dentro de texturas cromáticas, puedan aparecer entidades triádicas, si bien éstas resultan diluidas por las primeras. Por lo tanto, esta sección resultaría ser una síntesis entre tonalidad y atonalidad, al presentar entidades tonales dentro de un cromatismo global.

En este sentido podríamos apelar a los conceptos stravinskianos de “pancromatismo” y “pandiatonismo”. Por ejemplo, si observamos el acorde que, progresivamente se va formando en el c. 67 en las tres partes superiores, apreciaremos una clara tríada de la mayor, con un Si b añadido que, claramente, sugiere expectativa de resolución descendente a modo de novena y, por lo tanto, no contraviene demasiado el carácter “diatónico” del acorde. Sin embargo, la trayectoria cromática de gran dinamismo, por otra parte, del violoncello, envuelve el acorde en una entidad cromática de orden mayor. Ocasionalmente resultan más elementos acórdicos de carácter tonal pero, o bien encubiertas por cromatismos del tipo ya explicado, o bien conectadas entre sí de modo deliberadamente afuncional. Podríamos interpretar esta sección como realizada al modo de los compositores comúnmente denominados “neotonales” (Bartók, Stravinsky, Hindemith, etc.).

En definitiva, desde el punto de vista armónico-tonal, podríamos valorar la sucesión de las secciones del movimiento de acuerdo a la secuencia que se detalla a continuación:

<b>I. I Movimiento: <i>Allegro Moderato, ma deciso</i></b>		
<b>Secc.I</b>	Atonalidad	(tesis)
<b>Secc.II</b>	Tonalidad ambigua	(transición)
<b>Secc.III</b>	Tonalidad/modalidad	(antítesis)
<b>Secc.IV</b>	Tonalidad encubierta Pancromatismo/pandiatonismo	(síntesis)

Esquema 167

### *II Movimiento: Vivacissimo*

Se trata de un breve movimiento articulado en dos secciones con sus respectivas repeticiones. A su vez cada una de éstas puede subdividirse en dos segmentos según el esquema siguiente:

II Movimiento: <i>Vivacissimo</i>				
Sección I (CC. 1-18 inclusive) + bis		Sección II (CC. 19-42 inclusive) +bis		Coda
1ª Subsección (CC. 1-7 incl.)	2ª Subsección (CC. 8-18 incl)	1ª Subsección (CC. 19-30 incl)	2ª Subsección (CC.31-42 incl.)	CC. 43-45

Esquema 168

Por su carácter evoca un scherzo. Continúa dentro de la pura atonalidad. Las líneas a través de las cuáles transcurre el discurso perfilan estructuras cromáticas que se van completando sucesivamente, tanto a través de la horizontalidad como de la verticalidad. Dichas estructuras obedecen a criterios de simetría y de saturación de agregados básicamente. Veamos, por ejemplo, lo que ocurre en los dos primeros compases: El violín I responde a una secuencia que, a través de grupos de cuatro semicorcheas, en grupos simétricos, recrea la cuarta justa (fa#) y la cuarta aumentada (fa) desde una misma nota Si. Mientras tanto, el violín II va presentando sucesivamente una saturación cromática ordenada en torno a la tercera menor Do # - Mi, que aparece inicialmente, para luego hacer oír los grados conjuntos colindantes, como semitonos externos, a saber “do natural-re bemol y mi-fa natural”. De este modo se bordea simétricamente la tercera menor inicial. Finalmente el agregado cromático se completa con las dos notas interiores de la tercera inicial: Mi b y Re. Al final de este proceso de dos compases queda saturado el agregado comprendido entre los sonidos Do<sub>4</sub> y Fa<sub>4</sub>. La sucesión de versiones motivicas en evolutiva variación o derivación, parecen responder a este tipo de procedimientos de “saturación cromática ordenada”. Existe una asignación funcional y recurrente en la utilización de una o dos notas aisladas en un solo instrumento, como figura cadencial y conclusiva de una sección o subsección así como enlace con el siguiente segmento de la pieza. De este modo resulta una articulación regular y un claro ensamblaje de las partes. Esto ocurre en el c. 7 (Do # en la viola), c. 18 (Re en el violín II), c. 30 (Sol – Do # en violoncello).

Los motivos que se van sucediendo responden igualmente a los contenidos de las células embrionarias. El primer motivo del violín I responde, por un lado, a la idea de sucesión de cuartas (justas y también tritono), lo que está directamente relacionado con la célula C.

Por otra parte, este mismo motivo contiene la idea de nota repetida, propia de la célula A. Además, si relacionamos las dos primeras versiones del motivo que tienen lugar consecutivamente en el violín I, éstas ponen de relieve la relación de semitono que diferencia la cuarta justa de la cuarta tritono, es decir, Fa # - Fa natural; Este tipo de relación, que se explota constantemente a lo largo del transcurso del movimiento, es una materialización del concepto de semitono procedente de la célula A. Así, la idea de semitono está también presente en otras múltiples formas, como el motivo del violín II en la segunda mitad del primer compás, los motivos de corcheas de los dos violines en el c. 3, así como en sucesivas variantes de éstos y, de un modo particularmente significativo, en las escalas que tienen lugar en el segundo segmento

de la segunda sección. Los motivos que presentan al comienzo ambos violines, y todas las sucesivas variaciones de éstos, contienen también el concepto de línea quebrada o “zigzag”, que describimos en su momento como una de las cargas de identidad de la célula B. Éstas se presentan tanto en sentido directo como inverso. El característico giro del violoncello en los compases 3 y 4, así como en el 23, obedece, sin duda, a la esencia de la célula C. De manera sucesiva, la evolución, derivación y transformación de los motivos del movimiento va propiciando materializaciones diversas de las células embrionarias primigenias. Otros intervalos, como la segunda mayor y las terceras, se presentan como mutaciones de los originales (semitono y cuartas), tal y como ocurría en el primer movimiento. La presencia casi ininterrumpida de semicorcheas en la sucesión evolutiva de los motivos propicia una sensación de ostinato continuo y direccional, en una doble trayectoria lineal y textural a la vez. Las progresivas transformaciones motívicas son el resultado de evoluciones muy minuciosas; por ejemplo, el primer motivo del violín I se transforma, en la segunda subsección (compás 8), en una variante que incide en mayor medida en el concepto de nota repetida. De este modo, las sucesivas mutaciones y transformaciones motívicas evocan procesos que podríamos calificar de “microbiológicos”.

### III Movimiento: *Poco andante*

Una primera sección, eminentemente lineal y contrapuntística que se extiende hasta el c. 21 inclusive, resulta ser la más densa, si bien su contenido no vuelve a tener presencia a lo largo del movimiento. El resto del discurso conforma una segunda sección subdividida a su vez en forma tripartita, según el esquema tradicional, tal y como se indica en el esquema siguiente:

III Movimiento: <i>Poco andante</i>					
Sección I (CC. 1-21 inclusive)		Sección II (CC. 22 al 112 inclusive)			
Solución de continuidad lineal, estructurado de una sola pieza.		1ª subsección A (CC. 22-81)		2ª subsección B (CC. 82-94)	3ª subsección “a’ ” (CC. 95-112)
		1º segmento CC. 22-45	2º segmento CC. 46-69	3º segmento CC. 70-81	

Esquema 169

De tal modo, la independencia de las dos secciones de primer nivel estructural, dan idea de la concepción libre y asimétrica de la forma global del movimiento.

La primera sección se va tejiendo a través de una sucesión de entradas canónicas desde el violín I, de modo consecutivamente descendente, hasta el violoncello, en un contrapunto cada vez más denso. La cabeza del motivo en imitación, responde a una célula embrionaria cuya identidad se basa en la sucesión ascendente de intervalos de semitono y tritono consecutivamente. Las sucesivas entradas obedecen a materializaciones motívicas que se derivan, por mutaciones diversas, de esta idea inicial. En este sentido vuelve a apelarse al procedimiento de “variación desarrollada”, generando un discurso direccional y en continua evolución. La entrada del violín II dista dos corcheas de la del violín I, por lo tanto, tiene lugar en la tercera fracción, y troca el carácter tético por el anacrúsico. Asimismo, se produce una cuarta justa que precede a la sucesión de semitono-tritono.

La presencia de semicorcheas a partir del compás 6, responde a una alternancia entre los dos violines que hace inevitablemente evocar el título general del cuarteto *Diálogos*. Al mismo tiempo, esta figuración va animando progresivamente el discurso para conducir hasta la siguiente entrada, la de la viola, que tiene lugar en el compás 7. En este caso, el tritono se torna descendente, para después introducir el novedoso intervalo de tercera, quizá encubierta por un cambio de registro, y a continuación, el semitono. La entrada del violoncello se reserva para el compás 12. En esta ocasión, la sucesión es de semitono-cuarta justa-semi-tono. De nuevo podemos interpretar el semitono como variable que interfiere en la cuarta, dándole a esta la versatilidad de transformación de aumentada en justa o viceversa.

En este momento de nuestro estudio tenemos ya la perspectiva suficiente para apreciar que este juego interválico de cuarta variable (aumentada-justa), semitono interno/externo, interactuando con las cuartas, y los intervalos de tercera y de segunda mayor como derivación consecutiva de los anteriores, está presente en los tres movimientos hasta ahora analizados. Por lo tanto, es un concepto abstracto y precomposicional que se materializa en los sucesivos movimientos, a través de diferentes texturas y motivos, y que siempre está tratado de modo que propicia evolución dinamismo y direccionalidad al discurso.

La segunda sección, responde a un esquema “a-b-a’”, tal y como se ha visto en el esquema. La subsección A *quasi allegro*, en compás de 2/8, presenta motivos de pequeña extensión, que se distribuyen por las cuatro partes en imitaciones libres, recreando una globalidad más textural que lineal, contrastando a este respecto con la primera sección. Golpes de arco ligeros, acordes en *pizzicato* y articulaciones detalladas contribuyen también a este carácter *quasi* puntillista. A su vez, la subsección A se articula en tres segmentos sucesivos. Los motivos que van apareciendo en este cosmos de fragmentación responden a ideas embrionarias o celulares ya expuestas anteriormente. De hecho, algunos de ellos incluso presentan un evidente parentesco con los motivos del primer movimiento. Por ejemplo, el primer motivo, que procede por imitación libre, responde a la idea de grados conjuntos de la célula A de primer movimiento. El motivo del violín I en los cc. 28 y 29, que también aparece en la viola en el c. 30 y en el violín II y violoncello en el 31, obedece a una relación muy estrecha con el motivo inicial, también proveniente de la célula A en el primer movimiento. Los acordes por cuartas en *pizzicato* del principio del segmento (compás veintidós y siguientes) aluden directamente a la célula C también del primer movimiento. Por otro lado, el *ostinato* del violoncello en el c. 36 y ss., es un reflejo explícito del motivo inicial de la primera sección del tercer movimiento, con el que se realizaban las entradas canónicas, y que contenía un semitono y un tritono, esta vez a la inversa, en inversión simétrica. Existen dos entradas de carácter casi temático, que sugieren un contrapunto más lineal, y que sobresalen del estrato “micromotívico” generalizado. Ambas



comienzan con un motivo acéfalo de nota repetida. La primera tiene lugar en el violín I en el c. 26, y mantiene su carácter lineal durante seis compases presentando sucesivas variantes motivicas, lo cuál resulta extenso en proporción al contexto de motivos más fragmentados. La otra aparece en la viola, en el c. 40, si bien en esta ocasión no se extiende como la anterior, sino que conduce inmediatamente a un reposo cadencial en el c. siguiente que, a su vez, es sucedido por una pequeña coda de cuatro compases que cierra la conclusión del segmento. El segundo segmento dibuja una trayectoria más lineal con una gran continuidad en la figuración de semicorcheas.

Los motivos parecen responder a un contorno en zigzag, que resulta emparentado con la idea de la célula B que presentamos al analizar el primer movimiento. A este respecto pueden resultar significativos los ejemplos motivicos de la viola en los cc. 59 y 60, violín segundo en el 61 y viola en el 62. El breve enlace a cargo de la viola sola en los cc. 59 y 60 sirve de conexión con la parte conclusiva del segmento, que reposa definitivamente en dos acordes caracterizados por la presencia de segundas y terceras (cc. 67 a 69). El tercer y último segmento presenta una relación de conectividad entre el motivo inicial de grados conjuntos que determinamos procedente de la célula A y el de “zigzag” que proviene de la célula B. Esto ocurre de tal modo que el segundo se presenta como una variación evolutiva del primero. Esto es, los cc. 78 a 80 como evolución de los 75 a 77. Una sola nota en el violín II en el c. 81 sirve de enlace con la subsección B (andante).

La subsección B (*Andante*) presenta un motivo persistente de figuración característica por los puntillos, evocando los arquetipos arcaicos del estilo barroco francés. Es evidente, asimismo, la relación de éste con el motivo inicial que respondía a la célula A del primer movimiento, si bien en esta ocasión intervienen otros intervalos además del semitono. La persistencia de este motivo tiene lugar en un estrato superior y en una trayectoria paralela de ambos violines, mientras que la viola y violoncello realizan un rol de acompañantes en *pizzicato*, en alternancia rítmica que provoca, por ubicar el bajo en las partes débiles, la ilusión de la inversión de secuencia cíclica arsis-tesis. Un acorde de cuartas justas en el c. 94 funciona como reposo cadencia y conclusión de la subsección para su repetición y, la segunda vez, para enlazar con la subsección a'.

La subsección a' (*quasi allegro*) reexpone básicamente los contenidos del último segmento de la subsección A, donde se establecía una conexión entre el motivo de semicorcheas por grados conjuntos y la apertura de estos intervalos a otros mayores relacionados con el “zigzag” o idea de línea quebrada procedente de la célula B. Por otra parte tiene gran importancia, entre las versiones abiertas de este motivo, la variante que contiene semitono más tritono (violín I en los cc. 96 y ss.), tal y como ocurriría en el final de la primera subsección A (violín I cc. 76 y 77). Esta variante motivica que se presenta como derivación de la anterior por grados conjuntos, a su vez refleja explícitamente el motivo inicial de la primera sección del tercer movimiento, igual que el ostinato del violoncello en el c. 36 y ss. Debemos recordar que este motivo, a su vez procede de una simbiosis entre las células iniciales A (idea de grados conjuntos-semitono), B (idea de línea quebrada o “zigzag”) y C (idea de cuarta, en este caso aumentada-tritono).



IV Movimiento: *Andante cantando*

La estructura formal de este movimiento está cimentada sobre la dualidad de dos elementos contrapuestos: uno asociado a las secciones A, de carácter homofónico o sólo moderadamente contrapuntístico, con la indicación de tempo *Andante cantando*, y otro asociado a las secciones B, mucho más lineal, de textura marcadamente contrapuntística, con indicación de *tempo giocoso e quasi allegro* y en estructura de fugado, como se indica en el esquema siguiente:

IV Movimiento: <i>Andante cantando</i>								
Sección A (CC. 1-29 inclusive)		Sección B (CC. 30-51.1 inclusive) FUGADO			Enlace (CC. 51.2-52 incl.)	Recapitulación conclusiva (CC. 53-64 incl.)		
“a <sub>1</sub> ” (CC. 1-17 incl.)	“a <sub>2</sub> ” (CC. 18-29 incl.)+bis	“b <sub>1</sub> ” (CC. 30-35 incl.)	“b <sub>2</sub> ” (CC. 36-47 incl.)	“b <sub>3</sub> ” (CC. 48-51.1 incl.)	Nexo	“a <sub>1</sub> ” (CC. 53-56 incl.)”	“a <sub>2</sub> ” + “b <sub>2</sub> ” (CC. 57-63.1 incl.)	Cadencia (CC. 63.2-64 incl.)
Textura casi homofónica o moderadamente contrapuntística. Predominio del concepto de semitono-grados conjuntos, y de la figuración larga-breve. Centro tonal sobre “La”	Textura en dos estratos: A la idea anterior se superpone un ostinato secuenciado en corcheas staccato, que ponen de relieve el concepto de nota repetida y también de grados conjuntos.	Exposición clásica en esquema de sujeto-respuesta tonal. La prolongación del sujeto funciona como contrasujeto. Entradas consecutivas en las cuatro partes. Centro tonal sobre “Mi”	Desplaza la estructura expositiva al V grado (sobre “Si”, con dos entradas a modo de pregunta y respuesta. Continúa una Extensión libre a modo de desarrollo.	Retorna al centro “Mi”. Dos entradas sujeto y una respuesta, con desplazamiento rítmico formando estrecho. Acorde cadencial sobre “Mi” con séptima menor y novena mayor.	Basado en la idea de nota repetida. “Do#”, que conecta con la tríada de La M en la siguiente sección.	La referencia a la primera subsección de A en dos compases, secuenciada en octava alta, funciona a modo de cita	Contiene rasgos propios de la sección A, como grados conjuntos, nota repetida, figuración larga-breve, pero también indicación de tempo <i>di nuovo deciso</i> , que hace referencia a B, y escalas finales que recuerdan al contramotivo. Centro tonal sobre “Mi”, como en B. Simbiosis entre la dualidad A-B. Extracción esencial de contenidos. Abstracción	Formación de la tríada de Mi M, recreando una cierta sensación de cadencia plagal picarda sobre tónica (iv-I). Abstracción de toda la organización tonal del movimiento.

Esquema 170

Llama poderosamente la atención ver cómo para este movimiento Barja utiliza una ubicación tonal que organiza cuidadosamente. Así como hemos establecido que el movimiento se basa en la oposición de dos objetos sonoros, contrastantes en cuanto a carácter, *tempo*, textura y contenido motivico, también tiene asignado cada uno de ellos su propia ubicación tonal. De este modo, las secciones A gravitan en torno a La, mientras que las B lo hacen sobre Mi. Si valoramos esta secuencia tonal de modo global puede deducirse una sucesión “funcional”, a

largo plazo, IV-I. Este concepto aparece condensado en máxima abstracción en la cadencia final, iv-I.

La utilización de la tonalidad en este movimiento no rompe la unidad global de la obra a pesar de que los otros movimientos no lo hagan, ya que, por una parte, las relaciones armónicas dentro de cada sección no responden a una funcionalidad explícita, sino que se trata de una tonalidad tratada de un modo más abstracta o afuncional y, por otro lado, los contenidos motivicos de las secciones y su tratamiento responden homogéneamente a la estética y a los procedimientos de los movimientos anteriores.

La subsección  $a_1$  presenta en su contenido motivico la idea de grados conjuntos/semitono, y también el concepto de figuración larga-breve, si bien adaptado éste a la correspondiente subdivisión en tercios. Ambos contenidos responden a la procedencia de la célula embrionaria que en su momento llamásemos A .

Por su parte, la subsección  $a_2$  se desarrolla en dos estratos superpuestos, añadiendo a los contenidos de  $a_1$  una secuencia de ostinatos en corcheas en *staccato*. Este nuevo ingrediente añade además el concepto de nota repetida, también propio de la célula A.

La sección B presenta en el motivo del fugado un contorno melódico de línea quebrada, obviamente emparentado con el embrión de la célula B del anexo I. Por otro lado, este mismo motivo contiene dos secuencias de cuartas/quintas consecutivas, una justa y otra tritono (la quinta inicial se torna cuarta en la respuesta tonal, tal y como corresponde al esquema tradicional de la fuga de escuela). Este contenido interválico obedece claramente a la célula embrionaria que denomináramos C. Por otra parte, el contramotivo se compone a su vez de dos rasgos: uno en forma de escala descendente y otro de tres notas en sentido ascendente. Este segundo presenta una figuración de negra con puntillo-corchea-negra (evocando el arcaico aire de siciliana), que podemos interpretar como una nueva variante del contenido del puntillo asociado al intervalo de semitono en la célula A. La sección B, tal y como se indica en el anexo VI, puede subdividirse en tres subsecciones. La subsección  $b_1$  obedece al esquema tradicional del fugado con entradas consecutivas en las cuatro partes reales, en secuencia de motivo-respuesta tonal, funcionando la prolongación de los motivos o respuestas como contramotivos. Tonalmente, la subsección está ubicada sobre “Mi”.

La segunda subsección  $b_2$  parte de una “modulación” al V grado, ya que reproduce el esquema motivo-respuesta sobre la secuencia Si – Fa # / Fa # - Si en lugar de la anterior Mi - Si / Si - Mi. A partir de ahí tiene lugar una evolución más libre, a modo de desarrollo, con un segmento de cuatro compases que se repite literalmente (40 a 43 y 44 a 47).

La tercera subsección  $b_3$  retoma la ubicación en I, sucediendo dos entradas de sujeto y una de respuesta, pero de forma rítmicamente irregular, desplazando las fracciones de compás en las que se ubican sus comienzos, a modo de estrecho. Esta breve subsección conduce rápidamente a

una nota tenida aislada en el violín I, Do #, que se prolonga en virtud del concepto de nota repetida, y funciona como eficaz conexión con la siguiente sección.

Desde el punto de vista tonal, el Do#, tercera menor inferior respecto de la referencia tonal anterior Mi (o sexta ascendente), cobra sentido posteriormente como tercera mayor de la tríada La, en la que está ubicado el comienzo de la siguiente sección.

La sección de recapitulación contiene tres momentos: El primero, breve pero muy eficazmente, reexpone la esencia de contenidos de la sección A; sólo utiliza dos compases y su repetición secuencial casi literal a la octava. El segundo contiene rasgos motivicos más afines a la sección A que a la B, si bien la indicación de *tempo* y la ubicación tonal sobre Mi hacen que se imponga de modo más efectivo el carácter de B, a pesar de prescindir de la referencia explícita al motivo del fugado. En este sentido, este es un momento de fuerte poder de abstracción de contenidos en el movimiento, ya que éstos aparecen implícitos sin una reexposición literal, y por otra parte, tiene lugar una simbiosis entre los dos opuestos que conforman la dualidad sobre la cuál se cimenta el movimiento. Finalmente, la cadencia plagal que tiene lugar entre el penúltimo y último compases (iv-I), no ha de interpretarse como un recurso “fácil” o efímero para cerrar el movimiento, sino que es la abstracción total de la relación que existe entre los dos polos tonales que tiene lugar durante el movimiento (La - Mi).

### **Conclusiones generales del cuarteto nº 2 Diálogos**

La primera conclusión, después de analizar a fondo el cuarteto *Diálogos*, y compararlo con el primer cuarteto de Barja, compuesto sólo tres años antes, es que la madurez y la formación técnica adquiridas durante el período romano y europeo del compositor fueron determinantes en su composición. El *cuarteto número uno, en Re mayor*, de 1969, presenta un aspecto mucho más ingenuo tanto en el tratamiento de la tonalidad como en el de los planos sonoros y las texturas. Parece tratarse de un trabajo, si bien de corrección impecable, sin más ambición creativa que la de emular una estética totalmente clásica. Por tanto, el salto al que asistimos al valorar el II cuarteto, *Diálogos*, tanto a nivel técnico en los procedimientos tonales, texturales, de planos sonoros, formales y, sobre todo, motivicos, así como en el aspecto creativo, estético y expresivo, es de una gran magnitud.

El conocimiento en este momento de los procedimientos técnicos y planteamientos estéticos más significativos de la primera mitad del siglo XX por parte del compositor, se pone de manifiesto en esta obra. Especialmente destacable a este respecto resulta el tratamiento motivico en general, y el modo en que cada una de las materializaciones de estos motivos obedece a una procedencia embrionaria primigenia, que persiste a lo largo de los cuatro movimientos. La multiplicidad de motivos que aparecen en la obra es grande, y además, cada uno de ellos se presenta en sucesivas variantes evolutivas, lo cual hace que se prescinda de referencias literales

de los mismos. Sin embargo, el autor consigue mantener la identidad más profunda de estos elementos mediante la cohesión de referencias interválicas y de figuración. Una exploración a fondo de los diferentes motivos que aparecen a lo largo de los cuatro movimientos nos permite afirmar que todos ellos, en su pluralidad y multiplicidad, tienen elementos en común, al proceder de un mismo concepto embrionario abstracto. Así podemos considerar que los diferentes motivos y sus sucesivas variantes no son sino materializaciones concretas de identidades superiores y abstractas, que hemos denominado células, y que tiene rasgos de identidad en un nivel más profundo.

Por otra parte, la trayectoria general de los movimientos responde a una continua evolución y transformación de estos motivos. De esto se deduce una cualidad eminentemente direccional del discurso musical. En este sentido, cabe afirmar que el planteamiento general responde mucho más a los modelos centroeuropeos que a los stravinskianos o a los franceses, en general, de condición más estática.

Otro rasgo determinante en esta obra es la linealidad generalizada, que está íntimamente emparentada con el concepto de direccionalidad. Se trata de un concepto de línea que invade todos los demás parámetros. Por lo tanto asistimos a entidades acórdicas que no son sino versiones motivicas puestas en disposición vertical, en lugar de responder a una intencionalidad armónica. Este es el concepto schoenbergiano de “melodía vertical” que, sin duda, Barja conocía en este momento de su creación.

Quizá podría parecer, tras una escucha inicial, que la presencia de tonalidad en algunos movimientos mientras otros responden a procedimientos atonales o ambiguos, fuese indicadora de falta de coherencia o de unidad de criterio a este respecto. Sin embargo, una observación más atenta nos permite valorar que, por un lado, la unidad del tratamiento motivico a través de la cohesión celular trasciende cualquier tratamiento de tonalidad o atonalidad. Por otra parte, cuando emplea la tonalidad, no lo hace de un modo simplista, sino sólo esbozando algunos rasgos que la evocan sutilmente, evitando conexiones funcionales demasiado evidentes. La oposición entre tonalidad y atonalidad, con gamas ambiguas intermedias, tiene un potencial expresivo y significativo que es intensamente explotado a lo largo de la obra. En un contexto generalmente atonal, los rasgos aislados de tonalidad, al ser presentados de un modo sólo esbozado, no del todo explícito, éstos tienden a ser “completados” por el oyente. He aquí el potencial del que hablábamos y los mecanismos expresivos.

Por otro lado, el tratamiento escolástico del fugado en el IV movimiento es un signo de la intención de Barja de no renunciar al sello de su formación académica a pesar de hallarse en un contexto más vanguardista. No obstante, este hecho sería un indicativo más bien superficial si valoramos que, tras una apariencia ecléctica, se esconde una obra minuciosamente elaborada en sus procedimientos tanto técnicos como expresivos, y con un grado importante de abstracción en el tratamiento de sus elementos.

### **CUARTETO Nº 3 CONTRAPUNTOS JOVIALES (1976)**

Tal y como el título indica, esta obra obedece a una auténtica exhibición de técnica contrapuntística, tan fuertemente arraigada en Ángel Barja. Lo más representativo del cuarteto es el lenguaje atonal, que parece asimilado ya con plenitud en este momento. La organización de las alturas se basa en agregados cromáticos, o intervalos característicos, empleados para generar motivos y/o acordes cuya característica esencial es la gestualidad.

Los 3 primeros cuartetos de Barja fueron estrenados en junio de 1980 por el Cuarteto Clásico de RTVE, en un concierto que tuvo lugar en León, Astorga y Ponferrada, información que ofrece Enrique Igoa en su libro<sup>326</sup>. Este dato también se deduce del dossier profesional elaborado por Barja en 1986. Un mes antes, en mayo de 1980, dicha agrupación, integrada, por entonces por Rafael Periañez, Salvador Puig, Antonio Arias y Carlos Baena, violines, viola y violonchelo, respectivamente, realizó una grabación de la obra, que se conserva en el archivo fonográfico de rtve.es<sup>327</sup>

Esta obra, además, fue interpretada en el III Memorial Ángel Barja, de 1990 y en el V Memorial de 1992, por el cuarteto "Maggini" (Thomas Bowes, David Angel, Martin Outram y Michal Kznowski), y posteriormente grabada por la misma agrupación.

#### *I Movimiento: Poco Allegro/Allegro, ma non troppo*

---

Aunque el cuarteto no responde a procedimientos estrictamente seriales, sí es posible percibir una serie dodecafónica que subyace en la secuencia de alturas en el comienzo del primer movimiento. Un motivo característico, cuya cabeza es el intervalo de tritono en sentido ascendente, es objeto de imitación en las sucesivas entradas del cuarteto. Las 12 alturas van apareciendo en el siguiente orden:

---

<sup>326</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, pp. 51-52

<sup>327</sup> <http://www.rtve.es/alcarta/audios/cuarteto-clasico-de-rne/cuarteto-clasico-rne-1972-1981-ultima-formacion-anos-finales-18-09-11/1200744/>, consultado el 8 de abril de 2014



Primer hexacordo. Secuencia de tres tritonos a distancia de tono

Segundo hexacordo. Secuencia de tres tritonos a distancia de tercera mayor

Ilustración 136

La estructura del movimiento es tripartita, según se puede apreciar en el esquema siguiente:

Sección	A	B	C
Agógica	Poco Allegro	Allegro, ma non troppo	
Secuencia imitativa	Vln2-vln1-vla-cello	Cello-vln2-vla-vln1	Cello-vla-vln2-vln1
Compases	1-12	12-36	36-53

Esquema 171

Puede apreciarse cómo las tres secciones están ensambladas por un compás de coincidencia, lo cual aporta continuidad al discurso a pesar de la articulación tripartita. Las tres secciones se basan en un comienzo de entradas canónicas seguidas de un desarrollo polifónico y una conclusión característicamente gestual, consistente en un *glissando* de doble octava disminuida de extensión, realizado por uno de los violines, sobre un plano de fondo en el que predominan trémolos o trinos. Podría concluirse que las tres secciones no son sino tres versiones consecutivas de una misma secuencia de eventos, esto es, tres variantes de un mismo concepto. A pesar de lo abstracto del lenguaje atonal, el discurso es altamente inteligible y estructuralmente planificado. Por otra parte, la brevedad (1'39" aprox.) y la densidad de contenido, confieren al movimiento ese sentido aforístico tan característico, sin duda heredado de Webern.

Tal y como ya hemos señalado, el lenguaje atonal está plenamente asimilado en esta obra, lo cual es claro indicio de la influencia de Webern, a quien Barja profesaba una declarada admiración. Sin embargo, la textura presenta aún una apariencia más tradicional, lo cual se pone en evidencia por el hecho de prevalecer una cierta regularidad rítmica que resulta más enfatizada por las constantes imitaciones canónicas de las voces. Esto ocurre especialmente en la sección B y la mayor parte de la C. La sección A resulta ser relativamente más elaborada en este aspecto, debido a ciertos desplazamientos que rompen la regularidad rítmica de las entradas, la combinación de diferentes articulaciones, golpes de arco, pizzicatos, trémolos, trinos, *glissandi* y demás rasgos que imprimen, en general, una esencia gestual y texturalmente más compleja.

*II Movimiento: Rápido y fugaz*

El movimiento responde a la estructura representada en el esquema siguiente:

Sección	A	B	Coda
Compases	1-49	50-77	78-96

esquema 172

La agógica que da título al movimiento y su ritmo ternario ininterrumpido dan a esta pieza una característica apariencia de scherzo. A pesar de la ya referida regularidad y homogeneidad rítmica que presenta el movimiento, se da el hecho de producirse una gran riqueza textural, fundamentada en la diversidad de ataques (pizzicato, arco, acentos, picado, *sforzando*, *glissandi* de gran amplitud que recuerdan a los del primer movimiento, etc.), pero, sobre todo, en la audacia con la que tienen lugar característicos cruces de voces. Éste es el procedimiento más representativo del movimiento, y genera, a menudo, una asociación de alturas próximas en registro entre instrumentos diferentes. Como consecuencia, se perciben líneas ficticias que no existen en ninguna de las particellas individuales del cuarteto, pero que surgen de la interacción del conjunto. Estamos ante un hallazgo técnico que da un testimonio muy significativo del grado de madurez técnica y creativa del compositor en el año 1976. Resulta característico, por tanto, el requerimiento de registros inusualmente agudos en la viola. Una sonoridad especialmente singular es la del acorde final de 7 notas, reiterado en los 5 últimos compases, que forman un agregado de tipo (0,1,3,4,5,9,10), en una disposición engranada, donde las notas de la viola y del violín I quedan insertadas en el interior de las alturas en doble cuerda del violín II. El resultado es un acorde de gran densidad cromática, registro grave y color oscuro e intenso debido a su disposición.

En el uso de estos procedimientos texturales puede constatarse también la influencia de Webern, de la que él mismo habló en numerosas ocasiones.

*III Movimiento: Andante*

La estructura general del movimiento responde al esquema siguiente:

Sección	A	B	C	D	E	F	D'
Agógica	Andante	Vivo	Muy sereno	Poco allegro	Vivace	Molto meno mosso	Piu allegro, un poco agitato
Compases	1-21	22-27	28-44	45-52	53-73	74-83	84-92

Esquema 173

A pesar de la planificación compartimentada que acabamos de presentar, la verdadera esencia estructural del movimiento responde a conexiones sutiles y profundas de los materiales, sobre todo motivicos, los cuales están en continua evolución, transformación, derivación y desarrollo. También existen referencias de similitud que crean conexiones en diferido, como la semejanza entre las secciones D y D'. En conjunto, el movimiento fluye en una constante contigüidad lineal, que es el fundamento del discurso, y que conecta con la idea de escritura horizontal, como un estadio altamente evolucionado del concepto contrapuntístico en el que, obviamente, se basa la obra por entero.

La sección A presenta motivos de carácter altamente gestual, como las cuatro corcheas por grados disjuntos descendentes (motivo x), o la secuencia de semicorcheas con puntillo seguidas de semicorchea (motivo y), que recrean el patrón rítmico de obertura a la francesa del barroco, etc. Dichos motivos aparecen en versiones variadas, desplazadas rítmicamente, dilatadas o contraídas, reducidas o ampliadas tanto rítmicamente como en número de notas. La sección se desarrolla con sordina, lo cual da una idea de la sutil intención tímbrica buscada. Asimismo, aparecen numerosas indicaciones de pizzicato, y significativas situaciones de cruces de voces que producen colisiones, a veces, altamente disonantes, y siempre de gran efecto tímbrico y textural. La indicación específica de la cuerda sobre la que ha de tocarse determinados pasajes también es una muestra de preocupación por la tímbrica y la expresividad sonora.

La breve sección B comienza a modo de canon doble, y se disuelve enseguida. El súbito cambio de *tempo* genera un contraste que aporta dinamismo formal y hace que sirva de transición. Resulta llamativo que se mantenga la indicación de sordina a pesar de que el comienzo de la sección sea en *forte* y acentuado; probablemente, esto se deba a la imposibilidad de quitar la sordina sin interrumpir el discurso de continuidad entre las secciones A y B. En la transición de B a C, donde hay un compás en silencio que permite reposo, es donde se indica dicha acción.

En la sección C se incluyen versiones evolucionadas de los motivos precedentes, con alto grado de abstracción, y manteniendo la esencia motivica basándose siempre en la gestualidad de grados disjuntos descendentes, que ha derivado en nuevas versiones. Los cruces de voces se vuelven más amplios en esta sección, siendo significativo el uso de clave de sol y registro agudo en la viola y el violonchelo. Aparecen también amplios *glissandi*, que superan incluso el ámbito de octava. Este elemento recuerda notablemente a los movimientos anteriores del cuarteto. En definitiva, en esta sección se incrementa la interacción de las voces, lo cual se traduce en una textura más rica y compleja. Un momento paradigmático es el del compás 41, donde en ambos violines aparece una versión particular del motivo x (grados disjuntos descendentes), en la que la primera nota es atacada y prolongada con arco, mientras las dos sucesivas se tocan en pizzicato con la mano izquierda. Esta variante motivica de x resulta especialmente significativa por su trascendencia textural, ya que un motivo que inicialmente era lineal y horizontal, ahora se convierte en una entidad mixta, esto es, lineal y acordal al mismo tiempo, vertical y horizontal a la vez.



La sección D tiene un peculiar formato textural, que consiste en la formación de acordes que se van construyendo por acumulación de notas en trémolo atacadas sucesivamente por los instrumentos a distancia de negra. El resultado textural es nuevamente original, dado que la sucesión de los ataques (con acento y *sforzando*) genera la percepción de una línea interactiva que se traspasa por los instrumentos, mientras que, al mismo tiempo, la acumulación de entradas provoca una percepción acordal. Este hecho se produce por la doble cualidad (ataque pronunciado y resonancia mediante trémolo) de cada una de las notas largas de esta sección.

La sección E contrasta con la anterior por su *tempo* súbitamente rápido que pone de relieve el ritmo ternario en figura básica de negra. La textura contrapuntística se basa en líneas cromáticas ascendentes que evolucionan alternadamente y que globalmente generan una direccionalidad que conduce al acorde final de 5 notas, con aspecto de cluster, casi completamente saturado en cromatismo (0,2,3,4,5). Las secciones D y E forman una unidad entre signos de repetición.

La sección F parece una paráfrasis del motivo que llamamos “y”, basado en los característicos motivos rítmicos de puntillo al estilo de obertura francesa, si bien aquí los puntillos son sustituidos por silencios. Generalmente, la nota breve de este motivo tiene carácter de escapada disjunta, generándose así un contorno melódico característico basado en grado conjunto descendente seguido de salto disjunto ascendente (por ejemplo). No obstante, este gesto motivico va evolucionando a diversidad de variantes a lo largo de la sección. Ésta concluye con un acorde de cuatro notas, de tipo (0,1,3,4). Sin embargo, si se tiene en cuenta el trino del violín segundo, que se especifica como de semitono, el acorde resulta ser un cluster completamente saturado (0,1,2,3,4).

Una breve recreación de la textura de la sección D sirve para concluir el movimiento (D’), si bien en esta ocasión, las entradas se suceden del grave al agudo (al contrario que en la sección D). El acorde final está construido por sucesión de cuartas, esto es, de tipo (0,2,5,7).

#### IV Movimiento: Un poco lento

Aunque el movimiento responde a una solución de continuidad, como es propio del lenguaje empleado, la estructura puede explicarse según el esquema siguiente:

Sección	A	B	C	D	E
Agógica	Un poco lento	Unoco lento/ piu mosso, quasi allegro	Allegro/ andante	Andante	Andante
Compases	1-16	17-32	33-45	46-50	51-54

Esquema 174

El movimiento conecta con sus precedentes en un alto grado de abstracción, que se pone de manifiesto en la diversidad de variantes motivicas de conceptos gestuales. A este respecto, continuamos manteniendo ideas identificadas en movimientos anteriores, como las variantes motivicas tipo "x", basadas en sucesivas notas disjuntas descendentes, o las de tipo "y", que responden a la idea de sucesión de figuras larga-breve (ritmo tróqueo), al estilo de obertura francesa barroca. A nivel textural, continúa siendo muy significativo el hecho de producirse importantes cruces de voces, que dan lugar a disposiciones y efectos tímbricos originales. Otro procedimiento textural característico, y presente en otros movimientos, es el de formar acordes cuyas notas entran sucesivamente, creando la ilusión de una línea interactiva entre instrumentos a la vez que una entidad vertical (acorde); pizzicatos de mano izquierda a la vez que suena una nota tenida con arco, *glissandi*, indicaciones de cuerda determinada para algunos pasajes, *sul ponticello*, *col legno*, etc., nos dan una idea de la precisión tímbrica y textural que pretende la pieza. Por otro lado, resulta significativa la presencia recurrente de agregados simétricos de tipo (0,1,4,5).

La sección A contiene variantes motivicas de las que hemos denominado tipo "y", derivadas de las figuras con puntillo. Este concepto evoluciona a un tipo de floreo ornamental sobre una nota repetida. Tienen lugar intensos cruces de voces que hacen salir a primer plano a la viola o al violín segundo en determinados momentos. La sección concluye con un reposo sobre el acorde de tipo (0,1,4,5).

La sección B comienza con acordes formados por acumulación de entradas sucesivas, cuyo efecto textural hemos descrito anteriormente, y que tiene vinculación directa con la sección D del movimiento anterior del cuarteto. También incluye variantes motivicas de tipo "x" (por ejemplo en el violín I del compás 24), e "y", (por ejemplo, compases 25 y ss.). El segmento del compás 28 al 32, presenta un cambio de agógica y de textura, y sirve como enlace con la sección siguiente.

La sección C es la más agitada, no sólo por la agógica en *Allegro*, sino también por la densidad textural y el carácter. Comienza con el violín I y la viola al unísono, mientras que el violín II y el chelo doblan sólo algunas notas de la misma línea, al unísono o a la octava. De este modo, una única línea se distribuye por la instrumentación, dando lugar a una original textura heterofónica, que posteriormente ramifica las voces, derivando en otros patrones texturales. El último compás, *Andante*, sirve de enlace con la sección siguiente.

La sección D prescribe un cambio de figuración (corchea igual a negra), que da como resultado una percepción más lenta del *tempo*. Esta sección incluye variantes motivicas de tipo "y", esta vez con puntillos dobles. El compás 50 concluye en un reposo sobre un acorde de tipo (0,1,4,5).

La sección E es una breve coda con gran contenido conceptual condensado. Incluye texturas de acordes formados por acumulación de entradas, a la vez que presenta una versión retrógrada del motivo "y". También presenta la formación acordal del agregado tipo (0,1,4,5).

#### V Movimiento: Allegro molto

A pesar de la continuidad del discurso, la estructura del movimiento podría articularse del modo siguiente:

Sección	A	B	C	D	E
Agógica	Allegro molto	Meno mosso	Poco agitato		Quasi lento, liberamente/ Poco andante ma in tempo/ Piu Allegro e deciso
Compases	1-26	27-45	46-63	64-91	92-121

Esquema 175

La sección A comienza con un conjunto tipo (0,1,4,5), procedente del movimiento anterior, en forma de un motivo conjunto descendente. Éste deriva, posteriormente, en versiones muy variadas interválicamente, que conservan, sin embargo, el carácter gestual. Puede entenderse este material, a su vez, como una evolución del motivo "x" (cuatro notas disjuntas descendentes). El c. 18 recupera la versión original de la interválica (0,1,3,4). La sección concluye con sucesivas entradas canónicas de un motivo tremolado con indicación "*sul pont.*", lo cual da una idea de la precisión tímbrica que se pretende, seguidas de *glissandi* en violines y viola, tan característicos de movimientos anteriores.

La sección B comienza con un fugado con cinco entradas canónicas, a intervalo de cuarta, de un motivo de carácter ligero, y que conduce a otras variantes texturales diversas, ricas y cambiantes.

La sección C comienza con otro fugado de un motivo tremolado, esta vez con notables mutaciones en las entradas, y distancias irregulares entre éstas, lo cual confiere al material una continua evolución a modo genuinamente expresionista, como variación desarrollada. Siguen diversas variantes del motivo "y" (sucesión de valor largo con puntillo seguido de breve), integradas en una diversidad de patrones texturales de gran riqueza.

La sección D comienza también con trémolos característicos de semicorchea, que aportan densidad a la textura. Dentro de este fondo de semicorcheas se integran otros materiales, entre los que podemos destacar el uso de *glissandi*, pizzicatos y armónicos. El último compás (91) sirve de enlace con la sección siguiente, y anticipa, en la sucesión de los ataques pizzicato, el material en que se basa toda el resto de la pieza, que no es otro sino el motivo BACH, que se cita explícitamente.

La sección E es una paráfrasis del cluster (0,1,2,3) , en el que se basa la cita del motivo BACH. Aparecen varias subsecciones, con los respectivos cambios de agógica, y variantes texturales tan ricas como diversas. Entre ellas, es recurrente la que consiste en los acordes formados por acumulación de notas atacadas sucesivamente, (característica de movimientos anteriores), donde tienen lugar, simultáneamente la percepción de acorde (esencia vertical) y de línea que se traspasa de un instrumento a otro de la plantilla en los sucesivos ataques (esencia horizontal). Este formato textural se propicia al enfatizar cada nota un doble rol de ataque y resonancia. A partir del c. 100, tiene lugar un fugado, donde motivo y contramotivo están basados también en el material BACH. La última subsección (desde el compás 113), presenta variantes texturales basadas en diversos despliegues del motivo BACH, y/o de varias transposiciones del mismo. Los últimos compases proponen una versión homofónica del motivo, seguida de otra basada en la sucesión de ataques pizzicato, similar a la del compás 91.

### **CUARTETO Nº 4 FLUENCIAS (1982)**

Se trata de una de las obras de madurez del compositor y, por lo tanto, de una de las más relevantes a nivel creativo. El cuarteto fue encargado para el 31 Festival de Música de Santander, y estuvo programado para ser interpretado por el Cuarteto *Janacek* (Bohumil Smejkal, Adolf Sykora, Jiri Kratochvil, Karel Krafka) el 3 de agosto de 1982. Sin embargo, por alguna razón, su estreno tuvo lugar al año siguiente, en el 32 Festival de Santander de 1983 por el *Coull String Quartet* (Roger Coull, Philip Gallaway, Martin Thomas y David Curtis). El mismo *Coull String Quartet* grabó la obra en St. Simon Church de Londres del 5 de mayo de 1988. También fue interpretada en el V Memorial *Ángel Barja* de 1992, por el Cuarteto *Maggini* (Thomas Bowes, David Angel, Martin Outran, Michal Kaznowski). Posteriormente, en el XXIII Memorial, del año 2011, fue interpretado por el cuarteto *Almus*, (Manuel de Juan, José Carlos Martín Calvo, Octavio de Juan y Francisco Pastor).

La obra emplea, según el propio Barja, los doce sonidos de un modo “no rígido”, en busca de la espontaneidad<sup>328</sup>. Igoa expone detalles extraídos de los comentarios del mismo compositor en el programa de mano del estreno, donde éste explica los fundamentos conceptuales de la obra<sup>329</sup>. Según esta información, el título “Fluencias” explica la intención de Barja de entender la obra como un constante flujo de ideas y materiales, tanto en el aspecto rítmico como en el motivico y en todos los parámetros. Aclara cómo cada una de las cuatro partes responde a un tempo “cambiante”, y cómo, en el aspecto armónico, se emplean los doce sonidos, aunque sin un orden serial. Habla también de “material fluyente” a través de “permutaciones” en el mismo. Todos estos datos y explicaciones nos dan una idea de la integración de la obra en el marco de procedimientos expresionistas, según el concepto schoenbergiano de “variación desarrollada”, en virtud del cual, el material “fluye” a través de sucesiva evolución y derivación. En este caso, Barja añade, de su propio concepto creativo, la idea de “espontaneidad”. De todo esto, puede deducirse una evidente direccionalidad en el discurso sonoro de la obra.

### *I Movimiento: Andante sostenuto*

Son muchos los signos de madurez que pueden apreciarse en esta obra, y que nos sugieren el grado de solvencia creativa de un Barja de 44 años (cinco antes de su muerte). Entre ellos podríamos citar: gran identidad gestual de los motivos, estructura fluida que nunca interrumpe la continuidad del discurso, diversidad del material rítmico, desplazamientos métricos que distorsionan la percepción regular del compás, distribución de una misma idea motivica entre los cuatro instrumentos, frecuentes cruces de voces y registros, variedad de recursos tímbricos (*sul ponticello*, armónicos, trémolos, pizzicato, *glissandi*, indicación de golpes de arco diversos, trinos, indicaciones de pasajes a ejecutar en una cuerda determinada, dobles cuerdas en unísono, etc...). Todos estos aspectos se traducen en una gran riqueza conceptual, apreciable, sobre todo, en el resultado sonoro, a nivel tímbrico y textural.

Si bien, como hemos dicho, la estructura responde a una solución de continuidad, no es menos cierto que Barja no renuncia en esta ocasión al procedimiento más tradicional de apelar a la referencia sonora del oyente mediante una conclusión reexpositiva. Así pues, a pesar del sentido de flujo ininterrumpido, puede establecerse una articulación estructural basada en las agógicas indicadas por el propio compositor.

<sup>328</sup> Fernandez-Cid, A. Diario *ABC*, 19 de agosto de 1983, p. 49

<sup>329</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 55

Sección	I		II		III
Agógica	Andante sostenuto		Allegro		Andante sostenuto
Subsección	Ia	Ib	IIa	IIb (Transición)	Ia' (Conclusión/Reexposición)
Compases	1-9	10-18	19-60	61-71	72-81

Esquema 176

La sección A presenta un motivo principal de naturaleza altamente gestual, cuyo sentido es el de apoyatura ornamentada del ataque de una nota inicial. Si Igoa califica este motivo de “Bartockiano”<sup>330</sup>, obviamente podemos deducir que esta asociación se debe a la falsa relación cromática entre Do y Do#, que recuerda a la esencia de escalas sintéticas inspiradas en folklores del Este, tan características del compositor húngaro.

La sección B comienza con un canon de tres entradas (violín II-violín I-violoncello), que inmediatamente se encubre y queda absorbido por el resto de la textura de naturaleza más irregular. La segunda subsección se basa en una intervención del violín I, levemente acompañado por el resto de instrumentos, a modo de cadencia.

La última sección se fundamenta en una reexposición conclusiva, con gran abstracción y aglutinación comprimida de las ideas motivicas.

A nivel armónico, el movimiento presenta conjuntos de notas, siempre asociados con los motivos. Algunos se basan en clusters cromáticamente saturados, otros en agregados simétricos de contenido cromático en mayor o menor medida, como el tipo (0,1,3,4) del último compás. El motivo inicial se basa en un despliegue de cluster (0,1,2,3), o el acorde del penúltimo compás (0,1,2,3,4). Otro agregado característico es el acorde pizzicato por sucesión de cuartas que sigue al motivo inicial (0,2,7).

Como conclusión conceptual, podemos confirmar la idea expuesta por el propio Barja de basar la estructura en una solución de continuidad a través del continuo flujo de los materiales. Dicha continuidad de discurso se presenta como un pretexto a través del cual tiene lugar una continua exhibición de posibilidades tímbricas y texturales, basadas en procedimientos anteriormente descritos.

---

<sup>330</sup> Ibiem, p. 137

*II Movimiento: Andante molto tranquillo*

Al igual que ocurre en el movimiento anterior, la textura y la tímbrica parecen ser los dos parámetros que se presentan más evolucionados, y que se muestran como verdaderos signos de originalidad creativa. Como viene siendo habitual en este lenguaje, la forma obedece a una solución de continuidad, a pesar de la cual, es posible determinar una articulación en segmentos, según criterios de reposo, agógicas indicadas en el transcurso o contrastes tímbrico-texturales.

Sección	I		II				III		IV		
Subsección	Ia	Ib	IIa	IIb	IIc	IId	IIIa	IIIb	IVa	IVb	IVc
<b>Agógica / tímbrica /criterio de articulación estructural</b>	Andante molto tranquillo	Allegro	Allegro (cambio de textura)	Andante	Allegro	Col legno	Con sordina	Poco più mosso	Poco allegro . Senza sord.	Tpo.	Molto tranquillo quasi senza tempo
<b>Compases</b>	1-15	16-21	22-25	26-30	31-35	36-41	42-46	47-55	56-61	62-69	70-84

Esquema 177

El movimiento presenta una gran diversidad rítmica, lograda mediante abundantes valores irregulares, desplazamientos métricos, etc., que impiden una percepción evidente del compás. Tímbicamente, hay una gran riqueza y diversidad sonora, gracias a la gran densidad de recursos como trinos, trémolos, pizzicati, indicación “*col legno*”, registros tradicionalmente inusuales de los instrumentos y, sobre todo armónicos, que se presentan con una notación especialmente cuidadosa, en la que aparece detallada la nota a pisar y, ente paréntesis, el sonido resultante. El resultado es un flujo de eventos sonoros integrantes de una globalidad textural muy rica y diversa, y sin una regularidad rítmica perceptible. La significativa riqueza textural se fundamenta, también, en la diversidad existente entre motivos de naturaleza más lineal, otros que responden más a la identidad de despliegue acordal, así como multitud de hibridaciones y versiones mixtas entre las dos anteriores. El c. 13 muestra un ejemplo paradigmático de textura “acumulativa” que hemos explicado en diversos momentos del movimiento anterior, y que se basa en la formación gradual de un acorde a través de entradas sucesivas de notas tenidas, lo cual genera una doble percepción, armónica por una parte, de línea por otra, en la sucesión de los ataques de cada entrada. Este modelo textural aparece en ingeniosas y diversas variantes en momentos posteriores del movimiento. De hecho, el movimiento responde a un desarrollo ricamente diversificado de este concepto textural. Algunos comienzos de sección se identifican como el inicio de una variante de esta idea textural, donde se sustituye, por ejemplo, la idea de nota tenida por la de nota repetida, incluso con unísono en un efecto de heterofonía tímbrica (como en el compás 42), por nota trinada (compases 19 y ss.), trémolos, notas ornamentadas por bordaduras muy elaboradas (compases 56 y ss.). Son muy significativos los momentos en los que un reinicio de alguna variante de este concepto textural se funde con otro patrón de textura anterior, dando lugar a ese flujo de discurso sonoro tan característico que, incluso, vale el título de la obra.

*III Movimiento: Adagio ma non tanto*

Este movimiento responde a una forma de rondó, explícitamente estructurada. El esquema formal sería el siguiente:

Sección	A	B	A	C	A	D	A
Agógica	Adagio ma non tanto	Quasi allegro	Adagio ma non tanto	Andante	Adagio ma non tanto	Vivace	Adagio ma non tanto
Compases	1-13	14-30	1-13	31-41	1-13	42-61	1-13

Esquema 178

Este movimiento continúa la intención del anterior de dar continuidad a la idea de desarrollo y variación del concepto de “textura acumulativa” por entradas sucesivas de notas tenidas. Igualmente, este patrón textural se desarrolla en variantes de riqueza y diversidad de alto nivel creativo, y sirve como pretexto para una auténtica exhibición de recursos tímbricos y sonoros. Claramente, la idea de acumulación armónica por entradas sucesivas tiene sus raíces en el contrapunto tradicional, y su esencia en “estratos”. Sin embargo, a pesar de ello, el nivel de abstracción y altura conceptual del lenguaje empleado aquí por un Barja de 44 años puede calificarse, objetivamente, como muy evolucionado, y de altura y madurez notables.

A nivel armónico, es reseñable el hecho de que la mayoría de los agregados que se crean en los mencionados procesos acumulativos, presentan un alto contenido cromático. Así pues podemos mencionar, a modo de sondeo, el caso del agregado inicial, de tipo (0,5,6,7), el tipo cluster de saturación cromática total (0,1,2,3) del compás 9, o los acordes de ocho notas (0,1,2,3,5,6,8,9) en el compás 11, y (0,1,2,4,5,6,7,9), que se desplaza por medio de un glissando (que representa el recorrido cromático total) al tipo (0,1,2,4,5,6,7,9) en los cc. 12 y 13.

Entre los recursos tímbricos más significativos podemos mencionar algunos como la indicación expresa de cuerdas a utilizar, cruces frecuentes de voces, trémolos *sul ponticello*, armónicos, dobles cuerdas, *glissandi* múltiples, pizzicato, indicación *senza vibrato, col legno*, etc. Sin embargo, lo más relevante no es ninguno de estos recursos en sí mismo, sino la interacción que se propicia entre todos ellos. A nivel rítmico, el movimiento sigue el modelo de los movimientos precedentes, donde queda encubierta la percepción del compás mediante desplazamientos métricos, empleo de grupos de valor irregular, notas largas, cambios de *tempo*, etc. Sin embargo, es cierto que hay pasajes más regulares que otros.



## IV Movimiento: Allegro Giocoso

Este último movimiento presenta una mayor complejidad estructural que los anteriores. En este caso, la solución de continuidad en el discurso se vuelve mayor aún, resultando más forzada la posibilidad de articularlo en secciones. A pesar de ello, sigue siendo posible percibir cierta articulación estructural basándose en criterios de textura, puntos de reposo, reinicio y culminación de procesos temporales, etc. En todo caso, resulta significativo el mayor número de secciones en que se puede compartimentar el movimiento, comparado con los movimientos anteriores.

Sección	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Agógica/ tímbica/ cambio rítmico/ criterio de articulación	Allegro Giocoso 2/4	tranquilo		Senza sordina	Presto	Cantabile 6/8	Tempo primo 2/4	Tranquilo	Tempo primo	3/4	2/4
compases	1-20	21-36	37-45	46-59	60-68	69-87	88-97	98-105	106- 118	119- 139	140- 151

Esquema 179

La primera sección comienza con un motivo gestual en el violín II, de contorno melódico zigzagueante y direccionalidad globalmente descendente. Poco después es imitado por la viola un semitono ascendente, propiciando una disposición particular, donde la viola está en registro más agudo, el violín II en el centro y el violín I en el más grave. En el compás 7 es el violín II quien reproduce el motivo en la altura original. En realidad, este gesto puede interpretarse como una ornamentación de un ataque, en una idea similar a la del primer movimiento. Este motivo precede generalmente a una nota tenida, a la que suelen suceder otras, generándose así el concepto de “textura acumulativa” que hemos explicado detalladamente en movimientos anteriores.

La segunda sección comienza con un solo de violín II, a modo de cadencia, que presenta recursos sonoros como *glissandi*, armónicos, grupos rítmicos irregulares. Poco después, se van sumando entradas en los otros instrumentos de modo gradual y sucesivo, conformando así, de nuevo, la “textura acumulativa”, como proceso. La tercera sección reinicia de nuevo el proceso, esta vez comenzando con un solo en el violín I.

La cuarta sección muestra nuevas versiones del proceso conceptual, con diversas variantes tímbricas y texturales. Culmina con una variante de dobles cuerdas que completa un acorde de 8 notas.

La quinta sección comienza con un cambio de tempo, y culmina con otra variante del proceso acumulativo que combina trinos y pizzicati.

La sección VI es uno de los momentos más paradigmáticos de todo el cuarteto, por contener una cita, quizá de carácter simbólico o, al menos, referencial. Un cambio de compás a 6/8. Ritmo de siciliana en un solo, esta vez de viola, que canta una melodía tonal. Se trata de una cita del propio Barja, de su pieza para piano *Canción en forma de rondó*<sup>331</sup>, del año 1978. La cita, en tono de La m., se presenta levemente acompañada por largos armónicos que integran un plano atonal, ajeno al ámbito de la melodía. Breves pasajes agitados se insertan en el discurso, interrumpiendo el carácter *cantábile* de la melodía de la viola, que se reanuda periódicamente. Tal y como hemos indicado en su momento, este material también aparece citado en la última sección del tercer movimiento del primer cuarteto (compases 127 y siguientes). Sin embargo, el sentido es diferente, ya que en el cuarteto I la cita aparece en todo su ámbito tonal, acompañamiento incluido, mientras que en *Fluencias* este material melódico cobra toda su razón de ser como cita, al integrarse en un contexto de fondo del que, por otra parte, está completamente dissociada, tanto textural como tonal y armónicamente. El hecho de que aparezca el material melódico, esencialmente tonal y de carácter un tanto popularizante (se basa en progresiones melódicas fácilmente predecibles), integrado en un contexto plenamente atonal, de textura cambiante e irregular, debido a la rítmica y a la interacción de las partes, siempre cambiante, hace que el sentido de cita sea abordado desde una perspectiva mucho más evolucionada de como tenía lugar en el *Cuarteto I*. En definitiva, el caso del *Cuarteto I*, podemos entenderlo como un simple “reciclaje de material”, mientras que en *Fluencias* resulta ser plenamente un empleo de la cita como un recurso compositivo de altura, con una intención simbólica y de gran impacto emocional.

La VII sección recupera el *tempo primo*, y presenta una textura a base de despliegues de agregados altamente cromáticos, combinando trémolos, armónicos y pizzicati.

La sección VIII muestra otra versión de “textura acumulativa” mediante entradas sucesivas y estratificadas, si bien esta vez las voces se mueven en un mayor dinamismo melódico, en lugar de permanecer prolongando notas tenidas.

En la sección IX tiene lugar una referencia reexpositiva de la sección I. Comienza con el motivo principal en el violín I, una octava más aguda.

La sección X prescribe cambio de compás a 3/4, y uso de sordina en los cuatro instrumentos, que se indica en las sucesivas entradas. Se trata de una segunda reexposición, variada en este caso, mediante la deformación aumentativa de los valores rítmicos. Concluye con una nueva

---

<sup>331</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

versión del proceso acumulativo a base de armónicos, una vez más, escritos con detalle de la nota resultante entre paréntesis.

Finalmente, la última sección, a modo de conclusión final, indica cambio de compás a 2/4, y comienza con una versión del motivo inicial en escritura homofónica al unísono/octava, en los cuatro instrumentos simultáneamente. Sigue un breve desarrollo y una conclusión a base de otra versión del proceso acumulativo a base de notas dobles, conformando un acorde de 8 sonidos, que por momentos pasan a ser 9, al sumar el pizzicato con la mano izquierda en el violonchelo. En suma se genera un agregado afin a una tipo de escala octatónica, de tipo (0,1,3,4,5,7,8).

### **CUARTETO Nº 5 (1984)**

Este cuarteto no llegó a realizarse, si bien se conserva un borrador con un primer boceto que nos aporta algunos datos sobre cómo hubiera sido esta obra de haberse llegado a componer completamente. En la contraportada del cuaderno pautado donde está este boceto figura un plan formal de 4 movimientos, donde se indica tanto la agógica como algún apunte sobre la forma de cada uno de ellos, de la manera siguiente:

- 1.- Molto lento – Allegro: Ricercare
- 2.- Andante tranquilo: Canzone
- 3.- Vivace: Siempre pizzicato tutti en 4.
- 4.- Allegro: Rondó (quasi)

Puede apreciarse como el “Molto lento” del primer movimiento, es reconsiderado posteriormente, tachado y sustituido por “Lento non troppo”.

En la primera página figura, en primer lugar, la fecha con gran precisión: “Madrid, 22-IX-84”. Debajo, el boceto propiamente, con la realización del comienzo del primer movimiento. Una vez más, nos encontramos ante una nueva propuesta del concepto de “textura acumulativa”, de la que hemos hablado exhaustivamente en el IV cuarteto *Fluencias*. Notas tenidas en entradas estratificadas sucesivas que se inician con un ataque enfatizado, generando línea y acorde a la vez. Volvemos a encontrar indicación expresa de cuerdas, textura elaborada y una grafía más evolucionada (líneas prolongadas para las notas tenidas).

En ese mismo cuaderno, fechado también en 1984, encontramos otro boceto de una obra titulada *Madrigales para piano y orquesta*, en formato de guión a 6 pentagramas (2 para viento –se entiende madera-, 2 para metales y 2 para cuerdas). Se presenta un comienzo de 6 compases con acordes repetidos con diversas rítmicas en metales *pianissimo*, sobre un fondo armónico, también pianísimo en la cuerda. En el compás 7, aparece un contraste *fortissimo* en metales con acordes repetidos en la región media aguda, mientras que los graves trazan una línea ascendente.

### **Conclusiones generales de los Cuartetos para cuerda**

Se trata, sin duda alguna, de un género compositivo de primera magnitud dentro de la obra completa de Barja. Por otra parte, la producción de cuartetos es un perfecto indicativo del siempre dinámico proceso de evolución creativa y maduración musical y conceptual del compositor. Existe un salto cualitativo determinante del primero al segundo cuarteto, en lo que a lenguaje se refiere. El nivel de abstracción logrado en *Diálogos* denota ya, en un Barja de 34 años, una solvencia significativa fuera de los márgenes de la tonalidad. El nivel de abstracción en el tratamiento motivico indica un conocimiento analítico profundo de la estética expresionista, así como de los procedimientos técnicos afines a ésta, como el de variación desarrollada y el de conceptualización y abstracción en el tratamiento motivico. Cuatro años más tarde, *Contrapuntos Joviales* presenta una preocupación por la textura a través de la tímbrica. Los cruces de voces y la interacción de las partes denotan una preocupación muy significativa por explorar posibilidades tímbricas y texturales. Es cierto, sin embargo, que la rítmica se mantiene con cierta regularidad, debido a la constante tendencia imitativa y canónica-contrapuntística. Este aspecto rítmico acaso resulta ser el más vinculado a un lenguaje tradicional, y hace que la textura resulte innovadora en virtud de otros aspectos, sobre todo el tímbrico y el armónico. Un Barja maduro, de 44 años, presenta en *Fluencias* una de las obras maestras de toda su producción. En este caso, continúa un dominio del lenguaje armónico atonal cada vez más maduro, la búsqueda de la innovación textural a través de interacción y tímbrica, que va aún más allá que en los casos anteriores, y la abstracción en el tratamiento motivico, cada vez trabajado con mayor solvencia. En definitiva, un grado mayor de madurez de todos los hallazgos anteriores, pero además, en esta ocasión, la rítmica se vuelve también más irregular, contribuyendo también a una percepción textural más abstracta, cambiante y en continua evolución. Quizá este tratamiento rítmico sea el mayor indicio de evolución respecto a los cuartetos anteriores. También es destacable el uso de recursos tímbricos de gran diversidad sonora (*pizzicati*, *glissandi*, armónicos, *sul tasto*, col legno, indicaciones de cuerda determinada, etc.), no de modo excepcional, sino de modo constante, integrándose así esa diversidad sonora en el flujo del discurso.

Por último, resulta imprescindible valorar el modo en el que Barja usa la cita el como recurso compositivo en *Fluencias*, y diferenciarlo del modo en que lo hace en el *Cuarteto I*. Como ya hemos dicho, en el caso del primer cuarteto, se trata únicamente de un “reciclaje de material melódico”, mientras que en el caso de *Fluencias*, la cita aparece integrada con un criterio notablemente más maduro y profundo, disociando el plano tonal sobre el atonal, interrumpiéndose, reanudándose y generando una interacción altamente impactante y de gran calado expresivo. Podemos contemplar aquí un Barja capaz de manejar con solvencia y maestría recursos expresivos que se basan en lo simbólico, en la transferencia de identidades, en el sentido semiótico del material sonoro y en la interacción de planos.

## OTRAS OBRAS DE MÚSICA DE CÁMARA PARA 4 INSTRUMENTOS

---

### *SUITE EN FORMA DE CANCIONES*

#### *1.- Preludio*

---

*Lentamente.* Se trata de uno de tantos proyectos que no llegaron a consumarse por falta de tiempo. Sólo la primera pieza, *Preludio*, llegó a escribirse, la cual aparece sin fecha. Enrique Igoa sugiere la posibilidad de que fuera escrita en torno a 1969<sup>332</sup>, año que, como puede comprobarse en el recorrido analítico de la obra de Barja, es especialmente paradigmático por lo prolífico de su producción, y por ser un momento clave en el proceso de maduración del compositor. Verdaderamente, la hipótesis de Igoa es muy probable, ya que, incluso el papel pautado del manuscrito es del mismo sello romano que el empleado en otras composiciones de esa época.

La plantilla es para cuarteto de cuerda, aunque en ningún momento precisa si esta música está pensada para cuarteto solista o para orquesta de cuerda. No figura contrabajo, y las intervenciones del violoncello son escasas y siempre en pizzicato, excepto en el acorde final. Sin embargo, la textura, mayoritariamente homofónica, parece indicar que esta pieza funcione mejor en un ensemble superior al cuarteto.

La pieza es sencilla; basada en una melodía de apariencia arcaizante asignada al primer violín, en modo eolio de Re. La textura es mayoritariamente homofónica. El tratamiento armónico neomodal emplea acordes triádicos que se suceden paralelamente, sin enlaces al modo escolástico. De este modo, Barja no procede del modo académicamente establecido, sino que busca deliberadamente la sucesión de quintas consecutivas.

---

<sup>332</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 49

En lo referente a la estructura, pueden apreciarse rasgos de sencillez y originalidad al mismo tiempo. La pieza se articula en 3 frases, que pueden entenderse como 3 consecutivas variantes de un mismo material melódico, de 9, 6 y 6 compases de extensión respectivamente. Ciertas prolongaciones, superposiciones y desplazamientos, rompen levemente la regularidad, de tal modo que, la suma de 9, 6 y 6 compases responda a un total de 20 (en lugar de 21) compases. El motivo, de carácter anacrúsico, se presenta desplazado en distintas ubicaciones rítmicas. El esquema sería el siguiente:

Sección	A	A'	A''
Compases	1-9	9-14	15-20

Esquema 180

Este rasgos del lenguaje, junto con el ámbito estrictamente modal y la textura homofónica, contribuyen a recrear una atmósfera arcaizante, de cierto gusto impresionista. A nivel creativo, podemos concluir que se trata de un momento en el que Barja, aún sin desprenderse de la tonalidad, busca nuevos caminos alternativos a los procedimientos escolásticos y académicos convencionales. Como en tantas ocasiones, Barja demuestra en este ejemplo cómo la sencillez y la austeridad son perfectamente compatibles con la originalidad y el interés creativo.

### **MOVIMIENTOS PARA 3 TROMPETAS Y ÓRGANO (León, 1980)**

Un año después del estreno de *Divertimento para 2 trompetas y órgano* tiene lugar el siguiente encargo de José Luis Ocejo para el Festival internacional de Santander. A la vez que los *Movimientos para 3 trompetas y órgano* se estrenaron *Los Madrigales y romances* y *Poemas del mar*<sup>333</sup>. El estreno tuvo lugar *dentro del X Ciclo Estival de Música Coral y Órgano* del Santuario de la Bien Aparecida, el 15 de Agosto de 1980, por Maurice Murphy, Jam Coull, Patrick Meechan y Robert Vincent<sup>334</sup>. La obra también fue interpretada en León en 1989, dentro del II Memorial, por Gerd Zap, Werner Binder y Christian Bold (trompetas) y Roland Muhr (órgano). Estos mismos intérpretes realizaron una grabación de la obra en 1988 en la Basílica de la Encina de Ponferrada (León). También fue interpretada en 1994, dentro del VII Memorial, por el cuarteto Pneuma, integrado por Vicente Campos (trompeta), Vicente Cotanda Peñarrocha (trompeta), Ángel Millán Esteban (trompeta) y José Manuel Azcue (órgano); posteriormente, en

<sup>333</sup> Ver análisis de estas obras, p. 171 y ss., y 191 y ss., respectivamente.

<sup>334</sup> Entrevista con José Luis Ocejo, el 8 de marzo de 2015.

2014, dentro del XXVI Memorial, por Manuel Blanco, Enrique Abelló y Javier González (Trompetas) y Daniel Oyarzábal (Órgano).

Junto al estreno de esta obra en Santander, tuvo lugar el de *Aria de la batalla* de Tomás Marco. El crítico Leopoldo Hontañón realizó una crítica tan halagadora hacia Marco como implacable hacia Barja.

Leopoldo Hontañón ya había hecho una crítica destructiva al hablar del estreno de *Madrigales y Romances* y de *Poemas del Mar*.

*"No es estéticamente admisible que se componga música, todo lo perfectamente escrita que se quiera, pero propia de otros años y aun de otros siglos. Quizá fuera de recibo como ejercicio de Conservatorio, pero de ninguna forma como trabajo-respuesta a un encargo de festival internacional"*<sup>335</sup>.

Poco después, el mismo crítico vuelve a arremeter contra Barja, esta vez para referirse al estreno de *Movimientos para tres trompetas y órgano* en el ciclo estival de La Bien Aparecida. En este caso, utiliza la descalificación a la obra de Barja para enaltecer el estreno de *Aria de la Batalla*, de Tomás Marco, que tuvo lugar en el mismo concierto. Las palabras de Hontañón denotan un dogmatismo férreo, paradójicamente propio de posicionamientos hacia las vanguardias ya superados.

*"...En cualquier caso, es el "Aria de la Batalla" el producto del escritor de música que, al mismo tiempo es auténtico artista-creador. Exactamente lo que no puede predicarse –aun concurriendo aquella primera calidad, y en grado importante- de Ángel Barja. Con actitud todavía más discutible que la observada en la glosa de los textos de Jesús Cancio y de Rodrigo de Reinosa, puesto que aquí pretende introducir cientos de elementos de sedicente modernidad, se mueve en torno a un léxico por completo inactual utilizado cientos de veces otrora"*<sup>336</sup>.

Es interesante hacer saber que el mismo crítico valorará estas mismas obras de modo mucho más positivo siete años después, cuando, recién fallecido Barja, se vuelven a programar en el ciclo de La Bien Aparecida...

*"No era leonés ni cántabro. Era gallego de Orense, y sin embargo, el compositor Ángel Barja era querido, no con menos intensidad en aquellas dos regiones de adopción que en la suya..." "... la obligación de recordarlo como es menester y procede hacerlo con un compositor: interpretando su música. De la manera, además, más acertada..." "...El concierto respondió a la expectación que había determinado el lleno del santuario"*<sup>337</sup>.

---

<sup>335</sup> Hontañón, L.: *ABC*. 17 de agosto de 1980, p. 40.

<sup>336</sup> *Ibidem*, 23 de agosto de 1980, p. 32.

<sup>337</sup> *Ibidem*, 12 de agosto de 1987, p. 55.



## I.- Allegro moderato- Andante tranquilo

El movimiento transcurre en un lenguaje de cromatismo libre, donde verticalidad y horizontalidad coexisten en una solución de equilibrio. A lo largo de la pieza tienen lugar varios fugados, con su correspondiente configuración contrapuntística y lineal, pero también hay pasajes de naturaleza vertical, ya sea en forma de acorde instantáneo o desplegado. Los momentos contrapuntísticos apelan al referido cromatismo libre. Los elementos acordales también transcurren por variedad de alteraciones, pero, en significativas ocasiones, suelen formar agregados de cierta identidad diatónica. Son frecuentes los agregados tipo (0,2,5,7) y sus variantes. Es decir, acordes formados por sucesión de cuartas. También tienen lugar acordes tríadas, aunque fuera del contexto tonal-funcional, y acordes por segundas, así como acordes que combinan intervalos distintos, pero de cierta connotación diatónica, como los tipo (0,1,5,7). Sin embargo, lo más relevante a la hora de percibir el lenguaje armónico de la pieza no es el tipo de materiales acordales que tienen lugar, sino la manera en la que éstos interaccionan entre sí. Éste es uno de los aspectos de mayor relevancia a nivel creativo en esta obra. En algunas ocasiones, como hemos dicho, tienen lugar agregados armónicos de cierta naturaleza diatónica. Uno de estos pueden enlazarse con otro de otro ámbito diatónico diferente, pero la transición entre ambos puede producirse de un modo gradual y desfasado entre los diferentes sonidos, de modo que se produzcan situaciones intermedias más cercanas a un pancromatismo. En definitiva, son utilizados los 12 sonidos sin restricción, de un modo global; sin embargo, en segmentos particulares, apreciados de modo más localizado y a corto plazo, sí se aprecian agregados diatónicos individuales. Estos agregados diatónicos interactúan formando una globalidad pancromática a largo plazo. Veamos un ejemplo:

The musical score shows three trumpet parts in 2/4 time. Trompeta I starts with a rest, then plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Trompeta II plays: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Trompeta III plays: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Dynamics include sf and p.

acorde por cuartas desplegado, tipo (0,2,7).  
Sugiere un ámbito diatónico cercano a Si M

acorde desplegado, tipo (0,4,6).  
Sugiere un ámbito diatónico cercano a Fa# Lidio

## Ilustración 137

Detalle de las partes de las trompetas. Compases 4-12

En el ejemplo anterior podemos apreciar dos agregados: uno tipo (0,2,7), o dicho de otro modo, un acorde por cuartas, formado por las notas Si, Do # y Fa #, que puede entenderse como un extracto diatónico de Si (M o m). El otro agregado que puede apreciarse es el de tipo (0,4,6), formado por las notas Fa #, La # (=Si b), Do; que puede apreciarse como un extracto diatónico de Fa # Lidio. Las alusiones anteriores a escalas diatónicas determinadas no significan que exista una percepción tonal en sentido explícito, sino que sólo es un modo de explicar la naturaleza interválica del material y su posible agrupación. Lo verdaderamente determinante no es la identidad ni la esencia de estos dos materiales, sino su interacción, y el modo en el que se suceden en el tiempo. Ambos tienen una nota común (Fa #), y se transita de uno a otro en una oscilación desfasada de los diferentes sonidos que integran el conjunto. Se trata sólo de un ejemplo muy particular de interacción. Otras veces, se producen momentos poliacordales, al simultanearse planos que desarrollan agregados de ámbitos diferentes. En otras ocasiones, un agregado, desplegado y localizado en un plano, sirve de acompañamiento a un fugado de varias líneas en contrapunto cromático que no responde a entidad vertical ni agregado alguno. En definitiva, el rasgo que define el lenguaje armónico de la pieza es la interacción entre pequeños agregados localizados a corto plazo, que se integran en una globalidad de cromatismo libre.

Formalmente, la pieza se articula en dos secciones bien localizadas. La primera hasta el compás 50, en la que se desarrolla un motivo descendente de contorno zigzagueante, a través de diferentes secuencias de tipo acordal. La segunda sección comienza en el compás 51, cambiando de 2/4 a 3/4 y el *tempo* a *Andante tranquillo*. Se basa en un fugado cuyo desarrollo se extiende hasta el final del movimiento.

En lo que se refiere a la textura, la pieza presenta todo tipo de interacción de planos rítmicamente elaborados. Aunque de un modo globalmente regular, ya que la percepción del compás es constante, sí que hay una diversidad rítmica entre los planos, lo cual genera una densidad textural de conjunto. Entre otros elementos, pueden apreciarse notas y acordes repetidos con intención rítmica a modo de cluster, líneas en contrapunto, acordes desplegados virtuosísticamente, trinos y trémolos más o menos prolongados, secuencias de entradas estratificadas, etc. Todos estos patrones rítmicos tienen lugar de manera sucesiva, simultánea y, en todo caso, muy interactiva, todo lo cual da como resultado una significativa densidad textural.

## *II.- Adagio, ma non troppo*

En este caso, el lenguaje se vuelve más tonal, al localizar dos centros tónicos, claramente establecidos en cada una de las dos secciones en las que se articula la pieza. La primera de ellas, sobre La, hasta el compás 33; la segunda sobre Si b, desde el compás 34 hasta el último (61). Sin embargo, la percepción tonal está distorsionada en ambos casos mediante procedimientos de cromatismo polimodal. De este modo, el tono inicial La combina destellos modales frígios y eolios, entre otros, así como alteraciones cromáticas de paso dentro del tono de "La". Lo mismo ocurre en la segunda sección sobre Sib. Las alteraciones van cambiando de forma sucesiva y, a

veces, simultánea, de modo que tienen lugar falsas relaciones entre distintos planos, lo cual contribuye sobremanera a la percepción distorsionada de la tonalidad.

La textura está organizada de un modo muy estratificado, en planos: uno para la trompeta primera, que es la que canta la melodía principal en primer nivel, y otro para las otras dos conjuntamente, que forman un contrapunto en un subplano secundario, con sordina, junto con la mano derecha del órgano. Por otra parte, la mano izquierda del órgano es la que genera el motor rítmico a base de semicorcheas arpegiadas en disposición de quintas abiertas. Mientras, el pedal realiza un bajo de notas aisladas, a modo de pizzicatos de contrabajo.

La segunda sección reproduce una variante de los patrones melódicos, armónicos y texturales de la primera, pero en tono de Si b. Este hecho tiene doble significado, pues, además de ser un tono independiente, Si b es el segundo grado del modo frigio que se esbozó sobre La. Esta segunda sección indica, además, la retirada de sordina en las trompetas segunda y tercera, lo cual genera un nivel sonoro y tímbrico diferente. En los últimos compases (60-69) tiene lugar una coda bien localizada. En ella sucede una distorsión de la percepción tonal de mayor alcance que ninguna de las anteriores, al acumularse progresivamente notas de un agregado de gran carga cromática (0,1,2,4,5,7,8), aunque la mano izquierda persiste hasta el final con el arpegiado de quintas abiertas sobre si b.

Lo más significativo de la pieza, en definitiva, es la audacia con la que se resuelve el concepto de tonalidad distorsionada, mediante cromatismo polimodal sobre un mismo tono. Recordemos que en el primer movimiento no había tonos localizados, sino parcialidades diatónicas que interactuaban formando una globalidad pancromática.

### *III.- Allegro moderato*

---

Este movimiento recoge varios de los procedimientos que hemos explicado con detalle en los movimientos anteriores. En lo referente a la organización de las alturas, debemos seguir hablando de una globalidad cromática que incluye los 12 sonidos sin restricción, mientras que, a corto plazo, se pueden percibir agregados localizados, formados por estructuras interválicas de cierta recurrencia. Algunos de estos agregados son del tipo (0,1,6)/(0,5,6) y, por lo tanto, podríamos calificarlos de antidiatónicos (cuarta justa más cuarta aumentada). Éstos son los más cercanos a una perspectiva de atonalidad y a un lenguaje de cierto gusto expresionista. Sin embargo, también hay cabida para agregados de tipo (0,2,7)/(0,5,7) (esto es, por sucesión de cuartas justas), de carácter más diatónico. Incluso hay también presencia de acordes tríadas explícitamente asignados a algún plano en determinado momento. Esta suerte de eclecticismo que combina materiales armónicos de distinta y confrontada procedencia puede ser apreciada desde distintos puntos de vista. Por un lado, podría verse desde las perspectivas más puristas y dogmáticas, que interpretasen como inconveniente el hecho de no mantener unidad con un

mismo tipo de materiales; visto así, el discurso nunca sería lo suficientemente tonal para unos ni lo suficientemente atonal para otros. Este modo de conciliar, en una misma obra, materiales de naturaleza contrapuesta, a veces es valorado como un tipo de eclecticismo, en ocasiones mal entendido. Sin embargo, es posible otro punto de vista, quizá más adecuado para comprender este tipo de discursos. Éste se basaría en entender la diversidad no como una simple conciliación de identidades, sino como una auténtica interacción. Visto desde este ángulo, el fundamento conceptual de la obra cobra un sentido de indiscutible solvencia. Verdaderamente, en este hecho se basa el valor expresivo, técnico y creativo de la pieza (y quizá de toda la obra). Los elementos anteriormente descritos en su pluralidad, no coexisten, sino que se mezclan, se suceden generando contraste, colisionan, o se presentan simultáneamente contribuyendo a la diversificación de planos, etc. Esta suerte de interacción es el verdadero hecho creativo en sí mismo.

La textura presenta diversificación de planos a través de distintas configuraciones rítmicas, como el uso de trémolos, pasajes virtuosísticos en semicorcheas en el órgano, pasajes a solo para cada uno de los instrumentos a modo de cadencia, interrumpiendo el rigor del pulso, etc. También la diversidad tímbrica y dinámica contribuyen a la organización de planos, indicando usar, o no usar sordinas, dinámicas que condicionen una u otra registración en el órgano, etc. Es frecuente la aparición de un fugado en un plano, mientras que otro funciona en un rango de fondo. También tiene lugar algún sólo de órgano en el que el pedal canta una línea en primer plano, mientras el manual toca acordes prolongados, mantenidos o tremolados, en segundo plano. En definitiva, la diversidad de procedimientos para lograr la contraposición de planos hace que sea posible apreciar una rica gama de texturas.

En lo que se refiere a la estructura, podemos apreciar la articulación de la pieza en 5 secciones, de la manera siguiente:

Sección	A	A'	B	C	Coda
Contenido	Fugado	2º fugado (variante del primero)	Pasajes a solo sucesivos en los 3 instrumentos	Allegro moderato. Incluye solos virtuosísticos de órgano	Recrea el motivo del comienzo del primer movimiento
Compases	1-25	26-46	47-88	89-128	129-135

Esquema 181

Resulta muy significativo el hecho de recordar el material del comienzo del primer movimiento al final del tercero, generando así conexiones en diferido, que dan un sentido narrativo a la obra en su conjunto, además del que tiene lugar en cada una de las piezas de manera independiente. Este hecho recuerda a las formas cíclicas del entorno de C. Franck.

El último acorde es un agregado complejo que se puede descomponer en la tríada de Si m con 7ª m por un lado, y la sucesión de cuartas Fa #, Si, Mi, por otro. Por tanto se trata de una acorde por terceras y otro por cuartas que suceden simultáneamente y que, de modo global, sugieren la percepción de un Mi M distorsionado.



## LA OBRA PARA MÚSICA DE CÁMARA (MÁS DE 4 INSTRUMENTOS)

---

### *TEMPO D'AMOR (León, 1975)*

*A la memoria de Dino Ciani.*

La dedicatoria hace referencia al pianista italiano, fallecido trágicamente en Roma en 1974, a la edad de 32 años. La plantilla consta de 1 flauta, 2 oboes, 1 clarinete en Si b-clarinete bajo, 1 Trompeta en Si b, 1 Xilófon, 1 Tam-Tam-Bongos (pequeños), 1 Caja, 1 Piano, 2 Violines, 2 Violas, 2 Violoncellos, 1 Contrabajo, 1 Soprano.

La obra fue estrenada en 2004, dentro del XVII Memorial Ángel Barja, por *Emcrin* ensemble, integrado por Pilar Jurado (directora), Manuel Rodríguez Aribas (flauta), Álvaro Hernández (oboe), Sara Rodríguez Notario (oboe), Salvador Salvador (clarinete), Estela Rodríguez (fagot), Mario Pérez (trompeta), Anthony Zerpa-Falcón (piano), Joan Castelló (percusión), María Avramova (violín), Raul Galindo (violín), David Alegre (viola), Elena Gil (viola), Jacobo López (violnchelo), José Luis Obregón (violoncello) y Blanca Gómez (soprano).

En el manuscrito aparece la siguiente indicación:

*"El compás puede ser 2/4 o 4/4, generalmente. Pero no debe señalarse demasiado".*

Se trata de una obra de naturaleza vanguardista en su época. En primer lugar, la elección de una plantilla no convencional ya es un rasgo de modernidad incuestionable. Por otra parte, la grafía es uno de los aspectos que más llaman la atención al tomar contacto con la partitura. Se trata de un formato en el que los instrumentos que están en silencio desaparecen del sistema, y vuelven a aparecer al incorporarse al conjunto. Una especie de líneas divisorias de trazo punteado sirven para conectar estos compases discontinuos. De este modo, los sistemas van variando en su composición según los miembros de la plantilla que estén en activo en cada momento. Este formato de grafía encuentra su precedente más paradigmático en la obra *Sinfonía* de Luciano Berio, del año 1968. De este modo, ubicando la fecha de *Tempo d'amor*, podemos valorar hasta qué punto Barja estaba al tanto de lo que sucedía en su momento en materia de composición contemporánea, a pesar de vivir en una ciudad como León, allá por los años 70.

*Sereno* es la indicación de agógica y carácter que figura al comienzo de la partitura.

La obra denota, efectivamente, un Barja muy diferente al que se puede conocer a través de sus obras de juventud. Las alturas fluyen a través de un cromatismo absolutamente libre, sin ningún tipo de restricción ni organización prescrita de conjuntos. También tienen lugar frecuentes *glissandi* e indicaciones de indeterminación (aparecen indicaciones como “*notas vagantes a ritmo rápido, oscilación mínima, grupos de notas cromáticas y no en la región grave*”, etc).

En lo referente a la rítmica, aunque aparece relativamente acotada en un compás binario, debe apelarse a la ya citada indicación inicial, que apela a una cierta flexibilidad métrica. Igualmente tienen lugar grupos irregulares de figuración, así como requerimientos de aleatoriedad rítmica en la interpretación (indicaciones tipo “*lo más rápido posible, improvisar ritmos rápidos sobre una nota fija por un determinado tiempo*”, etc. ). Frecuentes cambios de *tempo*, indicaciones como “*liberamente*”, diversos tipos de trémolos, son algunos de los procedimientos que generan interacción rítmica. Es significativo el hecho de que Barja requiera en alguna ocasión, dentro de la obra, que los músicos afinen los instrumentos, buscando esta sonoridad característicamente caótica como un material sonoro más del discurso. Este hecho puede apreciarse desde un punto de vista formalista y abstracto, según el cual se trata de un material sonoro de entre muchos posibles empleados en el discurso; o según un posicionamiento semiótico más connotativo, en virtud del cual podría percibirse cierta carga connotativa en este tipo de sonoridades. Sería objeto de una tesis específica dilucidar si la intención de Barja se acercaba más a uno u otro posicionamiento. Simplemente diremos que, por un lado, Barja no vivía al margen de las vanguardias de su tiempo, que eran las del postserialismo, y que, en su mayoría, buscaban una consistencia estructural y conceptual más que el valor de la expresividad. Es un hecho objetivo que Barja vivía con inquietud las tendencias de su tiempo, pero también lo es que el factor emocional es inherente a la personalidad de Ángel Barja.

El aspecto tímbrico juega un papel determinante en esta obra. En primera instancia, sólo el empleo de la plantilla escogida genera, de por sí, un potencial de pluralidad, diversidad y riqueza a este respecto. Además tienen lugar requerimientos sonoros como frecuentes armónicos, clusters, pizzicato, *glissandi*, trémolos, grupetos, pasajes improvisatorios, empleo de sordina, *col legno*, indicaciones inusuales como “*piano il piu possibile, quasi un soffio*”. Incluso en alguna ocasión requiere manipular el piano, colocando algún material en los bordones del piano para buscar un sonido determinado. Aunque el precedente más paradigmático del “piano preparado” es la obra *Sonatas e interludios* de John Cage de 1946-48, no deja de ser sorprendente que Barja lo utilice en el momento y lugar en el que vivía. La partitura es muy rica en indicaciones explícitas, muchas de ellas sobre aspectos tímbricos, como “*sonoridad estática y sin brillo*” “*sin vibración ni color*”, indicaciones expresas de no vibrato, etc. También tienen lugar otros recursos sonoros como “*arco detrás del puente*”.

Si bien hemos explicado cómo se dan importantes márgenes de indeterminación y aleatoriedad en los diferentes parámetros, tales como alturas o rítmica, también este tipo de procedimiento es

aplicado a la forma. Indicaciones como las que citamos a continuación, explican este hecho en sí mismas:

*“Esta sección puede intercalarse después de cualquier otra, a voluntad del Director, como un rondó, pudiendo hacerse toda ella también PP”*

*“Cada intérprete termina, en breve tiempo y desigualmente, siendo último el TT”.*

Una de las pruebas de Barja nunca renuncia a la carga simbólica, expresiva y connotativa, a pesar de una posible apariencia de vanguardia formalista, es el hecho de incluir a mitad de la obra, una intervención de la soprano, en la que canta la frase *“Ubi caritas et amor, Deus ibi est”*. Se trata de la única ocasión en la que la cantante debe cantar un texto en lugar de una vocalización.

La textura global es, con seguridad, el aspecto más relevante de la obra, pero ésta sólo se puede explicar mediante la interacción de todos los parámetros que hemos detallado anteriormente, principalmente rítmica, tímbrica, y registro. El empleo de la percusión es también determinante en la búsqueda de la tímbrica y la textura.

Obviamente, la obra presenta clara influencia de varios de los compositores contemporáneos más relevantes de la época, especialmente L. Berio, J. Cage y L. Nono. Es seguro que los postserialistas italianos (como Berio o Nono), plenamente vanguardistas, pero provistos, a la vez, de un grado de expresividad propio de la identidad mediterránea, resultarían especialmente atractivos para un compositor como Ángel Barja, más aún que los centroeuropeos, incluido el mismo Webern, a quien profesaba admiración manifiesta.

## **QUASI UNA BALLATA (León, 1976)**

*A Begoña*

La obra fue estrenada en 2004, dentro del XVII Memorial Ángel Barja, por *Emcrin emsemble*, integrado por Pilar Jurado (directora), Manuel Rodríguez Aribas (flauta), Álvaro Hernández (oboe), Sara Rodríguez Notario (oboe), Salvador Salvador (clarinete), Estela Rodríguez (fagot), Mario Pérez (trompeta), Anthony Zerpa-Falcón (piano), Joan Castelló (percusión), María Avramova (violín), Raul Galindo (violín), David Alegre (viola), Elena Gil (viola), Jacobo López (violonchelo), José Luis Obregón (violoncello) y Blanca Gómez (soprano). También fue interpretada en el XVIII Memorial, en el año 2006, y en el XXV del año 2013, en ambos casos por el grupo *Cosmos 21*, dirigido por Carlos Galán.



Dedicada a su esposa Begoña, se trata de otra de las obras camerísticas escritas para ensemble mixto de formación no tradicional, en las que Barja muestra una inquietud sonora y creativa más allá de lo convencional. En este caso es un septeto compuesto por flauta, oboe, fagot, trompeta, violín, viola y violoncello. Tal y como hace notar Igoa en su libro, se aprecia un raspado en el papel de la portada del manuscrito, debajo del nombre del compositor, lo cual hace suponer que, originalmente, figuraba, en su lugar, algún lema o pseudónimo bajo el cual la obra fuera presentada a concurso<sup>338</sup>.

La obra se articula en dos movimientos. A pesar de que la figuración rítmica, la interválica y la tímbrica contribuyen, en general, a buscar una textura elaborada y de relativa complejidad, es cierto que el uso de compases y la notación en general, resulta más convencional que en *Tempo d'amor*. Igualmente llama la atención, al comparar ambas obras, que en ésta, todo es más determinista, sin lugar para ingredientes aleatorios, como ocurría en la anterior. Todo apunta a que, por alguna razón, en esta obra Barja busca una mayor concreción y claridad interpretativa. Aunque se aprecie la intención de propiciar texturas complejas y elaboradas, éstas son materializadas en una grafía más concreta y convencional.

El discurso parece fluir de un modo esencialmente lineal, a través de un permanente desarrollo motivico en constante variación y evolución. Los materiales presentan una naturaleza predominantemente gestual. Por todo lo anterior, y continuando con la inevitable comparación con la obra *Tempo d'amor*, compuesta un año antes, si bien aquella puede calificarse de postserial, e inspirada en compositores como L. Nono, L. Berio o J. Cage, en esta ocasión sería más adecuado atribuir a *Quasi una ballata* una cierta afinidad con el expresionismo, los conceptos de atonalidad motivica, prosa musical y variación desarrollada.

*1.- Un poco lento / Lento, molto liberamente / Poco Più mosso / Un poco lento / Allegretto, quasi allegro*

La pieza comienza con una textura acumulativa que se consume rápidamente por la entrada sucesiva de todos los instrumentos del ensemble. En el compás 3, *Lento, molto liberamente*, un solo de fagot genera un gesto motivico anacrúsico, basado en el desarrollo lineal de un cluster cromático. Poco después entran todos los instrumentos parafraseando algunos conceptos anteriores (anacrúsico + acumulativo), en este momento, la trompeta toca en un primer plano, por emanciparse de los demás, desarrollando una línea basada en un agregado simétrico tipo (0, 2, 3, 5). A continuación, *Poco Più mosso*, se desarrolla otra variante de los mismos conceptos (acumulación de entradas y motivos anacrúsicos en multitud de variantes). Las alturas fluyen por una gama cromática sin restricciones, que va dibujando agregados absolutamente ajenos a

<sup>338</sup> Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, pp. 59-60

cualquier tipo de percepción diatónica. Por supuesto, hay una presencia significativa de agregados tipo (0, 1, 6) / (0,5,6), característicos de la estética expresionista, así como de agregados cromáticamente saturados (0,1,2,3, etc...), y también de agregados simétricos, como el ya mencionado (0, 2, 3, 5). Los movimientos de las líneas son altamente gestuales, poniendo muy en evidencia la direccionalidad, mediante grados conjuntos interrumpidos por grandes saltos, estratégicamente dispuestos, pero, también, movimientos menos tradicionales, como saltos consecutivos en la misma dirección. A partir de ahí tiene lugar un desarrollo constante e ininterrumpido de ideas sucesivas y encadenadas. En el compás 31 tiene lugar un solo de trompeta, basado en otro cluster cromático y en las mismas ideas anteriores, en variación constante de los mismos conceptos, pero de un modo siempre diferente. Tras esta intervención, una idea motivica, consistente en un pequeño trémolo de nota repetida, seguido de grado conjunto, es parafraseado, derivando en un rasgo de grupeto de valores especiales, con direccionalidad ascendente y descendente que, finalmente, conduce al grado conjunto. El discurso continúa conduciendo a un clímax en el compás 42, y posterior disolución.

La siguiente sección comienza con un nuevo solo, esta vez en el violín, en el compás 55, basado una vez más en el desarrollo de un cluster, seguido de *Un poco lento*, compás 59, vuelve a parafrasear las entradas acumulativas y el concepto anacrúsico del principio, pero esta vez, en lugar de desarrollarse, culmina rápidamente en un clímax.

Una última sección, *Allegretto, quasi allegro*, se inicia en el compás 64, y sirve de ágil conclusión, que, en los últimos 5 compases recrea, de nuevo las ideas iniciales.

La forma es difícil de compartimentar, ya que las secciones, aunque están definidas como procesos evolutivos, no aparecen compartimentadas con claridad, sino que se suceden, a veces superponiéndose, otras variando sus proporciones de manera muy irregular, etc. Todo ello son rasgos muy propios del ideario expresionista. A pesar de todo, la forma podría esquematizarse del siguiente modo:

Sección	Intr.	I	II	III	IV	V
Compases	1-2	3-7	8-30	31-54	55-63	64-74

Esquema 182

Cada una de las secciones que hemos determinado viene definida por la presencia de 2 eventos sonoros, que son un solo a modo de recitativo en algún instrumento, y una sucesión de entradas acumulativas de rápida consumación, seguidas de un desarrollo. Esto es el fundamento conceptual que se reproduce en cada una. Sin embargo, el grado de abstracción con que dichos eventos tienen lugar, hace que estemos ante versiones realmente diferentes en cada caso, incluso en la proporción y la disposición de cada una de las secciones. Por eso, en este tipo de lenguaje, la representación esquemática de la forma ha de ser entendida de un modo muy relativo, y nunca como algo que se pueda precisar de manera absoluta, dado que el discurso está concebido con un criterio de unidad y continuidad, más que de compartimentación.

En lo referente a la textura, cabe hablar de una rica y variada gama de procedimientos de interacción, tanto tímbrica como rítmica. Entre ellos está el uso de diferentes ataques, mordentes, acentos, articulaciones, pizzicato, picado, trémolo, sordina, grupos especiales, trinos, armónicos, *glissandi*, *col legno*, etc. Aunque ninguno de los recursos mencionados son, en sí mismos, nada fuera de la práctica convencional, sí puede afirmarse que, la manera en la que están dispuestos y la interacción que generan, dan lugar a una configuración textural rica y plural.

## *II.- Lento, non troppo / Andante tranquillo / Andante / Vivo*

Continúa empleando procedimientos muy semejantes a los anteriormente descritos. Esta vez, la trompeta parece monopolizar los pasajes a solo durante todo el movimiento. Continúa existiendo una presencia significativa de agregados tipo (0,1,6) / (0,5,6), también los tipo (0,1,5) / (0,4,5) y derivados.

A nivel motivico abstracto, también se parafrasean conceptos como el ataque anacrúsico, variado a través de mordentes, grupetos, trémolos de notas repetidas, etc., así como la idea de textura de entradas acumulativas.

A nivel textural, se da con relativa frecuencia el hecho de localizar bloques de distinta naturaleza rítmica en las diferentes familias; así se establecerían tres planos: uno en las maderas, y otro en la cuerda, mientras la trompeta se comporta de un modo independiente a modo de solista. Esto ocurre en momentos puntuales, sin perjuicio de otros pasajes en los cuales la totalidad del ensemble se integra en una única masa global. Los mismos procedimientos sonoros descritos en el movimiento anterior siguen vigentes en este.

Con los mismos criterios y aclaraciones explicadas en el movimiento anterior, podríamos establecer la siguiente representación de la estructura formal:

Sección	I	II	III	IV	V
Compases	1-4	5-21	22-49	50-62	63-75

## **FOR SEVEN (León, 1981)**

Se trata, una vez más, de un proyecto que quedó sin llegar a realizarse, y del cual sólo conservamos un boceto.

Igoa sugiere la similitud de esta obra con *Música para piano* de 1971<sup>339</sup>. Necesariamente, además, hemos de mencionar una inspiración en la *Historia de un soldado* de I. Stravinsky, tanto en el número de la plantilla como en la concepción narrativa-escénica de la obra.

Se trata de una obra, supuestamente compuesta para piano, timbales, cuarteto de cuerda, oboe y locutor (locutor más 7 instrumentos, de ahí su título). A pesar de que así aparece explicitada la plantilla en el manuscrito, junto al título de la obra, lo cierto es que en el boceto únicamente aparecen el locutor, el oboe, el violín y los timbales. Por otra parte, Igoa recoge el hecho de que Barja había mencionado, en 1981, que la obra estaba pensada para un grupo de metales de la *London Symphony Orchestra*, lo cual puede significar que, posteriormente, reconsiderase el proyecto por circunstancias que desconocemos<sup>340</sup>. Lo cierto es que esta obra no figura en el catálogo realizado por el propio Barja en 1986.

En el manuscrito figura el texto que debe recitar el locutor, que muy probablemente es del mismo Ángel Barja:

*¿Qué será la música?*

*¿Quizá palabra, quizá símbolo, quizá esperanza?*

*Puede que nadie lo sepa;*

*Quizá es pasión, locura o llanto:*

*Puede que nadie lo sepa.*

*Nadie puede decirlo.*

*Si acaso Bach viviera o Beethoven o Mozart.*

*¡Qué será la música!*

*¿Pan para nuestra hambre, o un coito mental con el infinito universo,*

*que espera decirse su nombre, su historia radiante, o quizá su pecho, su mente,*

*su pathos, su cántico puro, su estatus*

*¿su fúlgida lumbre?*

---

<sup>339</sup> Ibidem, p. 60

<sup>340</sup> Igoa Mateos, E.: Ibidem, p. 60, cita a Fernández Miguélez, F. Entrevista con Ángel Barja. Revista Ascuá nº 1

El boceto presenta al locutor declamando el texto desde el primer momento, sobre un prolongado sonido agudo (Mi<sub>6</sub>) con sordina en el violín. Después del segundo verso, aparece una intervención motívica en el oboe, basada en un desarrollo cromático de un cluster, sobre un ritmo de tipo dáctilo (larga, breve, breve). Poco después se une el timbal en *pianísimo*, oscilando sobre dos notas a distancia de tritono. Estos son los únicos materiales presentados, que continúan desarrollándose hasta cristalizar en una acumulación de trémolos que culmina en un clímax seguido de una interrupción repentina del sonido, coincidiendo con el final del último verso, en una clara intención de impacto. Ahí termina discurso del boceto, sin que podamos saber cómo habría continuado.

Como anécdota, cabe señalar el hecho de que, coincidiendo con el momento en el que el narrador cita los nombres de compositores históricos, el material del oboe deja, por un momento, de ser cromático, para integrar en su línea breves citas de éstos, como por ejemplo, el comienzo del tema del nº 20 de la *Pasión según S. Mateo*, aria para oboe y tenor solo, *Ich will bei meinem Jesu wachen*, de J. S. Bach. Este hecho pone de manifiesto que Barja estaba al tanto del uso de la cita con carácter simbólico, connotativo, y semiótico, como una de las técnicas compositivas de vanguardia, ya que no recrea una réplica del discurso preexistente, sino que integra un elemento connotativo en una globalidad de estética ajena al origen mismo de la cita. He aquí nuevamente un fenómeno de intertextualidad.

## OBRA INSTRUMENTAL-VOCAL DE ÁNGEL BARJA

---

### LAS MISAS

---

Se trata de uno de los géneros más brillantes de Ángel Barja y, quizá, uno de los menos conocidos. Verdaderamente, en un momento como el actual, en el que la propia Iglesia no muestra ninguna preocupación por mantener, conservar y valorar la música sacra, tampoco cabe esperar que sea otra institución quien asuma esta responsabilidad. El resultado es un patrimonio lamentablemente abandonado y sin la valoración que legítimamente le corresponde.

#### *MISA ARA COELI (Para solos, coro, Órgano y Orquesta)(Roma, 1969)*

Una de las obras más emblemáticas de Ángel Barja, y de las más apreciadas. Esta misa fue compuesta en Roma. El título hace referencia a la Basílica de Santa María Ara Coeli, situada en el Campidoglio romano. Supuestamente, en la monumental escalinata de dicho templo, e inspirado por ese entorno de singular belleza surgió la motivación para componer la *Misa Ara Coeli*.

Televisión Española programó, para el día 1 de noviembre de 1972, la retransmisión de la Misa de Todos los Santos desde la iglesia de San Marcos en León. Para tal ocasión, se requirió la actuación de la Capilla Clásica, en aquel momento, la agrupación coral de mayor solvencia en la ciudad, dirigida desde hacía un año por Ángel Barja. Sin tener muy claro que música programar para tal evento, Barja fue persuadido por su gran amigo y artista plástico Francisco Chamorro para preparar el estreno de la *Misa Ara Coeli*<sup>341</sup>.

Con toda seguridad, la intervención de una mano amiga que creyera en el potencial del compositor fue decisiva para que el estreno tuviese lugar con cierta repercusión mediática. En el manuscrito que se conserva como definitivo de la obra figura el detalle del estreno, así como la dedicatoria “*A Francisco Chamorro*”.

---

<sup>341</sup> Entrevista realizada a Francisco Chamorro el día 11 de febrero de 2013



Ilustración 138

Vista interior de la Basílica de Santa María Ara Coeli de Roma. Foto tomada por Fernando López Blanco en agosto de 2011.

El estreno tuvo lugar con la soprano Annick Walter, la Capilla Clásica, y Luis Elizalde como organista. Además de la misa, se interpretaron otras piezas de Barja, entre las cuales cabe destacar el canto inicial *Alegrémonos todos*, compuesto sobre el texto del introito de la misa de Todos los Santos, en castellano y con un elegante sencillez, tal y como corresponde al ideario del Concilio Vaticano II.

*“Alegrémonos todos en el Señor, celebrando esta fiesta de Todos los Santos, en cuya solemnidad los ángeles alaban al Hijo de Dios. Aclamad al Señor todas las naciones, cantadle todos los pueblos”*

En la crítica de prensa del día siguiente pudo leerse un acertado y completo comentario que aporta interesantes datos sobre el acontecimiento. La crítica fue realizada por el fundador y entonces director, del Conservatorio de León, que hoy lleva su nombre: José Castro Ovejero:

*Ayer, a las once y media de la mañana, Televisión Española retransmitió en directo, como estaba previsto, la misa del día de los Santos celebrada en la iglesia de San Marcos de nuestra ciudad. Ha sido un gran honor para los leoneses que la Televisión, con sus poderosos medios de difusión, haya puesto en relieve en la pequeña pantalla las bellezas del hermoso*



*templo que jalona el camino jacobeo en nuestra capital, y muy especialmente, que diera ocasión a la “Capilla Clásica de León”, que goza de bien merecido prestigio por los numerosos triunfos que ha alcanzado a lo largo de su brillante historial artístico, para estrenar la misa “Ara Coeli” compuesta por el actual director de la coral, maestro don Ángel Barja Iglesias. Numerosísimos fieles llenaban la gran nave del bello templo, en cuyas altas bóvedas resonaron las conmovidas voces corales que dieron inusitada brillantez al acto litúrgico.*

*No menos de doce intervenciones, a lo largo de la misa, tuvo la agrupación coral, iniciándose con el cántico “Alegrémonos todos”, de inspiración postconciliar por la sencillez y sentido de participación, del que es autor el director del coro. A continuación siguió el “Kyrie” que con el “Gloria”, “Sanctus”, “Benedictus” y “Agnus Dei”, cantados en los momentos correspondientes, integran la misa “Ara Coeli”, para coro y orquesta, compuesta sobre texto latino hace más de diez años por el maestro Ángel Barja. Bella y ambiciosa obra, se desarrolla dentro del puro estilo religioso que asigna a la música misión de esplendor en la liturgia, con una elevación de profunda religiosidad, que va desde la grandeza del “Kyrie” hasta la ternura lírica del “Agnus”, pasando por la hermosa página del “Gloria”, de sólida estructuración, y la fácil inspiración del “Sanctus” y “Benedictus”, ¡Qué bella participación la de esta música de liturgia! Lástima que la liturgia postconciliar haya relegado a la música en la oración por razones de participación comunitaria de los fieles.*

*La interpretación que la “Capilla Clásica de León” hizo de la misa fue en verdad magnífica, luciendo su bella voz y musicalidad la solista, Annick Walter, y el organista, Luis Elizalde, su bien arte interpretativo en la colaboración instrumental de la reducción orquestal ejecutada al órgano.*

*En otros momentos de la misa, la coral interpretó diversas obras tales como “Alleluia”, “Oh Señor”, “Escucha y ten piedad”, e “Ave María” de Victoria, “Padre nuestro”, “Junto a ti”, y “Cuando llega la luz”, todas las cuales tuvieron en el maestro director y en la coral el más esplendoroso medio y participación al acto religioso, contribuyendo a la brillantez del mismo para enaltecimiento del buen nombre artístico de nuestra ciudad.<sup>342</sup>*

Valiosos son los datos que nos aporta el documento hemerográfico. Uno de ellos es que en el momento del estreno de la misa, ésta no estaba completa, al faltarle el “Credo”. Efectivamente, el manuscrito original no contiene “Credo”. En un cuaderno aparte sí se conserva un boceto con el título “Credo para la Misa Ara Coeli”. Este borrador fue transcrito por José Barja Iglesias, hermano del compositor, en 1990, y forma parte de la versión definitiva de la obra, tal y como se conoce a partir de entonces.

---

<sup>342</sup> Castro Ovejero, J.: Diario Proa, León, 2 de noviembre de 1972





**Ilustración 139**

Capilla Clásica en el coro de la iglesia de San Marcos de León. Estreno de la Misa Ara Coeli el día de Todos los Santos, 1 de noviembre de 1972. Foto de César Andrés Delgado

Un hecho que muestra cierta contradicción es que Castro Ovejero dice que la misa *Ara Coeli* había sido compuesta más de 10 años antes de su estreno de 1972. Sin embargo, Barja la firma en Roma en 1969. Todo apunta a que Castro estaba equivocado en sus datos. No obstante, en todo lo demás, la descripción periodística que hace del acontecimiento es de gran detalle y valor. Llama la atención vislumbrar, aunque con dificultad, debido a la oscuridad de la foto, a Luis Elizalde tocando un órgano portátil de la época, instrumento precario que, con toda seguridad, no estaría a la altura del instrumentista ni de la ocasión.

La orquestación está realizada a 2, según la plantilla siguiente:

(2,2,2,2 + 2,2,2,0 + Timbales + órgano + Coro + Cuerda completa)

### 1.- Kyrie

*Andante con moto*, en tono de Re m. De carácter entre neobarroco y clásico, pero de elegante y original factura. Una introducción de 4 compases presenta una textura de cierta agitación, a base de un diseño persistente de semicorcheas. Si bien el ámbito diatónico de Re m está sólidamente cimentado por un pedal, también es cierto que tienen lugar numerosas resoluciones excepcionales de dominantes secundarias que crean intensas líneas cromáticas, generando cierta

tensión contenida sobre tónica. Este tipo de recurso demuestra un solvente dominio técnico de la armonía y el contrapunto. La percepción textural de la introducción puede evocar, en cierta medida, al comienzo de las *Pasiones* de J. S. Bach. El coro entra en el compás 5, sobre dominante. Es este un hecho muy significativo que aporta consistencia estructural y constructiva a la pieza, ya que la introducción instrumental no se concibe como un segmento prescindible, accesorio o banal de la obra, sino que música y texto interactúan en un significativo equilibrio, ya que el coro se incorpora a la obra cuando ésta está ya en marcha. 3 aclamaciones de “*Kyrie eleison*”, de solemne carácter homofónico, son cantadas en diálogo alternativo con la parte instrumental y su textura agitada característica. Una pequeña transición anticipa el material motivico del “*Christe eleison*”, que se presenta en la voz de los solistas, en una textura contrastante, a base de contrapunto imitativo, y en el tono del VI grado (Si b M). Sucesivas modulaciones muestran un cierto carácter modalizante, al pasar de Si b M a Sol M, Mi M. La siguiente intervención del coro recupera la textura homofónica para cantar el último “*Christe eleison*”, y lo hace en tono de Do m. A partir de ahí se vuelve a retomar el patrón textural del principio, alternando entre declamaciones homofónicas del coro para cantar *Kyrie eleison*, y el plano agitado de la parte instrumental. Esta tercera sección transcurre en un tono de Re M, que más bien sugiere ser la dominante de Sol m (iv grado del tono principal).

En definitiva, la forma sugiere un formato tipo A-B-A’, claramente conectado con la estructura del texto litúrgico. En la instrumentación destacan detalles muy preciosistas, como algunas intervenciones de maderas solistas (oboe, clarinete) en la sección contrapuntística central, participando en la imitación con una rica carga motivica.

La estructura general se muestra en el esquema siguiente:

Sección	A		B			A’
Subsección	Introducción	<i>Kyrie</i>	Transición	<i>Christe</i>	Transición	<i>Christe-Kyrie</i>
Textura	Diseño instrumental semicorcheas	Homofónica + diseño instrumental	Contrapuntística			Homofónica + diseño instrumental
Centro Tonal	Re m	V	Si b M - Sol M - Mi M			Do m-Sol m-Re M
Compases	1-4	5-16	17-19	20-30	31-35	35-51

Esquema 184

Una de las más relevantes conclusiones que se pueden deducir de análisis del anterior esquema es la original concepción estructural, que rompe la sugerida simetría de la forma, al prolongar el *Christe eleison* a la tercera sección. Esta original disposición genera una solución de doble estructura, dotando a la pieza de un extra de originalidad y consistencia.

## 2.- Gloria

*Allegro*, en tono de Re M y compás de 2/2. Una indicación inicial prescribe el empleo del flautín en los 4 primeros compases coincidiendo con la introducción instrumental que precede al coro, para luego mutar a flauta. El motivo inicial tiene cabeza a modo de escala descendente. 3 entradas consecutivas de carácter imitativo insinúan una relativa textura contrapuntística que no se consuma, sino que inmediatamente deriva en un patrón predominantemente homofónico, planteado con sencillez. Se omite la frase inicial (*Gloria in excelsis Deo*), que se supone entonada por el celebrante en gregoriano, comenzando coro y orquesta justo después (“*Et in terra pax...*”). Como es propio del fin práctico de esta composición, se pretende que el texto, de cierta extensión, transcurra de un modo inteligible, y con cierta fluidez, sin que entorpezca el desarrollo de la liturgia. Por este motivo se evitan excesos contrapuntísticos y otras complejidades, en beneficio de la claridad, la transparencia y la inteligibilidad, sin dejar, por ello de ser elegante en su realización. El tratamiento de la tonalidad es sencillo, sin que haya modulaciones más allá de las cercanas y pasajeras. También la instrumentación responde a un ideario de sencillez, doblando a las partes vocales en su intervención, y tomando un papel autónomo bien definido solamente en los momentos de interludio, mediando entre las intervenciones vocales. El uso de progresiones melódico-armónicas es un recurso que contribuye a la inteligibilidad y el refuerzo de las referencias y conexiones perceptivas en el discurso. Resulta paradigmática la progresión de un diseño melódico característico y recurrente sobre las frases “*Domine Deus, Rex coelestis...*” y “*Domine Deus, Agnus Dei...*”, generando conexiones de semejanza y contigüidad en diferido a través del tiempo, lo cual refuerza la consistencia estructural de la pieza.

*Andante* en compás de 3/4 y tono del vi grado (Si m). Una segunda sección de carácter contrastantemente intimista, tal y como dicta la tradición, acorde con la parte del texto litúrgico “*Qui tollis peccata mundi...*”, se construye en un esquema responsorial, alternando entre soprano solista y coro, tal y como sugiere la estructura del texto.

La tercera sección *Tempo I*, recupera el carácter, la textura, el contenido motivico y la tonalidad del comienzo, generando otro tipo de conexión formal en una estructura de tipo A-B-A’, para declamar la parte del texto “*Quoniam tu solus sanctus...*”. Un gran reposo sobre la dominante en el compás 120 es seguido de un pequeño fugado sobre el motivo inicial, en *fortissimo* y orquestación plena, para la palabra *Amen*, concluyendo en una cadencia plagal, como es característico.

### 3.- Credo

Tal y como hemos explicado, el *Credo* no está incluido en la versión original de la *Misa*. Sólo se conserva un boceto a lápiz, en un cuaderno aparte y a modo de borrador. Aunque no figura fecha alguna en este boceto, es evidente que Barja ideó *a posteriori* la posibilidad de completar la misa con el “*Credo*” que faltaba. Es sabido que, por razones de tipo práctico, el “*Credo*” rara vez se cantaba en lugar de recitarse, dada su extensión. Máxime en los tiempos posteriores al Concilio Vaticano II, a partir del cual se tendió a la simplificación y la sencillez (a menudo mal entendida) de las celebraciones litúrgicas. Probablemente por esta razón Barja no lo compuso desde un principio.

José Barja Iglesias, hermano del compositor, llevó a cabo una transcripción del borrador, que se conserva en el archivo del ILC de León junto a los manuscritos originales de Ángel Barja. Esta transcripción está firmada en Vigo, en agosto de 1990, y presenta una serie de notas aclaratorias al final:

*Notas del copista:*

1ª.- El original es como un “borrador” a lápiz, con indicaciones de “mejorar...” “completar...” “reformular...”, etc.

2ª.- No se ha “cambiando” nada de lo que Ángel “cambiaría” en la escritura definitiva.

3ª.- Agógica y dinámica están señaladas someramente. Todos los signos se han respetado.

4ª.- El acompañamiento, diseñado para orquesta, pide al organista el aprovechamiento de los recursos del órgano, a su tiempo, como octavas, llenos, expresión, pedalero, etc.

5ª.- Esta copia puede tener algún error.

Vigo, agosto de 1990

Ésta es la versión que se conserva, por lo tanto, como el “*Credo*” de la *Misa Ara Coeli*. Como puede deducirse, con acompañamiento en reducción para órgano (2 pentagramas), sin orquestar.

*Allegro molto* es la indicación agógica que aparece al comienzo del borrador, (aunque en la transcripción de José Barja no figura). En compás de 2/2 y tono de La M (dominante del principal de la misa), la realización responde a los mismos criterios prácticos explicados en el “*Gloria*”, priorizando la sencillez, la inteligibilidad y la fluidez del texto, dada la considerable extensión del mismo. Por lo tanto, la forma musical es la que surge como resultado del propio transcurso de las frases. La textura es predominantemente homofónica, la tesitura moderada, y el acompañamiento instrumental austero. Éste asume un papel autónomo solamente en los pequeños interludios o pasajes de enlace entre frases cantadas.

Partiendo del tono inicial de La M, el discurso va transcurriendo por los tonos de vecinos de éste, luego pasa por Do M (“...ante omnia secula...”). Justo después sigue un pasaje de solistas a modo de fugado, con entradas imitativas estratificadas y en tono de Mi m (“...Deum de

*deo... ”*), si bien inmediatamente se recupera la textura homofónica, propicia para la fluidez del texto. Por sucesión de cuartas, el discurso llega a una conclusión sobre Re M (“...*descendit de coelis... ”*).

A continuación sigue una segunda sección contrastante y claramente delimitada, tal y como prescribe la tradición para el “...*Et incarnatus est...*”, en el cual la liturgia prescribía signos de especial respeto, y donde la música se torna especialmente lírica, intimista y propicia para el recogimiento. Como ocurre en las misas de compositores litúrgicos de referencia. Se presenta en tono de Sol M, compás de 3/2, indicación agógica *Más lento*, y una textura exquisita, basada en la contraposición de un primer plano para la soprano solista y otro secundario para el conjunto coral e instrumental.

(“...*Crucifixus... ”*) recupera la textura homofónica del coro, acompañado por un bajo ostinato en trémolo de corcheas que genera cierta tensión, acorde con el texto. Se vuelve al compás binario, y se desarrolla en el tono de Sol m.

(“...*Et resurrexit... ”*) en Sol M, compás de 3/2. Presenta una textura predominantemente homofónica, aunque alguna frase insinúa un comienzo en fugado, que no llega a desarrollarse por razones prácticas ya explicadas. (“...*Et in Spiritum Sanctum... ”*) inserta un nuevo y breve dúo de solistas. Por secuencia de quintas, la música se va conduciendo a la tonalidad a La M, para permanecer en ella hasta el final de la pieza. *Allegro* para (“...*Et unam, Sanctam... ”*). *Più Allegro* y fugado para (“...*Et vitam venturi saeculi... ”*). El *Credo* concluye con una cadencia perfecta sobre La M para el “*Amen*” final.

#### 4.- Sanctus

*Lento, non troppo* es la indicación de *tempo* para la sección inicial. En compás de 4/4 y tono de Do M, coro y acompañamiento instrumental entran simultáneamente desde el primer momento, sin introducción previa, lo cual requiere una estrategia interpretativa. El motivo principal desarrolla una textura característica, sencilla pero de gran efecto expresivo, que consiste en partir de un unísono a partir del cual, una voz permanece, mientras otra desarrolla un descenso diatónico, propiciando movimiento oblicuo a modo de ramificación. Las voces van desarrollando esta idea de modo pareado, dos a dos, y la percepción del pasaje es la de una polifonía que se va generando de la nada, propiciando gran expectación al oyente. La sección culmina en el compás 10, reposando sobre la dominante y encadenándose con la siguiente.

Segunda sección *Più mosso*, compás de 3/4 (“...*Pleni sunt coeli... ”*), textura rotunda y poderosamente homofónica, pasa levemente por el ii grado, superponiéndose con la siguiente sección.

*Piu mosso ancora* (“...*Hosanna... ”*) Tercera sección, encadenada con la anterior, de textura similar. La cadencia final utiliza el iv grado menor, precediendo al V en un gesto modalizante.



### 5.- Benedictus

*Adagio, non molto.* Tono de Sol m y compás de 3/4. Un solo de soprano con una elaborada textura en el plano acompañante. La ausencia de bajo en el momento inicial, así como la presencia de alteraciones cromáticas presentes en un diseño a base de floreos repetitivos propician que no se perciba con claridad el ámbito diatónico de Sol m hasta el compás 4, donde entran la melodía de la solista y el bajo. Esta ambigüedad inicial que encubre momentáneamente la tonalidad, así como la textura liviana sin graves y la sutil dinámica en *pp*, evocan cierto gusto impresionista. El breve pero exquisito pasaje conduce a la dominante de Re, con lo cual se enlaza perfectamente con la indicada repetición del “*Hosamna*” (3ª sección del *Sanctus*).

La forma global que se genera entre el *Sanctus* y el *Benedictus* de una manera conjunta, es la misma que propicia la estructura del texto, del modo siguiente:

Sección	A	B	C	D	C
Texto	<i>Sanctus...</i>	<i>Pleni sunt...</i>	<i>Hosamna...</i>	<i>Benedictus...</i>	<i>Hosamna...</i>
Textura	<i>Homofónica</i>	<i>Homofónica</i>	<i>Homofónica</i>	<i>Melodía acompañanda</i>	<i>Homofónica</i>
Compases	1-10	10-17	18-28	1-16	18-28

Esquema 185

### 6.- Agnus Dei

*Andante Sereno.* Tono de La m y compás de 4/4. Una recreación de la textura inicial del *Kyrie* sobre una pedal de tónica sirve como acompañamiento a un solo de soprano. La forma se genera, una vez más, por el discurso del texto. Las dos primeras aclamaciones (“*Agnus Dei...*”) de la soprano son contestadas polifónicamente por el coro, en un esquema responsorial, la primera vez *a capella*, las segunda con un leve acompañamiento instrumental a modo de doblaje. La tercera aclamación (“*Agnus Dei...*”) la asume el coro, esta vez acompañado por la textura intensa del principio, que se contesta a sí mismo con la frase conclusiva (“*dona nobis pacem*”).

El esquema siguiente representa la sucesión e interacción de los eventos musicales según el texto.

Sección	A	B	A'	B'	A''	C
Texto	Agnus Dei...	Miserere...	Agnus Dei...	Miserere...	Agnus Dei...	Dona nobis...
Textura de la parte vocal	Melodía a solo	Polifonía coral	Melodía a solo	Polifonía coral	Homofonía coral	Polifonía coral
Textura de la parte instrumental	Recreación de la textura intensa del Kyrie	a capella	Recreación de la textura intensa del Kyrie	Doblaje de la polifonía	Recreación de la textura intensa del Kyrie	Doblaje de la polifonía
Compases	1-7	8-10	11-16	17-20	20-23	23-31

Esquema 186

Como puede deducirse del análisis del esquema anterior, la estructura puede apreciarse de diferentes maneras según el aspecto que se estime como criterio. Desde la perspectiva del texto, resulta existir una estructura tal y como reflejamos explícitamente en la primera fila (A-B-A'-B'-A''-C). Según el criterio de la textura de la parte vocal-coral, la estructura sería ligeramente diferente (A-B-A-B'-B). Si se valora la textura del plano instrumental, puede apreciarse otro esquema estructural (A-B-A-C-A-C). Lo verdaderamente relevante es la interacción de todos los patrones estructurales, de una manera superpuesta y simultánea.

En lo que se refiere al tratamiento de la tonalidad, la pieza transcurre de un modo bastante moderado, sin alejamientos significativos del ámbito de La, terminando, eso sí, en el modo Mayor. Resulta curioso que la misa termine en el tono de la dominante con respecto al Tono inicial (Re M). A pesar de no suceder grandes sobresaltos de tonalidad de modo global, la armonía propicia detalles preciosistas, a modo de cromatismos de paso que, a su vez, generan líneas de significativa riqueza, mediante dominantes secundarias resueltas en modo excepcional, lo cual, a menudo, reconduce las expectativas del discurso. La línea melódica de la soprano solista es de gran lirismo y potencial expresivo. Quizá el punto culminante, a tal efecto, sea el intervalo de sexta mayor que tiene lugar entre los compases 12 y 13.

Por supuesto, la adecuación del texto a la música es extremadamente correcta en toda la misa, tanto en el aspecto rítmico como en el interválico. Los acentos de las palabras se recrean, tanto por la disposición de las partes fuertes del compás, como por la ubicación de los intervalos disjuntos que también son audazmente empleados para enfatizar sílabas tónicas. Éstos son principios básicos de la polifonía clásica que Barja, dado su bagaje musical, evidentemente domina a la perfección.

## MESSA IX

Junto con el expediente académico de Ángel Barja, en los archivos del PIMS de Roma se conservan también algunos trabajos de los que él realizó para sus asignaturas. Entre ellos, pudo ser localizado un *Sanctus-Benedictus* que parece pertenecer a una misa denominada IX, lo cual hace suponer que, quizá hubo otras 8 realizadas anteriormente, de las que no queda constancia. Este manuscrito no es una versión definitiva, porque aún presenta correcciones. Tampoco presenta ninguna fecha. No se sabe si fue ésta u otra la misa que presentó como definitiva para la prueba escrita de la *Lizenza*<sup>343</sup>, pero en su expediente figura la realización de “Messa” como “*proba scritta*”, y evaluada el 21 de julio del 1971, con la calificación de 8.50. Aparece un borrador y una versión transcrita a tinta, con algunas correcciones posteriores de grafía diferente. Todo apunta a que se trata de una prueba escrita presencial, de las que han de realizarse en un examen a modo de encierro.

La partitura es para coro mixto y órgano. El *Sanctus* es *Andante solenne*, en tono de Re M y compás de 4/4. La polifonía es sencilla pero muy cuidada, y la textura del inicio recuerda, aunque en una versión menos elaborada, al comienzo del *Sanctus* de la Misa *Ara Coeli*; sobre todo en la línea en escala descendente del bajo en pulso de negras. A continuación mostramos un detalle del comienzo de ambas páginas, donde puede apreciarse dicha semejanza.

Una primera sección transcurre en una polifonía sencilla pero cuidada, con breves interludios instrumentales entre frases. Desde el tono de Re M pasa por el VI grado y reposa sobre el V.

La siguiente sección (“...Pleni sunt...”) *Poco Più mosso*, compás de 3/4 y repentinamente en tono del VI grado modalizado (Si b M), produce una percepción inesperada de cadencia rota modal. 5 compases introducen la nueva tonalidad antes de la entrada del coro.

---

<sup>343</sup> Según se deduce del análisis del expediente académico y del plan de estudios del PIMS en aquellos años, el género “Messa” era materia de contenidos en el nivel de “Licenza” en la especialidad de “Composizione Sacra”, igual que el “Mottetto” lo era en el de “Baccalaureato”.



**Ilustración 140**

**Detalle del comienzo del Sanctus de la Messa IX. Foto tomada del archivo del PIMS, con permiso de Begoña Alonso**

**Ilustración 141. Foto tomada del archivo del ILC con permiso de Begoña Alonso**

Detalle del comienzo del *Sacntus* de la *Misa Ara Coeli*

El tono de Si b M transita hacia su relativo (Sol m), en cuya dominante reposa la sección, para encadenarse con el Sol M de la siguiente sección.

Allegro para la siguiente parte (“...*Hosanna*...”), en tono de Sol M. Esta parte presenta líneas independientes en el acompañamiento instrumental. La sección cadencia en dominante.

A continuación sigue un pasaje instrumental en Sol M, de expresiva polifonía *Tempo moderato*, con la indicación “*Elevazione*”. Y después sigue el *Benedictus*. Esto es, al modo preconciliar, según el cual, el *Benedictus* iba después de la Consagración.

El *Benedictus*, *Molto cantabile*, también en Sol M, comienza en estilo contrapuntístico imitativo, a modo de motete. Termina en dominante y con una indicación de volver a repetir el *Hosanna*, lo cual cierra la estructura, en una solución formal práctica y sencilla, pero de elegante realización armónico-contrapuntística.

***MISA BREVISSIMA (Soli, Coro e piccola orchestra)***  
***(Lugano, Svizzera, Iulio de 1969)***

*Dedica: Al Coro “Santa Teresa”, di Lugano (Svizzera)*

Así figura la dedicatoria en la portada del manuscrito. La plantilla consta de 2 oboes, 2 fagotes, timbal, coro mixto y cuerda. Como señal del carácter de miniatura de la obra, la parte de contrabajo viene escrita en el mismo pentagrama del violoncello, señalado detalladamente sus intervenciones esporádicas que funcionan siempre a modo de refuerzo, sin demasiada independencia entre ambos, salvo por el hecho de que el doblaje es sólo puntual. En la indicación de la plantilla de la primera página, donde señala las partes de oboe 1 y 2, se aprecia una raspadura que, quizá pueda ser debida a la intención inicial de emplear flauta en lugar de, al menos uno, de los oboes.

El “*Coro Santa Teresa*”, al que hace referencia la dedicatoria, fue fundado en los años sesenta con el nombre de “*Piccoli Cantori de Santa Teresa*”, por voluntad del Padre Giuseppe Meier y del maestro Piero Bistoletti, con intención de vincular a los niños de la parroquia “*Santa Teresa*” de Viganello. En los años 70, el coro contaba con 130 niños. Hacia 2009, cuando se retiró el maestro Bistoletti, la agrupación cayó en una crisis quedándose con sólo 10 niños. Poco después, un grupo de padres y madres decidieron reanimar la institución, que sigue funcionando en la actualidad bajo la dirección de Annamaria Marzini. De la historia de este coro se deduce que, en el tiempo de su visita, Barja lo encontró en el momento de pleno esplendor, lo cual, sin duda motivaría la composición de esta misa. La plantilla vocal-instrumental, así como el empleo de

solistas de todas las tesituras, también hacen suponer que la institución contaba con algún tipo de escuela de música por aquel tiempo.

### 1.- Kyrie

*Andante con moto*, tono de Re m, compás de 2/2. 6 (3 + 3) compases de introducción instrumental en el viento y timbales anticipan el motivo inicial y la tonalidad de un modo sencillo. Una vez que ha entrado el coro, la pieza se articula en segmentos de un modo muy regular y sencillo, en un esquema de 3 + 3 + 2 + 2 + 3 compases, con esquemas armónicos que no van más allá de una modulación interna al iv grado y la conclusión en Re M. Asimismo, otros rasgos, como la tesitura muy moderada, la textura homofónica y el uso de algunas progresiones melódico-armónicas, aportan inteligibilidad y austeridad a la obra, con la vocación pedagógica que caracteriza a Barja.

La sección del *Christe*, más elaborada y esplendorosa, amplía ligeramente la tesitura (hasta un Fa<sub>5</sub> en sopranos), en tono del III (Fa M), lo cual, enlazado con la terminación anterior en el modo mayor de Re, genera una conexión de cierto carácter modalizante. La textura se torna levemente polifónica, al emanciparse la voz de soprano respecto a las otras 3, así como algunas líneas de la parte instrumental que cobran cierta autonomía. La estructura del *Christe* se articula en un compás de enlace instrumental en el viento + 5 + 5 compases. Al final de la sección se indica “*DC al Fine*”, que implica la repetición del *Kyrie* y, por tanto el cierre de la forma, tal y como sugiere el texto, en un esquema tipo A-B-A.

### 2.- Gloria

*Allegro*, en tono de Fa M. El coro comienza cantando desde la primera frase (lo cual parece un rasgo postconciliar). 6 compases introducen el motivo inicial en la orquesta, inicialmente en la cuerda y un fagot, pero en el último de los 6, se unen viento y timbales, precediendo la entrada del coro. Los 2 oboes asumen un papel idiomático propio de trompetas dentro de esta miniatura de orquesta. La frase inicial (“*Gloria in excelsis Deo, et in terra...*”) transcurre en una estructura de 3 + 7 compases, separados por uno de enlace instrumental. El siguiente segmento (“*Laudamuste...*”), presenta una escritura de carácter más pliofónico, primero por la independencia de la voz de soprano con respecto al resto, luego por una disposición pareada de las voces (2 y 2), o entradas imitativas estratificadas, esbozando levemente un fugado. El segmento se extenderá por un total de 25 compases, articulados en estructura de 4 + 3 + 4 + 6 + 4 + 6 + 2 (superponiéndose en ocasiones las subdivisiones).

La siguiente sección (“*Domine Deus, Rex coelestis...*”) comienza con 2 compases instrumentales precediendo a un solo de tenor, en Re m, seguido del coro completo, con líneas independientes en el acompañamiento instrumental. Seguidamente tiene lugar una sucesiva alternancia a modo antifonal entre tres solistas y coro. La sección completa un total de 26 compases, articulados en 2 + 8 + 7 + 4 + 1 + 4.

Sigue una sección de carácter intimista, que contrasta con la anterior, tal y como suele suceder en la tradición del repertorio litúrgico romano, para el pasaje del texto (“*Qui tollis peccata...*”), Andante, 3/4 y, de nuevo, en tono de Fa M. Consta de un solo compás de introducción instrumental en una textura de melodía acompañada, cuya línea comienza con un solo de contralto, contestada por el coro completo. Sigue el mismo esquema, esta vez con 2 solos de soprano consecutivamente contestados por el coro. La sección completa un total de 27 compases.

La siguiente sección, como es tradición, recupera el *tempo Allegro* y el carácter de esplendor en la frase (“*Quoniam tu solus sanctus...*”). Un motivo agitado en forma de escala ascendente va tejiendo una textura contrapuntística a modo de fugado, recuperando esporádicamente el carácter homofónico, para resaltar palabras clave, como *Jesu Christe*. Un solo compás media antes de la última frase (“*Cum Sancto Spiritu...*”), que transcurre en una textura netamente contrapuntística hasta el final, de tal modo que la pieza parece incrementar la tesitura, la elaboración y densidad textural, así como el interés en general a lo largo de su discurso. Una candencia plagal sobre el iv grado menorizado sirve como colofón que corona el *Amen*.

A continuación figura escrita expresamente la intención de prescindir del canto del *Credo*, con la indicación “*Credo*” *omittitur*.

### 3.- *Sanctus*

---

*Andante tranquilo*, tono de Fa M y compás de 2/2. Se inicia con 4 compases de introducción instrumental, a los que sigue la entrada del coro en una textura homofónica, que contribuye a una clara inteligibilidad del texto, así como una regular articulación estructural, tal y como sugieren los versos. Incluyendo la introducción instrumental, la sección comprende un total de 19 compases, articulados en 4 + 4 + 1 + 4 + 2 + 4.

Sigue la sección del “*Hosanna...*” en *Allegro*, que presenta una textura polifónica ligeramente más contrapuntística que la sección anterior, al anticipar la entrada de la soprano a las demás voces.

### 4.- *Benedictus*

---

*Andante tranquilo*, compás de 2/2 y tono de Fa M. En este número llama la atención el hecho de que sustituye los 2 oboes por 2 trompas, escritas en sonido real, y con registro de cierta dificultad para la primera. 4 compases y medio de introducción instrumental preceden a un terceto de solistas (soprano, alto y bajo), que entran en una textura estratificadamente polifónica, acompañados por el viento. Posteriormente tiene lugar la entrada del coro junto con la cuerda, conformando un nuevo plano que interactúa con el de los solistas y el viento, de una forma primero alternativa y luego simultánea. El resultado es una textura muy preciosista en los dos planos complejos, de gran delicadeza y expresividad. A continuación figura la indicación de repetición del *Hosanna*, tal y como prescribe la estructura del texto. El *Benedictus* reposa en

dominante, y el *Hosanna* comienza en la misma armonía, de modo que la conexión se produce de un modo absolutamente natural. La conclusión del *Hosanna* es en tónica (Fa M).

### 5.- *Agnus Dei*

*Andante*, compás de 2/2 y tono de Re m. La plantilla recupera los 2 oboes en lugar de las trompas. Los primeros 6 compases de introducción instrumental esbozan el motivo de la pieza en un unísono de cuerda de registro muy central que sólo en los 2 últimos se despliegan polifónicamente, precediendo a la entrada del coro. También se incluye en este número una parte de soprano solista. Sin embargo, la pieza no adopta la fórmula responsorial entre solista y coro, tan característica de este texto. Simplemente, el coro canta el texto completo, mientras la solista, en un plano independiente, apuntala sólo algunas palabras, de un modo superpuesto, simultáneo y ligeramente desfasado con respecto al coro. Al tiempo, el acompañamiento de la cuerda se despliega también en un plano propio. La sección de viento, en ocasiones señala el comienzo o final de frases vocales; otras genera segmentos que sirven de conexión entre las frases vocales; y otras, se suma al acompañamiento del conjunto a modo de *tutti*. La cuerda suena durante toda la pieza, a veces en una función de doblaje de las partes vocales, de un modo más literal o sutilmente variada a modo heterofónico; en otras ocasiones despliega sus propias líneas independientes, enriqueciendo la textura global. La línea de la soprano solista también actúa, en alguna ocasión, como enlace conectivo entre frases del coro. De este modo, la posible percepción de la pieza como articulada en segmentos queda atenuada por elementos conectivos que contribuyen a la unidad y a la continuidad del discurso. El “desfase” flexible en las intervenciones de la solista con respecto al coro es un hábil recurso que contribuye a lograr esta continuidad. Dicho de otro modo, si bien el texto de este número se presta especialmente a una estructuración articulada de forma explícita y evidente, según un esquema tipo A-B-A-B-A-C, Barja evita, en esta ocasión, esta fácil manera de compartimentar, buscando una solución más elaborada y audaz que, además de aportar originalidad, expresividad e imprevisibilidad, contribuya a la deliberada brevedad e inteligibilidad del discurso musical y textual.

Los 47 compases de la pieza podrían articularse, según el fraseo del coro, del modo siguiente:

6 + 12 + 1 + 11 + 5 + 4 + 4 + 4. Sin embargo, esta compartimentación, tal y como hemos explicado, se percibe notablemente difuminada, tanto por la acción de los planos instrumentales como por las intervenciones de la solista. Por lo tanto, sería inadecuado explicar la forma de la pieza de un modo tan simple. Aún así, la articulación que hemos señalado netamente en la parte del coro, no corresponde estrictamente con las secciones del texto, lo cual también contribuye a diluir el esquema preconcebido tradicional del texto al que nos hemos referido antes.

De todo lo anterior se deduce la percepción de una textura rica y elaborada, dentro de la sencillez de la obra. La armonía fluye de un modo diatónico y austero, visitando sólo de modo pasajero los grados cercanos, como iv, VI, etc., para acabar en picarda (Re M), en *pp*, registro medio-grave y carácter apacible.

## **MISA PARA LOS JÓVENES (1970)**

Aparece en una libreta junto a dos colecciones de cantos religiosos, tituladas respectivamente, *Liturgia de Adviento* y *Liturgia de Navidad*, concebidos en un formato muy similar al de la *Misa*.

Del título y de la naturaleza de la obra, se puede deducir que se trata de algún encargo de la congregación con fines pastorales, probablemente ideado para el colegio Redentorista de Astorga. Se trata de una misa de marcado carácter popular, que amalgama, por un lado, rasgos procedentes de las bandas británicas de moda (tipo Beatles), y por otro, ciertos tintes folclóricos, patentes, por ejemplo en algunas progresiones melódicas. Como bien es sabido, en el período postconciliar, la Iglesia Católica buscaba un acercamiento de la liturgia a la sociedad real, y particularmente, a la juventud. De alguna manera, se entendió entonces que la música era una herramienta esencial para este cometido. Varias generaciones de jóvenes de entonces fueron educadas bajo estos principios de relativa popularidad y modernidad que, al menos en apariencia, daban a la iglesia un aspecto renovado y juvenil.

Musicalmente, esta misa contiene esquemas de lógica sencilla y deducible, que recrean una atmósfera popular; pero también algunos rasgos propios de las bandas modernas de la época, en busca de ese atractivo que se entendía como inestimable medio de persuasión.

Aunque todo este fenómeno sociológico al que nos estamos refiriendo es realmente ajeno a la formación musical y artística de Ángel Barja, también es un hecho reconocido su fuerte vocación pedagógica, así como su sensibilidad ante los fenómenos sociales de su entorno. Ése es el motivo por el que Barja siempre tuvo una dedicación especial a armonizar y dignificar músicas procedentes del folclore popular, y también es la razón de que, en esta ocasión, llevara a cabo un trabajo tan peculiar como el que estamos tratando.

Por supuesto, el texto se presenta en castellano. Es altamente significativa la plantilla empleada: mandolina, órgano y guitarras, batería, contrabajo, asamblea y coro. La parte de “órgano y guitarras” aparece escrita en una realización de dos pentagramas, junto a la notación de los acordes de cada bloque armónico (procedimiento amateur muy propio del contexto de este estilo). Resulta fundamental considerar la aclaración que Barja hace a pie de página, en la que dice:

*“Nota: La misa debe acomodarse al conjunto que la ha de ejecutar. Por eso no he escrito sino lo esencial”.*

Esta indicación habla por sí misma del concepto de versatilidad y apertura en el que se fundamenta la obra, con un sentido absolutamente práctico y flexible.

### 1.- Señor, ten piedad

---

*Allegro* (puede apreciarse *Andante* tachado, lo que indica una reconsideración del *tempo a posteriori*), compás de 3/4, y tono de La m. La línea melódica de la asamblea es el hilo conductor del discurso, y asume el protagonismo, siendo las intervenciones del coro, así como las instrumentales, de carácter decorativo, y relativamente prescindibles. El motivo inicial anacrúsico, y basado en un rasgo de sexta ascendente, de característica expresividad, posteriormente se desarrolla a través de sucesivas progresiones. El acompañamiento esboza levemente el despliegue de los acordes que por otra parte se indican explícitamente con notación alfabética, como explicamos antes. La sección central ("*Cristo ten piedad*") se presenta en el tono del relativo (Do M), y está delimitada por un número 2 de ensayo. Igualmente un número 3 para la tercera sección que, como cabe esperar, es una reexposición de la primera.

Uno de los rasgos más característicos de este número y de toda la misa, es la recurrencia de estratégicas síncopas, que propician la anticipación de determinadas sílabas con respecto a las fracciones fuertes del compás, lo cual se percibe como un cierto recurso a modo de swing. Con toda seguridad, ese era uno de los rasgos atractivos para la juventud de la época.

#### Ilustración 142

Detalle de la segunda y tercera secciones de la pieza, donde se puede apreciar el sincopado característico a modo de swing. Fotografía tomada del archivo del ILC, con permiso de Begoña Alonso.

## 2.- Gloria

---

*Movido y gozoso*, tono de La M y compás de 2/4. En este caso sólo aparece una línea melódica con el canto y un esbozo de acompañamiento armónico que incluye ligeros detalles de coro a boca cerrada o puntuales figuraciones de percusión. El discurso del canto es claramente diseñado para la inteligibilidad del texto, tanto en el trazo de la línea melódica como en la rítmica, la cual sigue presentando las características síncopas a las que nos hemos referido en el número anterior.

Una sección diferenciada aparece para la frase (*“tú que quitas el pecado del mundo”*), en tono del relativo (Fa #m), y con una indicación expresa para el acompañamiento *“órgano sólo o B.C.”* (boca cerrada).

(*“Porque sólo Tú eres Santo...”*) recupera el tono de La M y la dinámica *f*, desapareciendo el carácter de acompañamiento intimista prescrito para la sección anterior.

Diferentes progresiones melódicas aportan inteligibilidad y sencillez a la línea. Las esporádicas indicaciones de coro con determinados giros de acordes surten un efecto ornamental que aporta un extra de elegancia al conjunto.

## 3.- Santo

---

*Andante tranquilo*, compás de 2/4 y tono de Re M. Una figuración de cierto rasgo melismático que evoluciona por progresión, es el fundamento de la pieza. Tal y como es propio del texto, la estructura responde a un esquema tipo A-B-C-B, que musicalmente, aquí viene a ser más bien A-A-B-C-B. La parte C (*“Bendito el que viene...”*) aparece asignada a un solo. También aparece alguna síncopa característica, del tipo de las que hemos descrito en números anteriores. El desarrollo armónico es claramente diatónico, incluyendo únicamente breves accidentes que subrayan el paso por el V grado, o giros similares.

## 4.- Cordero de Dios

---

*Un poco lento*, compás de 2/4 y tono de La m. Una única línea melódica desarrolla todo el discurso, que no alterna de modo responsorial entre coro y solista, como sería previsible. Continúan teniendo lugar las síncopas características descritas anteriormente. Lo más significativo de este número es el desarrollo diatónico, que muestra ciertas variantes modales entre un La m y La eolio (por alteraciones variables) o Mi frigio (sugerido este último por recurrentes giros melódicos característicos en escala descendente). Lo verdaderamente sorprendente es el final en tríada de Re M, lo cual sugiere un IV grado de La dórico.



## *MISA TERESIANA (Octubre 1981)*

Esta obra se presenta bajo el lema “*A la gala, gala*”, lo cual hace suponer que su composición fue motivada por algún tipo de concurso. Significativamente, está transcrita en el mismo cuaderno que la obra instrumental coral “*Búscate en mí*”, sobre texto teresiano, y ambas fechadas en octubre de 1981, justo un año antes del 400 aniversario de la muerte de Santa Teresa. Es de suponer que, en tal efeméride, hubo acontecimientos conmemorativos que también implicasen al mundo de la cultura y, concretamente al de la música. De hecho, el 15 de octubre de 1981 tuvo lugar, en el monasterio de Santo Tomás de Ávila, el estreno de *Himno de Santa Teresa*, de Cristóbal Halffter, sobre texto de José Luis Martín Descalzo, dirigido por el propio compositor<sup>344</sup>. También hay constancia de que por aquellas fechas de 1981, la Junta Diocesana de Ávila convocó diversos concursos de índole cultural y de motivación teresiana<sup>345</sup> (literarios, periodísticos, fotográficos y también musicales). El ministerio de cultura inauguraba, en octubre de 1981, la conmemoración oficial del IV centenario de Santa Teresa, con una serie de actos culturales, como la convocatoria de varios concursos nacionales -de música, de composición, de poesía, de estudios literarios sobre la Santa, de artes plásticas, pintura y escultura-, que serían fallados en septiembre de 1982<sup>346</sup>.

Fue interpretada en el XXVI Memorial Ángel Barja, el día 16 de junio de 2014, por la *Camerata Ars Cantus*, Adriana Viñuela (soprano) y Héctor Guerrero (órgano).

La misa se presenta con texto en castellano, entre otros indicios de inspiración postconciliar que irán apareciendo en el transcurso del análisis. No incluye *Credo*, y contiene el *Benedictus* integrado dentro del *Sanctus*. La platilla requerida es coro y “pueblo”, con acompañamiento de órgano. Obviamente, este hecho responde a la intención de hacer compatible la participación popular en la liturgia (prescrita por el Concilio) con un cierto nivel de calidad musical.

### *1.- Señor, ten piedad*

*Andante con moto*, compás de 2/2 y tono de Do M. Los primeros 8 compases y medio de introducción instrumental presentan una profusión de líneas cromáticas, que dibujan líneas de carácter decorativo dentro de un marco diatónico claramente cimentado por el bajo. Durante la

<sup>344</sup> García del Busto, J. L.: El País, 17 de octubre de 1981

<sup>345</sup> Diario *ABC*, 26 de marzo de 1981, p. 37

<sup>346</sup> El País, 17 de junio de 1981

primera sección el coro declama las frases polifónicamente, y éstas son contestadas por el pueblo al unísono, a modo antifonal, todo ello en el tono principal, y ornamentado por las referidas líneas cromáticas decorativas del acompañamiento. Se extiende hasta el reposo del compás 28.

La segunda sección ("*Cristo ten piedad*"), presenta la siguiente secuencia (pueblo-coro-coro-pueblo-coro-pueblo-coro), en la que, las dos primeras intervenciones, se presentan en estrecho, es decir, el coro entra antes de que el pueblo acabe su primera frase, superponiéndose a éste, con la correspondiente consecuencia textural de interacción de planos. Todo ello en tono del VI grado, con diversas variaciones modales (La frigio, La eolio, y acabando en La M). La sección concluye con 3 compases instrumentales, que llegan hasta el c. 51, y sirven de conexión con la repetición de la primera parte.

Una indicación "*D.C. a Fine*", prescribe la repetición de la primera sección, cerrando la estructura en un modelo tipo A-B-A, como es propio del texto.

## 2.- Gloria

*Andante*, compás de 6/8. La tonalidad está establecida de un modo ligeramente ambiguo. No presenta armadura, y tras un comienzo que sugiere La eolio, pronto se confirma, de modo rotundo Do M, sin embargo, en el transcurso aparecen persistentes indicios de Fa M, que son confirmados al final de la pieza. La primera frase en La eolio es cantada a solo por una soprano, con la indicación "*Proclamado*", sumándose el coro *a capella* en la siguiente, y después el órgano, justo al término de la frase, cuando el coro reposa sobre un poderoso acorde de Do M, que aclara las incertidumbres tonales anteriores. Poco después, el pueblo va intercalando intervenciones de línea sencilla y austera, como es natural, que alternan con los pasajes del coro. Esta alternancia aporta la deseada fluidez al discurso, dado que el texto del *Gloria* presenta una considerable extensión. Puede apreciarse una primera gran sección que se prolonga hasta el reposo del compás 34.

La segunda sección, que comienza en el compás 35 con las aclamaciones ("*Tú que quitas el pecado del mundo...*"), transcurre en un diálogo alternado, a modo antifonal, entre trío polifónico de solistas, por un lado, y coro al unísono reforzado por el pueblo, por otro. Todo ello en un ámbito polimodal de Re (menor, eolio-dórico...).

La tercera sección, "*...por que sólo Tú eres Santo...*", comienza en el compás 57, *Allegro moderato* y compás de 2/2. De nuevo intervenciones alternadas y fluidas entre el coro y el pueblo. La primera vez, el coro canta al unísono y es contestado canónicamente por el pueblo a la cuarta inferior. La siguiente, el coro ya se presenta en una realización polifónica, y el pueblo contesta en canon a la tercera inferior. La siguiente y última intervención del coro ya no es contestada. Todas estas frases se encadenan con una solución de estrechamiento, sucediéndose con una cierta superposición, lo cual contribuye a la fluidez del discurso. Toda la sección transcurre en tono de Fa M, con alguna ligera insinuación de sus respectivo IV grado.

Por último, la cuarta sección, a partir del compás 77, *Allegro*, ("*con el Espíritu Santo...*"), propone una textura agitada en el acompañamiento sobre una persistente pedal sobre Fa. Las

voces se presentan paralelas y pareadas, dispuestas en dos planos: sopranos y altos por un lado, tenores y bajos por otro. Poco después, desde el compás 88 (*"Amen"*), la disposición es de sopranos y tenores, contraltos y bajos, mientras el acompañamiento reafirma el ámbito de Fa mediante escalas diatónicas. Un leve paso por el IV grado refuerza la cadencia plagal que sirve de conclusión.

### 3.- Santo

*Andante solenne*. Compás de 4/4 y tono de Do M. 4 compases de introducción preceden a la entrada del coro. En esta ocasión el órgano aparece escrito en 3 pentagramas, con una línea de bajo totalmente independiente, que refuerza un ámbito diatónico bien definido de Do M mientras que, en los planos del manual, el resto de voces incluyen la presencia de cromatismos ajenos a éste, y que generan líneas de carácter ornamental. Una vez que entra el coro en el c. 5, el órgano se presenta sólo a 2 pentagramas. Se puede apreciar una característica y recurrente solución textural para los comienzos del *Sanctus* de las misas barjianas, consistente en un *tempo* lento, compás cuaternario y motivo basado en escalas diatónicas. Al igual que en otras ocasiones, se propicia un discurso antifonal, alternativo entre el coro polifónico y el pueblo al unísono. La siguiente frase, (*"llenos están..."*), propone una disposición pareada de voces paralelas, sin intervención del pueblo, mientras el acompañamiento procede en líneas independientes de carácter virtuosístico. La sección concluye en el compás 18 sobre dominante.

La siguiente sección (*"Hosanna..."*), *Poco più mosso*, se presenta en una textura más contrapuntística que la anterior, se extiende desde el compás 19 hasta el 28, y concluye en una cadencia perfecta, aunque con cierta identidad de plagal, ya que el bajo se mueve en un giro IV-I, a pesar de que el enlace armónico responde a la convención V-I.

La tercera sección (*"Bendito..."*), comienza con un solo de soprano, en una melodía de gran identidad diatónica sugiriendo el tono del VI (La m), mientras que el acompañamiento incluye ciertos cromatismos de tipo ornamental. A continuación, en un formato responsorial, el coro repite la frase en una versión polifónica. El pasaje finaliza en un potente acorde por cuartas que sugiere la dominante de La (con la 3ª sustituida por la 4ª). Una indicación prescribe la repetición de la 2ª sección (*"Hosanna..."*), cerrando la pieza en una estructura tipo A-B-C-B, tal y como presupone el texto.

### 4.- Cordero de Dios

*Andante molto sereno*, compás de 3/4 y tono de La m. Se inicia con una introducción que consta de 7 compases, desarrollados sobre un patrón reproducido en cada compás, que propicia sutilezas armónicas basadas en notas extrañas y/o añadidas, algunas con variantes cromáticas; todo ello sobre una prolongada nota pedal en el bajo, la cual, finalmente se despliega en una línea que genera una cadencia perfecta, señalando la entrada de la voz en la anacrusa del compás 8.

La frase de la primera sección se asigna a un solo de contralto. Igualmente, la melodía transcurre sobre un diatonismo transparente de La m, mientras que el acompañamiento integra cromatismos que distorsionan ligeramente la percepción tonal. De un modo responsorial, la solista es contestada por el coro y el pueblo, en un conjunto simultáneo y homofónico.

La segunda frase reproduce el mismo esquema, sólo que, esta vez asigna el solo a la soprano, con un salto inicial de octava, de gran fuerza expresiva. El acompañamiento se aligera bastante, dando como resultado una textura transparente y diáfana. Igualmente contestan coro y pueblo homofónicamente.

La tercera frase retoma el solo de contralto con la misma línea melódica, esta vez, con intervenciones del coro en estrecho y en otro plano. La respuesta final (“*danos la paz*”), asignada al coro y al pueblo en intervenciones sucesivas, conduce a una conclusión sobre un acorde de La M con 9ª añadida en el acompañamiento. En resumen, esta última frase combina los 3 planos vocales: solista, coro y pueblo (además del acompañamiento) en intervenciones que se suceden encadenadas con momentos de superposición, lo cual contribuye a una mayor fluidez del discurso musical y textual, además de aportar un extra de interés textural.

### ***MISA BREVE (Para Solos, Coro, Órgano y Orquesta) (1982)***

El manuscrito está cuidadosamente transcrito a tinta y encuadernado de un modo artesanal que Barja solía emplear en su época leonesa, utilizando, para las tapas, un papel de procedencia doméstica. No presenta fecha. Sin embargo, sí que se conserva un borrador de esta obra, hecho a lápiz y a modo de boceto, en el cual, el título figura como “*Misa breve teresiana*”. Éste sí está fechado en 1982. Este título y la fecha de composición nos remiten al mismo contexto y circunstancias que conciernen a la creación de la *Misa Teresiana* de 1981<sup>347</sup>.

Esta misa está en castellano, y pensada para una plantilla instrumental + coro mixto + “*Pueblo o pequeño coro*”, todo lo cual se aprecia como signos de modernidad postconciliar.

A pesar de que en el título Barja indica entre paréntesis “*Para Solos, Coro, Órgano y Orquesta*”, el manuscrito sólo presenta la parte instrumental en reducción para órgano a 2 pentagramas, sin que haya constancia de haber llegado a realizar la correspondiente orquestación. Todo indica que, aunque la obra sí está concluida y transcrita a tinta en grafía cuidada y artesanalmente encuadernada, quedó a falta de algunos detalles de acabado. Uno, como acabamos de indicar, el hecho de que fuese realizada la orquestación; otro, el hecho de que, a partir de un determinado momento del *Gloria* (...*Tú que quitas el pecado de mundo...*) el texto ya no aparece escrito en las correspondientes partes vocales, lo cual sigue sucediendo hasta el final de la misa. Es por eso que se trata de una obra completa, pero no acabada plenamente, en lo que respecta a los detalles de realización.

---

<sup>347</sup> Ver análisis de esta obra dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – vocal – misas*.

La obra muestra una cuidada compensación textural entre los planos vocales e instrumentales, diseñando un acompañamiento más elaborado para los momentos cantados homofónicamente o al unísono, y limitándose a un doblaje instrumental en los momentos polifónicos, vocalmente más complejos.

### 1.- Señor, Ten piedad

---

*Andante*, Compás de 2/2 y tono de Sol M. 6 compases, con una textura de fugado a 4 voces a modo de canon doble sirven de introducción, anticipando el mismo material polifónico con el que entra el coro en la anacrusa del compás 7, donde las partes instrumentales se limitan a doblar el entramado coral. A continuación, interviene el “pueblo”, obviamente en unísono, pero con un acompañamiento instrumental más elaborado e independiente, que compensa la globalidad textural. Este mismo esquema alternante se repite dos veces, extendiéndose hasta el compás 18.

La sección central (*“Cristo, ten piedad”*), emplea el mismo esquema de alternancia coro-pueblo, por 3 veces. La diferencia estriba en que, en esta ocasión, el material del coro es notablemente más homofónico. Esta parte va desde el compás 19 hasta el 30, donde se superpone con el comienzo de la tercera.

La tercera sección reexpone el material del canon doble inicial en el plano instrumental en el compás 30. Sin embargo, en el c. 34 entra el coro con un material nuevo, que partiendo de una escala en unísono, pasa a desplegarse en una polifonía de carácter homofónico. Un poco distanciada aparece la siguiente entrada del pueblo, seguida de otra secuencia coro-pueblo, esta vez en disposición más estrechada, superponiéndose sucesivamente, mientras el acompañamiento instrumental discurre con líneas independientes. La sección transcurre hasta consumir 45 compases.

En toda la pieza, las intervenciones del pueblo son sencillas y recurrentes. Se limitan a 3 motivos: uno para *Señor, ten piedad*, de gran sobriedad y sencillez, dos más para *Cristo, ten piedad*, de los cuales, uno es ligeramente más complejo por el ritmo sincopado, y otro también sencillo e intuitivo. Todo ello responde a una cuidada intención de compatibilizar, por un lado, los requerimientos del Concilio Vaticano II (según los cuales debía propiciarse y posibilitarse la participación del pueblo con esquemas viables y sencillos, la inteligibilidad del texto y una razonable brevedad) y, por otra parte, la preocupación por mantener la dignidad de la música sacra, con un contrapunto elaborado, así como una concepción textural y estructural de calidad. Si bien la pieza contiene realizaciones contrapuntísticas elaboradas, armónicamente transcurre de un modo sencillo y austero, pasando leve y pasajera por grados cercanos al tono principal.

### 2.- Gloria

---

*Algo movido*. Compas de 2/4 y tono de Mi m. Dada la necesidad de aligerar la extensión de esta pieza, debido a la extensión del texto, no hay lugar aquí para una elaboración contrapuntística

demasiado exhaustiva. La textura fundamenta su interés en la interacción de la parte vocal con el acompañamiento instrumental, más elaborado en sí mismo. Por tanto, la declamación del texto transcurre de un modo predominantemente homofónico, con el fin de favorecer la inteligibilidad y la fluidez de un texto más extenso y complejo que en el número anterior. Sin embargo, en esta ocasión, el tratamiento armónico se presenta más complejo, elaborado y cargado de artificios, al contrario que en el número anterior, en el que el ámbito diatónico se presentaba transparente y diáfano. La introducción instrumental, de 4 compases de extensión, parte de un acorde de Do M, al cual sigue una progresión descendente de fugaces poliacordes, que generan una impactante incertidumbre tonal. Finalmente se estabiliza el acorde de Mi m, como punto de partida del coro, que comienza su intervención en unísono, para continuar en una cierta homofonía de Mi dórico sobre pedal de Re. El carácter declamatorio, homofónico o en unísono, se mantiene recurrente durante toda la pieza, logrando la inteligibilidad y fluidez deseadas en el discurso. Esporádicas intervenciones del pueblo se unen al coro, reforzando determinadas frases en poderosos unísonos. Sucesivas secuencias armónicas sugieren enlaces de tipo modal; por ejemplo, desde el Mi m inicial se pasa por La M (IV grado modalizado), y desde ahí a Fa # m (diatónicamente alejado de Mi m, pero conectado por un vínculo modalizante, como relativo del IV modalizado anterior). El ejemplo anterior es ilustrativo sobre el tipo de conexiones armónicas que son recurrentes en la pieza. Esto, sumado al procedimiento de tonalidad encubierta de la introducción instrumental del comienzo, da una idea de la intención de elaboración armónica de la pieza.

La estructura fluye de la sucesión de las frases del texto, de un modo continuado, sin reposos demasiado pronunciados. Un reposo en el compás 32, sobre un acorde de Re M, al que sigue un pasaje en Si m, con un solo (supuestamente de soprano, aunque escrito en el pentagrama del pueblo) (“*Señor, Hijo único...*”). A partir de ahí, en sucesivos solos sí especifica “contralto” o “soprano”, escritos en el mismo pentagrama del pueblo. La primera gran sección concluye en el compás 45, reposando sobre un acorde de gran interés, que sugiere una dominante de La, con 7ª m y 9ª M, aunque también puede percibirse como un poliacorde compuesto de Mi M + Si m.

En el compás 46 comienza la segunda sección, *Poco agitato*, que presenta una especial elaboración en la textura y en el tratamiento armónico. Se da la circunstancia de que, a partir de este momento, ya no aparece escrito el texto sobre las partes vocales, aunque, tanto la figuración rítmica como el diseño de las líneas, están cuidadosamente pensadas para soportar el texto que se sobreentiende. Se trata de la sección del texto (“*Tú que quitas el pecado del mundo...*”), que adopta una estructura responsorial entre un solista y el pueblo, en sucesivas intervenciones alternantes. Las líneas melódicas, de naturaleza sobria, presentan una clara adecuación al texto (sobreentendido), en la disposición de las sílabas tónicas, ya sea por su ubicación en fracción fuerte de compás, o por el gesto interválico, capaz de enfatizar el acento. El acompañamiento, de gran elaboración, compensa la sobriedad de las voces, aportando interés a la globalidad textural. Se trata de un trémolo sincopado entre dos voces, bordeando un unísono y desplegando acordes incompletos que generan una cierta ambigüedad armónica. Sin embargo, las líneas vocales muestran un ámbito diatónico más definido, transcurriendo, inicialmente, por un modo dórico de Si, luego por Sol M, Mi dórico, etc.

En el compás 70 se inicia la tercera sección, cuyo comienzo se superpone con el final de la anterior, sin reposo ni pausa. En este momento tiene lugar una gloriosa y enérgica entrada polifónica del coro (“*...porque sólo Tú eres santo...*”), que contrasta con el carácter intimista de la sección anterior. El acompañamiento instrumental se limita a doblar las partes polifónicas,

bien de un modo literal, o ligeramente variado heterofónicamente. Los últimos 11 compases parecen destinados al *Amen*, en un esquema alternante entre coro y otra línea, entendemos que de solista, ya que entraña cierta complejidad, aunque no está especificado si es así o si, por el contrario, sería la parte del pueblo. Toda esta sección transcurre en tono de Re M hasta el final. Aunque se trata de un lenguaje explícitamente tonal, vemos como, la organización de las tonalidades responde a ciertos criterios organizativos bastante libres, lo cual se percibe como un rasgo anticlásico.

Una de las conclusiones más significativas de este número es la compensada disposición de planos en la textura, de modo que, cuando las partes vocales son más austeras, el acompañamiento instrumental se vuelve más elaborado, y cuando el entramado polifónico es complejo, entonces el plano instrumental se limita básicamente a duplicar las mismas partes del contrapunto. De esta manera, a pesar de los momentos que requieren mayor inteligibilidad del texto y mayor fluidez del discurso, nunca se renuncia a un interés textural de conjunto.

### 3.- *Santo*

*Andante tranquillo*, compás de 4/4 y tono de Do M. El motivo inicial basado en una escala descendente de negras de carácter apacible es un esquema recurrente en los *Sactus* de las misas de Barja<sup>348</sup>. En esta ocasión, aunque sea una misa en lengua vernácula, también tiene lugar dicho patrón característico. El número transcurre en una alternancia de frases entre coro y pueblo, cuyas intervenciones son de factura sencilla e inteligible, a base de progresiones.

Una segunda sección *Più mosso*, para la frase (“*llenos están el cielo y la tierra...*”). A pesar de que no está escrito, la rítmica y la línea melódica se presentan con una ergonomía perfecta para el texto, fácilmente deducible.

La tercera sección, *Meno mosso*, y tono de La m, está adjudicada al cuarteto vocal, logrando un carácter intimista para la frase (“*Bendito el que viene...*”). Recuérdese que, en el formato preconiliar, el *Benedictus* era un número independiente, mientras que en la versión de lengua vernácula, éste aparece integrado dentro del *Santo*.

La cuarta sección, (*a tpo.*), tal y como condiciona el texto, es una repetición del final de la segunda (“*Hosanna...*”). Está precedida de escalas ascendentes de semicorcheas en la parte instrumental, que sirven de enlace conectivo.

En toda la pieza tienen lugar recurrentes y características sincopas en las partes vocales, que enfatizan determinadas sílabas del texto.

---

<sup>348</sup> Ver *Sanctus* de la *Messa IX* dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – vocal – misas*.



#### 4.- *Cordero de Dios*

*Andante*, compás de 2/4 y tono de La m. Los primeros 5 compases de introducción instrumental presentan ciertas líneas cromáticas que encubren ligeramente el ámbito diatónico del tono principal, a pesar de lo cual, éste se percibe con claridad.

Esta pieza sí emplea el esquema responsorial alternante entre solistas y coro, tal y como sugiere el texto. El primer solo ("*Cordero de Dios...*"), es de contralto, con línea sobria, acompañada por un plano instrumental autónomo e independiente para enriquecimiento global de la textura.

La respuesta del coro ("*ten piedad ...*"), comienza en tono de Si b M, cuya conexión con el La m anterior, genera una percepción modal de tipo frigio (segundo rebajado), o bien el tono del napolitano, si bien retorna inmediatamente al original La m. La parte instrumental se asemeja a las partes de la polifonía.

El segundo solo ("*Cordero de Dios...*") se presenta en un dúo de soprano y contralto, en contrapunto imitativo. De nuevo el acompañamiento se torna más independiente en sus líneas.

La segunda respuesta ("*ten piedad ...*"), tiene lugar esta vez a cargo del coro y el pueblo, ambos al unísono, con un acompañamiento ligeramente contrapuntístico.

La tercera aclamación ("*Cordero de Dios...*"), es de nuevo dúo de solistas en contrapunto imitativo con acompañamiento también contrapuntístico.

La última frase ("*danos la paz*"), es cantada 3 veces: pueblo (unísono), coro (polifónico) y ambos (unísono), con un acompañamiento contrapuntístico. Algunos leves cromatismos sugieren ligeras variaciones modales del tono de La m, para terminar en una cadencia sobre el modo mixolidio de La.

La solución textural de planos vocales entre pueblo, solo y coro, es muy semejante a la empleada en el *Cordero de Dios* de la *Misa Teresiana* de 1981<sup>349</sup>.

### ***MISA REGALIS (Para Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento) (Boceto) (Sin fecha)***

Se trata de un proyecto inconcluso. Sólo se conserva un boceto de la obra que, aunque sí contiene todas las partes de la misa, incluido el *Credo*, éstas sólo están en formato de borrador, levemente esbozado, con partes incompletas, y a falta de revisión. Algunos pasajes se presentan escasamente legibles, con tachaduras e indicaciones de intención, aún no llevadas a cabo. El formato de escritura es coro en dos pentagramas y reducción instrumental en otros dos. La plantilla sugerida (órgano y orquesta de viento), la versión completa de la misa (incluyendo *Credo*), y la elección del texto en latín, así como algunos motivos rítmicos característicos (pie

<sup>349</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – vocal – misas*.



métrico dáctilo), y el título mismo, sugieren la intención de una obra de cierto carácter suntuoso o magnificante. Al comienzo del manuscrito figura la indicación expresa “*Revisar todo*”, que pone en evidencia, más aún si cabe, el estado preliminar en el que quedó estancada la composición. Aún así, como hemos señalado, hay alguna referencia esbozada para todas y cada una de las partes de que consta la misa. Los esbozos de los fugados denotan gran calidad y elaboración.

Parece posible realizar una recreación de la obra, incluso orquestada, si es bien precedida de un minucioso y exhaustivo estudio del borrador.

### 1.- Kyrie

---

*Andante con moto*. Compás de 2/2 y tono de Do M. Una introducción instrumental de 8 compases precede a la entrada de la voz. Puede apreciarse una indicación que sugiere asignar al oboe el tema inicial. Después tiene lugar un solo de soprano que dialoga con el coro. La segunda frase tiene lugar homofónicamente en el coro, sobre un pedal de dominante. Todo el número parece sugerir un desarrollo de esa misma idea alternante entre solista y coro. También hay solos para soprano y tenor. Varios pasajes aparecen tachados, el acompañamiento desaparece total o parcialmente en algunas zonas, y el texto sólo se sugiere en los comienzos de frase.

### 2.- Gloria

---

*Allegro*, compás de 2/2 y tono de Do M. Una breve introducción de tres compases, a base de fugaces escalas ascendentes, precede a la enérgica aclamación homofónica del coro. A continuación, la frase siguiente (“...*et in terra...*”) se presenta en un fugado de gran contenido melismático (lo cual se presupone a pesar de no tener el texto sino esbozado). Las frases subsiguientes aparecen en intervenciones polifónicas fragmentadas, incompletas y sin acompañamiento. Se intuye un dúo de tenor y contralto solistas para las frases (“*Domine Deus, rex coelestis...*”). El coro retorna en (“*Domine Fili unigenite...*”). Parece haber un signo de repetición que daría como resultado la misma música para dos frases, primero *p* y luego *f*.

Una nueva sección, *Andante sereno*, con un motivo en escala ascendente y ritmo troqueo, en tono de Mi m, comienza con un solo de contralto para la frase (“*Qui tollis peccata...*”). Una llamada dice “*Ver otra versión más adelante*”, que efectivamente escribe también. Solamente se esboza el comienzo del solo. A continuación, el coro responde responsorialmente (“...*miserere nobis...*”), en un entramado contrapuntístico imitativo de gran elaboración, que conduce a la tríada Mi M. Después se esboza un nuevo solo, que se supone de soprano, aunque no lo indica, ni tampoco el texto. Subsiguientes entradas del coro tienen lugar en forma contrapuntística, aunque, la siguiente página está tachada con un aspa. La sección termina en tríada de Sol M (“*Miserere nobis*”).

Una nueva sección (“...*Quoniam...*”) presenta un nuevo fugado de naturaleza melismática. Esta sección aparece con múltiples enmiendas y correcciones para las partes de coro, apuntadas en los pentagramas vacíos del acompañamiento. El final de la sección (“...*Jesuchriste*”), culmina en triada de Sol M.

La siguiente y última sección (“*Cum Sancto Spiritu...*”) comienza homofónicamente sobre Do M, para luego seguir en una única línea que denota necesidad de completarse texturalmente. Finalmente, aparece una parte polifónica para un ostentoso *Amen*.

Posteriormente propone una versión diferente para la realización de (“*Qui tollis peccata...*”) también con el mismo esquema responsorial entre solo y coro, esta vez en tono de La m. A partir de aquí continúa, proponiendo una reexposición de los motivos del comienzo del *Gloria* para (“*Quoniam...*”), generando así otro tipo de conexión formal. Esta versión está muy incompleta, sugiriendo acciones que no llegan a consumarse, como “*modular a Sol*” “*Revisar*”, etc... Finalmente presenta un pasaje muy melismático para el *Amen*, si bien indica “*este Amén no vale. Ver antes*”.

### 3.- Credo

Los 4 primeros compases aparecen tachados. Se basaban en una idea canónica sobre el incipit del *Credo* gregoriano, similar a la que utilizara en la *Misa in honorem Sancti Martini Legionensis*. Después de desechar esta fórmula, comienza basándose igualmente en este tema, presentándolo en tono de Sol M, en notas largas en la voz de soprano, armonizado en las voces, y elaborando un rico contrapunto en la parte instrumental sobre este cantus, pero sin emplear el recurso de entradas canónicas. Tras un reposo sobre la tríada de Sol M comienza, *Più mosso*, el desarrollo del *Credo*, en tono de Do M, y en una textura homofónica. El discurso va continuando, a veces con una única línea, otras con algunas interrupciones y, casi siempre, sin acompañamiento. Parece concluir sobre Mi.

Un fugado lento y silábico se esboza para (“*et incarnatus*”), en tono de Sol M.

Se esboza un sólo compás con un motor rítmico en la parte instrumental como base para (“*crucifixus...*”), que se declama homofónicamente en el coro, y parece estar ubicado en Sol m. El desarrollo posterior de la sección está tachado, y aparece una indicación que dice: “*Hacer de nuevo el “Crucifixus”: más disonante*”.

Allegro en 3/4 y tono de Sol M para la sección de (“*Et resurrexit...*”). Un motivo animado de rasgos globalmente ascendentes. Se indica “*Falta el “et ascendit”, ver 3 págs. más adelante*”. Efectivamente, en el lugar indicado aparece una versión para esta frase, realizada de forma contrapuntística con mucha actividad y compensación rítmica entre las voces. Si bien falta casi siempre el acompañamiento, sin embargo sí que aparecen intervenciones puntuales con la indicación de instrumentación (oboe, por ejemplo) que conectan frases vocales.

### Ilustración 143

Fragmento del boceto del Credo. Foto tomada del archivo del ILC con permiso de Begoña Alonso

Todo lo que sigue transcurre levemente esbozado en las partes de coro, con significativas carencias de realización, pero sin perder el hilo conductor, sugiriendo el discurso del texto a través de realizaciones mayormente homofónicas. (“*Qui cum Patri ...*”) sugiere una realización contrapuntística de solistas. De nuevo, pequeños motivos instrumentales, hacen una función conectiva. El coro *tutti* regresa para (“*et exspecto...*”), homofónicamente y en tono de Do M. El *Amen*, se presenta bien delimitado, y basado en un motivo en animada progresión descendente, seguido por una pomposo cadencia perfecta sobre valores largos.

#### 4.- Sanctus

---

Si bien le corresponde el 4º lugar, este boceto aparece al final de la libreta. *Andante Solenne*, compás de 2/2 y tono de Do M. Aunque con dinámica *f*, y un aspecto más suntuoso que en otras ocasiones, volvemos a encontrar la recurrente fórmula para el comienzo del *Sanctus* en todas las misas de Barja, a base de un motivo en forma de escala<sup>350</sup>. Apenas se puede distinguir una primera sección de carácter marcadamente homofónico en el coro, precedida por dos compases que sugieren un acompañamiento instrumental con rítmica propia de marcha o fanfarria. Sin embargo, toda esta página aparece tachada con un aspa, lo cual da a entender que Barja no estaba satisfecho aún con esta solución. A continuación otro esbozo, incompleto, pero que se adivina contrapuntístico y altamente melismático, para la segunda sección (“*Hosanna...*”).

---

<sup>350</sup> Ver análisis del Sanctus de la Messa IX dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – vocal – misas*.

## 5.- *Agnus Dei*

De este número sólo aparece el título en una página en blanco, de modo que no llegó a realizarse ni siquiera ningún esbozo del mismo.

### ***MISA IN HONOREM SANCTI MARTINI LEGIONENSIS (Soli, Coro, Organo Ed Orchestra) (Sin fecha)***

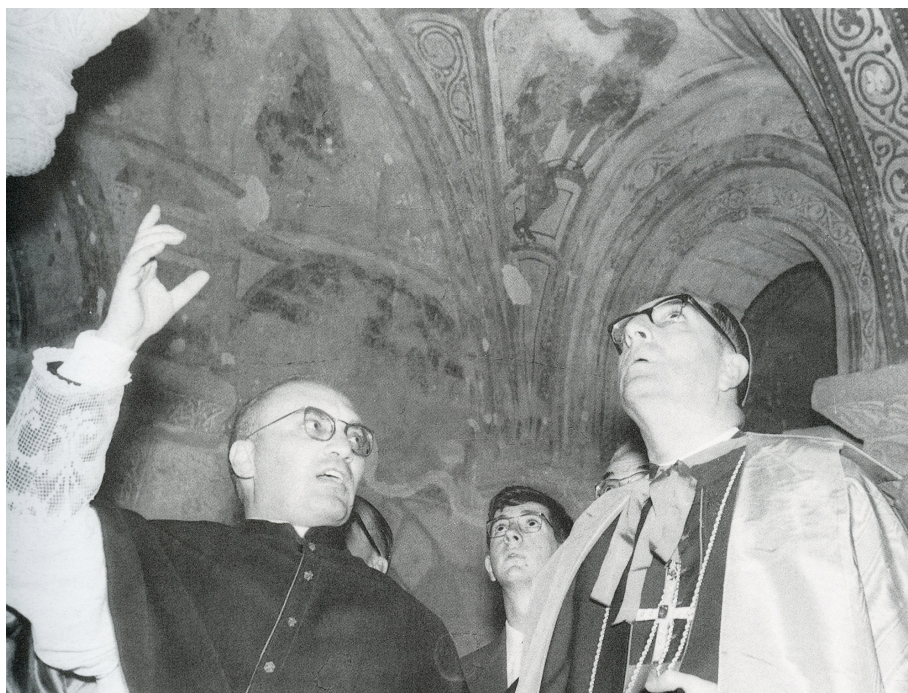
*A D. Antonio Viñayo, insigne investigador de la Historia leonesa y fiel custodio de la sabiduría isidoriana.*

Así reza la dedicatoria que figura en la contraportada del manuscrito. La partitura que se conserva contiene la parte instrumental en reducción para órgano, si bien deja evidencia de una intención orquestal, incluso señalando indicaciones concretas de instrumentación durante el transcurso. Se trata de una misa en latín, en un estilo purista. Se articula en 5 partes, ya que incluye *Credo* e integra el *Sanctus-Benedictus* en una única pieza. A pesar de no estar fechada, sí podemos afirmar con certeza que pertenece a una época en la que Barja ya se había integrado socialmente en la ciudad de León, dado que es obvio que había tenido tiempo suficiente de cultivar cierta amistad con el dedicatario. Probablemente hay que ubicarla en la década de los años 80, en plena etapa de madurez del compositor.

Efectivamente, Don Antonio Viñayo fue una personalidad del mundo de la cultura, especializado en historia medieval de León y su provincia; fue Abad del Cabildo Colegial Isidoriano, Bibliotecario, Archivero y Director del Museo de la Colegiata Isidoriana. Fue Académico Correspondiente de las *Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes* de San Fernando y de *Deutsches Archäologisches Institut* de Berlín. También recibió la Medalla al Mérito Turístico. Presidió durante 6 años la Comisión Provincial de Monumentos, así como desempeñó el cargo de Delegado Provincial de Bellas Artes<sup>351</sup>.

---

<sup>351</sup> Hevia Ballibna, A.: *D. Antonio Viñayo González. In memoriam.* ([www.scrinia.org/Antonio\\_vinayo-gonzalez.pdf](http://www.scrinia.org/Antonio_vinayo-gonzalez.pdf)). Consultado el 27 de abril de 2015.



**Ilustración 144**

**Don Antonio Viñayo mostrando al Cardenal Landázuri, en 1964, los frescos del Panteón Real de San Isidoro, conocido como la Capilla Sixtina del Románico. Foto de César Andrés Delgado**

Verdaderamente, la figura de D. Antonio Viñayo tiene un carácter simbólico, como Abad de la emblemática Colegiata de San Isidoro. En realidad, la obra está concebida para ser interpretada por la Coral Isidoriana, de cuyo repertorio habitual continúa formando parte en celebraciones solemnes (al menos algunos números, si no completa, por razones de tiempo).

Probablemente se trata, junto con la *Ara Coeli*, de una de las misas más sinfónicas y monumentales de Barja, en la que él mismo no se dejó condicionar, como en otras ocasiones, por exigencias de tipo práctico, como una duración limitada, ni por ciertas premisas postconciliares, que inducían a una popularización del concepto musical como signo de modernidad. Se trata de una auténtica joya que debería valorarse como patrimonio artístico de la Basílica Isidoriana leonesa, de la ciudad de León y de toda la música sacra española del siglo XX.

La música transcurre siempre en una cuidada adecuación con el texto, enfatizando los momentos de aclamación, meditación, declamación, súplica, etc. Es frecuente el empleo de fugados de exquisita y esmerada elaboración, alternando con pasajes homofónicos, unísonos de gran potencia y rotundidad, frases más silábicas y otras más melismáticas, solos estratégicamente dispuestos, alternancias dialogantes a modo responsorial, etc. El acompañamiento instrumental se presenta más elaborado que en otras misas, a menudo con un estilo de inspiración clásica. El resultado es una textura rica en recursos y un flujo ininterrumpido del discurso, siempre adecuado al texto.

La misa fue estrenada el 2 de marzo de 1991, dentro del IV *Memorial Ángel Barja*, en la iglesia de San Martín de León, a cargo de la Coral Isidoriana, Annick Walter (soprano), M<sup>a</sup> Teresa

Robles (contralto), Jesús Arteagabeitia (tenor) y José Ángel Ruiz (bajo), Ana María Álvarez Fardón (órgano) y Teodomiro Álvarez García (director).

### 1.- Kyrie

*Andante con moto*, compás de 4/4 y tono de Re m. La primera sección se compone de 41 compases, y se construye en un fugado lento de gran densidad contrapuntística, siempre en un flujo de densidad ascendente. Comienza una introducción instrumental a dos voces canónicas en estrecho. En el compás 8 entra la primera voz, contralto, con el tema basado en un diseño de arco por grados conjuntos. La segunda entrada, en el c. 15, es la respuesta a la quinta en las sopranos. La tercera entrada se produce en el compás 21 con el tema en el bajo, y cuarta en el c. 28 con respuesta en la voz de los tenores. La sobriedad de las partes vocales es acompañada por un plano instrumental de diseño independiente, a modo de despliegue armónico. El contrapunto vocal se va intensificando en un continuo incremento de tensión. Una quinta entrada del tema en la voz de soprano en el compás 34 contribuye a la culminación final de la sección, que tiene lugar en modo mayor de Re en el compás 41. El fugado lento recuerda al del *Kyrie* de la *Misa en Si m* de J. S. Bach, tanto en el concepto de fugado lento y de intensificación progresiva, como en el diseño y contorno melódico del tema.

La segunda sección ("*Christe...*") tiene lugar a partir del compás 42, en tono de Re M, con una textura contrastante, de naturaleza homofónica, en intervenciones alternantes entre cuarteto de solistas y *Tutti* de coro. Todo ello acompañado por un plano instrumental de gran independencia respecto a las voces, y de gran elaboración, lo cual contribuye a dotar a la obra de un monumental carácter sinfónico, muy superior al de otras misas "breves", generalmente en castellano, concebidas con una intención más práctica. En el compás 72 concluye la segunda sección, y tiene lugar un interludio instrumental que retoma el tema de fugado inicial, conectando con la tercera.

El compás 79 es el punto de comienzo de la tercera sección, donde se recrea una versión variada del fugado de la primera, de nuevo con el texto de ("*Kyrie...*") como corresponde. La variante consiste, básicamente en que las entradas se presentan en estrecho dos a dos, y en tono de Re M. En este caso, al tratarse de un contrapunto de cierta complejidad, el acompañamiento instrumental se ciñe a doblar las voces reales, al contrario de los momentos en los que las voces se presentan más austeramente, en los que el acompañamiento procede de forma más autónoma con diseños propios. Al cabo de 111 compases culmina la sección y, por lo tanto, la pieza completa, como puede constatarse, con una esplendorosa realización.



## 2.- Gloria

*Allegro*. Compás de 2/2 y tono de Re M. Comienza la primera sección (“*Gloria...*”) con aclamaciones homofónicas del coro sobre una textura acompañante de gran despliegue y actividad. La sección incluye algunas aclamaciones asignadas a solistas (“*gratias agimus ...*”) (soprano) (“*Domine deus...*”) (tenor).

Segunda sección (“*Qui tollis...*”) *Meno mosso*, compás de 3/2 y carácter más intimista que la anterior, adopta un esquema responsorial, en una estructura alternante entre soprano solista y coro. La parte instrumental adopta una textura mayoritariamente homofónica.

Tercera sección (“*Quoniam tu solus sanctus...*”) *Tempo I* compás de 2/2, reanuda un esquema textural y carácter semejantes al de la primera sección.

## 3.- Credo

*Andante*, Compás de 4/4. Comienza una sección preliminar en tono de Sol M, sobre el motivo gregoriano del Credo, que se va imitando canónicamente en un fugado en entradas sucesivas a distancia de quinta descendente, conduciendo gradualmente desde Sol M hasta Si b M. El acompañamiento instrumental elabora, mientras tanto, un diseño contrapuntístico independiente. Una vez en Si b M, tiene lugar un reposo sobre un calderón y, a continuación se inicia, propiamente, la primera sección.

*Allegro moderato*. Tono de Si b M. (“*Patrem omnipotentem...*”). Textura homofónica y enérgica, a modo de aclamación del coro, doblado por la parte instrumental. Las frases siguientes esbozan texturas moderadamente más polifónicas, pudiéndose delimitar el final de la sección hasta un reposo que tiene lugar en el compás 36.

La siguiente sección, (“*et ex patrem...*”) se presenta sobre un fugado, texturalmente contrastante con la sección anterior, acompañado por un diseño de gran independencia en el plano instrumental. El fugado concluye en poderosas aclamaciones homofónicas y un interludio instrumental que conduce a Sol m, todo lo cual se extiende hasta el compás 75.

Tercera sección, desde el compás 76, *Meno mosso*, compás de 3/2 y tono de Sol m. (“*Qui propter nos...*”) un dúo de soprano y tenor, acompañado por un cuidado plano contrapuntístico instrumental.

Sigue una cuarta sección independiente desde el compás 87, *Più lento*, tutti de coro en *pp*, y tono de Sol M (“*Et incarnatus est...*”), para este fragmento del texto, de obligado recogimiento y carácter intimista como señal de respeto, tal y como prescribe la tradición litúrgica.

Quinta sección, desde el compás 100 *Quasi adagio* (“*Crucifixus...*”), en tono de Do m. De nuevo un fugado sobre tema de valores largos. Las entradas se suceden pareadas en formato de sujeto-respuesta. Una vez consumadas las 4, el discurso se torna homofónico hasta el reposo del compás 118 sobre acorde de Do M. (“*sepultus est*”).

Sexta sección, desde el compás 119, *Allegro*, tono de Sol M y compás de 2/2 (“*Et resurrexit...*”), se inicia con potentes aclamaciones homofónicas y continúa con un nuevo fugado cargado de melismas de rasgo ascendente sobre la frase “*ascendit in caelum*”, con un claro sentido figurativo e icónico. El acompañamiento instrumental dobla las voces corales si bien, en determinados momentos, añade líneas propias e independientes. La frase “*Et iterum venturus est...*” aparece asignada polifónicamente al cuarteto de solistas, para ser contestada por el coro de forma homofónica. “*Et in Spiritum Sanctum...*” en el compás 151, aparece con un cambio a compás ternario y asignada a un solo de soprano, contestado por el coro. El compás 177 retorna a tono de Sol m y a compás binario, con una textura de potente unísono, acompañado por un plano de notable actividad rítmica en el plano instrumental (“*et unam sanctan catholicam...*”). Es seguido de leves pasajes imitativos y otros homofónicos. La última frase ya se ubica en tono de Sol M. Toda la gran sección se prolonga hasta el compás 204, superponiéndose con el comienzo de la siguiente.

Séptima sección, compás 204, *Allegro*, compas de 3/2 y tono de Sol M. Un gran fugado de figuras largas va tejiendo la textura contrapuntística de gran elaboración, con un expresivo melisma sobre la sílaba “*tu*” de “*venturi*”. Contralto, soprano, bajo y tenor es el orden de las entradas hasta consumir la textura. Finalmente otro nuevo fugado para el *Amen*, esta vez con un carácter más marcadamente melismático que otras, completando un total de 234 compases.

#### 4.- *Sanctus*

*Quasi lento, solemne*. Compás de 2/2 y tono de Re M. Se estructura en 4 secciones, según el formato prescrito por el texto A-B-C-B.

La primera sección reproduce, una vez más, una serie de características recurrentes para el comienzo de los *Sanctus* de las misas de Barja: Tono mayor, *tempo* lento y motivo basado en escalas diatónicas, por movimiento contrario u oblicuo en las voces<sup>352</sup>. La segunda parte de la sección, interrumpe la textura marcadamente polifónica, para adoptar un formato más homofónico y declamatorio. La sección se extiende por un total de 19 compases.

En el compás 20 comienza la segunda sección (“*Hosanna...*”), *Allegro moderato*, en 3/2, en un fugado de gran elaboración, seguido de una frase homofónica, hasta llegar al compás 36.

La tercera sección (“*Benedictus*”), *Andante*, en tono de Sol M, mantiene el compás ternario anterior. Se desarrolla en un nuevo fugado asignado al cuarteto solista, acompañado por un plano instrumental que dobla las voces a la vez que integra un despliegue rítmico-armónico al estilo clásico. El desarrollo armónico de la sección pasa por el vi grado (Mi m), y después por Fa # M, Mi M, para reposar en Si m. Un signo de repetición prescribe la vuelta a la segunda sección, para cerrar el *Sancuts*.

<sup>352</sup> Ver *Sanctus* de la Messa IX dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – vocal – misas*.



### 5.- *Agnus Dei*

---

*Andante tranquillo* (a 4), Compás de 2/2, tono de Re M. Se estructura en un esquema responsorial, como es característico y predeterminado por el texto. Comienza con una introducción instrumental con diseños propios del acompañamiento, en un formato muy clásico. A continuación un solo de soprano, en un registro llamativamente moderado, es contestado por una aclamación homofónica del coro. Una segunda versión del mismo esquema tiene lugar a continuación, esta vez con un registro ligeramente más elevado en el solo de soprano. La tercera vez que se reproduce el esquema comienza en el grado del relativo (Si m). Las sucesivas aclamaciones de contestación coral ("*dona nobis pacem*") conducen el retorno de Si m al I grado (Re M). Todo el número transcurre en una dinámica moderada y un carácter apacible. Tres últimos compases instrumentales sirven de confirmación de la conclusión.

## CANTATAS

---

### **ROMANCE DE LA LUNA LUNA (PARA CORO, PIANO Y ORQUESTA) (1967)**

*Homenaje a Federico García Lorca*

La plantilla requerida en esta obra es (2+1, 2, 2, 2), (4, 2, 2, 0), timb., triáng., platillos, piano, coro, cuerda). Se hace la indicación expresa de que el piano ha de colocarse integrado en la orquesta y no como solista. No tenemos constancia de ninguna interpretación de la obra en versión sinfónico coral. Sin embargo, también existe una versión de la obra para canto y piano. En este formato, la obra fue interpretada en el III Memorial Ángel Barja, del año 1990, por María Folcó (mezzosoprano) y Aurelio Viribay (piano); también en el XI *Memorial Ángel Barja*, de 1998, por Annick Walter (soprano) y Javier Iriso (piano); en el XII Memorial Ángel Barja, de 1999, por M<sup>a</sup> del Carmen García Zurdo (soprano) y Javier Iriso (piano); en el XXIV Memorial Ángel Barja, del año 2012, por el ensemble *Mamá Ninfa*, un proyecto de fusión musical-escénica en el que participaron, entre otros Ana Castillo (soprano) y Julia E. Franco (piano); de nuevo en el XXIV Memorial Ángel Barja, del año 2012, por Elena Martín García (soprano) y Antonio Escoriza González (piano).

No está claro cual puede ser la motivación de esta obra. Cronológicamente hay que situarse en el curso académico 1967-68, cuando Barja se traslada desde Astorga a Roma para estudiar en el PIMS. El manuscrito, pasado a tinta, parece escrito sobre papel pautado romano y, en la portada, junto al nombre de Ángel Barja como compositor, aparece una indicación de un apartado de correos de Astorga (León). Parece posible suponer que la partitura fue enviada desde la capital italiana a Astorga por alguna razón, si bien es cierto que la indicación del apartado postal, debería ir en la parte exterior de un sobre, quizá fue escrita en ambos lugares por alguna razón.

La fecha de composición de esta obra coincide con el 31 aniversario de la muerte del poeta. He aquí una reproducción del texto de Lorca:

<i>La luna vino a la fragua</i>	– Niño, déjame que baile.	25 <i>Por el olivar venían,</i>
<i>con su polisón de nardos.</i>	<i>Cuando vengan los gitanos,</i>	<i>bronce y sueño, los gitanos.</i>
<i>El niño la mira, mira.</i>	15 <i>te encontrarán sobre el yunque</i>	<i>Las cabezas levantadas</i>
<i>El niño la está mirando.</i>	<i>con los ojillos cerrados.</i>	<i>y los ojos entornados.</i>
5 <i>En el aire conmovido</i>	– <i>Huye luna, luna, luna,</i>	<i>Cómo canta la zumaya,</i>
<i>mueve la luna sus brazos</i>	<i>que ya siento sus caballos.</i>	30 <i>¡ay, cómo canta en el árbol!</i>
<i>y enseña, lúbrica y pura,</i>	– <i>Niño déjame, no pises</i>	<i>Por el cielo va la luna</i>
<i>sus senos de duro estaño.</i>	20 <i>mi blancor almidonado.</i>	<i>con un niño de la mano.</i>
– <i>Huye luna, luna, luna.</i>	<i>El jinete se acercaba</i>	<i>Dentro de la fragua lloran,</i>
10 <i>Si vinieran los gitanos,</i>	<i>tocando el tambor del llano.</i>	<i>dando gritos, los gitanos.</i>
<i>harían con tu corazón</i>	<i>Dentro de la fragua el niño</i>	35 <i>El aire la vela, vela.</i>
<i>collares y anillos blancos.</i>	<i>tiene los ojos cerrados.</i>	<i>El aire la está velando.</i>

Nos encontramos ante un Barja todavía muy joven, cargado encanto y de cierta ingenuidad, que aún no ha vivido la etapa neurálgica de su formación musical. A pesar de ello se aprecian rasgos ambiciosos en la composición, completamente orquestada. La obra recrea el ambiente andalusí, en un estilo similar al de Turina, Falla o Albéniz. Presenta secciones orquestales armónicamente estáticas, que despliegan escalas modales características del estilo (casi siempre variantes del modo frigio), y que magnifican la percepción de la textura a través de un empleo opulento, fastuoso y efectista de la orquestación. El uso de patrones y esquemas rítmicos propios del folclore andaluz, es otro recurso fundamental para el logro de la interacción de planos y el resultado de la textura en su globalidad. Por un lado es destacable el tratamiento rítmico de las partes vocales, que saca un provecho exquisito de potencial sonoro del texto, y por otra parte, la rítmica de la orquesta, que genera una interacción de planos y una determinante actividad textural. El transcurso del poema genera la sucesión de las 8 secciones compartimentadas en las que se articula la obra, determinando así un característico ritmo formal.

Introducción. El comienzo indica *Andante con moto*. Es una introducción instrumental de 11 compases (4/4) sobre Mi frigio. Se establece una textura de tipo rítmico-percusiva sobre ataques de notas repetidas y esquema armónico relativamente estático. Piano, timbal y bajos en pizzicato, generan un esquema rítmico de inspiración flamenca, mientras la cuerda aguda realiza sutiles resonancias de notas largas en *divisi*.

1ª sección. Compás 12. *Un poco maestoso*. Primera entrada del coro. 4 Compases para cantar al unísono “¡Arbolé, arbolé, seco y verdé!”, verso que procede de otro poema de Lorca. En este momento entra también la sección de metales, que dialogan en un esquema rítmicamente compensado con el coro. Sigue manteniéndose el ámbito diatónico de mi frigio. Ágiles tresillos y otras figuraciones rítmicas características, percutidas sobre una nota repetida, así como recurrentes trinos en la cuerda, emulan ciertos giros propios de castañuelas, recreando un ámbito idiomático flamenco.

2ª sección. Comienza en el compás 16, con indicación *Andante un poco adagio*. Es un interludio instrumental que se va desarrollando en un interesante proceso de incremento de actividad textural, donde el coro se integra, cantando en boca cerrada, como una familia tímbrica más de la orquesta. Todo el conjunto despliega una serie de variantes del modo frigio de Mi. El entramado textural va implicando gradualmente a más secciones de la orquesta por bloques: cuerda, coro BC, maderas agudas, piano y timbales, maderas graves, etc. La actividad rítmica va en aumento, con sucesivos *ostinatos* percusivos, trémolos, trinos, etc.

3ª sección. Comienza en el compás 32, en *Andante mosso* y compás de 6/8. Se crea una resolución tipo (V-I) cuando el ámbito anterior de Mi resuelve ahora en La. Poco después entran las voces masculinas del coro, iniciando, al unísono, el poema de un modo marcadamente silábico, explotando al máximo la rítmica del texto a través de un patrón anacrúsico de notable connotación folclórica. Maderas agudas doblan estas voces, mientras que los bajos de la orquesta dibujan otra línea en contrapunto. Más adelante se incorporan las voces femeninas del coro, reforzando, también en unísono, el discurso del canto. Ahora doblan las cuerdas agudas, generando efectos de heterofonía a través de la ejecución de mordentes. Un reposo de las voces tiene lugar tras el 8º verso. Sigue un pequeño enlace a través de un solo de clarinete, que reproduce el motivo anteriormente cantado por las voces. El verso 9º ("*Huye luna, luna, luna*") parece tener una especial materialización y despliegue musical. El coro deja de ser homofónico, ramificándose en una ligera polifonía, basada, mayormente, en armonías de sucesión de cuartas (agregados tipo (0,2,7) y derivados). La textura global incrementa su actividad, mediante la entrada de más secciones instrumentales y más agitación rítmica. El piano despliega armonía por cuartas a través de arpeggios virtuosísticos de figuración especial (9 figuras). El aumento de densidad sonora conduce a un clímax en el compás 52, el cual se disuelve a través de un descenso virtuosístico en el piano, a modo de filigrana, de alto contenido cromático (grupo de 38 fusas).

4ª sección. Tras un leve reposo, se reanuda la actividad rítmica en el compás 54, con el verso 10, en un esquema rítmico percusivo, y sobre variantes modales Mi-La. Al poco de comenzar este segmento, tiene lugar una polirritmia que superpone esquemas binarios sobre los ternarios. Inicialmente, las voces se presentan pareadas (hombres-mujeres). Poco después, se sincronizan las 4 en un único bloque homofónico. Llama la atención ciertos detalles preciosistas de instrumentación, como, en un momento dado, la indicación sobre el piano de "*15ª como celesta*", para requerir la ejecución en doble octava más aguda de lo escrito. Un momento de *tutti* genera otro clímax orquestal, en el compás 74, para el verso 17. Un despliegue rítmico de grupos de 9 semicorcheas en cuerda y madera genera una interacción rítmica de planos que intensifica la textura. Los fragmentos silábicos de los versos se exploran en todo su potencial rítmico, generando motivos que a su vez son imitados y desarrollados por las secciones orquestales.

5ª sección. Comienza en el compás 83. En *Allegro molto*. Compás de 2/4 y armadura de Mi m., supone un nuevo parón textural, superponiendo diversidad de planos de naturaleza rítmica contrapuesta, para el comienzo del verso 21 (pizzicatos y trémolos en la cuerda, grupos

especiales en el piano y quintillos de semicorcheas, trinos y mordentes en flautas). Poco después se suma la percusión.

6ª sección. Comienza en el compás 101. *Andante*. Compás de 6/8 y armadura de Si m. Frecuentes alteraciones propician variantes modales cambiantes sobre Si (todas de sonoridad andaluza y variantes del modo frigio). Tímbicamente es significativa la indicación de sordina en todos los violines. A pocos compases del comienzo de la sección tiene lugar una entrada del coro, donde las voces femeninas cantan, al unísono, desde el verso 25, mientras las masculinas, en otro plano, cantan terceras paralelas en BC, doblados por fagotes y cuerda grave en *pizz*. Mientras, cuerdas y maderas agudas acompañan un plano transparente y ligero. Un ligero proceso de intensificación genera otro punto culminante en el compás 113, tras el cual tiene lugar una rápida disolución de tensión y un reinicio de la actividad, con una leve instrumentación que incluye al coro en BC, y detalles como la indicación “*flautato*” para los violines II. Al llegar a la página 39 puede leerse la siguiente indicación: “*ojo: no copiar los instrumentos (y coro) que no intervienen en esta página*”. Esta frase escrita sugiere que este manuscrito estaba destinado a una edición de imprenta o, al menos, a la transcripción por algún copista.

7ª sección. Comienza en el compás 123. *Più mosso, tutti y ff*. Plena intensidad rítmica y textural, con planos bien definidos, por bloques reforzados, para cada familia instrumental, y el piano en un rol de naturaleza percusiva. El ámbito diatónico despliega variantes modales de connotación andaluza (variantes del frigio), sobre tono de Si. Todo ello para las exclamaciones del texto a partir del verso 29. El coro se conforma en un plano homofónico, mientras algunas partes de la orquesta lo doblan en cierta manera heterofónica y otras desarrollan sus propias líneas independientes. El resultado es una textura de gran diversidad y riqueza. Un reposo prolongado sobre un calderón en el compás 142 sobre la dominante de Si, y 4 compases de transición conducen a la siguiente sección.

8ª sección. Comienza en el compás 147. *Andante un poco Adagio*. Compas de 4/4 y misma armadura. El coro comienza en BC, en unísono. La orquestación en *tuti pero pp*. Se establecen dos líneas de unísono heterofónico con maderas medias y graves. Por otro lado, flautas, piano y cuerda en otro unísono heterofónico trazan otra línea de la textura. Todo ello sobre pedales rítmicos del timbal. Un conducido desvanecimiento de la orquesta nos lleva a la declamación del último verso con la indicación “*Più ritenuto sino alla fine*” en unísono. Una cascada cromática ascendente del piano ornamenta la cadencia plagal que concluye en la tríada de Si con 9ª añadida y sin 3ª; o lo que es lo mismo, un acorde por cuartas tipo (0,2,7) .

La cadencia frigia final es una abstracción del concepto que se desarrolla globalmente en la obra a largo plazo, ya que comienza en Mi y se traslada hacia Si, generando un flujo IV-I a largo plazo. Todo ello ocurre en un proceso de ritmo formal a través de la sucesión de secciones que individualmente son estáticas, pero que producen una direccionalidad a través de su sucesión.

## EMAUS (1971)

CANTATA "EMAUS" (Oratorio per Soli, Coro ed orquesta) (1971)

Enviado a Bartolucci (Roma) el 27-10-71

Al final de la partitura, Barja enumera una serie de preguntas dirigidas a su maestro Bartolucci, como la forma más adecuada de acompañar un recitativo, la conveniencia o no de hacerlo medido o libre; también si debe escribir todo en la partitura de orquesta o si basta con la reducción, y si acompaña el coro o puede ser *a capella*. Igualmente le pregunta por los gastos de correo por el envío.

De estas anotaciones que constan en la partitura, se deduce que la obra debió ser compuesta para algún fin académico del PIMS, si bien, justo en ese momento, la congregación decidió que el curso 1971-72, Ángel Barja ya no continuaría sus estudios en Roma. Quizá, también pudo ser un trabajo que Barja comenzara por propia iniciativa y que, estando ya recién regresado a España, quiso que fuera supervisado por su maestro. Se trata de un proyecto de obra inacabado, para coro, solistas y orquesta a 2, que quedó interrumpido justo antes de comenzar el recitativo por el que Barja consultaba a Bartolucci.

Según consta en el expediente académico de Barja en el PIMS, en junio de 1971, fue evaluado de Composición Sacra, en los niveles académicos de Baccalaureato y Licenza, por la realización de pruebas escritas, consistentes en la composición de un Motetto y una Messa, con las calificaciones de 9,75 y 8,50 respectivamente. Sin embargo, no consta ningún tipo de cantata ni oratorio.

### 1.- Introduzione (Andante con moto – Allegro molto)

Tono de Si m, compás de 4/2. La primera sección (*Andante con moto*) se extiende a lo largo de 22 compases, y se basa en un fugado lento, imitativo, y de incremento progresivo de la actividad textural mediante técnica estrictamente contrapuntística, todo ello sobre el tema gregoriano *Victimae paschali laudes*<sup>353</sup>. La segunda sección aligera el tempo, y se extiende hasta el c. 40, con un motivo nuevo, por grados conjuntos, y una textura más próxima a la homofonía, acabando sobre dominante.

### 2.- Coro (Andante con moto - Tempo I)

Este número reproduce el fugado lento sobre el tema *Victimae paschali laudes*, en el mismo tono de Si m, pero esta vez en el coro. Las partes de la cuerda doblan, inicialmente las voces,

---

<sup>353</sup> *Victimae paschali laudes* es una secuencia prescrita por la Iglesia católica para la Misa del domingo de Pascua.

para emanciparse gradualmente después en líneas independientes, enriqueciendo la textura mediante el contrapunto.

Existen dos copias del proyecto, una en formato borrador, y otra “en limpio”. En la primera, tras el coro, indica “*Se repite la parte Allegro*”, mientras que en la otra escribe (en italiano, puesto que es la copia que supuestamente envió a Bartolucci) “*Sege Recitativo*”. Obviamente, se trata del recitativo que tenía proyectado y sobre el cual consultaba a su maestro.

### 3.- “*Segue Recitativo*”...

Como hemos explicado, este recitativo no llegó a escribirse. Barja se preguntaba, entre otras cuestiones, sobre la conveniencia de realizarlo medido o libre...

## CANTICUM (1974)

*Coro: 4 voces mixtas*

*Orquesta: Violines I y II, Violas, Violoncellos, Contrabajos.*

*Nota: Siendo restringido a 30 el número de instrumentistas, se empleará en esta obra la cuerda -casi normal- de la orquesta sinfónica.*

Esta obra fue interpretada en el VIII Memorial Ángel Barja de 1995 por la *Orquesta Ciudad de León Odón Alonso* y la *Coral Valderense Coyantina*. También en el XV Memorial Ángel Barja de 2002 por la *Orquesta Sinfónica Ciudad de León Odón Alonso* y la *Coral Isidoriana*, y en el XXVI Memorial Ángel Barja de 2014 por la *Camerata Ars Cantus* y Héctor Guerrero (reducción órgano), Director: Luis González Viñuela.

Se trata de una obra de motivación práctica y cierta vocación pedagógica, ya que es sencilla en su concepción, y tiene una dificultad asumible por no profesionales, tanto la parte de coro como la instrumental. Los planos del coro incluyen pasajes de unísono, otros homofónicos o polifónicos de poca dificultad y fugados asumibles, generalmente con una tesitura moderada. La parte instrumental asume su propio plano independiente, con líneas, motivos y despliegues acordales propios, pero siempre basados en estructuras rítmicas de gran regularidad, lo cual aporta al discurso una percepción de sencillez en la textura. En el enfoque armónico, la obra adopta un tratamiento particular de la tonalidad, que, sin bien ésta está presente en todo momento, presenta ciertos cromatismos que la encubren relativamente. Estas alteraciones del ámbito diatónico tonal responden, en ocasiones, a planteamientos de tipo horizontal, como notas de paso que van dibujando el trazado de las líneas. Otras veces los cromatismos se fundamentan en conceptos de naturaleza más vertical, como enlaces armónicos de connotación modalizante, etc. El propio Barja escribe, mecanografiado, el texto antes del manuscrito de la partitura. Lo presenta bilingüe, en italiano y en castellano, organizándolo acorde con la articulación y distribución formal de la obra.

1.- *Altissimu, omnipotente, bon signore,  
tue so le laude, la gloria e l'onore et onne benedictione.  
Ad te solo, Altissim, se confano,  
Et nullo homo è ne dignu te mentovare.*

2.- *Laudato sî, misignore, cum tucte le tue creature,  
spetialmente messer lo frate sole,  
lo quale giorno e allumini noi per loi.  
Ed ellu è bellu e radiante con grande splendore;  
de te, altissimo, porta significatione.  
Laudato sî, misignore, per sora luna e le stelle,  
In celu l'ai formate clarite, pretiose e belle.*

3.- *Laudato sî, misignore, per fratre vento,  
et per sere et nubilo et sereno et onne tempo,  
èr lo quale alle tue creature dai sostentamento.*

4.- *Laudato sî, misignore, per so aqua,  
la quale è molto utile et humile et pretiosa et casta.  
Laudato sî, misignore, per fratre focu,*

*Per lo quale enallumini la nocte,  
Ed ello è bello et iocundo et robusto et forte.*

5.- *Orquesta sola*

6.- *Laudato sî, misignore, per sora nostra matre terra,  
la quale ne sustenta e governa,  
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.*

7.- *Laudato sî, misignore, per quello ke perdonano per lo  
tuo amore,  
et sostengono infirmitate et tribulatione.  
Beati quelli kel sosterranno in pace,  
Ka da te, altissimo, siranno incoronati.*

8.- *Laudato sî, misignore, per la sora nostra morte  
corporale,  
da la quale nullu homo vivente po skapare;  
guai a quelli ke morranno ne le peccati mortali.*

9.- *Beati quelli ke troverane le tue santissime voluntati,  
ke la norte secunda ne ferrá male.*

10.- *Laudate et benedictè misignore,  
et ringraziate et sercviateli con grande humilita*

Francesco d'Assis

1.- *Omnipotente, Altísimo, bondadoso Señor,  
Tuyas son la alabanza, la gloria y el honor;  
Tan solo tú eres digno de toda bendición  
Y nunca es digno el hombre de hacer de ti mención.*

2.- *Loado seas por toda criatura, mi Señor,  
y en especial loado por el hermano sol  
que alumbra, y abre el día, y es bello en su esplendor,  
y lleva por los cielos noticia de su autor.  
Y por la hermana luna, de blanca luz menor,  
y las estrellas claras que tu poder creó  
tan limpias, tan hermosas, tan vivas como son,  
y brillan en los cielos: ¡loado, mi Señor!*

4.- *Y por la hermana agua, preciosa en su candor,  
que es útil, casta, humilde: ¡Loado, mi señor!  
Por el hermano fuego que alumbra al irse el sol  
y es fuerte, hermoso, alegre: ¡loado, mi Señor!*

5.- *Orquesta sola*

6.- *Y por la hermana tierra que es toda bendición,  
La hermana madre tierra que da en toda ocasión  
Las hierbas y los frutos y flores de color  
Y nos sustenta y rige: ¡loado, mi Señor!*

7.- *Y por los que perdonan y aguantan por tu amor  
los males corporales y la tribulación:  
¡felices los que sufren en paz con el dolor  
porque les llega el tiempo de la coronación!*

8.- *Y por la hermana muerte: ¡loado, mi Señor!  
Ningún viviente escapa de su persecución;  
¡ay si en pecado grave sorprende al pecador!*

9.- *¡Dichosos los que cumplen la voluntad de Dios!  
¡No probarán la muerte de la condenación!*

10.- *¡Servidle con ternura y humilde corazón!  
¡Agradeced sus dones, cantad su creación!  
¡Las criaturas todas, load a mi Señor*

Francisco de Asís



### 1.- *Andante sereno - Poco Più mosso*

El carácter inicial es significativamente intimista, en 4/4 y *pp*. La obra parte de una línea al unísono en las voces y en los violines, acompañada por un leve contrapunto en las cuerdas graves. A medida que se va desarrollando el discurso, las voces se ramifican polifónicamente, y el acompañamiento se despliega. El inicio del canto es altamente melismático, si bien gradualmente se va volviendo más silábico. Las líneas del comienzo transcurren a través de frecuentes alteraciones, que encubren el ámbito diatónico de La m, si bien éste se va clarificando a medida que avanza la pieza. Son frecuentes los acordes disminuidos y también los cromatismos de paso, que dibujan las líneas difuminando el diatonismo. La pieza se caracteriza por una gran regularidad rítmica y textural. Formalmente, se percibe una articulación en 2 secciones, de 16 y 27 compases respectivamente, hasta sumar el total de 43, en virtud de la indicación *Poco Più mosso* del compás 17. Una paulatina clarificación del diatonismo conduce progresivamente a La M, donde finaliza la pieza.

### 2.- *Allegro non troppo*

Compás de 2/2, comienza sobre diversas variantes modales de La (eolio, frigio, etc.). Un comienzo instrumental de 6 compases en unísono precede a una entrada homofónica y enérgica del coro. Se aprecia una cuidada compensación de la actividad rítmica entre el coro y el acompañamiento, generando una dialogante secuencia de participación alternante. Cobra cierta importancia el acorde del II grado rebajado, lo cual genera connotaciones modales frigias. Resulta significativo el hecho de modular a La M en el compás 16, justo en el momento en que el texto habla del “frate sole”, obviamente con fines expresivos y simbólicos-icónicos. Este es un tipo de semiótica figurativa en la que puede apreciarse la luminosidad del Sol representada por el modo mayor, reservado para este momento. La siguiente intervención del coro desarrolla el primer fugado de la obra, doblado por la cuerda. Este número presenta una mayor claridad diatónica que el anterior. En el compás 34 tiene lugar una modulación a Fa # m, donde tiene lugar un segundo fugado, primero expuesto sólo en la orquesta y a continuación también en las voces. Un prolongado reposo sobre Re M en el compás 66 cierra la primera gran sección del número.

La segunda sección, que empieza en el compás 67, (*Tempo I*), comienza reexponiendo el comienzo de la primera, hasta llegar al compás 80, donde se interrumpe el carácter enérgico anterior y tiene lugar un interludio instrumental (*sereno sino alla fine*), de textura contrapuntística a 4 partes (sin contrabajo), indicación de *pp*, y *legatissimo*, cuyas líneas discurren por abundantes cromatismos de paso, que enriquecen melódica y armónicamente el discurso. En el compás 90 se reanuda el coro, en *pp* y textura homofónica, para cantar los últimos versos del número, que termina apaciblemente en el compás 103, en tríada de Si M, con la indicación *súbito al n° 3*, que a su vez comienza en Mi (como dominante de La). De este modo, la conexión está garantizada.

### 3.- *Andante deciso*

---

Tan sólo 13 compases en 4/4 y tono de La m. Una sobria melodía en la voz de soprano, basada en grados conjuntos y de perfil silábico y diatónico, a modo de coral, es doblada en octavas por los violines I. Se articula en 4 frases, 3 anacrúsicas y una conclusiva de carácter tético, todas ellas con un contorno melódico en forma de pirámide. La textura global se fundamenta en la polifonía, que sirve como elaboración contrapuntística a partir de esa línea melódica de primer plano.

### 4.- *Andante sereno*

---

Compás de 6/8 y tono de Mi M. Se inicia con una primera sección de 16 compases, con esquemas rítmicos propios del vals y armonía predominantemente diatónica. La parte del coro es polifónica, y el acompañamiento instrumental elabora motivos propios. Resulta significativo y anecdótico un gran melisma que se forma en todas las voces sobre la palabra “*aqua*”, probablemente con intención simbólica y figurativa. Algunos diseños repetitivos de semicorcheas articuladas en la cuerda en este momento, también responden a una idea similar. A continuación tiene lugar un fugado que conduce hasta el final de la 1ª sección sobre la tríada de Do # m.

En el compás 17 comienza la segunda sección en *Allegro*, compás de 2/2 y tono de La b M. Esta organización tonal genera connotaciones modales, ya que La b M puede percibirse como un III grado modalizado del Mi M anterior. Un interludio instrumental de 5 compases precede a la entrada del coro en fugado, con un motivo a base de un característico salto ascendente, que proporciona un discurso enérgico y de melodía angulosa para simbolizar el “*focu*”. Poco a poco, y con indicación *più solemne*, esta sección conduce a Do M, donde terminará en el reposo del compás 37, y comenzará la siguiente y última.

La 3ª sección comienza en el compás 38 y en tono de Do M, lo cual refuerza la percepción de conexión modal de los grados (Mi M-La b M-Do M), al tratarse de una sucesión de tonos mayores a distancia de tercera mayor. Esta sección transcurre por una rica textura polifónica y una armonía mayormente diatónica que visita transitoriamente grados modales del ámbito de Do M, para finalizar en esta tríada con una cadencia rotunda y conclusiva.

### 5.- *Un poco Adagio*

---

Compás de 2/4 y tono de Si m para un número instrumental que se inserta interrumpiendo el discurso textual a modo de interludio, y que denota un hábil recurso formal en la globalidad de la obra. No se trata de una pieza original para esta composición, sino de un material que Barja

emplea en muchas obras anteriores, en versiones de realización textural e instrumentación diversas. Este hecho se percibe como una rica transferencia de identidad y de connotación semiótica; como una expresiva carga simbólica y referencial, sobre todo si se trata de percibir la obra de Barja en su totalidad, al generarse, entre obras diferentes, conexiones de muy rica diversidad. La pieza en sí, tiene un título propio, *Vidalita*, aunque en esta obra no aparece indicado explícitamente. Lejos de responder a una intención de reciclaje o de economía de material, el hecho de emplear una pieza preexistente como ésta, y de hacerlo, además, recurrentemente, responde a una representación simbólica de la identidad del propio compositor, a modo de rúbrica o autorretrato. Así se percibe cuando se tiene una perspectiva suficientemente profunda en la apreciación de la obra total del compositor. El origen de *Vidalita* es una sencilla pieza para piano del año 1961. Encontramos versiones variadas ella en obras como *Canciones para cello y piano* (5º movimiento)<sup>354</sup>, o en el *Divertimento para 2 trompetas y órgano* (2º movimiento)<sup>355</sup>; ahora también en *Canticum*.

#### 6.- *Andante molto moderato – Allegro con moto*

Este número está escrito sólo para las voces femeninas del coro, y se articula en dos secciones de 34 y 26 compases respectivamente. Quizá pueda haber algún simbolismo también en el hecho de elegir las voces femeninas para cantar a la “hermana madre tierra”.

La 1ª sección, *Andante molto moderato*, en compás de 6/4 y tono de Fa M, se desarrolla en un formato genuinamente contrapuntístico imitativo entre ambas voces, del que también participan las líneas del acompañamiento instrumental. El tema del fugado inicial recuerda claramente al número “*Alleluia, laudate Coeli*” del *Oratorio Noël* de C. Saint-Saëns. El transcurso armónico hace que la sección repose en dominante de Sol, conectando con la siguiente.

La 2ª sección, *Allegro con moto*, en compás de 2/2, está escrita en tono de Sol M, perfectamente conducido por el transcurso armónico del segmento anterior. A pesar del contrastante carácter a causa del cambio de *tempo* y tonalidad, se mantiene la textura contrapuntística imitativa. Los tres últimos compases reproducen en la orquesta, referencialmente, el motivo de la primera sección, esta vez en el tono de Mi M. Así termina el número, con un procedimiento de abstracción y referencia, que da lugar a conexiones en diferido.

#### 7.- *Andante calmo, ma non pesante - Più mosso e deciso*

Compás de 3/4 y tono de Do # m. Se inicia con una introducción de 10 compases a base de una única línea al unísono en la orquesta, de tesitura grave y sobria, con rasgos modalizantes (modo dórico). La solución vocal consiste, en esta ocasión, en una línea principal asignada a la voz del

<sup>354</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – cámara*.

<sup>355</sup> Ver análisis de esta pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – cámara*.

bajo, acompañada por el resto de voces con indicación (“*U o BC*”). Sobre la línea del bajo puede leerse la indicación “*en relieve*”. También se aprecia una intención expresiva en la elección tímbrica de la voz de bajo, por su sobriedad y carácter noble, para referirse a “*quienes perdonan por tu amor...*”.

En el compás 24 comienza una 2ª sección, en la que las 4 voces se integran con texto en una textura polifónica, si bien a los pocos compases retoma el material del unísono inicial, primero en BC y luego con la sílaba “*Ah!*”. El reposo del compás 44 finaliza la sección.

La 3ª sección da comienzo en el compás 45 y continúa hasta el c. 66. *Più mosso e deciso*, se trata de un fugado de carácter rítmico que continúa retomando el motivo inicial de la primera sección. Un signo de repetición prescribe la repetición de la sección central, generándose así una forma global tipo A-B-C-B, y sumando un total de 87 compases, si bien las secciones presentan conexiones recíprocas entre sí, como hemos visto.

#### 8.- *Muy sereno*

---

*Legato*, tono de Si M y compás de 2/2. Una frase de 12 compases, cantada por los violines I, y acompañada por el resto de la orquesta, de un modo predominantemente homofónico, sirve como introducción y preludeo del tema vocal. Cuando entra el coro, lo hace *pp*, y con la indicación “*Muy sereno, como una oración*”. Armónicamente, en modo mayor, y sobre un pedal de tónica en el bajo, el número presenta una atmósfera de encanto místico y dulzura apacible, en lugar de dramatismo, para abordar la temática de la muerte. La textura vocal permanece homofónica y suave, el acompañamiento incluye despliegues armónicos ligeros y transparentes, y la armonía permanece diatónica y diáfana en todo momento.

#### 9.- *Andante con moto*

---

Compás de 2/2, tono de Mi m. Se expone el tema melódico de modo homofónico, a modo de coral, con connotaciones modales (eolio-dórico), como si se tratase de un tema gregoriano. En el compás 40, tras un pequeño interludio instrumental basado en el mismo material melódico, da comienzo un fugado, que se prolonga hasta el compás 51. A continuación tiene lugar un epílogo instrumental, también construido sobre el material melódico modal del inicio, que se prolonga hasta el compás 72, donde acaba en un austero unísono sobre Mi, con una intervención de violín solo sobre modo dórico. En resumen, se trata de una estructura tipo A-B-A', con el fugado como sección central.

### 10.- Andante – Allegro moderato, ma deciso

Compás de 4/4 y tono de La m, un tanto indeterminado al comienzo. Una textura contrapuntística elaborada que fluye por la interacción de líneas de intensa carga cromática que distorsiona el ámbito diatónico, recrea claramente la atmósfera del primer número de la obra. Igual que ocurría en aquél, la textura del acompañamiento se va intensificando gradualmente, y el ámbito de las voces se va ampliando, si bien la rítmica permanece siempre en un esquema de gran regularidad. Una primera sección culmina al cabo de 24 compases, sobre un acorde de Mi M.

En el compás 25 comienza una segunda gran sección, en tono de La M. Se trata de una fuga de cierta envergadura, reforzada por las partes de la orquesta. Sin duda, una vez más puede apreciarse una recreación simbólica y figurativa; en este caso, una fuga, cargada de ágiles melismas y de interacción de líneas que sugieren multitud, para un canto de alabanza de “todas las criaturas”. A partir del compás 53, coincidiendo con la indicación “*Riteniendo sino alla fine*”, tiene lugar la parte conclusiva, a modo de fugado independiente, separado del discurso anterior por un pequeño enlace instrumental. Esta subsección sugiere inicialmente el tono de Fa # m, relativo del La M anterior; sin embargo, la obra culmina en el homónimo (Fa # M), recreando el tipo de conexiones modales que ya han sido descritas anteriormente en el análisis de la obra.

## **BÚSCATE EN MÍ (Coro, Pueblo y Órgano) (Octubre de 1981)**

Esta composición, sobre texto de Santa Teresa, está fechada en el mismo mes y año que la *Misa Teresiana*. De hecho, ambas obras se conservan manuscritas en un mismo cuaderno de música. Puede apreciarse, en la primera página, que, bajo la etiqueta donde figuran el nombre de Ángel Barja como autor y la fecha, estaba escrito originalmente el lema “A la gala, gala”, igual que en la *Misa Teresiana*, lo cual indica la presentación de ambas obras a algún concurso. Corresponde a una serie de *Canciones Teresianas*, compuestas sobre textos de Santa Teresa de Jesús, para coro, pueblo, solo y órgano. Los títulos son: *Vivo sin vivir en mí*, *Si el padecer con amor*, *Vuestra soy*, *A la gala gala*, *búscate en mí*. Sin embargo, ésta aparece recogida en un cuaderno independiente del resto, y junto a la *Misa Teresiana*. Por ese motivo la catalogamos de igual modo. El contexto y las circunstancias que circundan a la composición de estas obras son, claramente, las mismas que las que corresponden a la *Misa Teresiana*<sup>356</sup>. Estas obras fueron

<sup>356</sup> Ver análisis de esta obra dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – vocal – misas*.

interpretadas en el XXVI *Memorial Ángel Barja*, de 2014, por la *Camerata Ars Cantus*, Adriana Viñuela (solista) y Héctor Guerrero (órgano)

La obra se articula en 4 secciones, las cuales, a su vez, contienen subsecciones, tal y como sugiere la organización del texto:

### 1ª Sección:

*Alma, búscate en Mí, y a Mí búscame en ti.*

*De tal suerte pudo amor, alma, en Mí te retratar, que ningún sabio pintor supiera con tal primor tal imagen estampar.*

*Fuiste por amor criada hermosa, bella y así*

*en mis entrañas pintada; si te perdieras, mi amada, alma, búscate en Mí.*

*Andante*. Compases 1-36. Compás de 6/8 y tono de Do M. Si algo caracteriza esta obra es el tratamiento armónico de especial encanto y frescura. Se trata de un explícito y transparente ámbito diatónico que, sin embargo, se presenta cargado de detalles propios de un estilo armónico un tanto desenfadado, y menos académico que en obras de estilo escolástico. Por lo tanto, es frecuente encontrarnos séptimas, novenas, apoyaturas, notas añadidas y/o extrañas sin una preparación ni resolución rigurosa (como retardos ascendentes, etc...), todo ello sobre un claro ámbito diatónico de Do M. Todos estos rasgos dan como resultado un discurso de cierta sencillez y modernidad, como si se quisiera evocar una atmósfera de espíritu juvenil, acorde con los idearios de la iglesia renovada postconciliar, pero sin perder ciertas bases de calidad, elegancia y buen hacer musical. Estos rasgos se aprecian también en el hecho de combinar pasajes en unísono con otros polifónicos, y la elección de una parte musical destinada a la asamblea, con carácter popular. Sin embargo, esta vocación de sencillez se compagina con una realización de calidad en las líneas, en la polifonía y en el acompañamiento. Aunque está escrito en 2 pentagramas, el órgano presenta indicaciones expresas de uso de pedal en momentos puntuales, lo cual denota una escritura reflexiva, consciente y detallada del acompañamiento. Tras 4 compases de introducción instrumental, el coro entra en unísono con la asamblea, cantando una frase declamatoria. En el compás 11 comienza la polifonía muy leve, casi homofónica, en el estilo armónico libre que hemos descrito anteriormente, y tesitura coral notablemente moderada, además de dinámica *pp*. Un reposo sobre dominante en el compás 21 precede a un solo de tesitura media (sin determinar, lo cual es otra señal de concepción popular), que va cantando de manera alternativa con el coro, en un formato responsorial. Otro reposo en el compás 32, esta vez sobre el vi grado, precede a una entrada de la asamblea (pueblo), que es armonizada homofónicamente por el coro. Un reposo conclusivo en tónica finaliza la sección en el compás 36.

### 2ª Sección:

*Que yo sé que te hallarás en mi pecho retratada,  
y tan al vivo sacada,  
que si te ves, te holgarás, viéndote tan bien pintada.*

*Y si acaso no supieras dónde me hallarás a Mí,  
no andes de aquí para allí. Si no, si hallarme quisieras, a Mí búscame en ti.*

*Allegretto*. Compases 37-73. Compás de 2/2. Esta sección presenta un predominio del vi grado (La m). Además de todos los recursos armónicos referidos para la sección anterior, ahora aparecen frecuentes acordes por sucesión de cuartas, o agregados de tipo (0,2,7) y derivados, lo cual contribuye a generar una cierta ambigüedad armónica entre acordes por terceras con notas añadidas (o sustituidas) y acordes por cuartas propiamente. El coro comienza con un fugado con entradas notablemente estrechadas y en *f*. Poco después, la textura de las voces se vuelve más homofónica o levemente polifónica, en esquemas de voces pareadas dos a dos. En el compás 65 tiene lugar un reposo sobre V que da lugar a un cambio de compás a ternario de nuevo (6/4), *Tempo I*, y una nueva intervención de solo (indeterminado) que vuelve a alternar en esquema responsorial con el coro. Tras un nuevo reposo sobre dominante en el compás 70, el coro canta el estribillo al unísono, terminando en tónica en el compás 73.

### 3ª Sección:

*Porque tú eres mi aposento, eres mi casa y morada,  
y así llamo en cualquier tiempo, si hallo en tu pensamiento  
estar la casa cerrada.*

*Poco Allegretto*. Compases 74-92. Este pasaje está escrito para cuarteto vocal, y presenta una intensa carga de expresividad, en virtud de grandes sutilezas armónicas, a la vez que texturales y tímbricas. Además de los procedimientos armónicos de estilo flexible que hemos descrito con anterioridad, en este segmento de la obra Barja emplea más profusión de cromatismos que generan cierta incertidumbre en el ámbito diatónico de cada momento. Por tanto, resulta significativo el uso de notas añadidas y/o extrañas, acordes incompletos, séptimas y novenas sin preparación ni resolución escolástica, cromatismos de paso, y enlaces armónicos súbitos, caprichosos y sin preparación, que tienen lugar con una gran libertad y flexibilidad (como el comienzo de la sección en Si m que 6 compases más tarde transita a La m). La ubicación del acompañamiento en un registro medio-agudo, la dinámica *pp*, y el modo de desplegar los acordes en los diseños del acompañamiento, así como la elección de las voces solistas, hacen de esta sección, un momento de especial sutileza y expresividad, debido a la realización armónica, tímbrica y textural. El reposo del último compás tiene lugar sobre un acorde de séptima de 3ª especie (tríada disminuida y séptima menor) en 2ª inversión.

### 4ª Sección:

*Fuera de ti no hay buscarme, porque para hallarme a Mí bastará sólo llamarme;  
que a ti iré sin tardarme*

*y a Mí búscame en ti.*

*Alma, buscarte has en Mí, y a Mí buscarme has en ti.*

*Andante, con solennità*. Compases 93-121. Lo más característico de esta sección resulta el comienzo, netamente pandiatónico, donde confluyen el peculiar tratamiento armónico y textural. Aunque no hay armadura, un explícito ámbito diatónico de Re M se expande y se despliega en un desarrollo de textura acumulativo, conformando acordes por segundas. Agregados parciales evocan otro tipo de subconjuntos, de connotaciones modales diversas por la sucesión de tonos consecutivos (hexátonas, lidias, etc...). La entrada del coro tiene lugar en un fugado que está en el mismo contexto, al fundamentarse en un motivo de escala ascendente.



En el compás 105 tiene lugar un reposo sobre dominante de Do, que prepara el retorno a dicha tonalidad. En ese momento tiene lugar una nueva intervención del solista (indeterminado), alternando, una vez más de forma responsorial con el coro. A partir de la anacrusa del compás 110, es el pueblo quien se une al coro de forma homofónica, reiterando el estribillo que, a su vez, confirma los giros cadenciales que refuerzan el ámbito de Do M. El acompañamiento realiza, en este momento, algunas filigranas que incluyen pasajeras anécdotas cromáticas decorativas, si bien el entorno general es indiscutiblemente diatónico.

## CANCIONES TERESIANAS

*Por encargo de la Comisión del IV Centenario de Teresa de Ávila*

Así figura escrito en el cuaderno que recoge esta serie de canciones cuyas circunstancias poéticas de composición son las mismas que las de la *Misa Teresiana* y *Búscate en mí*.

La colección de canciones está grabada, junto a otras de la misma temática, de Francisco Palazón, Antonio Bernardo de Quirós, María Ostiz, bajo el título genérico “*Vivo sin vivir en mí*”, sobre más textos de Santa Teresa y de José Luis Martín Descalzo. La grabación, llevada a cabo por la sección discográfica de *Ediciones Paulinas* en 1981, presenta, en la carátula, una edición de las partituras de los temas, que contiene sólo las melodías con los textos, incluyendo algún ligero divisi polifónico ocasional, pero sin la instrumentación. Los intérpretes de la grabación fueron Amaya Saizar, Mercedes Lavilla y Luis Álvarez, con dirección de Javier Iturralde, actuando el propio Antonio Bernardo de Quirós como “asesor teresiano”.

Estas canciones, junto con la titulada *Búscate en mí*, fueron interpretadas en el XXVI Memorial Ángel Barja, del año 2014, por la Camerata *Ars Cantus* y la solista Adriana Viñuela, acompañados al órgano por Héctor Guerrero Rodríguez.

Las canciones responden todas ellas a una estructura semejante, con estrofas a solo y estribillos recurrentes. Suele ocurrir que el final de cada estrofa retoma material melódico del estribillo, estableciéndose conexiones formales entre las partes que favorecen la conducción del discurso. Esto es así por la propia estructura del texto, que presenta un verso “de vuelta”, antes de la repetición del final del estribillo. Los materiales temáticos suelen incluir progresiones y rasgos rítmicos propios de música popular, incluso folclórica. Sin embargo, la realización de los acompañamientos y, en algunos casos de ciertos pasajes polifónicos (facultativos) en el plano vocal, aportan el ingrediente más culto que se combina con el anterior. Todo ello responde a un sentido de concepción práctica de la música sacra, de ejecución viable incluso en un ámbito *amateur*, sin perjuicio de una cierta intención culta.



### 1.- “Vivo sin vivir en mí”

*Bastante movido.* Tono de Re m. La organización formal, según estructura del texto, es la siguiente:

Introducción – Estribillo – Solo 1– Estribillo – Solo2 – Estribillo – Solo3 – Estribillo

Estribillo: *Vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero porque no muero.*

Solo 1.- *Vivo ya fuera de mí, después que muero de amor, porque vivo en el Señor, que me quiso para sí. Cuando el corazón le di puso en él este letrero: Que muero porque no muero.*

Solo 2.- *Sólo con la confianza vivo de que he de morir, porque muriendo, el vivir me asegura mi esperanza. Muerte do el vivir se alcanza, no te tardes, que te espero, que muero porque no muero.*

Solo 3. – *Mira que el amor es fuerte; vida no me seas molesta; mira que sólo te resta, para ganarte, perderte. Venga ya la dulce muerte, venga el morir muy ligero, que muero porque no muero.*

La instrumentación se presenta, únicamente, en versión acompañada por reducción de órgano (2 pentagramas), si bien a lápiz aparece indicada la intención de emplear 4 trompas, cuarteto de cuerda y guitarra. Durante el transcurso de la reducción, se indica la entrada de estos instrumentos, también a lápiz.

El planteamiento es sencillo, con todos los aditamentos y premisas característicamente postconciliares, líneas de canto de tesituras asequibles, ritmos de cierta connotación popular, progresiones previsibles, etc. Tienen lugar también detalles de cierta elegancia, pero indicados con carácter facultativo, como la posibilidad de acompañar polifónicamente el final del primer solo (se indica una armonía homofónica en notas pequeñas “*ad libitum*”). El estribillo es al unísono, con el carácter ensamblario y popular, propio del enfoque musical posterior al concilio Vaticano II.

El diatonismo es claro, sobre Re m, si bien al principio de la introducción se produce una cierta ambigüedad entre La m y Re dórico, para, posteriormente, establecerse el tono de Re m. Únicamente tiene lugar leves pasos por los grados cercanos, con las atracciones correspondientes. La concepción armónica, así como la textura de melodía acompañada, contribuyen a la sencillez del fundamento conceptual de la pieza.

## 2.- “Si el padecer con amor”

*Andante*. Tono de Re M, compás de 2/2. La estructura formal, según la organización del texto, responde al siguiente esquema:

Estribillo – Solo 1 – Estribillo – Solo 2 - Estribillo

Estribillo: *Si el padecer con amor puede dar tan gran deleite, ¿qué gozo no dará el verte?*

1.- *El amor cuando es crecido no puede estar sin obrar, ni el fuerte sin pelear por amor de su querido. Con esto le hará vencido y querrá que en todo acierte: ¿Qué gozo no dará el verte?*

2.- *Pues todos temen la muerte, ¿Cómo te es dulce morir? ¡Es que voy para vivir en más encumbrada suerte! ¿Qué gozo no dará el verte?*

Una buena parte del estribillo y del solo 1 mantienen una persistente nota pedal tremolada en el bajo. El estribillo está concebido al unísono, como es propio de este estilo de canto para el pueblo. Sin embargo, al final, Barja añade una versión polifónica del mismo, indicando lo siguiente: “*Versión coral de la melodía anterior: (el acompañamiento es igual)*”.

Queda claro aquí el sentido de versatilidad y sentido práctico de que se dota a la composición, adecuándola a las diferentes posibilidades de la ejecución, sean éstas más ricas o más modestas. Dicha versión polifónica es netamente contrapuntística, a modo de fugado, con todos los aditamentos del estilo imitativo y la técnica depurada característica de Barja. Indica también cómo la voz de contralto reproduce, literalmente, la melodía original compuesta para la asamblea al unísono. El diatonismo de la pieza es transparente, y la textura del acompañamiento sencilla. En ocasiones, con partes instrumentales vinculadas a las del canto; otras veces, más emancipadas. La segunda estrofa de solo comienza en el tono del relativo (Si m), para retornar, al final, al origen de Re M. Al comienzo aparecen, a lápiz, indicaciones de instrumentación (cuerda + triángulo + guitarra + oboe), sobre la partitura de reducción. Sin embargo, más adelante, en el mismo cuaderno, aparece otra versión, orquestada, de la pieza. La plantilla instrumental consta de oboe, guitarra, bongos/pandereta, clave y cuerda, además del canto. En general, no aparecen voces nuevas en esta versión, sino que se transcriben las de la reducción a la plantilla instrumental. El clave incluye ornamentaciones características de su ámbito idiomático. Lógicamente, las partes instrumentales emancipadas de las vocales, adquieren un nuevo relieve en esta versión.

En general, la estética podría calificarse de un tipo entre ecléctico y popular, con ciertos rasgos clásicos.

### 3.- “Vuestra soy”

Tono de Re M, compás de 6/8.

La estructura formal, según la organización del texto es la siguiente:

Estribillo – Solo 1 – Estribillo – Solo 2 – Estribillo – Solo 3 - Estribillo

Estribillo: *Vuestra soy, para vos nació, ¿qué mandáis hacer de mí?, qué mandais hacer de mí?*

Solo 1.- *Vuestra soy, pues me criasteis, vuestra pues me redimisteis, vuestra, pues que me sufristeis, vuestra pues no me perdí: ¿Qué mandáis hacer de mí? ¿Qué mandais hacer de mí?*

Solo 2.- *Dadme muerte, dadme vida, dad salud o enfermedad, honra o deshonra de dad, dadme paz credida, que a todo digo que sí: ¿Qué mandais hacer de mí? Qué mandáis hacer de mí?*

Solo 3.- *Dadme riqueza o pobreza, dad consuelo o desconsuelo, dadme infierno cielo, pues del todo me rendí: ¿Qué mandáis hacer de mí, qué mandáis hacer de mí?*

Son característicos los reposos sobre dominante, que, junto con el ritmo ternario, dotan a la pieza de un carácter madrigalesco o de danza antigua. También es característico el hecho de que el final de las estrofas es igual que el del estribillo, buscando el reposo sobre dominante. Esta circunstancia pone de relieve la propia estructura del texto. De este modo se crean conexiones formales entre las partes que aportan un extra de inteligibilidad a la pieza. El diatonismo es transparente, sin que aparezcan alteraciones significativas.

También aparece, en el cuaderno, otra versión orquestada de la canción. En este caso, la plantilla instrumental incluye flauta de pico, pandero y cuerda. Esta tímbrica, de connotación antigua, conecta con el carácter madrigalesco o de danza neo-renacentista que hemos sugerido anteriormente. Esta versión incluye, además, 2 realizaciones polifónicas del estribillo, una para 4 voces mixtas y otra para 3 voces iguales. De este modo, la versatilidad de resulta extraordinaria, al poder optar por una de las 2 opciones, además de la del unísono, y por el acompañamiento en la versión orquestada o la de reducción.

### 4.- “A la gala, gala”

La versión para voces con acompañamiento de órgano se presenta en tono de Si b M, si bien también existe una versión orquestada, que aparece en La M. El estribillo está escrito en compás de 3/4, mientras que las estrofas se desarrollan en compás binario. Los motivos contienen progresiones que dotan de inteligibilidad al discurso. En general se trata de un lenguaje que podría calificarse de neobarroco, con algunos indicios populares. El estribillo aparece al unísono en la versión de reducción, mientras que, en la orquestada, se presenta, parte en unísono y parte armonizada a 3 voces iguales. Las melodías surgen de la esencia del texto, tanto a nivel rítmico como melódico, de un modo muy conscientemente ideado. Se enfatizan las sílabas tónicas de manera muy audaz, y se diseñan células rítmicas, claramente derivadas de la propia génesis del

texto. Muchos de los giros melódicos de las partes vocales responden a una inspiración popular, mientras que la realización instrumental tiene una naturaleza más culta.

La plantilla de la versión orquestada es: flauta, oboe, fagot, triángulo/pandereta, y cuerda, además de las voces iguales (se entiende que agudas).

El comienzo de la pieza recuerda significativamente al del *Oratorio de Navidad* de J. S. Bach, tanto en su orquestación y tímbrica como en su material motivico y rítmico. Como ocurre en toda esta colección de piezas, el final de cada estrofa retoma el material melódico del estribillo, generando así conexiones que dan coherencia formal. En este caso, este hecho tiene lugar de un modo muy hábil, al haber una discrepancia rítmica entre el carácter ternario del estribillo y el binario de las estrofas. Esto hace que se perciba cierta polirritmia al final de cada estrofa.

La organización formal surge de la propia naturaleza estructural del texto, de la manera siguiente:

Estribillo – Solo 1 – Estribillo – Solo 2 – Estribillo – Solo 3 – Solo 4 – Estribillo

La música de los solos 3 y 4 coincide. Además, la estrofa 1 es un solo al unísono, pero las estrofas 2, 3 y 4, incluyen segmentos polifónicos a 3 voces iguales.

Estribillo: *Pues que nuestro esposo nos quiere en prisión, a la gala gala de la religión, a la gala gala de la religión.*

Solo 1.- *¡Oh, qué ricas bosas ordenó Jesús! Quiérenos a todas y danos su luz. Sigamos la cruz con gran perfección: A la gala gala de la religión, a la gala gala de la religión.*

Solo 2.- *Este es el estado de Dios escogido, con que del pecado nos ha defendido. Hanos prometido la consolación, si nos alegramos en esta prisión, a la gala gala de la religión.*

Solo 3.- *Darnos ha grandezas e la eterna gloria, si por sus riquezas dejamos la escoria que hay en este mundo y su perdición, a la gala gala de la religión a la gala gala de la religión.*

Solo 4.- *¡Oh, que cautiverio de gran libertad!, venturosa vida para eternidad. No quiero librar ya mi corazón. A la gala gala de la religión, a la gala gala de la religión.*



## OTRAS OBRAS PARA CORO Y ÓRGANO

---

### *ALEGRÉMONOS TODOS (1972)*

Esta breve pieza no está fechada en su manuscrito. Sin embargo, podemos ubicarla temporalmente dado que fue compuesta para la misa que se retransmitió desde la iglesia de San Marcos de León, el día de todos los Santos de 1972. Todas las circunstancias de este evento en el que tuvo lugar el estreno de esta obra están detallados en el análisis de la *Misa Ara Coeli*<sup>357</sup>, que también fue interpretada en la misma ocasión. Fue interpretada en el XII Memorial Ángel Barja (1998) por *Voces del Alba*.

La obra está compuesta para coro y acompañamiento de órgano, sobre el texto del *introito* de la *Misa de Todos los Santos*.

*Gozosamente*, Tono de La M y compás de 2/2. La textura de la pieza es netamente homofónica. Predominan esquemas rítmicos de tipo dáctilo<sup>358</sup>. Como corresponde a la intención litúrgica, la inteligibilidad del texto es absolutamente transparente, dándose, además, la circunstancia de emplearlo en castellano y no en latín. Tal y como recogen los comentarios hemerográficos de la época, se trata de una composición de estilo postconciliar.

Dado que se indica la repetición de la primera parte, la pieza presenta una forma lied (A-B-A), tal y como representa el esquema siguiente:

---

<sup>357</sup> Ver análisis de esta obra dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – vocal – misas*.

<sup>358</sup> Nota larga seguida de dos breves.

Sección	A	B	A
Texto	<i>Alegrémonos todos en le Señor celebrando la fiesta de Todos los Santos, en cuya solemnidad los ángeles alaban al Hijo de Dios.</i>	<i>Aclamad al Señor todas las naciones, cantadle todos los pueblos.</i>	<i>Alegrémonos todos en le Señor celebrando la fiesta de Todos los Santos, en cuya solemnidad los ángeles alaban al Hijo de Dios.</i>
Grados de paso	V-vi-V	ii-V	V-vi-V
Compases	1-18	19-30	1-18

#### Esquema 187

Resulta significativo que todos los reposos conclusivos tienen lugar sobre el mencionado V grado, y el único que aparece sobre tónica es, sin embargo, de carácter transitorio. Todo esto hace que, a pesar de la naturaleza sencilla, y del citado estilo “postconciliar” referido por el propio cronista, la pieza presenta una cierta connotación historicista, de atmósfera modalizante.

## CANTANTIBUS ORGANIS

Esta pieza sacra para coro con acompañamiento de órgano no está fechada. Sin embargo, podemos intuir que fue compuesta en los años 80, con motivo de alguna de las celebraciones de la festividad de Santa Cecilia en las que, tradicionalmente, se reunían todos los coros de la ciudad de León<sup>359</sup> para cantar conjuntamente en la celebración de una misa en la catedral.

Fue interpretada por la *Capilla Clásica* en el VII, XX, XXV y XXVI Memoriales (1994, 2008, 2013 y 2014 respectivamente), por *Voces del Alba* en el XII Memorial (1999) y por la *Coral Aguas Blancas de Gordón* en el XVII Memorial (2004).

Se trata del texto de la antifona de las vísperas de la fiesta de Santa Cecilia. Una traducción aproximada sería la siguiente:

---

<sup>359</sup> Por aquel entonces eran el Orfeón Leonés, la Capilla Clásica, la Coral Isidoriana y el joven Coro de la Universidad de León.

*Cantantes músicos,  
Cecilia cantó al Señor,  
Que mi corazón sea sin mancha,  
que no sea yo avergonzado.  
Cuando el alba se desvanecía ,  
Cecilia lloró y dijo :  
Levantaos , oh soldados de Cristo,  
poneos las armas de la luz.*

La pieza se articula en dos secciones, indicando, al finalizar la segunda, la vuelta a la primera. El resultado es una forma A-B-A, tal y como indica el esquema:

Sección	A	B	A
<b>Texto</b>	<i>Cantantibus organis, Caecilia cantabat domino, Cantabat Domino. Fiat cor meum Inmaculatum Ut non confundar.</i>	<i>Dum aurora finem daret, Caecilia exclamavit, dicens: Eia milites Christi, In duimini arma lucis.</i>	<i>Cantantibus organis, Caecilia cantabat domino, Cantabat Domino. Fiat cor meum Inmaculatum Ut non confundar.</i>
<b>Tono</b>	La M	Re M-La M	La M
<b>Compases</b>	1-21	22-38	1-21

**Esquema 188**

El intercambio, casi yuxtapuesto, entre los tonos de tónica y dominante, aporta una cierta connotación arcaizante de atmósfera modal. Algunos reposos sobre *vi* grado refuerzan el vínculo como grados comunes, y aportan mayor connotación modalizante. El acompañamiento de órgano duplica, casi exclusivamente, las voces corales, añadiendo únicamente algunos acordes atacados con algún patrón rítmico, lo cual aporta diversidad a la textura global.

Un detalle significativo es el motivo inicial para las sílabas “*Can-tan-ti-bus*”. Como podemos apreciar, en esta palabra la sílaba tónica es la segunda. Sin embargo, rítmicamente, Barja emplea



un comienzo tético<sup>360</sup>. A pesar de esto, se percibe la sílaba tónica como tal, con toda claridad. Esto se consigue mediante el intervalo inicial, disjunto y ascendente, que emula un acento. La percepción global es de cierta polirritmia, como si tuviese lugar un cambio de compás. Éste es un procedimiento muy característico de la polifonía clásica, donde la música se adaptaba a la morfología del texto de una manera exquisita, preservando su inteligibilidad de un modo prioritario.

La textura general es predominantemente homofónica. Se trata de una pieza sencilla y de registro moderado. Dada su brevedad, parece concebida con una funcionalidad práctica para la liturgia más que como obra de concierto. Sin embargo, también presenta un porte elegante y una estética neo-renacentista en su sobriedad.

---

<sup>360</sup> Situando la primera sílaba en parte fuerte de compás y la segunda en débil.

## LA OBRA PARA CANTO Y PIANO

---

### **CANCIONES GALLEGAS ANTIGUAS (Astorga, 1967)**

*A Galicia, maravillosa tierra desconocida*

Esta colección de 12 piezas fue estrenada, en versión para voz y grupo de cámara, en el XXVI Memorial Ángel Barja de 2014, por Milagros Poblador (soprano) y el grupo *Cosmos 21*. Son melodías populares armonizadas por Barja, y así lo indica él mismo en el encabezamiento de cada una. Casi todas ellas contienen el popular giro “*la-le-lo*”, propio de este folclore. Si bien las melodías son sencillas, austeras y de reducido ámbito y registro, los acompañamientos exploran soluciones hábilmente elaboradas en cuanto a textura, tratamiento tonal y tímbrica (emulada en un rico uso de los registros del piano). Debido a todo lo anterior, encontramos cierta semejanza entre esta colección y las *Siete canciones populares españolas* de M. de Falla, donde se combina la naturaleza folclórica de las melodías con una elaboración de cierta influencia impresionista en el acompañamiento, si bien existe la obvia y distintiva particularidad de estar recreadas éstas a partir del folclore gallego.

#### *1.- Alalá*

---

*Andante*, 17 compases de 2/4 sin armadura. Se articula en dos secciones de 8 y 9 compases, respectivamente, generando una forma tipo A-A', según sugiere la organización del texto en dos frases, tal y como sigue.

*Non me tires con pedriñas ni con onzas recortadas:*

*Xa sabes que non te quero, non me sigas as pisadas.*

La extensión melódica es moderada (Sol<sub>4</sub> – Mi<sub>5</sub>), y el ámbito diatónico sugiere el modo de Re dórico. El comienzo de ambas frases se basa en un agregado tipo (0,2,7) / (0,5,7), que, a su vez, sugiere armonías basadas en acordes por cuartas, como el acorde final de la pieza.

La textura propone en el plano del acompañamiento, a su vez, 3 subplanos: 1.-un bajo, 2.-un despliegue armónico central, de notable actividad rítmica, y 3.-una leve voz que, esporádicamente, dobla el canto de modo heterofónico.

La armonía sugiere un tratamiento polimodal y poliacordal, a través del uso de recurrentes cromatismos que distorsionan el modo de Re dórico, tan transparente en el canto.

## 2.- Cantiga

---

*Poco Andante*, 11 compases de 3/4 y armadura de Do # m. De nuevo la forma se estructura en una solución bipartita (A – A'), según sugiere la disposición del texto en dos versos.

*Canta ti, cantarei eue, iremos dos cantando.*

*Cante quen tivera amores, porque'os meus can a cavando.*

La cota de la extensión melódica es aún más reducida que en la pieza anterior (Sol #<sub>4</sub> – Re #<sub>5</sub>). Puede afirmarse que la melodía se desarrolla casi íntegramente en un tetracordo tipo (0,1,3,5), que puede, a su vez, percibirse como fragmento frigio de Sol #, o como fragmento eolio de Do #. Integrada en el conjunto de planos, con el acompañamiento, se refuerza la percepción de Do # como centro de gravedad tonal, debido a la trayectoria del bajo. Sin embargo, algunos procedimientos, como el uso de acordes por cuartas, y algunos cromatismos en las partes centrales del acompañamiento, sirven de distorsión de este ámbito modal. El resultado es un lenguaje neomodal, en el sentido más preciso del prefijo “neo”.

La textura se caracteriza por la interacción rítmica propiciada entre un incesante pulso de negra en el plano central, y otro sincopado desplazado a distancia de corchea en el bajo; si bien a partir de la segunda mitad de la segunda sección se invierte esta disposición.

## 3.- O que casa con morena

---

*Allegro*, en compás de 3/4 - 2/4, y sin armadura. La estructura de la copla se basa en patrones repetidos que suman un total de 49 compases, estructurados en segmentos de 2 + (4+4+7) + (4+4+7) + (4+4+7) + 2. Lo cual se traduce en una estructura tipo: Int. – (a-a-b) – (a-a-b) – (a-a-b) – Coda, con sus coplas y estribillos.

*O que casa con morena le va a vida amargurada (bis). Rila no pan de centeno ten do da fariña branca.*

*Ay, la la la, ay, la la la, ay, la le lo la la la la*

*Non cases con home roxo, color de azafrán en rama (bis), qu'e com'as barbas do millo, qe non sirven para nada.*

*Ay, la la la, ay, la la la, ay, la le lo la la la la*

*Un gato e un escribano caeron xuntos n'un pozo (bis), e, conm'os dous eran gatos, rabuñáronse o pescozo.*

*Ay, la la la, ay, la la la, ay, la le lo la la la la*

La melodía del canto se extiende desde Sol  $_4$  hasta Mi  $b_5$ , sugiriendo un tetracordo de escala mayor de segundo tipo, esto es, con el 6º grado rebajado, lo cual está dentro del contexto folclórico de que se trata; y tomando la nota Sol como centro tónico, tal y como reafirma el bajo. El acompañamiento añade más alturas cromáticas (La  $b$ , Si  $b$ , además del Mi  $b$  y el Fa  $\#$ ), que completan una escala del denominado *Modo español*, sobre Sol<sup>361</sup>.

La alternancia entre compás ternario y binario genera una característica secuencia rítmica de cierta irregularidad, propia del folclore.

La textura del acompañamiento incluye ritmos agitados de semicorcheas, así como prolongados pedales que recuerdan, en cierta medida, el roncón de una gaita.

#### 4.- ¡Terra, tierra!

*Andante, un poco lento*, compás de 2/4 y sin armadura. Forma sencilla, estructurada 2 en segmentos de 8 compases (A-B) y, éstos a su vez, de 4 (a,a,b,b).

*¡Terra, tierra, terra day alma!*

*¡Terra de xente nobre e fidalga!*

*La la la la la la la la la*

*La la la la la la la la la*

Las partes B responden a un patrón en progresión descendente. La melodía se extiende en un ámbito de Sol  $\#_4$  – Re  $_5$ . La escala predominante es de La  $m$  melódica. Las partes A contienen un bajo linealmente definido, de conducción descendente, con cierto contenido cromático. Las partes B contienen un bajo en registro más agudo, también con cromatismos de paso. La mano derecha, en ambas secciones, dobla el canto de un modo heterofónico, en una versión desplegada en semicorcheas, aportando interacción rítmica a la textura.

El tono de La  $m$  está claramente definido, reposando ambas secciones A en dominante y las dos B en tónica. El último acorde, prolongado, contiene una sexta alterada un semitono ascendente, que sugiere un modo dórico, y una cuarta añadida, que posteriormente pasa al bajo, creando una cierta ambigüedad tonal al final.

---

<sup>361</sup> Mantenemos aquí la denominación de escalas empleada por E Igoa. Igoa Mateos, E.: *El Legado Musical de Ángel Barja Obra Instrumental*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, 2006, p. 101

### 5.- Alalá de Padrón

*Allegro*, compás de 2/4 y armadura de Fa M. Una vez más, una forma bipartita A-B, subdividida a su vez en subsecciones de 6-7 compases, a modo a-a-b-b'. La estructura se reproduce completa 3 veces, correspondiendo con las 3 estrofas del texto.

*Elas eran de Laiño, elas de Laiño sone. / Collen o xunco na Braña, van no vender a Padrone.*

*Como chove miudiño, como miudiño chove, / pola banda de Laiño, po la banda de Lestrove.*

*Pasei pola tua porta, pdinche auga e non m'a deche. / Válgame Dios, queridiña, ¡Qué soberbia te fixeche!*

La melodía está ubicada en la escala mayor de tercer tipo de Fa<sup>362</sup>, durante las secciones A, y en Fa M en las secciones B. Esta cualidad polimodal es muy característica del folclore del que se trata. La melodía transcurre en un ámbito comprendido entre Fa<sub>4</sub> y Re<sub>5</sub>, y las cabezas de los motivos se fundamentan en la tríada de Fa M, lo cual refuerza la percepción tonal, si bien ésta resulta luego matizada por las sutilezas modales que acabamos de describir.

La textura del acompañamiento incluye un bajo bastante estático en la sección A, a modo de pedal de tónica, que recuerda el roncón de gaita. En la parte B, sin embargo, comienza una trayectoria cromática dirigida en sentido descendente. La mano derecha ejecuta un sencillo patrón rítmico repetitivo, a través del cual se va desplegando y completando la armonía.

### 6.- Canto de Berce

*Lento*, compás de 2/4 y armadura de Sol m. La forma se articula en dos secciones, a modo Intr.-A-B-Coda, según sugiere la disposición del texto:

*Durme, meu meniño, durme, durme si queres durmir.*

*A tua nai vaiche na leña, o teu pai logo ha de vir.*

*¡Ah! ¡Ah!*

La melodía transcurre por una extensión ligeramente más amplia que las anteriores (Re<sub>4</sub>-Mib<sub>5</sub>), y en un claro ámbito diatónico de Sol m. Sin embargo, el acompañamiento incluye alteraciones que sugieren variantes de la escala menor (escala armónica, fundamentalmente). El motivo principal se fundamenta en un característico floreo en rítmica de tresillo, expuesto ya en la introducción instrumental.

<sup>362</sup> Con el 6º y 7º grados rebajados, de modo que resulta una escala mixta entre modo mayor y menor.

Una vez más, el bajo toca prolongadas notas pedal, que recuerdan el roncón de gaita. Dicha tónica, insistente, refuerza el sentido tonal en la sección A. En la sección B son significativos los poliacordes que encubren la tonalidad, a pesar de la transparencia del ámbito diatónico, debido a acordes formados en la mano derecha sobre un bajo ajeno a su naturaleza. Este procedimiento genera un característico interés armónico, que podríamos denominar tonalidad encubierta.

## 7.- Barcala

*Presto*. La armadura es la propia de Re M; sin embargo, la recurrente alteración descendente del VII grado en el canto, genera la percepción de un modo mixolidio de Re. La forma, basada naturalmente en el texto, se articula en 3 estrofas de 36 compases cada una e igual música. A su vez, la estructura interna de cada estrofa se articula en segmentos de 8 compases, de la manera siguiente: a-b-b-b. El ámbito melódico es muy reducido, desde La<sub>4</sub> hasta Re<sub>5</sub>, a excepción de la coda final, donde se pide cantar un prolongado La<sub>5</sub> sobre una exclamación.

La alternancia de patrones métricos tipo troqueo y yambo sobre el ritmo ternario, dan lugar a al carácter al que hace referencia el título.

Mientras la melodía permanece en un ámbito diatónico muy restringido, como hemos visto, del modo mixolidio, el acompañamiento del piano emplea un cromatismo total, que crea un plano armónico totalmente independiente del canto. También es significativo el empleo de registros extremos en ambas manos del piano, sugiriendo timbres poco comunes y mixturas orquestales ficticias. Ocasionalmente, el piano se asienta en acordes de séptima que sugieren cierta ubicación tonal (aunque ajena al ámbito de Re mixolidio). Sin embargo, estos acordes se suceden de modo paralelo, negando un posible contexto de armonía tradicional. En definitiva, la textura global de la pieza se caracteriza por superponer una melodía muy localizada diatónicamente, sobre un plano acompañante que en ocasiones es atonal, y en otras muestra algún tipo de tonalidad encubierta y/o distorsionada. Mientras, la rítmica mantiene el carácter de la expresividad propia que sugiere el título.

1.- *Barcala, barcalexiña, barcalexiña, Barcala, Barcala da miña vida, barcala da miña yalma. Ay la la la la la la la, ay la la la le lo la la. Ay, la la la la le lo, ay, la la la le lo la la.*

2.- *Cantade, nenas, cantade, que o voso cantar me alegre; se o voso cantar non fose, xa n'estaba n'esta terra. Ay la la la la la la, ay la la la le lo la la. Ay, la la la la le lo, ay, la la la le lo la la.*

3.- *Namoreime de una nena porqu'ela cantaba ben; agora morro de fame, o cantar non me mantén. Ay la la la la la la la, ay la la la le lo la la. Ay, la la la la le lo, ay, la la la le lo la la.*

¡Ah!

### 8.- *Cantar de arrieros I*

---

*Adagio non troppo*. La estructura responde a una forma estrófica, articulándose, a su vez, cada estrofa en 2 partes (A-A') de 13 y 16 compases respectivamente. La melodía se mantiene restringida, como viene siendo habitual, en un ámbito pequeño La<sub>4</sub> - Mi<sub>5</sub>, y en el modo eólico de La. El acompañamiento se compone, a su vez de dos planos diferenciados en ambas manos. La izquierda mantiene un ostinato que sugiere el despliegue del modo frigio de La. Mientras, la derecha, hace surgir acordes dispuestos de modo mucho más irregular, tanto rítmica como armónicamente, recorriendo ámbitos diatónicos cambiantes, con frecuentes armaduras, así como acordes por terceras y por cuartas. De este modo, en conjunto, la pieza responde simultáneamente a procedimientos de politonalidad, poliacordalidad, y polimodalidad. Una cierta interacción rítmica entre los 3 planos bien diferenciados (ambas manos más la voz) genera una textura de cierta complejidad.

1.- ¡Ay! Arrieiros de Moraña van polo Parano arriba, ¡Ay! Me niñas de Vila pouca, tendella carne cocida, ¡ay!

2.- ¡Ay! O cantar do alrrieiro e ch'un cantar moi baixiño, ¡ay! Cantan'o en Ribadavia, eresona en Carballino, ¡ay!

### 9.- *Romance*

---

*Andante, con moto*. Melodía en tono de La m. Se organiza en 3 estrofas de igual música, cada una de las cuales, a su vez, se articula en 2 secciones (A-B) de 5 y 10 compases. Compás de 6/8 en la sección A y de 2/4 en la B. Esta dualidad rítmica alternativa (ternario-binario) genera un ritmo formal y secuencial característico, obviamente derivado de la naturaleza del texto.

A su vez, cada una de las dos secciones se genera de un material mínimo, de 3 compases en la parte A y de 2 en la B, los cuales se desarrollan por repetición o por progresión. La extensión melódica del canto está comprendida entre La<sub>4</sub> y Mi<sub>5</sub>. El ámbito diatónico del canto es absolutamente transparente, sin más alteraciones que las propias del modo menor melódico.

El acompañamiento despliega acordes de un modo ligero, sin sobrecargas texturales. Se mantiene en el ámbito diatónico, si bien incluye algunas alteraciones debidas al uso de notas extrañas cromáticas, como apoyaturas. Este hecho, junto con el uso de acordes de novena, es lo más significativo a nivel armónico. El resultado es un tipo de diatonismo sutilmente ornamentado, con una textura ligera que incluye frecuentes doblajes de la línea del canto en la línea superior del piano. El estilo ecléctico y sutil, con mezcla de rasgos neorrománticos e impresionistas, recuerda, en cierta medida, algunas obras de X. Montxalvatge y F. Mompou.

1.- *Estando cosendo en la mi almohada, con agullas d'ouro y alforjes de prata: chega un cabaleiro pidindo posada. Se meu pai lla dera, a min me gustaba.*

2.- *Estando cosendo na miña almohada, mi niña agulla d'ouro, meu dedal de prata, miña tixeiriña de folla de lata, pasa un cabaleiro, pideume posada.*

3.- *Puxéronlle a mesa no medio da sala, con cóitelo d'ouro, cubertos de prata. Fixéronlle a cama nun rincón de sala, con culchón de seda, sábanas de Hlanda.*

## 10.- *Cuantas savedes amar (S. XIII)*

*Serenamente, con libertad.* La melodía presenta un aspecto de recitativo, en tono de Si b m, que recuerda un canto gregoriano. Está articulada en 3 segmentos, delimitados por sus respectivos reposos. El ámbito melódico comprende desde La b<sub>4</sub> hasta Mi b<sub>5</sub>. La pieza se caracteriza por una sutil ambigüedad, tanto rítmica como armónica. La melodía del canto contiene multitud de grupos irregulares (tresillos) insertados, tan recurrentes que generan incertidumbre en la percepción sobre cuál es la subdivisión legítima (binaria o ternaria). El acompañamiento se basa en acordes largos, sin apenas ataque, que marquen un pulso regular.

Por otro lado, la armonía del acompañamiento se basa en acordes, generalmente de séptima, prolongados, y sin una funcionalidad de grados muy pronunciada, aunque sí dentro del ámbito diatónico de Si b m. Tampoco el final sucede sobre una conclusión tónica.

Todo lo anterior se traduce en un resultado sutil y ambigüo, tanto en el aspecto rítmico como en el armónico y el textural, de connotación casi inmaterial.

Esta pieza recuerda, especialmente, el estilo de compositores del neoclasicismo francés de segunda década del Siglo XX, como los del llamado grupo de *le six*, de clara herencia impresionista, a pesar de autodenominarse “antiimpresionistas”.

*Cuantas savedes amar amigo, vistes comig'a lo mar de Vigo, e bañarnos emos nas ondas.*

## 11.- *Prende, salgueiriño (Alalá de Lugo)*

*Allegretto, con gracia.* La canción consta de 3 estrofas, cada una de las cuales, a su vez, se estructura en 3 segmentos semejantes, de, aproximadamente, 6 compases cada uno. La tesitura se extiende desde La<sub>4</sub> hasta Re<sub>5</sub>. El canto emplea el ámbito diatónico de La M, sin ninguna alteración accidental. El acompañamiento es de textura ligera, aunque de rítmica marcada. La melodía se caracteriza por recurrentes mordentes de connotación folclórica, los cuales son emulados y parafraseados en el acompañamiento, convirtiéndose éstos en uno de los rasgos esenciales de la pieza. Este rasgo recrea el ataque inicial de la gaita, o bien ciertos giros típicos de algún modo de cantar en el contexto folclórico *celta*.

El acompañamiento se mantiene en el mismo ámbito tonal de La M, si bien es cierto que, en el plano acompañante, tiene lugar cierta recurrencia de accidentes cromáticos que distorsionan ligeramente el diatonismo, sin llegar a encubrirlo. Globalmente, estas alteraciones siempre se



acaban percibiendo como apoyaturas u otro tipo de notas extrañas cromáticas, con una función decorativa que sólo ornamenta el ámbito diatónico, sin comprometerlo estructuralmente.

1.- *Prende, salgueiriño, prende, veira da fonte pequena. Tamén os meus ollos prenden nas olladas d'unha nena. Ay, la le lo, ay la la la, ay la le lo.*

2.- *Olvidácheme por probe e terás moita razón: Amor probe e limón verde sirven cando hay ocasión. Ay, la le lo, ay la la la, ay la le lo.*

3.- *Zapatiño d'un hasol trayo debaixo dopé: Amar aquen non me ama bastante traballo é. Ay, la le lo, ay la la la, ay la le lo.*

## 12.- *Cantar de arieros, II (La Lamosa)*

*Lento. Molto sentito e con grande libertá rítmica.*

*A vida dos arieros eche una vida pesada. De día non van a Misa, de noite non durmen nada.*

Barja indica al final de la pieza lo siguiente:

*“Se puede repetir B.C. lo correspondiente a “A vida dos arireros eche una vida pesada”, y se continúa con “De día non van a Misa...” con letra”.*

De este modo, la pieza daría como resultado una estructura de tipo A-B-A'-B, donde la variante de A' consiste en cantar en B.C.

Ambas secciones contrastan, sobre todo, por la extensión melódica que, en la primera va desde Re #<sub>4</sub> a Re<sub>5</sub>, mientras que la segunda presenta un rango entre Mi<sub>4</sub> y Fa<sub>5</sub>. Por otra parte, la primera sección se mantiene en el ámbito de La<sub>m</sub>, mientras que la segunda contiene alteraciones que oscilan en el modo entre La<sub>M</sub> y La<sub>m</sub>. La sección B, indica *Poco Più mosso, ma liberamente*, y es de una expresividad muy característica, debido a la anacrusa inicial en salto de octava. Ambas secciones, se asemejan, sin embargo en su contorno melódico común, consistente en una escala descendente de grado en grado, ornamentándose mediante recurrentes notas escapadas de carácter ornamental.

Si bien la melodía permanece en un ámbito diatónico polimodal, el acompañamiento se desarrolla en un cromatismo libre y abierto sin restricciones diatónicas de ningún tipo. De este modo, se establecen dos planos armónicos disociados entre la parte vocal y la instrumental. El piano desarrolla escalas descendentes cromáticas, como paráfrasis del material motivico del canto, pero recreado éste en abstracción, fuera de su ámbito diatónico. También tiene lugar algún poliacorde que distorsiona cualquier posible percepción tonal.

La textura es liviana, pero con gran carga de intención tímbrica al mismo tiempo. La primera sección se desarrolla, en el acompañamiento, a dos voces solamente. Sin embargo, ambas se presentan dobladas en octavas. La segunda sección aparece sólo a una voz, pero doblada en cuádruple octava y en disposición abierta, lo cual genera una recreación tímbrica de gran potencial expresivo y sugestivo.

## CANCIONES DE NAVIDAD

### 1.- ¡Niño Dios! (Valladolid, 27-XII-1963)

*Poesía y Música de Ángel Barja.*

*Allegro gracioso.* Tono de La m y compás de 3/4. La pieza se compone de 2 estrofas, cada una de las cuales, a su vez, se articula en 3 segmentos, según la disposición de los respectivos reposos. El ritmo ternario y la textura de cierta actividad rítmica, ya sea mediante octavas en trémolo en el bajo, síncopas, etc., están en plena consonancia con la indicación agógica. El ámbito diatónico es el de La m, si bien la segunda sección transita ocasionalmente por el modo mayor. El acompañamiento mantiene las referencias tonales, a pesar de incluir ciertos cromatismos a modo de notas extrañas; fundamentalmente apoyaturas y notas de paso. La tercera sección se caracteriza por las síncopas del acompañamiento, y por un alcance de las cotas máximas de la tesitura vocal (hasta La<sub>5</sub>). Algunos ornamentos melódicos son de connotación folclórica.

El fundamento conceptual de la pieza es el desarrollo del motivo inicial, basado en la naturaleza sonora de las palabras “Niño Dios”. Dicho motivo es de carácter anacrúsico, y se elabora como un doble floreo de la nota inicial.

1.- Niño Dios, ¿Quién te tuviera, Niño Dios?

¡Quién pudiera ver tus ojos, Niño Dios, para llevarlos ya siempre, niño dios!

Niño Dios, ¡quién te tuviera, Niño Dios, para llevarlos muy dentro, noche y día, Niño dios!

Niño Dios, ¡Quién te tuviera junto a tu cuna de paja, como la mula y el buey! Junto a la Virgen María y San José.

Niño dios ¡Quién se volviera por ti loco de amor!

¡Niño Dios!

2.- Niño Dios, ¿Quién es tu Madre, Niño Dios? Dímelo: ¿Cómo se llama?

Niño Dios, para decirle muy bajo, Niño Dios.

Dímelo para decirle, Niño Dios que te recoja dentro de casa, que si no te robarán.

Niño Dios, si te robaran, ¿Qué sería de tu madre, Niño Dios, di, Niño Dios?

Qué sería de tu Madre lo sé yo. Niño Dios,

Pero tu Madre, tiempo ha que te perdió.

¡Niño Dios!

## 2.- *El Niño ha nacido* (Valladolid, 3-IX-1959, Melodía, y Roma 1970, acompañamiento)

---

Poesía, Luis Rosales

Música, Ángel Barja

*Allergretto moderato*. Compás de 3/8 y tono de La m. La melodía no presenta más accidentes que los propios de atracción hacia los grados cercanos. Sin embargo, el acompañamiento se desarrolla en un ámbito oscilante entre el diatonismo propio de La m y la evasión del mismo mediante una significativa carga cromática. El canto es estrictamente silábico. Toda la textura del acompañamiento se basa en despliegues acordales de rasgo ascendente que, en ocasiones, permanecen establemente en el marco de la tonalidad, pero, frecuentemente, se distorsionan, debido a la presencia de significativos cromatismos.

La canción se articula en 4 secciones, a modo A, A', A'', A''', según respectivos reposos, dispuestos en los compases 18, 43, 71 y 84.

*Dicen que el Niño ha nacido, y el corazón en la brisa tiene una fiesta imprecisa de campanario sin nido.*

*Siempre hay un Niño en la cuna junto al silencio. Vivir sin despertarle, ni herir con la nieve su garganta. Callar, es la noche santa, no la debemos dormir.*

*Callar, si el Niño tuviera siquiera luz por abrigo, luz indefensa en el trigo de la sonrisa primera. Callar, si el niño quisiera descansar de vivir, y el viento dejara oír su alegre mensajería.*

*Callar, habla todavía. No la debemos dormir, no la debemos dormir.*

## 3.- *Zagalejo de perlas* (Valladolid, 2-I-1964)

---

Poesía, Lope de Vega

Música, Ángel Barja

*Andante*. Compás de 2/4. Tono de Sol M. La estructura se puede explicar como articulada en 2 grandes secciones, de las cuales la segunda se repite, de modo A-B-B. A su vez, la sección A, se subdivide en 6 segmentos, de modo (x, y, z, y, z, y), y la sección B en 3, relacionados motivicamente con los de A, a modo (x', x'', x'''), para luego repetirse íntegramente, tal y como representa el esquema siguiente:

Sección	A						B		
Susección	x	y	z	y	z	y	x'	x''	x'''
Texto	Zagalejo de perlas, hijo del alba,	¿dónde vais, que hace frío tan de mañana ?	Cómo sois lucero del alma mía, a traer el día naceis primero, pastor y cordero sin choza y lana.	¿Dónde vais, que hace frío, tan de mañana ?	Perlas en los ojos, risa en la boca, las almas provoca a placer uy enojos, cabellito s rojos, boca de grana.	¿dónde vais, que hace frío tan de mañana ?	Que teneis que hacer pastorcito santo,	Madrugando tanto lo dais a entender. Aunque vais a ver, disfrazado al alma,	¿Dónde vais que hace frío, tan de mañana ?
Compases	1-8	9-11	12-19	20-22	23-30	31-34	35-39	40-45	46-50 (-51)

Esquema 189

Como puede observarse, Barja no reproduce literalmente la estructura del texto aunque se inspira en ella.

El contorno melódico del canto emplea, a menudo, segmentos de escala pentátona, aunque no se ciñe exclusivamente a este modelo de forma restringida. Todos los segmentos melódicos comienzan con la misma cabeza motivica, basada en un floreo superior. Este hecho dota a la pieza de una cierta homogeneidad en lo que a material temático se refiere.

El canto se ciñe totalmente al diatonismo del tono de Sol M, a excepción de leves accidentes del VI grado que aparecen en el segmento melódico inicial. El plano instrumental también permanece en el ámbito diatónico correspondiente, si bien existen ciertos procedimientos de distorsión que son el verdadero interés armónico de la pieza. Por una parte, tienen lugar acordes en disposiciones de inversión, evitándose deliberadamente el estado fundamental, así como acordes incompletos o con alguna nota añadida; también hay cabida para algún cromatismo de paso, aunque no muy frecuentes. Por otra parte, la concepción tímbrica de la pieza está muy conectada con su naturaleza armónica. El uso frecuente de un registro medio-agudo en el piano (con clave de sol en la mano izquierda) contribuye, al tiempo que se evitan las fundamentales en el bajo, a una sutil difuminación de la tonalidad, por otro lado presente. De este modo, el ámbito de Sol M se percibe claramente, pero con una cualidad un tanto inmaterial. La textura de la pieza es de carácter ligero, con acordes poco recargados, incluso incompletos y, a menudo, como hemos señalado, en registro agudo. De tal modo, el tratamiento armónico y textural, junto con la intención de recreación tímbrica (mediante la administración de los registros del piano),

interactúan en una conexión perfectamente coordinada para lograr una apariencia de gran sutileza, delicadeza y carácter intimista. En cierta medida, pueden reconocerse rasgos de estética impresionista en la canción.

4.- *Canción del ruiseñor (El Escorial, diciembre-1965, Melodía; Astorga, 18-VI-1967, Acompañamiento)*

Poesía, J. Verdguer

Música, Ángel Barja

*Andante, sereno.* Compás de 6/8 y tono de Fa m. La estructura de la pieza se representa en el esquema siguiente, en conexión con la del propio texto:

Sección	A				B			A'		
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	a <sub>4</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	b <sub>3</sub>	a <sub>1</sub> '	a <sub>3</sub> '	a <sub>4</sub> '
Texto	Allí en el establo, cerca del portal, el ruiseñor canta por la navidad: ¡Flor del lirio, flor del blanco liral!	¿Por qué ahora cantas, si oigo al niño llorar? Porque con mis trinos lo quiero consolar .	¿Por qué trinas meciéndolo y por qué llorando está?	Porque el mundo al que tanto ama no lo ha querido o aliviar .	Los tres reyes se fueron, los pastores se van,	y si ellos le dejan, ¿las ovejas qué harán ?	Pajarillos de plumas, venid al Niño adorar, que ya no vienen los hombres la noche de Navidad	Allí en el establo, cerca del portal, el ruiseñor canta, mientras llorando está.	Tanto llora y suspira que sobre él quiere cantar:	Flor de lirio, flor del blanco liral.
Compás	1-6	7-10	11-13	14-16	17-19	20-22	23-27 (-28)	29-32	33-35	36-39

Esquema 190

Puede observarse la analogía estructural del texto y de la música, donde se recrean semejanzas con sutiles variaciones.

El ámbito diatónico permanece estrictamente adscrito al del tono de Fa m, destacando sólo una excursión por el tono relativo en la parte B. Muy esporádicamente tienen lugar cromatismos ornamentales, a modo de notas extrañas alteradas o breves atracciones hacia grados cercanos.

La textura de la pieza consiste en la interacción de tres planos: el del canto por un lado; por otro, el de la mano derecha, consistente en un despliegue de persistentes floreos sobre una nota prolongada, interrumpidos por ocasionales escalas y/o arpeggios por otro; y, por último, el bajo, con su propia línea, en valores más largos, intercalando saltos y grados conjuntos. En conjunto, la pieza responde a una concepción estética neorromántica.

## CANCIONES DIVERSAS

Para este apartado, seguiremos el orden cronológico, aunque no sea éste el correspondiente en el volumen de edición.

Se incluyen aquí canciones sobre textos de autores y épocas diversas. Predomina García Lorca, con varios poemas de en torno a 1920. También hay presencia de Gil Vicente (1465-1536), primer gran dramaturgo portugués y poeta de renombre. Resulta significativa la elección de textos del propio Barja, así otros textos de carácter exótico, como el de Ono no Kono (autora japonesa del s. XIII), o la uruguaya Idea Vilariño. La característica común y esencial de todas estas canciones en su diversidad, es una profunda y/o sutil cualidad expresiva.

### 1.- *Quedito, pasito... (El escorial, 9-X-1965)*

---

*Poesía, F. G. Lorca*

*Letrilla sevillana, 1720*

*Andante con gracia.* Compás de 2/4 y tono de Mi m.

De esta pieza también hizo Barja versión para coro<sup>363</sup>. En versión de canto y piano fue interpretada en el X Memorial Ángel Barja (1997) por Vladimir Karimi (bajo) y Emilio López de Saa (pianista).

---

<sup>363</sup> Véase análisis de la pieza dentro del capítulo correspondiente a *la obra coral*.

Aparece en la publicación con el nº 8 dentro del apartado de *Canciones diversas*. Lo más característico de la canción es su motivo rítmico de carácter anfibraco<sup>364</sup>, así como sus sincopados característicos de habanera que, junto con algunas progresiones melódico-armónicas, otorgan al discurso una cierta apariencia popular. Estructuralmente, la pieza podría explicarse del modo siguiente:

Sección	a	b	a	c	a	Coda
<b>Texto</b>	<i>¡Quedito, pasito amor, silencio, chitón!  Lo lo lo ro ro lo.</i>	<i>Que duerme un infante que, tierno y constante, al más tibio amante despierta al calor.</i>	<i>¡Quedito, pasito amor, silencio, chitón!</i>	<i>No le despierten, no. ¡Alahé! ¡Alahó!  Duerma mi amado, descanse mi amor.  ¡Alahé! ¡Alahó!</i>	<i>¡Quedito, pasito amor, silencio, chitón!</i>	<i>Loro lo lo, lo ro lo lo.</i>
<b>Ámbito diatónico</b>	Mi m	Mi m	Mi m	Mi dórico	Mi m	Mi m
<b>Compases</b>	1-10	11-15	16-19	20-32	33-36	37-43

Esquema 191

La melodía permanece en ámbito de Mi m durante toda la pieza, a excepción de la sección C, en la que se desarrolla en modo dórico. El plano acompañante incluye únicamente algunos accidentes, producto de notas extrañas o atracciones puntales. Asimismo tiene lugar alguna ambigüedad entre lo que podría explicarse como acordes por cuartas, pero también como acordes apoyatura. En algunos momentos pueden identificarse poliacordes, como el acorde final, que también podría percibirse como una situación de notas añadidas.

A nivel textural, lo más significativo es la interacción que se produce entre los esquemas rítmicos, de diseño persistente, en la melodía por un lado, y en el acompañamiento, por otro.

La pieza denota cierto carácter popular, por sus diseños rítmicos recurrentes, y también por algunas progresiones melódico-armónicas; particularmente la de la sección B.

<sup>364</sup> Pie métrico consistente en una sílaba larga entre 2 breves.

2.- *Fino cristal (Astorga, 3-XI-1966)*

Poesía, Carlos Rodríguez Pintos y Ángel Barja

Música, Ángel Barja

*Allegretto*. Compás de 3/4 y tono de La m.

Aparece en la publicación con el nº 11 dentro del apartado de *Canciones diversas*. Esta canción es una más de las muchas muestras del vasto dominio que Barja tenía de la literatura y, particularmente, de la poesía. Como puede apreciarse, él mismo escribe una segunda versión del texto para la canción que compone sobre la poesía del poeta uruguayo. Y lo hace recreando, exquisitamente, la métrica de los versos, la estructura del poema y su mismo tipo de expresividad. Tal y como dispone los signos de repetición, no parece que se trate de sugerir una segunda estrofa para la misma canción, sino 2 versiones independientes de la misma. La estructura respondería a un esquema de cierta simetría, con repetición de la parte central y recreación variada de la primera al final, tal y como se representa en el esquema siguiente.

Sección	A	B	B	A'
<b>Texto</b> (Carlos Rodríguez Pintos)	<i>Fino cristal, mi niño, Fino cristal. Palomitas del aire Vienen y van.</i>	<i>Redondo el sol, redondo, Bajo el pinar, Ligero el viento negro Corre detrás. Ay que ay de mi niño Sobre la mar.</i>	<i>Redondo el sol, redondo, Bajo el pinar, Ligero el viento negro Corre detrás. Ay que ay de mi niño Sobre la mar.</i>	<i>Entre las nubes blancas, Fino cristal.</i>
<b>Compases</b>	<b>1-15</b>	<b>16-25</b>	<b>16-25</b>	<b>26-35</b>
<b>Texto</b> (Ángel Barja Iglesias)	<i>Bajo la verde sombra Canta el cristal. Es el agua que corre Por Navidad.</i>	<i>Pregunta por mi niño Que se perdió Jugando por el bosque De flor en flor. Ay que ay de mi niño, Bien lo sé yo:</i>	<i>Pregunta por mi niño Que se perdió Jugando por el bosque De flor en flor. Ay que ay de mi niño, Bien lo sé yo:</i>	<i>Sobre las nubes blancas Llegó mi amor.</i>

Esquema 192

La melodía transcurre estrictamente en el modo eolio de La, mientras que el acompañamiento se expande en un ámbito más amplio, incluyendo algunos cromatismos, como notas extrañas cromáticas o atracciones pasajeras hacia algunos grados.



Las secciones A contienen, a su inicio y final, unos compases de piano solo que, con el mismo material temático, funcionan como introducción, interludio y conclusión de la pieza. Estos momentos son los únicos en los que el plano instrumental presenta una idea motivica definida. En el resto de la pieza, el piano se mantiene estrictamente como acompañante, con una textura a base de acordes, arpeggios, despliegues, o muy leves motivos de escasa entidad. Rítmicamente, la canción transcurre con toda regularidad, con la corchea como figura básica. En líneas generales, la pieza responde a un modelo de lenguaje que podría calificarse entre ecléctico y neorromántico.

### 3.- Verde verderol (Astorga, 24 y 27-IV-1967)

Letra, J. R. Jiménez

Música, Ángel Barja

Aparece en la publicación con el nº 13 dentro del apartado de *Canciones diversas. Andante, con moto*. Compás de 2/4 y tono fluctuante. Estructuralmente, la pieza responde a un tipo de rondó, tal y como sugiere el texto y como se representa en el esquema a continuación:

Sección	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	A <sub>3</sub>	B <sub>3</sub>	A <sub>4</sub>	B <sub>4</sub>	A <sub>5</sub>
<b>Texto</b>	Verde verderol, ¿endulza la puesta del sol!	Palacio de encanto, El pinar tardío, Arrulla con llanto la huida del río. Allí el nido umbrio tiene el verderol.	Verde verderol, ¿endulza la puesta del sol!	La última brisa es suspiradora. El sol rojo irisa al pino que llora. Vaga y lenta hora nuestra, ¡Verderol!	Verde verderol, ¿endulza la puesta del sol!	Soledad y calma, silencio y grandeza. La choza del alma se recoge y reza. De pronto ¡oh belleza!, canta el verderol.	Verde verderol, ¿endulza la puesta del sol!	Su canto enajena, ¿se ha parado el viento?) El campo se llena de su sentimiento. Malva es el lamento, verde verderol.	Verde verderol, ¿endulza la puesta del sol!

Esquema 193

Sin embargo, los respectivos tipos de secciones A y B no se reproducen literalmente, sino que sólo recrean algunos rasgos de identidad que los hacen reconocibles en sus diferentes versiones. En líneas generales, y como rasgos de su esencia, los estribillos (secciones A) se caracterizan por el motivo rítmico a base de síncopa, y por un intervalo de cuarta ascendente. Las coplas (secciones B), por un contorno melódico que, en general, recrea un tipo de escala descendente, sobre un tetracordo tipo (0,2,3,5), que evoca un segmento del modo dórico. Sin embargo, en algunas ocasiones, estos rasgos se mezclan, generando cierta ambigüedad. Por ejemplo, en el caso de B<sub>2</sub>, que participa de ciertas características esenciales de los estribillos, a la vez que recrea las suyas propias.

Como ya hemos visto, el hecho de que los patrones musicales no se reproduzcan literalmente entre las coplas o entre los estribillos, hace que la pieza cobre un cierto grado de abstracción. En lo referente al tratamiento armónico y tonal, la canción también presenta rasgos de ambigüedad y de fluctuación, que aportan, igualmente, una percepción abstracta del discurso. El comienzo se ubica en tono de La m. Durante el transcurso de la obra, tienen lugar alteraciones que generan ciertas variantes modalizantes de la percepción tonal, otras de gran contenido cromático que causan una percepción más distorsionada de la tonalidad. En algunos momentos, tienen lugar asentamientos en tonos ajenos al ámbito de La m, (Sol M en B<sub>3</sub>, Si m en B<sub>4</sub>, etc...). El final de B<sub>4</sub> plantea una ambigüedad a base de aglutinar tonos ya escuchados conjuntamente, de un modo acumulativo (La m, Sol M y Si m), generando una cierta percepción de caos. A continuación, aparece A<sub>5</sub> en tono de Si m, para terminar el último acorde, de un modo un tanto inesperado, en Mi M.

En definitiva, la obra está dentro de los parámetros de la tonalidad; sin embargo, el tratamiento que de la misma se hace, responde a una profunda intención de abstracción, a través de la fluctuación, la distorsión acumulativa de acordes y la sucesión de referencias tonales.

La textura propone un modelo de melodía acompañada en un sentido puro del concepto, donde el plano instrumental discurre a base de despliegues armónicos de diferente densidad rítmica (corcheas o semicorcheas), así como algunos rasgos de escalas cromáticas, cuyo sentido es el de diluir la percepción tonal.

Como conclusión, podemos percibir una clara intención de deconstrucción, como fundamento conceptual de la pieza. Este hecho se pone de manifiesto en el ámbito estructural y en el armónico-tonal, tal y como hemos argumentado detalladamente en el transcurso del análisis. Por tanto, aunque la canción presente una apariencia postromántica, una apreciación profunda de la misma evidenciará una naturaleza de concepto mucho más evolucionada, tal y como hemos referido.

#### 4.- Cazador (Astorga, 2-V-1967)

---

*Poesía, F. G. Lorca*

*Música, Ángel Barja*

*Allegro moderato.* Compás de 2/4 y tono de Mi m.

Aparece en la publicación con el nº 5 dentro del apartado de *Canciones diversas*. Tal y como sugiere la disposición estructural del texto, la pieza se articula en dos secciones (A-A'), de las

cuales, la primera está más desarrollada, mientras que la segunda es una recreación deducida de la anterior, y con un carácter conclusivo.

*¡Alto pinar!*

*Cuatro palomas por el aire van.*

*Cuatro palomas vuelan y tornan.*

*Llevan heridas sus cuatro sombras.*

*¡Bajo pinar!*

*Cuatro palomas en la tierra están.*

El motivo principal se caracteriza por una síncopa recurrente, de cierto carácter popular. La melodía del canto permanece íntegramente en el modo eólico de Mi. El plano acompañante mantiene la referencia del tono principal, aunque también presenta ciertos rasgos que lo encubren, si bien sólo ligeramente. Entre ellos, tienen lugar acordes por cuartas, algunos cromatismos, acordes alterados, notas extrañas y añadidas, etc. No obstante, se trata de un grado de distorsión muy leve, que nunca llega a evadirse de la referencia tonal.

La textura se caracteriza, sobre todo, por la presencia de recurrentes mordentes múltiples, síncopas, escalas y motivos, en general de carácter fugaz, que mantienen una actividad rítmica constante de principio a fin, aunque siempre dentro de una regularidad rítmica que mantiene muy presente la referencia del pulso.

En general, podemos adscribir la pieza a un procedimiento de tonalidad encubierta, concebida como una forma de neotonalidad.

### *5.- Canción (Astorga, 2-V-1967)*

---

*Poesía, F. G. Lorca*

*Música, Ángel Barja*

*Allegro moderato. Compás de 2/4 y tono de Mi m.*

Aparece en la publicación con el nº 7 dentro del apartado de *Canciones diversas*. La organización formal de la pieza se articula en 2 secciones que, a su vez, se subdividen en 2 segmentos cada una, tal y como sugiere la estructura del propio texto y se representa en el esquema siguiente:

Sección	A		B	
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>
Texto	<i>Fuente clara. Cielo claro. ¡Oh, cómo se agrandan los pájaros!</i>	<i>Cielo claro. Fuente clara. ¡Oh, cómo relumbran las naranjas!</i>	<i>Fuente, Cielo. ¡Oh, cómo el trigo es tierno!</i>	<i>Cielo. Fuente. ¡Oh, cómo el trigo es verde!</i>
Compases	1-14	15-29	30-38	39-47

Esquema 194

Todos los segmentos melódicos dan comienzo con un mismo motivo de salto ascendente, a intervalo de quinta para los de la sección A y de cuarta para los de B. Otra diferencia es que los motivos de A son de comienzo anacrúsico, mientras que los de B son téticos.

El ámbito melódico del canto se ciñe estrictamente al modelo eólico de Mi, sin accidente alguno en su transcurso. Sin embargo, el desarrollo del acompañamiento sugiere armonías que, en algunos momentos, se alejan de este centro de referencia tonal modal. Resulta imposible describir el fundamento armónico de la pieza sin hacer referencia a la textura de la misma. Ésta se construye por el flujo de constantes despliegues de acordes en el piano, en un patrón fijo, de principio a fin, y con una regularidad de un acorde por compás. Como el diseño de despliegue armónico es a base de seisillos de semicorchea, se da el hecho de la interacción rítmica binario-ternario entre el canto y el acompañamiento, lo cual también se percibe como un fenómeno de textura. La sucesión de acordes está pensada para generar un cierto grado de distorsión y encubrimiento de la tonalidad. Esto se produce por el empleo de acordes ambiguos, acordes alterados, con la quinta elevada, con novena sin preparar, por cuartas, así como enlaces lejanos. A pesar de la referida ambigüedad y grado de encubrimiento tonal, puede apreciarse cómo la primera sección se percibe más centrada en el entorno de Mi, mientras que la segunda se acerca al de La y al de Do, para retornar a Mi justo al final.

En definitiva, la pieza se percibe en un ámbito de lenguaje neotonal, con ciertos indicios modalizantes y otros de tonalidad encubierta y distorsionada. Todo ello sobre un formato textural de melodía acompañada, característicamente romántico. En definitiva, se trata de una combinación de factores que apuntan a un enfoque ecléctico.

## 6.- Canción (Astorga, 11-VIII-1967)

Poesía, J. M. Pemán

Música, Ángel Barja

*Allegro*. Compás de 2/4 y tono de La M.

Aparece en la publicación con el nº 8 dentro del apartado de *Canciones diversas*. Una vez más, puede observarse lo cuidadosamente que Barja interpreta, recrea y profundiza en la estructura y la esencia de la poesía. La estructura de la música, parafraseando la del texto, se fundamenta en una sucesión alternante de 2 modelos de sección, tal y como representa el esquema siguiente:

Sección	A	B	A	B'	A'	B''	A	A+B
<b>Texto</b>	<i>De rebusco va el amor, desnudo el pie, por las viñas.</i>	<i>Con gritos de alondra lo saluda el día.</i>	<i>De rebusco va el amor por entre las esmeraldas.</i>	<i>Con cañas de oro lo saluda el agua.</i>	<i>De rebusco va el amor por la gloria del viñado.</i>	<i>Con voces desnudas lo saluda el viento.</i>	<i>Por entre mis desamores de rebusco va el amor.</i>	<i>Con risas y lágrimas lo saludo yo.</i>
<b>Compases</b>	1-10	11-15	16-20	21-25	26-38	39-44	45-50	51-55

Esquema 195

Las secciones A se mantienen en tono de La M, y se caracterizan por el motivo anacrúsico inicial, asociado al comienzo recurrente de los versos “*De rebusco...*”. Todas ellas mantienen una textura ligera, isorrítmica entre el canto y el acompañamiento a base de acordes, a excepción de la sección A', que se presenta más desarrollada que las demás, con ritmo por aumentación en la melodía, y con un acompañamiento a base de despliegues y algunos motivos.

Las secciones B, sin embargo, transcurren en modo menor, y contrastan rítmicamente por la aparición de una síncopa en la que, en secciones sucesivas, deriva en grupos irregulares de tresillo. El acompañamiento de estas secciones se torna más austero, llegando a limitarse a acordes breves sólo en las fracciones fuertes de cada pulso.

La sección conclusiva es independiente de las demás, sin embargo, contiene rasgos provinientes de los dos tipos. Rítmicamente tiene que ver con las secciones B, sin embargo, se mantiene en

tono de La M. Por esta razón, se trata de una conclusión a modo de síntesis abstracta entre los dos modelos contrastantes que se han sucedido en alternancia durante el transcurso de la pieza. Éste es el motivo de que la hayamos representado en el esquema como A+B. Este hecho aporta un gran fundamento conceptual a la estructura de la pieza, así como una inteligibilidad de la misma en un sentido diacrónico y direccional, de tal modo que es necesario llegar a un determinado punto para que cobren sentido pleno otros eventos que han ocurrido anteriormente.

### 7.- *Limonos van por el río (Astorga, 9-IX-1967)*

Poesía, J. M. Pemán

Música, Ángel Barja

*Andante*. Compás de 2/4 y tono de Si m.

Aparece en la publicación con el nº 10 dentro del apartado de *Canciones diversas*. La estructura de la pieza se ajusta perfectamente a la del texto, tal y como se representa en el esquema siguiente:

Sección	a	b	c	a'	b'	b''
<b>Texto</b>	<i>Limonos van por el río. Suspiros van por la fronda.</i>	<i>Me iré a la sierra por ver si olvido a la pena oyendo cantar la alondra.</i>	<i>El plumoncillo morado del cardo, el viento lo lleva. Queda en el rosál la espina. Por el río van las rosas.</i>	<i>¡Tristeza de los pinares! ¡Miedo de las mariposas!</i>	<i>Me iré a la sierra por ver si olvido la pena oyendo cantar la alondra.</i>	<i>Me iré a la sierra por ver si olvido la pena oyendo cantar la alondra.</i>
<b>Compases</b>	1-12	12-18	19-30	31-37	37-43	43-50

#### Esquema 196

El ámbito diatónico de la melodía permanece en Si m, a excepción de un pasaje que transita brevemente por tono de La m.

El lenguaje de la pieza es genuinamente postromántico, con rasgos de armonía alterada que generan atracciones constantes hacia grados circundantes, así como la diversidad de líneas cromáticas que aportan direccionalidad y sentido horizontal al discurso. Existe cierta fluctuación

tonal, debida al denso cromatismo, sin que llegue a desubicarse la percepción de tono principal. En la sección central C, que es la más desarrollada, tienen lugar modulaciones pasajeras hacia los tonos de Re m y La m para luego retornar a Si m.

El sentido dramático del texto está recreado musicalmente con una estética de romanticismo tardío.

### 8.- *Del rosál vengo, mi madre (Roma, 24-XII-1967)*

Poesía, Gil Vicente

Música, Ángel Barja

“Escritura original de esta canción: Fa # m”

*Andante tranquilo*. Compás de 2/4 y tono de La m. Tal y como se deduce de la citada indicación que Barja hace en el encabezamiento del manuscrito, existe una versión previa para coro mixto en tono de Fa # m.

Aparece en la publicación con el nº 14 dentro del apartado de *Canciones diversas*. La estructura de la canción responde a un esquema tipo (A, B, B, A)

Sección	A	B	B	A'
Texto	<p><i>Del rosál vengo, mi madre, vengo del rosale.</i></p> <p><i>A riberas de aquel vado, viera estar rosál granado:</i></p> <p><i>Vengo del rosale.</i></p>	<p><i>A riberas de aquel río,</i></p> <p><i>Viera estar rosál florido:</i></p> <p><i>Vengo del rosale.</i></p>	<p><i>Viera estar rosál florido,</i></p> <p><i>Cogí rosas con suspiro:</i></p> <p><i>Vengo del rosale.</i></p>	<p><i>Del rosál vengo, mi madre, vengo del rosale.</i></p>

Ilustración 145

Todos los segmentos melódicos que inician cada una de las secciones, comienzan con una anacrusa de 2 notas breves. Este hecho se deriva de la propia naturaleza estructural y morfológica del texto, a modo de *Cosante*<sup>365</sup>. Generalmente, Ángel Barja se preocupa por captar

<sup>365</sup> Es un tipo de poema de la lírica galaico-portuguesa, compuestos por pareados fluctuantes (de indeterminado número de sílabas). Después de cada uno de ellos sigue un estribillo muy breve, generalmente de un solo verso. En este género se da una interacción poético-musical.

el contenido de los textos que elige para sus obras vocales, y lo hace de una manera muy profunda para recrear musicalmente la expresividad. Pero también se preocupa por una captación literaria en el aspecto formal y morfológico, haciendo surgir con toda naturalidad, la rítmica y la línea melódica que los textos ya poseen implícitamente en su propia esencia.

La melodía del canto permanece durante toda la pieza en modo eólico. El acompañamiento también permanece en tono de La m, salvo leves momentos de tránsito pasajero por los grados iv y III en las secciones B. Por otra parte, el acompañamiento sí que incluye esporádicos cromatismos que distorsionan ligera y ocasionalmente esta base tonal-modal, al ampliar el contenido con notas extradiatónicas. Estos accidentes son inducidos, a veces, como notas extrañas y/o añadidas, tratadas con gran flexibilidad, y sin rigor. De esta manera, el discurso parece evadirse momentáneamente del ámbito tonal, si bien se trata sólo de momentos fugaces, tras los cuales retornan referencias claras, a través de tríadas, pedales o alguna progresión armónica de naturaleza más convencional. En definitiva, y como conclusión, podemos determinar que la canción se desarrolla en un tipo de neotonalidad, cuyo fundamento técnico y expresivo es una moderada distorsión del diatonismo.

La textura del plano acompañante no es demasiado densa, y se desarrolla a base de despliegues y pequeños motivos, derivados de los del canto, a veces de forma heterofónica. Las disposiciones abiertas de los acordes hacen pensar que la pieza podría no haber sido concebida expresamente para canto y piano, sino abierta a la posibilidad de algún tipo de instrumentación en un futuro.

### 9.- *Romance de la Luna luna (1967)*

---

*Poesía, F. G. Lorca*

*Música, Ángel Barja*

Aparece en la publicación con el nº 16 dentro del apartado de *Canciones diversas*. Es la versión para canto y piano de la obra realizada para coro y orquesta<sup>366</sup>.

### 10.- *El ciego del camino (Roma, 21-V-1968)*

---

*Letra y música, Ángel Barja*

*Adagio, ma non troppo*. Compás de 6/8 y tono de La m.

---

<sup>366</sup> Ver análisis de esta obra dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – vocal – cantatas*.



Aparece en la publicación con el nº 9 dentro del apartado de *Canciones diversas*. La estructura de la pieza está en plena conexión con la del texto, dando lugar a un esquema tripartito, tipo A-B-A, tal y como aparece en la siguiente recreación del poema:

*¡Pobre de ti!*

*Te quedaste solo.*

*Te dije que venía el Rey, y no me creíste.*

*Te dije que te llevaría en su coche, y te burlaste de mí.*

*Pero el Rey ha pasado en verdad.*

*¡Pobre de ti!*

*Te quedaste solo.*

La melodía oscila entre la escala menor armónica y natural de La m. El acompañamiento incluye accidentes a pesar de los cuales, se mantiene estable la referencia tónica. Algunas alteraciones aparecen como notas extrañas, otras como leves atracciones pasajeras y también las hay que funcionan como variantes modales del ámbito diatónico.

Tanto en la melodía como en el acompañamiento, tienen lugar motivos rítmicos de cierta recurrencia y carácter de siciliana. La textura del acompañamiento es mixta, entre motivica y acordal, a la vez que esboza algunas líneas, de leve continuidad. La expresividad de cierto dramatismo y nostalgia está recreada tanto en el texto como en la música. En general, la pieza responde a un modelo de estética neorromántica.

### *11.- Caracola (Roma 10-X-1969)*

---

*Poesía, F. G. Lorca*

*Música, Ángel Barja*

*Allegro.* Compás de 2/4 y tono de La M.

Aparece en la publicación con el nº 4 dentro del apartado de *Canciones diversas*. Cuando entra el canto, tras 3 compases de introducción instrumental, aparece la indicación “*con alegría infantil*”, que es, en sí misma, elocuentemente descriptiva del carácter y naturaleza de la pieza. Sin embargo, se trata de una sencillez de profunda elaboración, y no de descuidada simplicidad.

Este hecho responde, obviamente, a la captación de toda la esencia de la poesía, de cierta ingenuidad y encantadora frescura.

Estructuralmente, la pieza puede articularse en 2 secciones (A-A'), de tal modo que la primera se presenta más desarrollada y la segunda es una reexposición reducida de la primera, y con carácter conclusivo. La disposición de las secciones se representa en la siguiente recreación del texto:

*Me han traído una caracola.*

*Dentro le canta un mar de mapa.*

*Mi corazón se llena de agua,*

*Con pececillos de sombra y plata.*

*Me han traído una caracola.*

*Me han traído una cacarola.*

Lo más característico a nivel temático, es el motivo inicial, para el verso recurrente “*Me han traído una caracola*”, basado en un giro de tercera descendente repetida y una declamación sobre la tónica que, claramente, evoca una cación infantil. Otro motivo de clara intención descriptiva e icónica, es el doble floreo repetido en el piano, que, claramente, trata de representar la apariencia en espiral de la caracola.

El tratamiento armónico de la pieza propone, por una parte, una melodía del canto, notablemente vinculada al ámbito diatónico del tono de La M, a excepción de algunos breves momentos donde parece ubicarse en La m o incluso en Do m. Sin embargo, el plano acompañante encubre la tonalidad con gran audacia y riqueza. Para ello, utiliza acordes por cuartas, acordes aumentados y disminuidos, poliacordes, y sucesiones tonalmente inconexas de acordes.

Aunque la mayoría de los recursos del acompañamiento son despliegues y acordes, también hay un cierto contenido motivico que se traspaasa entre registros, aportando una leve percepción contrapuntística. La textura global es de una ininterrumpida actividad rítmica que aporta dinamismo constante.

Como anécdota, la indicación final “*esclamato*”, para el final del último verso, que aparece en notación rítmica, pero sin altura definida.

En general, podemos adscribir la pieza a un procedimiento de tonalidad encubierta, concebida como una forma de neotonalidad.

12.- *Se ha puesto el sol* (Roma, 10-X-1969; 30-III-1970)

Poesía, F. G. Lorca

Música, Ángel Barja

*Lento, ma un poco andante.* Compás de 3/4 y armadura de 3 #.

Aparece en la publicación con el nº 6 dentro del apartado de *Canciones diversas*. La pieza recrea una atmósfera de expresividad dramática y nostálgica, como sugiere el texto. Tal vez, lo más significativo sea el tratamiento armónico de la composición, que se fundamenta en un procedimiento de tonalidad fluctuante a la vez que distorsionada. De hecho, el supuesto tono de referencia, que habría de ser Fa # m, no se afirma de manera explícita hasta el compás 17. La carga cromática del discurso es muy densa, tanto en la melodía del canto como en el plano acompañante. Por un lado, las referencias tonales que van apareciendo en el transcurso de la pieza son leves y pasajeras, débilmente afirmadas. Los accidentes constantes ejercen atracciones encadenadas y consecutivas que generan una constante fluctuación. Además de esto, también tienen lugar poliacordes, acordes alterados, multitud de notas extrañas y/o añadidas, acordes inconexos o encadenados paralelamente. Como conclusión, se trata de un lenguaje que combina los procedimientos de tonalidad fluctuante (de connotación tardoromántica) y de tonalidad distorsionada (neotonalidad más propia de los procedimientos del siglo XX). En definitiva, todos los recursos de tratamiento armónico y tonal parecen estar encauzados a recrear la expresividad dramática y la angustia del texto. Incluso el acorde final es profundamente ambiguo (entre Si y Fa #), resumiéndose en él toda la esencia armónica de la pieza.

La textura es densa, acorde con que el flujo armónico, y se construye por interacción de diversidad de elementos: unos más acordales, y otros más motivicos y lineales, que generan contrapuntos. En general, hay una actividad rítmica constante y densa, que fluye dentro del pulso lento indicado, como algo mecánico. Sin embargo, también hay momentos de declamación del canto sobre acordes tenidos, a modo de recitativo, donde la textura generalizada parece interrumpirse.

La estructura es bastante libre, y fluye con el transcurso del texto, sin que se aprecie ninguna recurrencia o similitud conectiva. En ocasiones tiene lugar una cierta intención descriptiva, como el momento de los “mosquitos pegasos”, con motivos de acordes paralelos que ascienden y descienden, sin ir a ninguna parte. Puede percibirse una articulación tripartita (A-B-C), determinada por reposos, cambios de textura o interludios instrumentales. Tal partición se representa en la recreación siguiente del texto:

*Se ha puesto el sol.  
Los árboles meditan como estatuas,  
Ya está el trigo segado.  
¡Qué tristeza, qué tristeza de las norias paradas!  
Un perro campesino quiere comerse a Venus y le ladra.  
Brilla sobre su campo de prebeso, como una gran manzana.*

*Los mosquitos pegasos del rocío vuelan,  
el aire en calma.  
La Penélope inmensa de la luz  
Teje una noche clara.*

(omite aquí 4 versos del poema de Lorca)

*¡Ya vendrán los pastores con sus nidos por la sierra lejana!  
Ya jugarán las niñas en la puerta de la vieja posada,  
Y habrá coplas de amor,*

(la repetición de este verso no figura en el poema original de Lorca)

*Y habrá coplas de amor que ya saben de memoria las casas.*

### 13.- Ruiseñor de la noche (1972)

---

*Poesía y música, Ángel Barja*

*Sereno. Compás de 3/4 y lenguaje atonal.*

*Ruiseñor de la noche,  
¡Cántame, cántame tú!  
Ruiseñor de la noche,  
¡Ah! ¡ah!  
pequeña sombra trémula sobre la rama verde,  
Que, con tu trino solitario, llenas de estrellas frías la enramada,  
¡Cántame, cántame tú!  
Ruiseñor de la noche, ruiseñor insomne de la noche,  
Ruiseñor desvelado y sin figura,  
¡Cántame, cántame tú!  
Ruiseñor de la noche.*

Aparece en la publicación con el nº 2 dentro del apartado de *Canciones diversas*. La planificación estructural responde a un planteamiento de gran abstracción y evolución conceptual. No puede percibirse en la pieza una articulación en secciones. Sin embargo, existe un elemento recurrente del texto, que también lo es en la melodía (no así en el acompañamiento), y tiene una función referencial. Se trata del segmento “¡Cántame, cántame tú!”, que es motivica y textualmente reproducido, si bien variado en el plano del acompañamiento. Este es el único elemento de conexión literal en la pieza, que fluye de un modo continuo y lineal, sin que se perciba compartimentación alguna.

El lenguaje atonal discurre por un cromatismo libre y total, sin ningún tipo de restricción diatónica.

La textura es de cierta densidad, especialmente en los pasajes de piano solo, los cuales tienen una extensión considerable. En los momentos de acompañamiento al canto, el piano aligera relativamente su textura. En general, el piano presenta una rica diversidad rítmica, de registros y de planos. Tienen lugar acordes por cuartas, por terceras y por segundas, así como despliegues de todo tipo, trinos, trémolos, etc. A nivel rítmico hay síncopas, valores irregulares y mordentes múltiples, que revierten en la interacción de planos y, por lo tanto, en la globalidad textural. Otro de los rasgos más característicos de la canción, que también tienen consecuencia a nivel textural, es la presencia de prolongados y virtuosísticos melismas en el canto, con clara intención simbólica de representar el canto del ruiseñor. Igualmente, grupetos y rasgos motivicos gestuales de apariencia ágil y en registro agudo, recrean la misma imagen sonora.

#### 14.- *Me nació un amor (León, 13-VII-1972)*

*Letra y música, Ángel Barja*

Aparece en la publicación con el nº 15 dentro del apartado de *Canciones diversas*. Si bien sabemos ya bastante acerca de la profunda captación e interpretación musical que hace Barja de los textos, tanto a nivel formal como en lo referente al contenido, en esta ocasión estamos ante un caso de especial relevancia. Resulta imprescindible centrarse, sobre todo, en lo referente a su significado y a la recreación artística de la expresividad de un poema escrito por el propio compositor, y que, como bien puede deducirse, hace referencia explícita a la circunstancia vital que él vivía en ese momento, en el que, al poco tiempo de instalarse en León, descubre su enamoramiento de la que, unos años después, sería su esposa, Begoña Alonso, con el conflicto personal que esa situación supondría, dados sus votos religiosos.

*Andante, sereno*. Compás de 4/4 y tono de Mi m. La estructura se articula en 3 secciones que vienen determinadas por la recurrencia del motivo principal, de carácter anacrúsico y salto de

cuarta, con el que da comienzo cada una de ellas. Luego, sin embargo, se desarrollan de forma diferente en cada caso. Este hecho hace que la canción, aunque contenga puntos de conexión que retornan a lo largo del discurso, fluya de un modo continuo, de principio a fin. El siguiente esquema representa la subdivisión estructural de la canción.

Sección	I	II	III
<b>Texto</b>	<p><i>Me nació un amor.</i></p> <p><i>Temía perderlo, y no lo quería.</i></p> <p><i>Trataba de olvidarlo, y no, no, no lo quería.</i></p> <p><i>Trataba de olvidarlo y buscaba su imagen en mi mente.</i></p>	<p><i>Me nació un amor, dulce y nunca visto.</i></p> <p><i>Quería ser su esclavo, y trataba de huirlo.</i></p> <p><i>Sólo al fin comprendí, sólo al fin,</i></p>	<p><i>Que en el fondo eras tú,</i></p> <p><i>Que en el fondo eras tú.</i></p>

Esquema 197

El tratamiento armónico y tonal permanece dentro del ámbito de Mi m. Ocasionalmente tienen lugar alteraciones que funcionan como notas extrañas cromáticas, así como atracción a distintos grados. Todo ello genera un enriquecimiento del conjunto armónico, sin perderse en ningún momento la referencia tonal.

Quizá lo más característico de la canción, a nivel técnico y musical, es el tratamiento de la textura. La parte del piano presenta una gran diversidad de elementos y materiales, lo cual se traduce en un denso resultado textural. Existen momentos en los que el piano asume un papel más propiamente acompañante, pero en la mayor parte del discurso, el plano instrumental funciona en un continuo desarrollo motivico. Este hecho aporta a la obra un sentido direccional, lineal y diacrónico. En este sentido, se trata de una obra de estética afín a un romanticismo tardío, con algunos rasgos expresionistas (a pesar de permanecer dentro de los límites de la tonalidad).

Como curiosidad, cabe señalar que la sección conclusiva reproduce el motivo principal 2 veces, con un cierto sentido de abstracción y reducción del contenido. Durante este segmento, se produce una indecisión y oscilación entre los modos mayor y menor, que incluso llegan a superponerse en algún momento. Quizá este hecho pudiera tener un fundamento simbólico acorde con el contenido del texto, que denota, precisamente, incertidumbre y cierta contradicción.

## 15.- *Tan sola estoy*

---

Poesía, *Ono no Kono* (S. XIII)

Música, Ángel Barja

*Andante, un poco lento.* Compás de 2/4. Lenguaje atonal.

Aparece en la publicación con el nº 1 dentro del apartado de *Canciones diversas*. La pieza no está fechada. Sin embargo, el lenguaje evolucionado que presenta sugiere que pertenece a la etapa de cierta madurez. Igualmente, el texto elegido, de autora japonesa antigua, responde a inquietudes literarias, poéticas y filosóficas propias de una personalidad profundamente desarrollada. El texto es breve, sencillo y transparente, pero con una carga simbólica y expresiva de gran densidad. Puede ser interpretado con una diversidad de matices subliminales, sugeridos metafóricamente, que apelan a la subjetividad de un modo muy profundo.

*Tan sola estoy, mi cuerpo es una hierba, una hierba flotante, cortada de raíz.*

*Si hubiera agua para llevarme, si hubiera agua para llevarme, la seguiría.*

*La seguiría, creo.*

La música capta todas las características del texto que hemos mencionado y fluye acorde con ellas. Además, la melodía cuida muy detalladamente la naturaleza rítmica del texto (aunque se trate de la traducción al castellano, y no de la versión en el idioma original). La indicación inicial *pp desolato* ilustra representativamente la expresividad que Barja pretende en la composición.

Estructuralmente, la pieza fluye de un solo trazo, en su brevedad ( 36 compases), si bien se articula en función de un punto culminante, entre los compases 22 y 25, que genera direccionalidad. Este momento de la pieza está bien determinado por la máxima dinámica, registro y dirección de los gestos motivicos. Casualidad o no, este punto se aproxima significativamente a la sección aurea de la extensión total de la obra.

El tratamiento armónico es absolutamente atonal. Sin embargo, es cierto también que aparecen acordes de morfología familiar al ámbito de la tonalidad, ya que hay lugar para acordes por segundas, por cuartas, pero también para algunos tríadas y cuatríadas que, puntualmente, generan destellos de connotación tonal, aunque éstos siempre sean fugaces e inconexos con el contexto. El ámbito melódico y armónico es absolutamente atonal, recorriendo un cromatismo total sin restricción alguna y sin referencias tónicas de ningún tipo.

La textura es de concepción horizontal, lineal y diacrónica. Hay acordes que responden a una naturaleza motívica verticalizada, y motivos que proceden del despliegue de acordes. También tienen lugar líneas cromáticas superpuestas a acordes formados por intervalos diversos, rasgos motívicos de neta esencia gestual, etc.

Rítmicamente, se percibe la intención de diversificación de figuras, empleando fusas en momentos de recreación de determinados rasgos motívicos. Sin embargo, es cierto que, en líneas generales, la pieza presenta una regularidad rítmica predominante.

Conceptualmente, la pieza responde, en gran medida, a la idea de variación continua y desarrollada, de ideario expresionista. De hecho, tanto la textura como lenguaje atonal y el planteamiento estructural, están en conexión con esta inspiración ideológica y estética. Sin embargo, no se trata de una adscripción pura a esta corriente, debido a la presencia de significativo número de acordes, ya sea por cuartas o por terceras, de cierta morfología tonal, aunque en un contexto globalmente atonal. Por otra parte, el desarrollo motívico está presente, como concepto, en una gran proporción en la pieza, pero no de un modo constante, ya que también hay momentos más estáticos y elementos repetitivos.

Se trata, en definitiva, de una pieza de cierta inspiración expresionista, de grandes conexiones con este estilo, aunque no esté plenamente identificada con él, por los motivos anteriormente expuestos.

## 16.- Tríptico

Sobre textos de la escritora uruguaya Idea Vilariño. Esta obra, articulada, como es obvio, en 3 piezas, fue estrenada, en versión para voz y grupo de cámara, en el XXVI Memorial Ángel Barja de 2014, por Milagros Poblador (soprano) y el grupo *Cosmos 21*.

Aparece en la publicación con el nº 3 dentro del apartado de *Canciones diversas*. Esta obra está sin fechar. Sin embargo, presenta un indiscutible grado de evolución estética y técnica que no hace posible ubicarla sino en el período de madurez de Ángel Barja. Se trata de una obra de gran fundamento conceptual, tanto expresivo como técnico, que detallaremos en el desarrollo analítico de las 3 piezas.

El carácter intimista e introspectivo de las poesías es absolutamente captado y recreado en la música de las 3 piezas. No es casualidad que Barja, con una rica formación literaria, se interesase por unos textos de semejantes características. La expresividad contiene rasgos de angustia y desilusión, y es propia de la corriente literaria uruguaya llamada *Generación del 45*, y también de tendencias de la literatura internacional de ese momento. La captación que Barja hace de estas cualidades estéticas y expresivas es muy profunda, y para ello, dota a la música de cierto grado de abstracción. Pueden apreciarse algunos rasgos expresionistas en la composición, tanto en el ámbito técnico como en el estético, si bien no de un modo puro ni estricto. Por el contrario, el discurso parece filtrado por una perspectiva personal del compositor, que aporta un cierto grado de flexibilidad en el planteamiento compositivo.



### ***I.- Noche desierta***

*Poesía, Idea Vilarriño*

*Música, Ángel Barja*

*Un poco lento. Compás de 2/4 y armadura de 3 #.*

*Noche desierta.*

*Noche más que la noche.*

*Todo el vacío espantable de los cielos cercándome mi noche o mi cuarto o mi cama,*

*mis pocos años míos de piel,*

*respiración, de vida, quiero decir,*

*mi vida fugaz, mis pocos años.*

*Y nadie a quien poder abrazarse llorando.*

Llama la atención el uso de una armadura cuando el lenguaje armónico es de apariencia atonal. Lo más llamativo de la pieza es el hecho de la ambigüedad que se presenta entre tonalidad y atonalidad. Verdaderamente, si se valora la melodía del canto por sí sola, ésta responde al ámbito diatónico de Fa # m, con mínimas desviaciones cromáticas, lo cual concuerda con la armadura correspondiente. Sin embargo, de un modo conjunto con el acompañamiento, la percepción es de apariencia atonal. Podemos interpretar este discurso como un tipo de tonalidad distorsionada o, altamente distorsionada. El plano acompañante del piano combina material armónico netamente atonal con otros elementos esporádicos de morfología triádica. Sin embargo, éstos últimos se presentan inconexos, sin que pueda apreciarse una sintaxis inteligible desde una perspectiva tonalmente convencional. Por tanto, es posible encontrar agregados tipo (0,1,4)/(0,3,4); (0,1,6)/(0,5,6); (0,1,5)/(0,4,5), etc., propios de un lenguaje expresionista y absolutamente atonal, que dotan a la pieza de una profunda cualidad de abstracción. Sin embargo, también es posible encontrar acordes cuatríadas con diferentes tipos de séptimas, acordes disminuidos, algún poliacorde, etc., que aportan un cierto grado de flexibilidad al discurso, y contrarrestan la severidad del rigor atonal. No obstante, los esporádicos destellos de morfología tonal no afirman, en ningún momento, ninguna secuencia funcional que confirme el supuesto Fa # m de la melodía del canto, ni de ningún otro ámbito diatónico. Sólo se trata de elementos armónicos esporádicos, sin un sentido de conectividad entre ellos.

En lo referente al material temático, la melodía del canto se caracteriza por un recurrente motivo anacrúsico, con apariencia de salto ascendente (salto de 4º, con sucesivas variantes). Este motivo tiene lugar, insistentemente, sobre las notas Do #-Fa # (V-I del supuesto Fa # m), lo cual contribuye a reforzar la hipótesis de “tonalidad encubierta”.

Estructuralmente, la pieza fluye de un solo trazo, en constante desarrollo y derivación de materiales, como es propio de los procedimientos expresionistas, y denotando un profundo dominio de la técnica compositiva en general. Resultaría forzado, por tanto, tratar de

compartimentar la pieza en secciones. Sin embargo, sí que se perciben otro tipo de referencias formales, como los puntos de clímax que, por tesitura y por dinámica, tienen lugar en los compases 15 y 21. La direccionalidad que se establece en torno a dichos momentos, genera procesos de tensión y distensión que, en sí mismos, definen la forma musical.

Textualmente, lo que más destacable es la interacción rítmica. En este ámbito, los elementos más característicos son, por un lado, las secuencias de tipo troqueo (a base de puntillos que generan la secuencia tipo larga-breve) y, por otro, la recurrencia de trémolos. En el plano del canto, tienen lugar declamaciones silábicas sobre una misma nota, y también algún melisma sobre una única sílaba. Todo ello, en conjunto, propicia la diversidad y la interacción que define el planteamiento textural.

## **II.- No te amaba**

*Poesía, Idea Vilarriño*

*Música, Ángel Barja*

*Allegro appassionato.* Compás de 3/4 y tono de Fa # m.

En este caso, el grado de encubrimiento de distorsión de la tonalidad es mucho menor que en la pieza anterior, pudiendo apreciarse, de modo totalmente inteligible, el tono de Fa # m. Quizá esto sea así por el hecho de que la poesía también presenta un menor grado de abstracción y de contenido encubierto, comparada con la de la pieza anterior. A pesar de que tienen lugar abundantes cromatismos, la mayoría de ellos se acaban definiendo como notas extrañas, que circundan un diatonismo de Fa # m, o como atracciones puntuales hacia determinados grados.

La textura es, en general, más densa que en la pieza anterior, de rítmica más regular, y con despliegues más convencionales en el plano del acompañamiento. Por todo ello, podríamos deducir que esta pieza se acerca más a un planteamiento romántico, comparada con la anterior.

En lo referente a la estructura, también este aspecto responde a un modelo menos abstracto que la anterior, pudiendo establecerse un punto de articulación, basado en criterios agógicos, texturales y de reposo de la melodía del canto. La división resultaría tal y como se representa a continuación a través de la reproducción del texto:

*No te amaba, no te amo, bien sé que no, que es la hora, es la luz, la tarde de verano. Lo sé, pero no te amo, ahora te amo, hoy, esta tarde te amo,*

*como te amé otras tardes, desesperadamente, con ciego amor, con ira, con tristísima ciencia, más allá de deseos, de ilusiones o esperas. Y esperando no obstante, y esperándote, viendo, que venías por fin, que llegabas de paso.*

### **III.- Nadie**

*Poesía, Idea Vilarriño*

*Música, Ángel Barja*

*Andante.* Compás de 6/8 y tono de Do # m.

En este caso, el grado de encubrimiento y distorsión de la tonalidad es aún menor que en la segunda pieza. Por otra parte, el fundamento textural se basa en un diseño persistente de amplios despliegues armónicos arpegiados, que abarcan ambas manos, en el plano del acompañamiento. Este hecho se acerca también a un planteamiento más convencionalmente romántico.

En esta ocasión, el tono de Do # m se presenta de un modo explícito desde el primer momento. En el transcurso armónico tienen lugar algunos accidentes que funcionan como notas extrañas cromáticas y/o añadidas, que aportan gran interés armónico. También tienen lugar súbitas modulaciones lejanas, que suceden sin preparación y surten cierto impacto.

A nivel estructural, la pieza fluye en una solución de continuidad. Sin embargo, es posible percibir 2 puntos culminantes, por tesitura, ubicados en los compases 16 y 21 respectivamente, donde la voz canta las notas más agudas de la pieza (Sol  $\flat$  y Sol #  $\flat$ ). Estos dos momentos se perciben, además, como una conexión de diferido, debido a su inmediatez cromática. Este es el hecho, formalmente, más relevante de la pieza. A su vez, el segundo punto culminante se ubica al comienzo de una posible subdivisión, tal y como se representa en la siguiente recreación del texto:

*Ni tú, nadie ni tú que me lo pareciste. Menos que nadie tú, menos que cualquier cosa de la vida, y ya son poco y nada las cosas de la vida, de la vida que pude ser, que fue, que ya nunca podrá volver a ser*

*una ráfaga, un peso, una moneda viva y valedera.*

## LA OBRA INSTRUMENTAL VOCAL DE CARÁCTER DIDÁCTICO

---

### *MÚSICA Y POESÍA PARA NIÑOS (1980)*

Las piezas de esta colección fueron interpretadas en el III y IV Memoriales por la *Coral Valderense* y *Coyantina*, y también en el VII Memorial por el *Coro San Guillermo* de Cistierna.

Se trata de una publicación infantil llevada a cabo de manera conjunta por Ángel Barja como compositor, junto a Alfonso García Rodríguez<sup>367</sup> (selección de poemas de autores diversos, entre los que figuran F. G. Lorca, J. R. Jiménez y otros como J. L. Hidalgo, J. De Ibarbourou, L. Rosales, F. Vighi, E. d'Ors, C. Viñas, C. Murciano y A. Del Valle) y a José Pérez Montero (ilustrador). Este pequeño libro contiene una colección de poemas infantiles, con aspecto de pequeños cuentos, los cuales son parafraseados tanto por las ilustraciones como por las canciones.

Éstas están compuestas para una o varias voces iguales, bien *a capella* o bien con sencillos acompañamientos instrumentales de uno o más instrumentos, que suelen ser piano (ocasionalmente clave), guitarra o flautas. Al final, a modo de anexo, el libro incluye una tabla con las posiciones de digitación de las notas en la flauta de pico. El primer borrador de la obra data de 1980, si bien la primera edición vería la luz en 1987, después de que hubiera muerto, en febrero de ese mismo año, el propio Ángel Barja. De hecho, las primeras pruebas de imprenta le fueron presentadas estando ya enfermo<sup>368</sup>.

El acabado del libro denota un exquisito esmero, tanto en forma como en contenido. Se trata de una obra pensada para niños de 11-12 años en adelante, y tiene una cuidada intención pedagógica, con la pretensión de estimular en los niños la sensibilidad artística, literaria, plástica y musical, todo ello con una gran carga de fantasía.

---

<sup>367</sup> Escritor, profesor y coordinador del «Filandón» en el Diario de León.

<sup>368</sup> Entrevista con Luis González Viñuela el 3 de marzo de 2015.

La publicación contiene un total de 34 poemas, 10 de los cuales se encuentran musicalizados por Ángel Barja. Además del valor musical y pedagógico de las canciones en sí, se da la circunstancia de que la grafía musical es presentada en formato facsímil, reproduciendo la propia caligrafía manual del compositor. Este hecho forma parte, junto con las ilustraciones, del encanto visual de la obra, puesto que sabemos que la caligrafía y, particularmente, la caligrafía musical de Ángel Barja posee una belleza que él sabía cuidar de manera particular, especialmente cuando, como en este caso, la ocasión lo requería.

Hasta la fecha se han publicado 5 ediciones del libro; la última en 2007.

El propio Ángel Barja explica cómo sus propuestas de instrumentación son sólo orientativas. Él mismo sugiere la versatilidad en la práctica de los materiales musicales del libro. Nada mejor que citar el prólogo del propio compositor para ilustrar la declaración de intenciones del libro:

*“Música y poesía han ido siempre juntas, como dos alas del mismo pajarillo volador, que es el corazón humano. La música, para vestir a la poesía; la poesía, para dar cuerpo a la música.*

*La palabra se crece al ser recitada y se ilumina al ser cantada. Palabra y canción, dulce compañía.*

*Música y poesía para niños, para que descubran el mundo por el camino más puro, por su verdad más honda. Las canciones de este libro pueden cantarse como están, jugarse, transformarse, ser punto de partida para el gusto y la imaginación. Cada una de ellas puede ser una escena de pequeño teatro, combinarse con la recitación de otros poemas. Al ir destinadas a los niños, también intentan estimular su capacidad creativa a partir de datos concretos.*

*Las melodías pueden cantarse a solo, en grupo o combinando ambas cosas. Los instrumentos que se indican son únicamente orientativos; cabe la posibilidad de sustituirlos o de añadir algunos más, especialmente pequeñas percusiones. En vez del piano, también pueden usarse el clave y el órgano.*

*Diez canciones, como los diez dedos de las manos. En cada una hay un mundo pequeñito, desde el que puede verse el universo y en cuyo centro siempre hay un niño jugando y abriéndose a la vida”.*

Ángel Barja

Los títulos son los siguientes:

### 1.- Canción de cuna de los elefantes

---

Poema de Adriano del Valle. Escrita para canto y piano, si bien incluye pasajes a 2 voces por terceras paralelas. *Tempo Sereno*, forma A-B-A, y tono de Si m-M. Emplea algunas alteraciones que, en ocasiones, propician connotaciones modales (de tipo dórico, por ejemplo). La textura rítmica del acompañamiento presenta cierto carácter de marcha, a pesar de ser una canción de cuna.

### 2.- Brújula la bruja

---

Poema de Carlos Murciano. Para canto acompañado por piano o clave. Incluye pasajes a 2 voces por terceras paralelas. *Tempo Allegro*, forma A-A-B-A-C, y tono de Fa M. El uso de algunas notas extrañas cromáticas en el acompañamiento, así como de acordes por cuartas y/o con notas añadidas, encubre la tonalidad en determinados pasajes, con un resultado expresivo y enriquecedor.

### 3.- El primer resfriado

---

Poema de Celia Viñas. Para canto acompañado de piano. *Tempo Andante*, forma A-B-A', y tono de Fa # m. El acompañamiento consiste en un sencillo despliegue armónico en la mano izquierda, mientras que la derecha realiza pequeños materiales motivicos. El uso de algunas notas extrañas cromáticas en el acompañamiento, así como de acordes por cuartas y/o con notas añadidas, encubren la tonalidad en determinados pasajes, con un resultado expresivo y enriquecedor.

### 4.- Oración de los cuatro ángeles y el de la guarda

---

Poema de Eugenio d'Ors. Canción a capela para solo y coro a 3-4 voces, en un formato responsorial. *Tempo Bastante movido*, forma A- A'- A''- Coda, tono de do M. El interés de la pieza se fundamenta en la alternancia entre el solo y el coro.

### 5.- *El lagarto y la lagarta*

---

Poema de Federico García Lorca. Para canto acompañado por piano. Incluye pasajes a 2 voces por terceras paralelas. *Tempo Andante*, forma rondó y tono de Re m. El diatonismo es absolutamente puro, incluyendo sólo las alteraciones propias para formar dominantes secundarias.

### 6.- *Volvamos a cantar*

---

Poema de Francisco Vighi. Para canto acompañado por piano. Incluye pasajes a 2 voces con cierta elaboración contrapuntística de las voces. *Tempo Alegre*, forma A-B-A, tono de Sol M. El acompañamiento incluye algunas alteraciones que enriquecen el diatonismo con giros cromáticos de paso o incluso aportando, ocasionalmente, connotaciones modales.

### 7.- *Cantemos a las flores*

---

Poema de José Luis Hidalgo. Para 2 voces y acompañamiento de flauta y guitarra o piano (opcional). Las voces proceden siempre al unísono o bien por terceras o sextas paralelas. *Tempo Movido, no mucho*, forma A-B-Coda y tono de Do M. La textura se ve enriquecida por el uso de trinos, trémolos y algún rasgo gestual como una declamación con notas indeterminadas en las voces.

### 8.- *Mi cuna*

---

Texto de Juan Ramón Jiménez. Para 3 voces *a capella* en estilo contrapuntístico imitativo. Forma de rondó. *Tempo Andante*, y tono de Re M. Las voces transcurren sin transgredir el ámbito diatónico en ningún momento.

### 9.- *La señora luna*

---

Texto de Juana de Ibarbourou. Para 3 voces a capella en estilo contrapuntístico imitativo. Forma A-B-B. *Tempo Allegretto* y tono de Do M. En este caso se producen accidentes propios de dominantes atractivas hacia grados cercanos, aportando interés armónico.

### 10.- *Nana*

---

Texto de Luis Rosales. Para 3 voces acompañadas por guitarra y 2 flautas. Forma A-A-B-A. Tempo *Muy sereno*, y tono de Sol M. El canto es silábico y homofónico. El acompañamiento instrumental incluye un plano de despliegue armónico y otro de cierto contenido motivico a dos voces, generalmente por terceras paralelas.





## CONCLUSIONES

---

### CONCLUSIONES DE LA OBRA CORAL

---

Si hay una característica que tienen en común todas las obras corales de Barja, sin excepción, es el hecho de cuidar extremadamente la adecuación entre música y texto. Tal y como él mismo explica en alguna entrevista<sup>369</sup>, a la hora de componer se esfuerza al máximo en respetar las exigencias del texto, tanto en el nivel formal, en los aspectos rítmicos, métricos y estructurales, como en el del contenido, en el ámbito semántico, conceptual, poético, espiritual o popular. Este hecho constatable es consecuencia, sin duda, de la preparación de Ángel a nivel intelectual y, concretamente en el ámbito literario. Recordemos que en sus orígenes como docente, además de tener asignadas materias de música, también tenía a su cargo otras del ámbito de las letras, que dominaba con solvencia. Por estas razones, en sus obras corales, Barja suele captar los matices del texto en un nivel de profundidad extraordinario.

De lo anterior se deriva otro hecho característico en la música coral de Barja, que es la constante búsqueda de la expresividad. Tanto si se trata de un texto de carácter villanesco y pícaro, como si es de ámbito religioso, dramático, intimista, o cualquier otro, nunca se aborda de un modo superficial. Cuando el carácter poético de un texto no presenta todo su contenido de forma explícita, sino que sugiere ideas ocultas o matices encubiertos, también se percibe la intención de captar éstos en toda su sutileza a efectos de expresividad.

El oficio de Barja como compositor de música coral está desarrollado bajo una cuádruple perspectiva: religiosa, literaria, popular y pedagógica. En muchas ocasiones, estos cuatro aspectos se entrecruzan o interactúan entre sí.

---

<sup>369</sup> Quijano, A.M.: *Diario de León*, 23 de agosto de 1980, p. 7.

Lo cierto es que las cuatro vertientes tienen en común una vocación social hacia su entorno inmediato y hacia la humanidad, que es la razón de ser de la obra de Barja y, en particular, de la obra coral. Por esta razón, muchos de los que le conocieron le definen como un humanista. Este perfil determinó el desarrollo de Barja como compositor. Quizá otro enfoque más ambicioso desde el punto de vista artístico, y con otro tipo de prioridades, hubieran dado como resultado un compositor más mediático, pero menos entregado a su labor social y pedagógica.

El aspecto literario queda patente en los numerosos ejemplos en los que el mismo compositor es autor de la letra de las canciones, en castellano, en latín, o italiano, como los casos de *Lucida stella* o varias de las *Canciones Espirituales*. Por otra parte, es de gran interés el modo en el que Barja capta y glosa musicalmente el contenido de obras literariamente relevantes. Tal es el caso de *Madrigales y Canciones*, de poetas españoles diversos de los siglos XV y XVI; *Madrigales y Romances*, de Rodrigo de Reinosa; *Poemas del mar*, de Jesús Cancio; así como *Chez le petit prince*, sobre textos de la obra de Antonie de Saint-Exupéry; o *Romance de la luna, luna* de García Lorca, entre otros ejemplos.

La faceta religiosa estuvo presente en la composición de Barja durante toda su vida, tal y como se ha visto. La manera profunda de captar la espiritualidad contenida en cada uno de los numerosos textos sacros musicalizados es de gran riqueza. En estos casos, se ve una clara interacción de las vertientes religiosa y literaria. Sobre este aspecto religioso puede deducirse, a su vez, una doble influencia: por una parte, la notoria herencia cecilianista, proveniente de su entorno académico; primero a través de profesores como José María Goicoechea, formado en el Instituto Pontificio de Música Sacra, y luego directamente en la propia institución romana. Este rasgo es parte esencial en la formación musical de Ángel Barja, y podemos deducir, fundamentadamente, que en él está el origen de la característica cualidad "neo-renacentista" que, con gran acierto, José Luís Turina le atribuyera en su momento<sup>370</sup>. Por otro lado, las premisas, novedosas en aquel tiempo, del ideario del Concilio Vaticano II, se hacen notar de modo especialmente significativo en el ciclo *Cuando llega la luz*, al tomar la música un carácter más popular, pero sin renunciar a la calidad musical cimentada en el dominio de las técnicas armónico-contrapuntísticas.

La implicación en el terreno de la música popular se hace evidente, especialmente, en sus aportaciones al repertorio gallego y leonés, pero también en el cántabro, vasco y algún ejemplo asturiano. Las inquietudes popular y pedagógica se funden en la composición de obras como *Madrigales y Canciones*, *Canciones del Reino de León* o *Canciones populares para 2, 3, 4 y 5 voces blancas*. Sin embargo, la labor puramente socio-educativa de Barja llegó mucho más allá: además de publicaciones como *Música y Poesía para niños*; *Conjunto coral: cursos primero y*

---

<sup>370</sup> Turina, J. L.: *Ángel Barja: Semblanza de un desconocido*. Ponencia leída en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. La Coruña, 28 de enero de 2006 (en línea) (<http://www.joseluisturina.com/escrito 44.html>). Consultado el 1 de Febrero de 2015.

*segundo*; o *Cuadernos de lectura a primera vista*<sup>371</sup>, conviene destacar la aportación divulgativa del compositor, ejercida a través de los ciclos de conferencias, desarrolladas en el año 1976, y que tuvieron una trascendencia importante en la vida cultural y musical de la ciudad de León<sup>372</sup>, así como de los artículos sobre diversos temas de música, que Barja escribía periódicamente en publicaciones locales<sup>373</sup>.

En lo que se refiere a los procedimientos tonales en el muestreo analizado, podemos constatar que hay ejemplos de tonalidad diatónica convencional, ejemplos de tonalidad con rasgos modalizantes (especialmente abundantes), tratamientos encubiertos o distorsionados de la tonalidad, y empleo de atonalidad. Cada caso se justifica siempre en función de la expresividad buscada. En los análisis aparece detallado este aspecto y pormenorizado en cada obra individualmente, así como también al final de cada ciclo o colección representativa. Únicamente encontramos empleo de atonalidad plena en el caso de *Planctum Jeremiae*. En su momento hemos argumentado cómo valorar en esta obra ciertos vestigios tonales, especialmente en la segunda pieza, cuya presencia no impide, sin embargo, considerar la obra como globalmente adscrita al ámbito de las técnicas de atonalidad motivica.

Una vez aclarada esta salvedad, podemos proceder a una estadística del tratamiento tonal de las obras analizadas, desglosando las colecciones o ciclos en piezas individuales. El resultado puede valorarse en el gráfico siguiente:

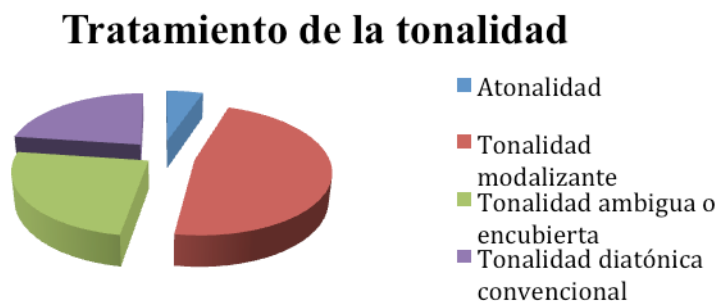


Gráfico 43

Tal y como puede apreciarse en el gráfico, la presencia de atonalidad en la música coral es minoritaria (5.26%), aunque se da la circunstancia de corresponder a una de las obras de mayor magnitud creativa, técnica y expresiva, como se ha visto.

<sup>371</sup> Ver análisis dentro del capítulo correspondiente a *la obra instrumental – piano*.

<sup>372</sup> ABC, 13 de marzo de 1976, p. 29.

<sup>373</sup> Ver anexo 6.

Los casos de tonalidad encubierta (24.56%), son significativos. Están resueltos, a nivel técnico, de modos muy diversos y solventes, y con trascendentes consecuencias semióticas, como se ha podido constatar.

La presencia de procedimientos de tonalidad diatónica convencional en proporción de un 22.80% responde, sin duda, a la cobertura de la demanda práctica, popular y didáctica, de la que hemos hablado a menudo.

Sin duda, lo más significativo de la estadística es la recurrencia de procedimientos de tipo modalizante (47.37%). También éstos son llevados a cabo en multitud de variantes. Sin duda este rasgo es uno de los más distintivos del compositor, y la causa por la que algunos le califican de "neo-renacentista". De igual modo, la presencia de procedimientos múltiples denotan una cierta cualidad ecléctica. Sin embargo, sería demasiado simplista valorar estos datos conclusivos sin haber profundizado en el análisis detallado de las obras, ya que aun siendo hechos objetivos y constatables, no dan, por sí solos, la información acerca de la manera concreta en la que son llevados a cabo dichos procedimientos.

En lo que se refiere al uso de texturas podemos constatar, igualmente desglosando los ciclos en piezas independientes, el resultado siguiente:

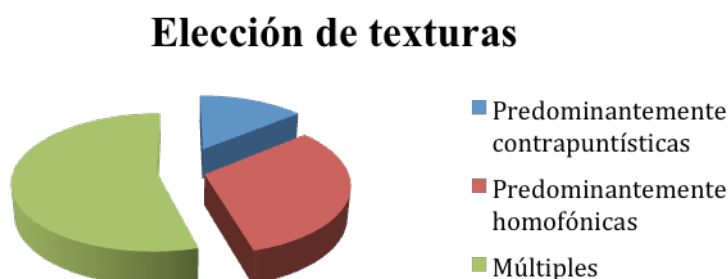


Gráfico 44

Obviamente predominan las piezas que combinan configuraciones texturales múltiples por la posibilidad de un mayor enriquecimiento de recursos (54.38%). Las que se adscriben a un tipo de textura predominante parecen hacerlo en mayor medida al tipo homofónico o moderadamente contrapuntístico (31.57%). Sin embargo también las hay que son predominantemente contrapuntísticas (14.03%).

En lo referente a la elección de los esquemas formales, puede apreciarse una recurrencia de las distintas variantes del tipo rondó (31.58%), lógicamente debida a la naturaleza de los textos historicistas elegidos en número significativo. La mayoría de las piezas, no obstante, responden

a formatos estructurales libres (38.08%). Otras responden a un tipo *lied* o derivado, con algún tipo de reexposición (29.82%).

### Planificación formal

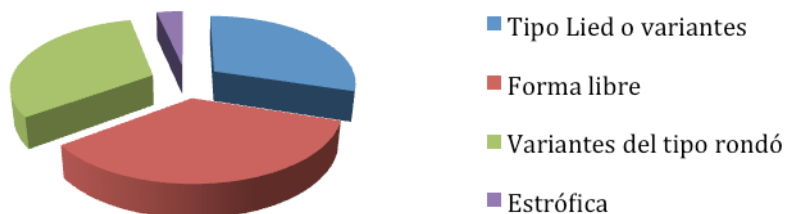


Gráfico 45

En el ámbito de la expresividad y los recursos descriptivos podemos observar cómo un 59.64% de las piezas emplean recursos descriptivos puramente abstractos, mientras que un 40.35% presentan, además, algún tipo de procedimiento descriptivo de tipo figurativo o icónico.

### Procedimientos descriptivos

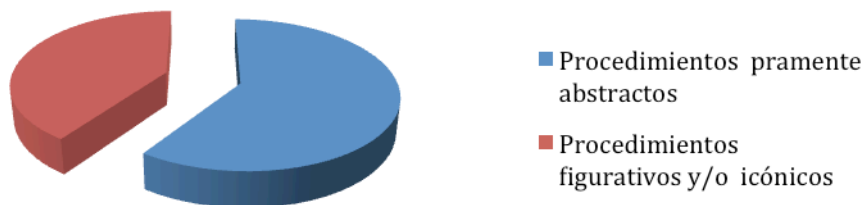


Gráfico 46

En lo que se refiere al impacto de las obras hay que valorar el hecho de que no hay constancia del estreno de las piezas de pequeño formato, en su mayoría sacras.

Los estrenos de los ciclos *Madrigales y Canciones* y *Canciones del Reino de León* tuvieron una mayor relevancia y, sobre todo, repercusión prolongada al ser programadas en numerosos conciertos. Actualmente constituyen el *corpus* más importante del legado del compositor en el ámbito coral-popular, y continúan programándose actualmente entre las agrupaciones corales *amateur*, especialmente en el ámbito de la provincia de León, aunque también fuera de ésta.

El ciclo *Cuando llega la luz* no es muy conocido. Su marcado carácter litúrgico hace que no sea tan valorado como obra de concierto. No obstante, es una de las colecciones importantes de música coral barjiana, sobre todo, desde un punto de vista testimonial.

El estreno de ciclos de carácter más profesional como *Madrigales y Romances* y *Poemas del mar* tuvieron más trascendencia. Quizá estos estrenos, en el verano de 1980, fueron uno de los momentos culminantes en la carrera de Barja como compositor. El evento tuvo trascendencia, aunque, tal y como se ha visto, no siempre fue bien valorado.

El ciclo *Canciones Job* es una obra de carácter intermedio en su dificultad. La propia Capilla Clásica la ha interpretado en diversas ocasiones. Es una obra posible de abordar por coros no profesionales, pero requiere un nivel importante de solvencia y calidad. Su estreno en León, en Año Nuevo de 1984, fue un éxito, si bien su estreno absoluto que, supuestamente tuvo lugar en Bilbao en el año anterior, a pesar de múltiples intentos de investigación, sigue siendo un enigma en estos momentos.

Si el ciclo *Cuando llega la luz* es absolutamente litúrgico, el titulado *Canciones espirituales* está a caballo entre el ámbito litúrgico y el poético. Las circunstancias hicieron que la obra esperara 12 años desde su composición hasta su estreno en 1986.

En cuanto a *Planctum Jeremiae*, se trata de una de las obras corales de mayor alcance de Barja desde el punto de vista creativo y compositivo. Seguramente, una vida más larga le hubiese propiciado más oportunidades de poder trabajar con intérpretes de talla comparable a la de *The Scholars*. Aunque técnicamente se trata de una obra excepcional en el conjunto de composiciones corales de Ángel, sigue la línea general del compositor en lo referente a la expresividad. Probablemente, a pesar del Premio de Composición para Masas Corales de Tolosa en 1985, esta obra aún no ha tenido un reconocimiento proporcional a su valor.

Contabilizando de forma desglosada, en piezas individuales, los ciclos de canciones, así como las obras de varios movimientos, el catálogo completo de la obra coral de Ángel Barja reúne un total de 465 registros. Teniendo en cuenta la prematura muerte del compositor, así como la diversidad de actividades que le ocupaban, este dato resulta muy relevante en lo referente al ritmo de trabajo compositivo. De todas las obras, las de mayor relevancia a nivel técnico, estético y creativo son, por una parte, los ciclos *Poemas del mar* y *Madrigales y Romances* para cinco voces mixtas, y, por otra, aquellas que fueron ganadoras de concursos; cronológicamente: *Madrigal*, *Canciones Job*, *Planctum Jeremiae* y *Caro Mea*.

## CONCLUSIONES DE LA OBRA INSTRUMENTAL

---

La primera de las conclusiones que podemos apreciar es el hecho de que no exista, en el catálogo de Barja, una proporción muy elevada de obras orquestales. Muchas de ellas se limitaron a ser proyectos inacabados, o sólo esbozados, que no vieron la luz; como la sinfonía o los conciertos. Esta circunstancia se debe, muy probablemente, a la realidad práctica de no disponer de los medios para llevar a cabo el estreno de este tipo de composiciones. Barja era un hombre de ideales y convicciones, tanto en el ámbito humano como en el estético y creativo. Sin embargo, también tenía un claro sentido práctico, que le motivaba a priorizar los encargos que tenían posibilidad de ser llevados a estreno. A pesar de ello, basta con apreciar la *Suite para Orquesta*, o los fragmentos de *La mancha, tierra de don Quijote*, para percibir que Ángel dominaba las técnicas de la orquestación, y sacaba buen provecho expresivo de ellas. Por otra parte, el legado de la obra organística, incluye un número significativo de obras de un claro y profundo fundamento sinfónico, como *Retablo*, *Impression for Bach*, etc.

En segundo lugar, es necesario destacar que la obra instrumental de Ángel Barja contiene creaciones de gran diversidad en lo que se refiere a su fundamento conceptual y estético, así como en los niveles de dificultad, dependiendo de a quién fuese destinada cada composición. Ángel fue un compositor extremadamente prolijo e infatigable en sus años de juventud. Por otra parte, en su etapa de relativa madurez (dada su temprana muerte), no dejó de atender demandas de tipo pedagógico y didáctico, tanto en el ámbito instrumental como en el vocal. Todo lo anterior trae como consecuencia el hecho de que el catálogo general de Barja contenga un significativo número de composiciones de carácter sencillo, destinadas a estudiantes y/o intérpretes *amateur*. Obviamente, este tipo de obras, como ya hemos visto, abundantes, siempre son más fáciles de programar que las composiciones de mayor dificultad y requerimientos técnicos. Por esta razón, es posible que un contacto parcial, incompleto y superficial con la obra de Ángel Barja pudiera causar una percepción distorsionada de la figura del compositor. Dada la vasta magnitud del catálogo general, sería posible conocer un número elevado de obras, sin haberse sumergido en las más profundas desde el punto de vista creativo, conceptual y compositivo. Desde esta perspectiva, nadie podría tener una visión suficientemente fundamentada de la obra instrumental de Barja sin conocer a fondo los cuartetos de cuerda; el *Trío para violín, violonchelo y piano*; toda la obra para órgano, en particular: *Retablo*, *Llanto por el ateísmo*, *Suite para un gentil órgano*, *Impression for Bach*, *Divertimento para 2 trompetas y órgano*, *Movimientos para 3 trompetas y órgano*; los *Cantos de noche alta* para piano; las obras *Tempo d'amor* y *Quassi una ballata*, para ensembles mixtos; la *Suite para piano*; la *Suite para Orquesta*. Todo esto como mínimo, por citar algunas de las obras de mayor envergadura.



Existe una circunstancia que no puede dejar de ser analizada en este capítulo de conclusiones. Se trata de la reutilización de material en diferentes obras por parte de Barja. Este procedimiento tiene lugar con significativa frecuencia. Una apreciación superficial de este hecho podría causar la interpretación de que se trata de una forma de economizar recursos o, simplemente de un fenómeno anecdótico. Es muy importante aclarar que tal punto de vista denotaría una perspectiva superficial. Quienes tienen experiencia y formación en la materia de composición, saben bien que el talento creativo no está en la elaboración de material temático, melódico o motivico, sino en la manera de conectar estos diferentes elementos de forma interactiva, generando, en la globalidad, un sentido de discurso o de concepto. Por ello, es fundamental abordar este hecho con una visión analítica profunda.

Podemos diferenciar, al menos, 4 situaciones de naturaleza diferenciada, en casos de aparente semejanza. Los diferentes ejemplos ponen de manifiesto una significativa evolución y madurez progresiva del compositor a lo largo de su trayectoria, sobre todo en el aspecto conceptual. Por este motivo, a continuación haremos una clasificación, en orden creciente de trascendencia compositiva:

- Primeramente encontramos el caso más básico, en el que algunas piezas tempranas son reunidas e integradas en una colección pensada años después en un determinado orden y secuencia, lo cual es, en sí, también un hecho compositivo, que aporta un sentido nuevo y diferente. Tal es el caso del *Álbum de juventud* para piano. El título ya es, en sí, bastante elocuente al respecto.
- En segundo lugar, señalaremos los casos en los que la misma pieza se integra en ciclos diferentes, con distinto orden, secuencia y sentido de globalidad, y con una instrumentación también distinta. Éste es el caso de *Canciones para orquesta de cuerda*, de *Canzone per archi*, de *Canciones para Cello y piano*, e incluso de *Suite para orquesta*. A pesar de las coincidencias, se trata siempre de obras autónomas, con un sentido propio y un discurso diferente.
- Otra situación especialmente significativa es aquella en la que Barja utiliza su propio material preexistente para integrarlo en un contexto, obvia y deliberadamente contrastante. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso del cuarto movimiento, *Allegro giocoso*, del cuarto cuarteto para cuerdas, *Fluencias* (1982), donde cita su *Canción en forma de rondó* (1978). En este caso se evidencia, especialmente, el sentido de consciencia y coherencia con el que procedía el compositor al respecto. La aparición del tema (de carácter sencillo, tonal, regular y con ritmo de siciliana) integrado en un contexto atonal y texturalmente complejo, funciona como una interacción de planos dispares y, momentáneamente, superpuestos, y genera un impacto expresivo de gran calado, a la vez que denota una muestra de dominio de técnicas muy evolucionadas en

materia de composición. El alcance conceptual del discurso es, verdaderamente, profundo. Barja está apelando, en un mismo hecho, a procedimientos y conceptos como “cita”, “collage”, “intertextualidad” y “deconstrucción”, tal y como hemos argumentado a lo largo del desarrollo analítico. Un caso semejante ocurre en el III movimiento, *Lentissimamente*, de la obra para órgano *Impression for Bach*, de 1985; aunque, en esta ocasión, Barja no se cita a sí mismo, sino al propio J. S. Bach, integrando el coral de la cantata BWV 140, *Wachet auf ruft uns die stimme*, en un contexto de naturaleza eminentemente textural y atonal. Aunque no se trate de una autocita, estamos ante un caso muy significativo, que ilustra hasta qué punto Barja era consciente del potencial expresivo de la interacción y de la intertextualidad en los procedimientos compositivos. Igualmente, cuando la conclusión de la obra sorprende alterando la tonalidad de la propia cita<sup>374</sup>, podemos apreciar una clara intención de deconstrucción.

- Por último, debemos referirnos a otro caso en el que, una misma pieza, reaparece, de forma completa y especialmente recurrente, en un número significativo de obras a lo largo del tiempo. Es el caso de *Vidalita*. Encontramos esta pieza, como quinto movimiento, en *Canciones para cello y piano* (1961-66); como quinto movimiento, *un poco adagio*, de la cantata *Canticum* (1974); y como segundo movimiento, *Andante molto tranquillo*, de *Divertimento para dos trompetas y órgano* (1979). Si en los ejemplos anteriores podíamos reconocer un sentido connotativo y simbólico, el mismo hecho sucede en este caso, de modo aún más profundo. Dado que se trata de una pieza de recreación folclórica sudamericana, y que la integra en contextos musicales muy diferentes, podemos identificar un fenómeno especialmente significativo de intermusicalidad. Pero aún podemos ir más allá.

Dado que la pieza es especialmente recurrente en la obra integral de Barja, éste, de algún modo, la hace suya. Por esta razón, se puede interpretar con una cierta intención de autorretrato<sup>375</sup>. En una apreciación global y profunda de la obra completa de Barja, la recurrente presencia de *Vidalita* se percibe como si aportase un sentido de forma musical a la obra integral.

Con referencia al predominio de lenguajes y estéticas empleados en las composiciones, el muestreo de obras analizadas nos ofrece el siguiente resultado:

---

<sup>374</sup> Tal y como se describe en el análisis de la pieza, la cita comienza en Mi b M, para luego continuar en Sol M y, finalmente, concluir el último acorde, por sorpresa, en Sol # M.

<sup>375</sup> Tal y como se ha argumentado detalladamente en el desarrollo analítico.

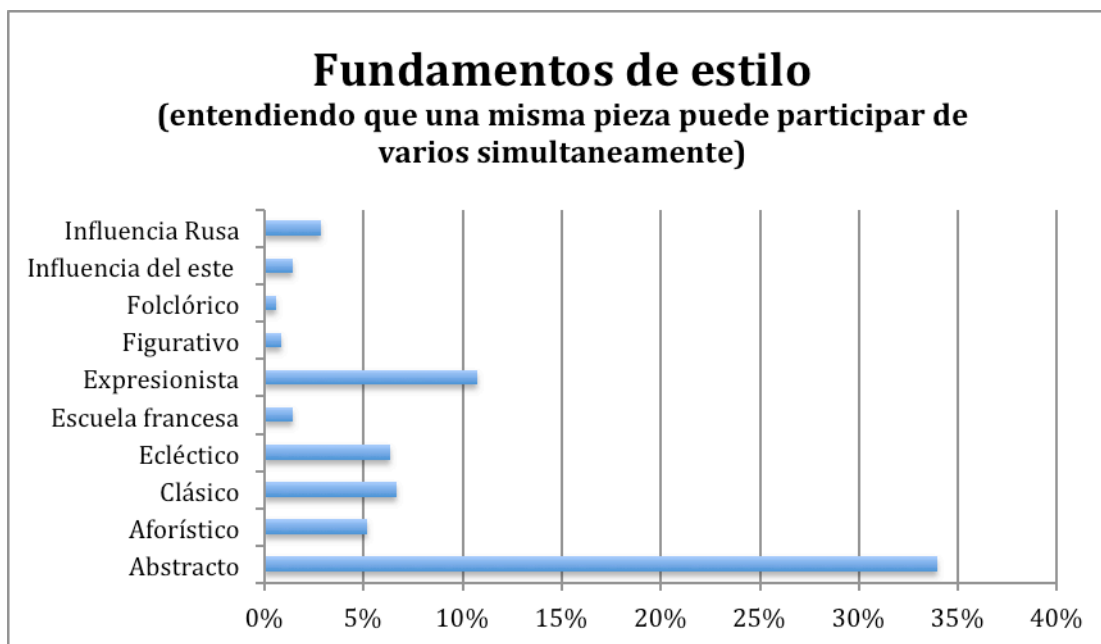


Gráfico 47

El gráfico anterior responde a un estudio en el que todas las obras han sido descompuestas en las piezas y movimientos que las componen, para que el resultado sea más significativo. Tal y como podemos apreciar, hay un porcentaje altamente predominante de los modelos que presentan algún tipo de abstracción. Este hecho pone de manifiesto que, hay un número representativo de piezas en las que podemos identificar un fundamento conceptual de cierta relevancia.

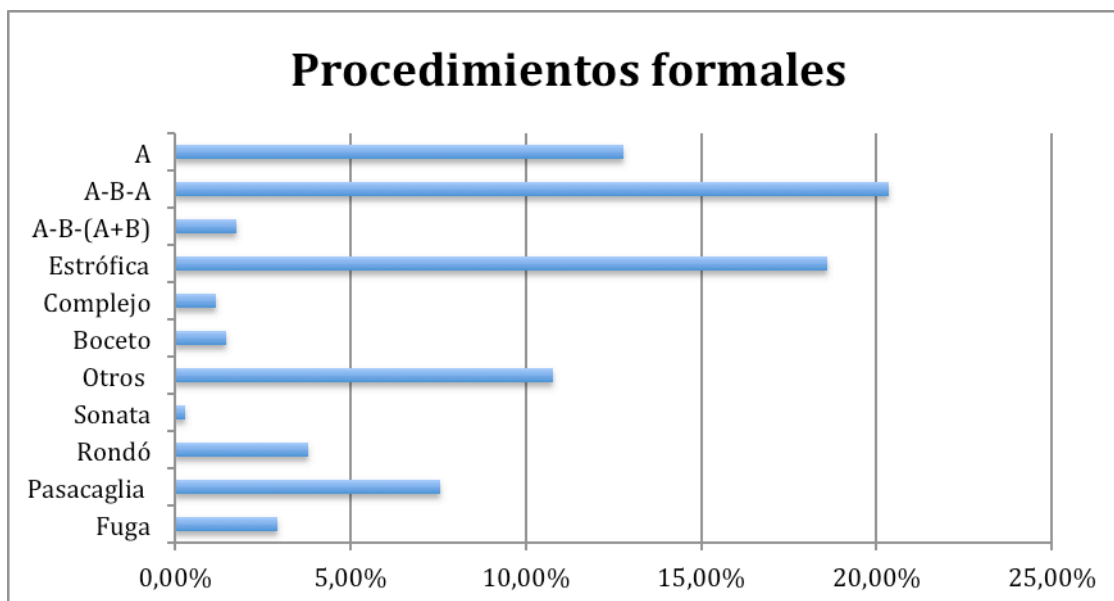


Gráfico 48

En lo que se refiere a patrones formales, podemos apreciar, en la obra instrumental de Barja, una diversidad de procedimientos. Destacan, en primer lugar, aquéllos basados en la forma lied o alguna de sus variantes. También aquellas piezas que responden a esquemas basados en variaciones sucesivas de algún esquema (como las formas estróficas o las de *passacaglia*). Existe también una presencia significativa de piezas cuyo discurso fluye de un solo trazo (tipo A), que no presentan procedimientos de recurrencia alguna. Las soluciones tipo A-B-A+B, denotan siempre una carga relevante de abstracción, interacción e interconexión entre las partes, así como cierta presencia de fenómenos de causa-efecto. En el compartimento de “complejo”, así como el de “otros”, hemos incluido casos que no responden a modelos convencionales de planificación formal. Los casos “boceto” responden a aquellas piezas que no llegaron a realizarse o que, quedando inacabadas, no llegaron a mostrar identidad formal alguna.

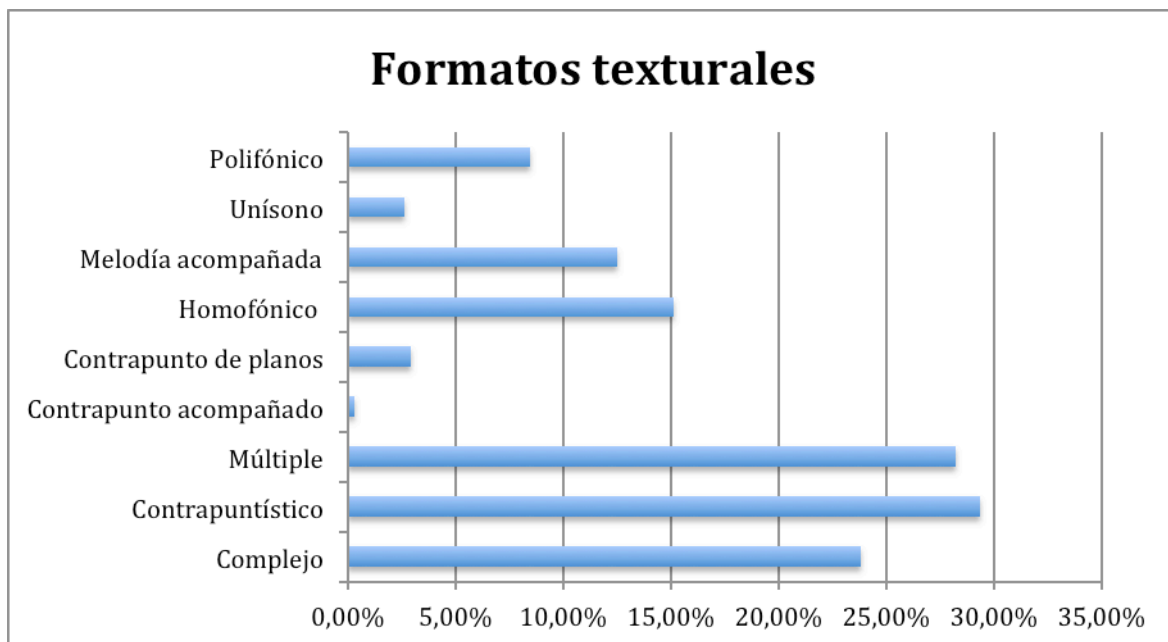


Gráfico 49

Podemos constatar una presencia relevante del contrapunto como recurso textural preferido por el compositor. Esto es algo que se mantiene presente desde las obras tempranas de Barja hasta las más tardías. Sin embargo, igual que la estética y los usos del lenguaje van evolucionando, la forma de abordar el contrapunto va siendo paulatinamente más abstracta y evolucionada. Un ejemplo especialmente ilustrativo de este hecho es el cuarteto para cuerdas n° 3, *Contrapuntos joviales*, cuyo título hace referencia, de forma explícita, al aspecto que estamos constatando. Esta obra supone una verdadera demostración de cómo el contrapunto sigue resultando extraordinariamente eficaz en ámbitos atonales.

Es significativa, también, la presencia de aquellas soluciones texturales que hemos venido a denominar “múltiples” o “complejas”. En estas clasificaciones hemos agrupado aquellos casos de especial originalidad, donde la interacción de planos y la diversidad de procedimientos era eminente y relevante. Hemos procedido así ante la imposibilidad de hacer una subdivisión más detallada, sin bien cada caso está debidamente descrito en el desarrollo analítico correspondiente. Es necesario señalar que la evolución de las soluciones texturales es uno de los aspectos que más sorprenden en la apreciación global de la obra instrumental de Barja. Obras como *Cantos de noche alta* para piano, *Llanto por el ateísmo* para órgano, *Impression for Bach*, también para órgano, o *Fluencias* para cuarteto de cuerda, son sólo algunos ejemplos de usos magnificados de la textura sobre otros aspectos.

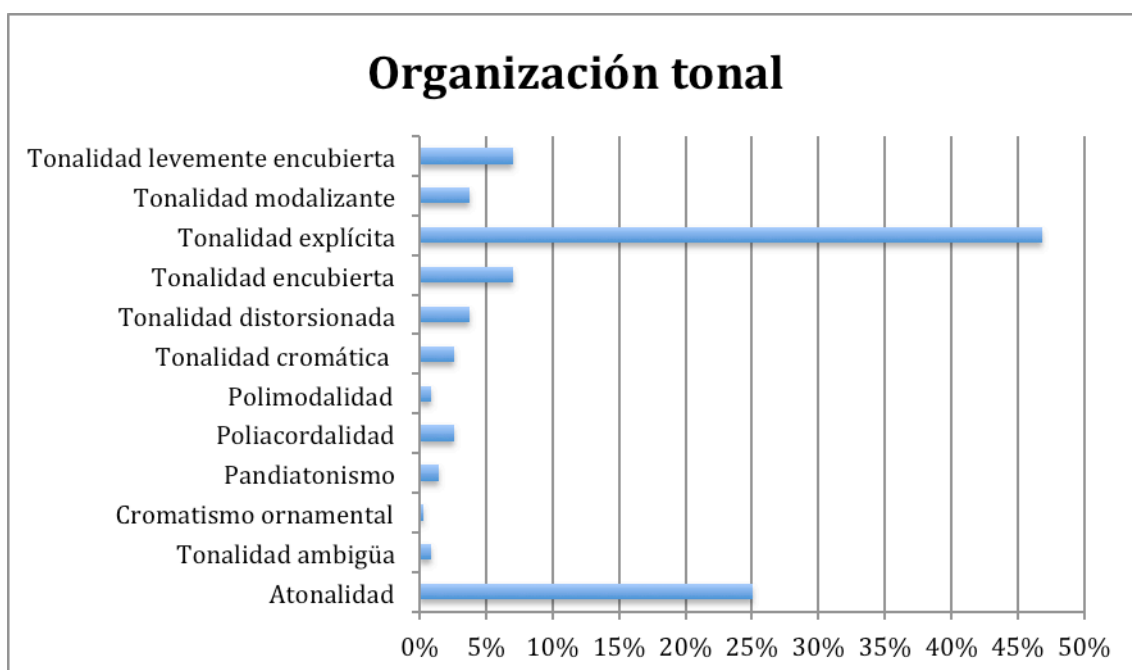


Gráfico 50

El gráfico anterior nos muestra un predominio de la tonalidad explícita sobre otros recursos tonales. Hay que tener en cuenta que el sondeo se ha realizado desglosando todas las obras que se componen de piezas o movimientos. Por esa razón, las piezas de juventud, aunque pequeñas, resultan muy numerosas desde esta perspectiva. Podemos apreciar, también, una presencia significativa de casos de atonalidad, apareciendo, ya distanciados, una gran diversidad de procedimientos intermedios, de diferentes influencias.

## CONCLUSIONES DE LA OBRA INSTRUMENTAL-VOCAL

---

La primera conclusión de este apartado es la versatilidad de Ángel Barja para adaptar sus iniciativas y su criterio creativo a las necesidades de cada situación. Dicho de otro modo, podemos deducir una rica diversidad de registros y recursos creativos que permiten al compositor adaptarse a las diferentes circunstancias. El apartado instrumental-vocal está lleno de situaciones marcadas por necesidades e imperativos de tipo práctico que obligan a adoptar diferentes enfoques, muchos de ellos condicionados por las limitaciones de las formaciones corales *amateurs*, y otras por las imposiciones y premisas de la liturgia en la época de su composición.

El caso de las misas es uno de los más significativos respecto a las circunstancias condicionantes. En la mayoría de los casos, podemos apreciar un sentido absolutamente práctico en la motivación de las composiciones. Dicho de otro modo, las misas estaban pensadas para ser interpretadas dentro de las celebraciones religiosas, y no como una creación simbólica para realizar en versión de concierto. Dada su formación, Barja era consciente, más que nadie, de que la misa musicada no era un accesorio ornamental para acompañar a la liturgia, sino que era la liturgia misma. Por esa misma razón, él era absolutamente permeable a los condicionantes musicales y formales que este hecho implicaba, siempre bajo las premisas de la recién implantada etapa postconciliar que le tocó vivir:

Por un lado, la necesidad de controlar una extensión adecuada para cada parte.

Igualmente, la obligación de que el texto fluyera de un modo continuado e inteligible.

Otra de las características impuestas por la liturgia posterior al Concilio Vaticano II era una cierta austeridad, evitando excesos de complejidad que resultarían poco prácticos. Este punto fue uno de los que causó que el nivel de calidad de la música sacra sufriera un lamentable descenso en muchos casos, por malinterpretar la intención del ideario del Concilio. Afortunadamente, algunos compositores como Ángel Barja, supieron compatibilizar la sencillez con el buen gusto.

Por último, y emparentado con el punto anterior, existía la imposición de propiciar la participación de la asamblea en la celebración. Este punto, podría limitar notablemente la calidad y riqueza musical de las obras. Sin embargo, Barja, al igual que otros compositores bien formados de la época, supo integrar las intervenciones populares sin comprometer el equilibrio ni el nivel de calidad musical.

Todo lo anterior ocurre, de un modo generalizado, en las obras para coro con acompañamiento instrumental (casi todas de carácter religioso). En el género particular de las misas, es cierto que este tipo de circunstancias se dan de un modo gradual y diferenciado según los casos. Podríamos señalar los ejemplos de carácter monumental, como el de la *Misa Ara Coeli*, de cierta naturaliza sinfónica; la *Misa in honorem Sancti Martini legionensis*; y la inconclusa *Misa Regalis*. Son las menos condicionadas por la normativa del concilio, dado que están en latín, tienen una extensión considerable y, aunque son abordables por un coro amateur, presentan una dificultad media que requiere un cierto nivel de preparación. Aún así, se integran perfectamente en la liturgia, aunque son absolutamente dignas de programar en concierto.

El resto de las misas, así como la mayor parte de las cantatas de temática religiosa, responden más directamente al carácter de sencillez, genuinamente postconciliar. El caso más paradigmático de ese enfoque popular quizá sea el de la *Misa para los jóvenes*, que atiende a una demanda muy particular del contexto cultural de su época, y con un sentido eminentemente práctico. Casi podríamos afirmar que se trata de un hecho sociológico, argumentado con detalle en el desarrollo analítico correspondiente.

Por supuesto, dentro de los géneros litúrgicos y sacros, las premisas que hemos expuesto impiden que haya obras en las que se rebasen los límites de la tonalidad, o de complejidades de tipo rítmico, textural, así como de cualquier otra índole, lo cual no impide que haya originalidad y buen gusto en la concepción de las mismas.

La única obra sinfónico-coral que, por ser profana, estaría al margen de los condicionantes y las premisas litúrgicas que hemos señalado, sería *Romance de la luna luna*. Dado que se trata de una versión orquestada de una obra concebida originalmente para canto y piano, resulta más adecuado valorarla dentro de este apartado.

Las obras para canto y piano conforman un apartado específico e independiente dentro del capítulo instrumental-vocal. En líneas generales, es destacable el hecho de lograr una concepción tímbrica y textural de gran originalidad en la mayoría de los casos, debido, sobre todo, a la elaboración del plano instrumental. Si bien ya encontramos en las *Canciones gallegas antiguas* (1967) audaces ejemplos de tonalidad encubierta, es en las obras compuestas a partir de 1972 donde hallamos un fundamento conceptual notablemente más evolucionado, que ya se pone en evidencia, incluso, en la elección de los textos<sup>376</sup>. En ellas encontramos ejemplos de lenguajes aforísticos, significativos niveles de abstracción, tonalidad altamente distorsionada o atonalidad, desarrollo motivico de naturaleza gestual y de cierta inspiración expresionista, elaboración textural notablemente evolucionada, gran diversidad de registros que recrean ilusiones de riqueza tímbrica. Todos ellos son rasgos de significativa evolución en el lenguaje, sin perjuicio de un sentido práctico en los requerimientos de la parte vocal.

Si valoramos globalmente las obras para coro con acompañamiento instrumental, observamos que el predominio de las obras de carácter litúrgico y, en general, religioso condicionan ciertas características que son determinantes:

---

<sup>376</sup> Algunos de ellos, autores de cierto carácter exótico, por ser latinos u orientales. Otras veces Barja escribe sus propios textos.

A nivel estético, observamos cierta recurrencia de estilos populares y neoclásicos, que propician la sencillez prescrita por las premisas litúrgicas.

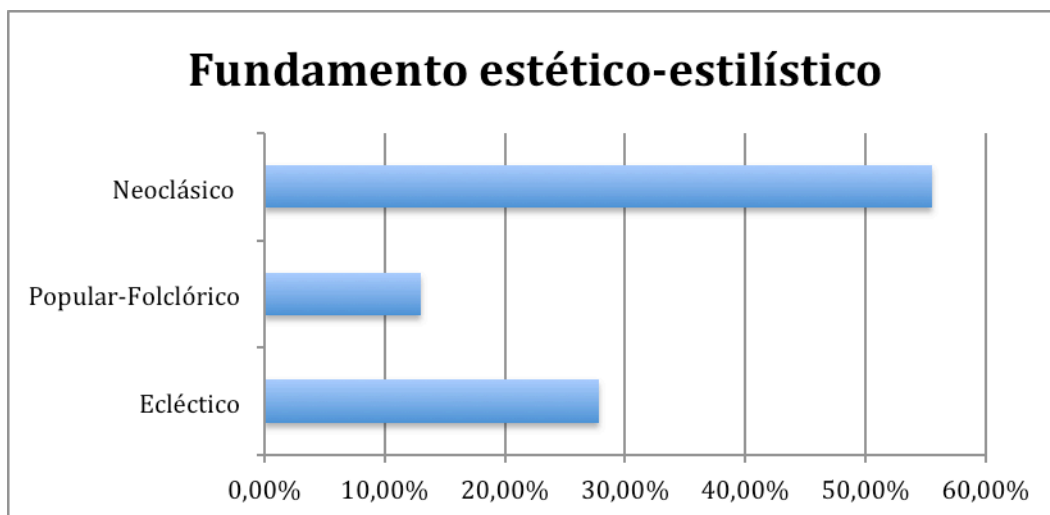


Gráfico 51

En lo que se refiere a las soluciones formales, claramente predominan aquéllos que, sin responder a convenciones estrictamente musicales, se adecuan a las directrices de los textos, según cada situación.

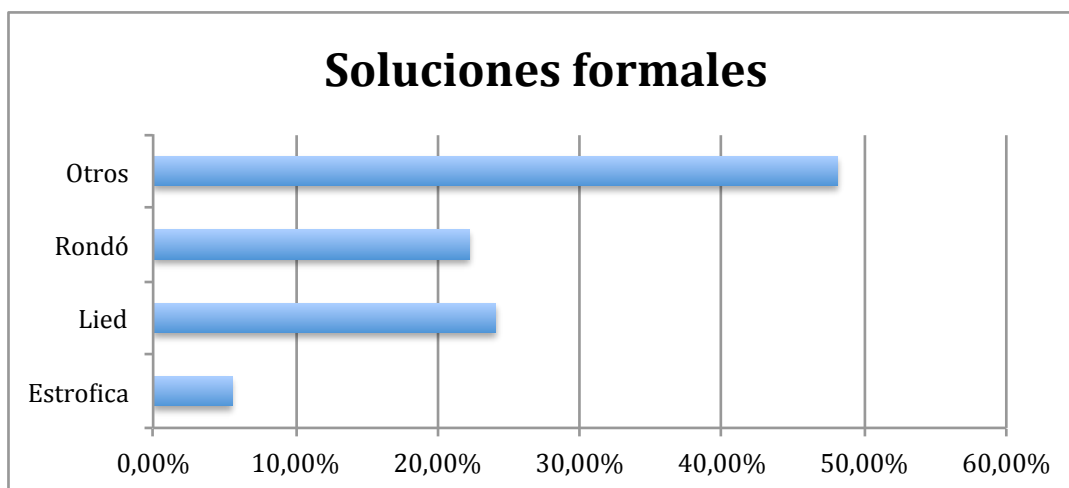


Gráfico 52



En lo referente a los formatos texturales predominantes, observamos que destacan los casos que combinan variedad de ellas, diversificándose según las diferentes secciones, y en función de las necesidades expresivas de cada momento del texto.

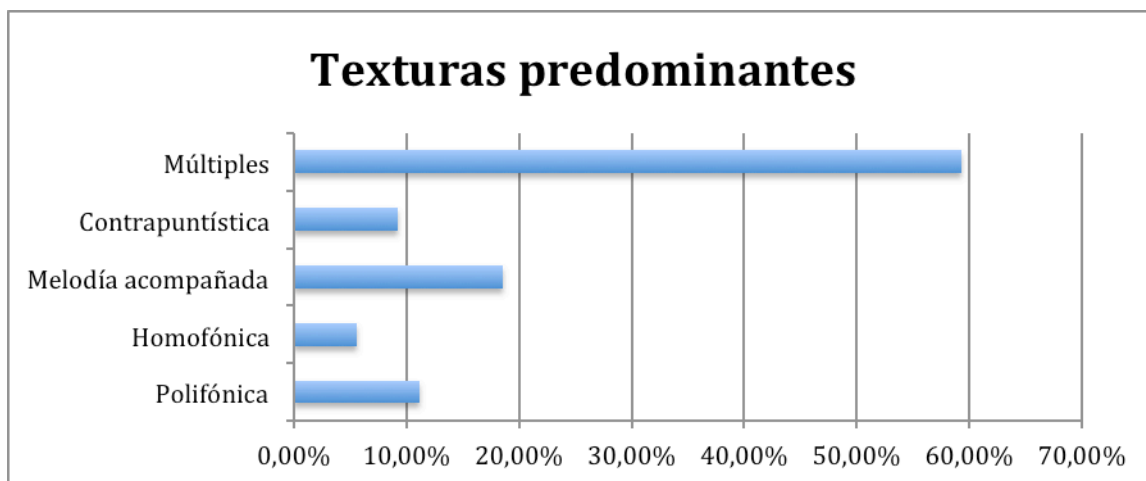


Gráfico 53

Con respecto a la organización tonal, vemos cómo predomina la tonalidad explícita, en una clara intención de inteligibilidad y sencillez, en función de los textos.



Gráfico 54

Por su parte, las obras para canto y piano presentan una mayor libertad, así como notables indicios de diversidad creativa, al margen de los condicionantes y prescripciones obras litúrgicas y religiosas.

En lo que se refiere a la elección del ámbito estético y estilístico, podemos apreciar un predominio de soluciones de tipo ecléctico.

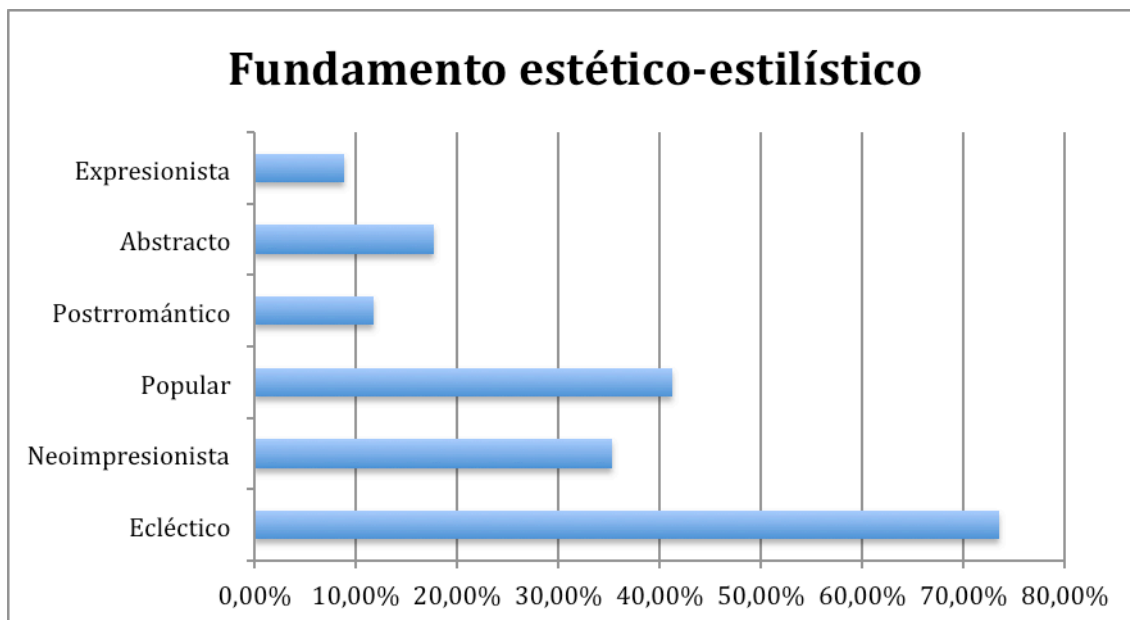


Gráfico 55

Con respecto a la elección de patrones formales, se aprecia un predominio de formas originales, más allá de las convenciones estrictamente musicales. A menudo, esta circunstancia está condicionada por los textos.

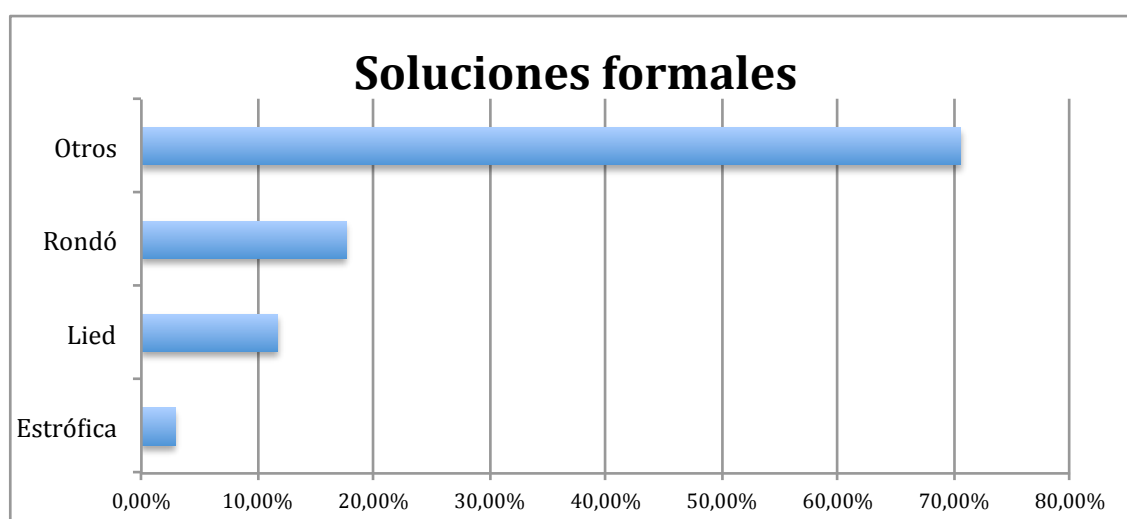


Gráfico 56

En lo referente a los formatos texturales predominantes, podemos apreciar una fuerte presencia de aquellos casos en los que se adoptan soluciones complejas, basadas en un alto nivel de interacción entre los planos, y de configuraciones cambiantes y fluctuantes.

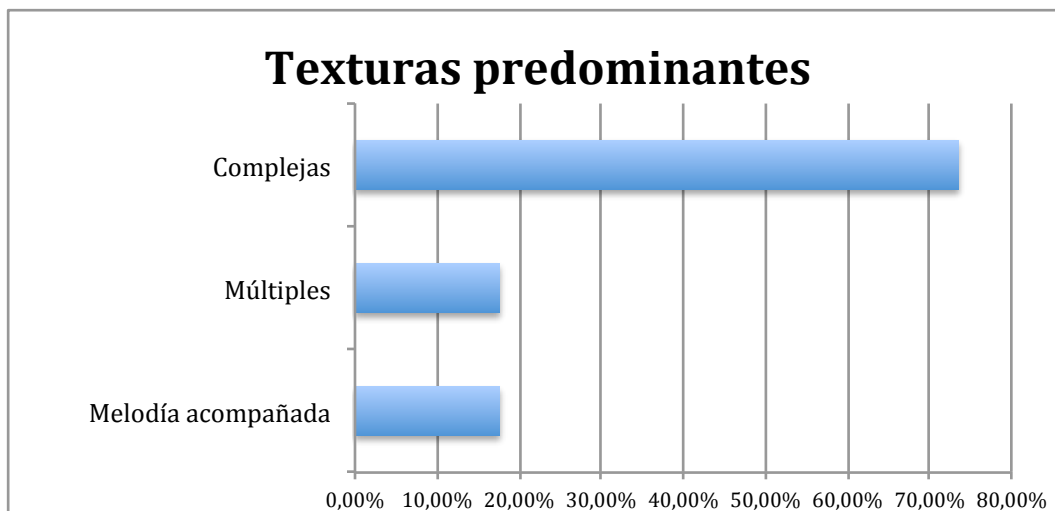


Gráfico 57

Con respecto a los tipos de organización tonal, puede apreciarse una multitud y diversidad de soluciones, según la etapa más o menos evolucionada de la composición, y según las necesidades expresivas de cada situación:

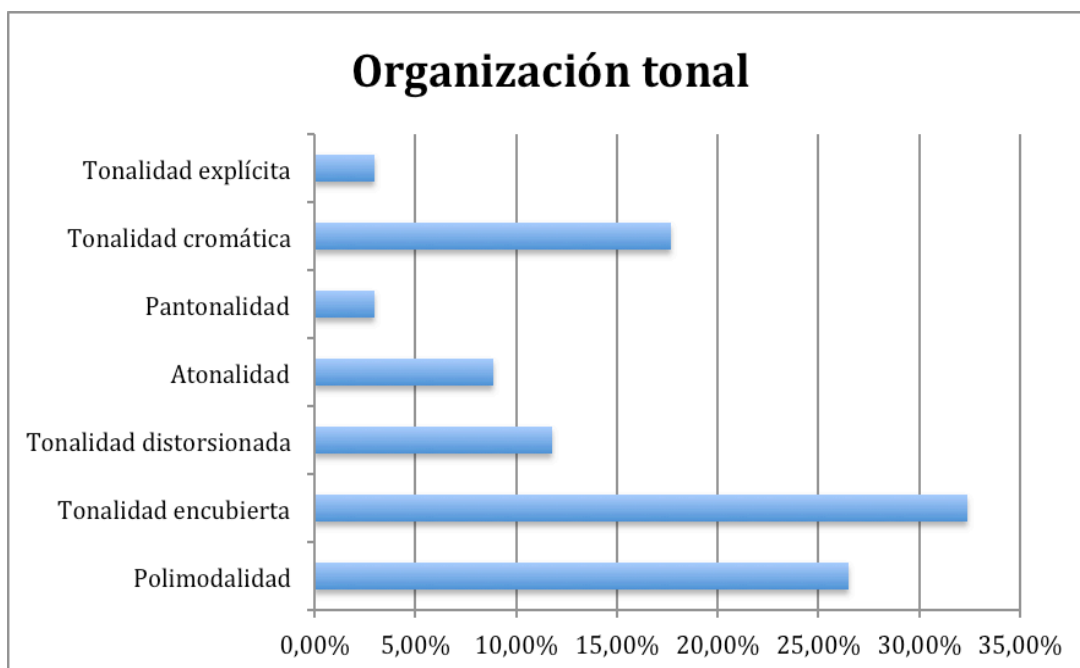


Gráfico 58

## BIBLIOGRAFÍA

---

### *BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL*

---

DIVELIUS, U.: La música contemporánea a partir de 1945. Ed. Akal. Madrid 2004

FALK, J.: *Composition musicale*. Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1983.

FALK, J.: *Technique de la musique atonale*. Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1959.

FORTE A. / GILBERT S. E.: *Análisis Musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. Ed. Ideabooks. Barcelona 2003

FORTE, A. *The structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973

GRAETZER, G.: *La música contemporánea*. Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1979.

HABA, A.: *Nuevo tratado de armonía*. Ed. Real Musical. Madrid, 1984

HINDEMITH, P.: *Práctica de la Composición a Dos Voces*. Ed.: Ricordi, Buenos Aires, 1962

KÜN, C.: *Tratado de la Forma Musical*. Ed. Labor, Barcelona 1992

LARUE, J.: *Análisis del estilo musical*. Ed. Labor, Barcelona, 1989.

- LENDVAI, E.: *Bela Bartók*. Ed. Idea Música, Barcelona 2003
- LESTER, J.: Enfoques analíticos de la música del siglo XX. Ed. Akal, Madrid, 2005
- MESSIAEN, O.: *Técnica de mi lenguaje musical*. Ed. Alphonse Leeduc, Paris, 1944.
- MORGAN, R. P.: *Antología de la música del s. XX*, Ed. Akal, Madrid, 1998.
- NATTIEZ, J.J. Fondements d'une sémiologie de la musique. Paris, 1975
- PERLE, G.: *Composición Serial y Atonalidad*. Ed. Idea Música, Barcelona 1999
- PERSICHETTI, V.: *Armonía del S. XX*. Ed. Real Musical, Madrid 2000
- REGER, M.: *Contribuciones al Estudio de la Modulación*. Ed. Real Musical, Madrid, 1997
- ROSEN, CH.: *Formas de sonata*. Ed. Labor, Barcelona, 1987.
- SCHÖENBERG, A.: *Funciones Estructurales de la Armonía*. Ed. Idea Música, Barcelona 1999
- SCHÖENBERG, A.: *Fundamentos de la Composición Musical*. Ed. Real Musical, Madrid 2001
- SCHÖENBERG, A.: *guía para estudiantes de armonía*. Ed. Mundimúsica S. A. Madrid 1992
- TOCH, E.: *La Melodía*. Ed. Labor, Barcelona 1985
- VILLAROJO, J.: *Notación y Grafía musical del S. XX*. Ed. SGAE, Madrid 2000
- ZAMACOIS, J.: *Curso de Formas Musicales*. Ed. Labor, Barcelona, 1987
- ZAMACOIS, J.: *Tratado de Armonía III*. Ed. Labor, Barcelona 1948

*BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE ÁNGEL BARJA*

---

AGUIRRE ROMERO, E.: *Ángel Barja : "El artista es de alguna manera un místico"* Filandón. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXX (26 ene. 1986), n. 38377 ; p. 21

ALGORRI, L.: *Breve cronología de Ángel Barja* . Filandón, n. 58 ; p. VII. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 57

ALGORRI, L.: *El ciclo "Homenaje a Barja" del Trio Mompou*. Filandón, n. 67, p. XII. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (17 abr. 1987), n. 38820 ; p. 30

ALGORRI, L.: *"Cuadernos de lectura a primera vista" La música más frecuente de Ángel Barja*. Filandón, n.109 ; p. VIII. -- León : Diario de León, 1988. -- Año LXXXI (7 feb. 1988), n.39113 ; p.30

ALGORRI, L. *El factor humano*. Filandón, n. 58 ; p. X. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 30

ALGORRI, L. *Los primeros "Madrigales y Canciones" (La música más frecuente de Ángel Barja ; I)* Filandón, n. 88 ; p. III. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (13 sept. 1987), n. 38968 ; p. 38

ALGORRI, L. *Música popular, no populachera*. Filandón, n.91 ; p. IV. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (10 oct. 1987), n.3899 ; p.21

ÁLVAREZ, T. *Una mano siempre amiga*. Filandón, n. [58]. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 24

ÁLVAREZ CAÑIBANO, A.: *Barja Iglesias, Ángel*. DMEH, SGAE, 1999, vol.2, pp. 240-242

ASCH, D.: *La música de ángel Barja*. Filandón, n. 61 ; p. II. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (9 marzo 1987), n. 38780 ; p. 22

AYALA, M. J.: Ángel Barja, música para piano. Filandón, n. 58 ; p. IV. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 24

BARJA, A.: *El oficio de la música*. La crónica de León, 18 y 25 de enero de 1987

BARJA, J.: Ángel Barja. Vida. León: Producciones Caskabel, 1989

FRANCO, E.: *Ángel Barja, la fuerza de la verdad*. Filandón, n. 58 ; p. III. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 23

GAMONERA, A.: *Homenaje ; Carta sin fecha a Ángel*. Filandón, n. 58 ; p. II. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 22

GARCÍA GARCÍA, M. D.: *¡Cántame un cuento!*. Filandón, n. 214 ; p. 18. -- León : Diario de León, 1990. -- Año LXXXV (11 feb. 1990), n. 39841 ; p. 38

GARCÍA PÉREZ, F.: *Canción de amigo*. Filandón, n. 58 ; p. VIII. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 28

GARCÍA RODRÍGUEZ, A.: *Tres momentos*. Filandón, n. 58 ; p. IX. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p.29

GONZÁLEZ VIÑUELA, L.: *Aproximación a un catálogo de obras de Ángel Barja* Filandón, n. 58 ; p. VI-VII. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759

GUTIÉRREZ VIEJO, A. *La obra para órgano de Ángel Barja*. Filandón, n.58 ; p. V. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 25

HONTAÑÓN ACHA, R.: *En la muerte de Ángel Barja*. Revista Ritmo nº 576, abril 1987

IGOA MATEOS, E.: *El legado musical de Ángel Barja : obra instrumental*. León: Instituto Leonés de Cultura, 2006.

LÓPEZ DE SÁA, E.: *El caso de Ángel Barja, compositor*. Revista Ritmo nº 592, octubre 1988

MARTINEZ CARRIÓN, F. J.: Ángel Barja Filandón, n. 58 ; p. I. -- León : Diario de León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p.21

MANZANO, M.: *Cancionero leonés*. León : Diputación Provincial, 1991. -- 6 v. ; 24 cm.  
Contiene: t. I/I. Rondas y canciones - t. I/II. Tonadas de baile - t. II/I. Cantos narrativos - t. II/II.  
Cantos de boda; canciones de cuna; canciones infantiles; recitativos silábicos y rítmicos; cantos  
de trabajos y faenas; cantos del ciclo anual de costumbres ; cuplés y letrillas vulgares - t.III/I.  
Cantos religiosos : Ciclo de Navidad - t.III/II. Cantos religiosos : Ciclo de Pascua. D.L. M  
32105-1998. -- ISBN 84-505-8012-9 (obra completa)

MARCO, T.: *Historia de la Música Española, vol. 6*. Ed. Alianza Música. Madrid: 1983

MARCO, T.: "Ángel Barja, un compositor actual". *Homenaje póstumo: Ángel Barja en su entorno musical*. Madrid: notas del concierto celebrado el 22 de mayo de 1987

MIÑAMBRES, N.: *Hay momentos viscosos como ciertas serpientes*. Filandón, n. 58 ; p. XII.  
León : Diario de León, 1987. Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 32

OCEJO, J.L.: *El hombre, el músico, el amigo*. Filandón, n.[58 ; p. III. -- León : Diario de León,  
1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 23

PUEYO, V.: *Ángel, amigo*. Filandón, n. 58 ; p. XI. -- León : Diario de León, 1987. -- Año  
LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 31

RUBIO ÁLVAREZ, S.: *Con Ángel Barja en Roma*. Filandón, n.58 ; p. IX. -- León : Diario de  
León, 1987. -- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p.29

RUIZ TARAZONA, A.: *Ángel Barja en el recuerdo*. Tierras de León. -- ISSN 0495-5773. --  
León : Instituto Leonés de Cultura. -- T.XLI, n. 117 (jul.-dic. 2003), p. 1-11

TORCIDA ÁLVAREZ, J.: *Ángel Barja*. Filandón, n.58 ; p. VI. -- León : Diario de León, 1987.  
-- Año LXXXI (15 feb. 1987), n. 38759 ; p. 26

TURINA, J. L.: *Ángel Barja: Semblanza de un desconocido*. Ponencia leída en el Museo de  
Arte Contemporáneo Unión Fenosa. La Coruña, 28 de enero de 2006 (en línea)  
(<http://www.joseluisturina.com/escrito44.html>)

GONZÁLEZ VIÑUELA, L.: *Ángel Barja. Música para la historia*. Revista Duende Cultural  
Leonés nº 8, Sección "Alma de duende", marzo 1994, pp. 38-43





## **ANEXOS**

---

### **1.- FACSIMIL Y EDICIÓN DE LA PIEZA N° XII DE LA SUITE PARA PIANO**

---











## 2.- CATÁLOGO DE LA OBRA DE ÁNGEL BARJA POR ORDEN ALFABÉTICO

Colección	Título	Fecha	Plantilla
3 Piezas para Orquesta	1.- Maestoso ma non lento	<b>1960</b>	Orquesta de cuerda
3 Piezas para Orquesta	2.- II		
3 Piezas para Orquesta	3.- III	<b>1964</b>	Orquesta sinfónica
Álbum de juventud	1- Canción de Mayo	<b>1963</b>	Piano
Álbum de juventud	2.- Ausencia	<b>1964</b>	Piano
Álbum de juventud	3.- Tristeza	<b>1967</b>	Piano
Álbum de juventud	4.- Divagación	<b>1967</b>	Piano
Álbum de juventud	5.- Mundo Nuevo	<b>1964</b>	Piano
Álbum de juventud	6.- Súplica	<b>1966</b>	Piano
Álbum de juventud	7.- Canción	<b>1961</b>	Piano
Álbum de juventud	8.- Pájaro de Agua	<b>1964</b>	Piano
Álbum de juventud	9.- Cuando yo me vaya	<b>1966</b>	Piano
Álbum de juventud	10.- Pensamiento	<b>1966</b>	Piano
Álbum de juventud	11.- Silencio	<b>1966</b>	Piano
Álbum de juventud	12.- Noticia	<b>1966</b>	Piano
Álbum de juventud	13.- El Perro Cojo	<b>1967</b>	Piano
Álbum de juventud	14.- Tema	<b>1966</b>	Piano
Búscate en mí	Búscate en mí	<b>1981</b>	Coro, pueblo y órgano
Canción de la tarde	Canción de la tarde	<b>1955</b>	violín y piano
Canción triste	Andante molto tranquillo	<b>1982</b>	Órgano
canciones de job	Versa est in luctum	<b>1981</b>	4 v. mixtas
Canciones de navidad	1.- ¡Niño Dios!	<b>1963</b>	Canto y piano
Canciones de navidad	2.- El niño ha nacido	<b>1970</b>	Canto y piano
Canciones de navidad	3.- Zagalejo de perlas	<b>1964</b>	Canto y piano



## 690 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Canciones de navidad	4.- Canción del ruiseñor	1967	Canto y piano
Canciones del Reino de León I	A la luz del cigarro	1975	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León I	A la mar	1975	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León I	Al lado de mi cabaña	1975	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León I	Ayayay	1975	4 v. mixtas
Canciones del Reino de León I	Canción de cuna	1975	4 v. mixtas
Canciones del Reino de León I	Eres alta y delgada	1975	4 v. mixtas
Canciones del Reino de León I	No se va la paloma	1975	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León I	Por los aires van	1975	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León I	Río arriba, río abajo	1975	4 v. mixtas
Canciones del Reino de León I	Tonada de ronda	1975	4 v. mixtas
Canciones del Reino de León I	Una casadina (romance)	1975	4 v. mixtas
Canciones del Reino de León I	Una palomita blanca	1975	4 v. mixtas
Canciones del Reino de León I	Vientecillo	1975	4 v. mixtas
Canciones del Reino de León I	Viva la montaña	1975	4 v. mixtas
Canciones del reino de León I	Ya se murió el burro	1975	4 v. mixtas
Canciones del Reino de León I	¿Dónde va, de mañana?	1975	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León I	Dicen que el azul el celo	1975	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	¡Ay que montañas tan altas!	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	Aquella paloma blanca	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	Aunque voy al arrollo	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	Desde mi ventana	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	Esta noche, esta noche	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	Jota leonesa	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	Labrador	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	No te asomes mocita (canción de ronda)	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	No te subas a la torre	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	Segador	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	Titos de Prioro	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	¡Cómo llueve!	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	¿Cómo te va? (tonada de ronda)	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	Con la baba que te cae	1977	Coro e instrumentos
Canciones del Reino de León II	Entra por la ventana (canción de ronda)	1977	Coro e instrumentos
Canciones Espirituales	¿Dónde estás?	1974	4 v. mixtas
Canciones Espirituales	Buenas noches	1974	4 v. mixtas

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Canciones Espirituales	Eres la luz	1974	4 v. mixtas
Canciones Espirituales	Non saremo noi	1974	4 v. mixtas
Canciones Espirituales	Que tu bendición	1974	4 v. mixtas
Canciones Espirituales	Tú eres la luz	1974	4 v. mixtas
Canciones Espirituales	Vas por el camino	1974	4 v. mixtas
Canciones gallegas antiguas	1.- Alalá	1967	Canto y piano
Canciones gallegas antiguas	2.- Cantiga	1967	Canto y piano
Canciones gallegas antiguas	3.- O que casa con morena	1967	Canto y piano
Canciones gallegas antiguas	4.- ¡Terra, terraña!	1967	Canto y piano
Canciones gallegas antiguas	5.- Alalá de padrón	1967	Canto y piano
Canciones gallegas antiguas	6.- Canto de berce	1967	Canto y piano
Canciones gallegas antiguas	7.- Barcala	1967	Canto y piano
Canciones gallegas antiguas	8.- Cantar de arrieros I	1967	Canto y piano
Canciones gallegas antiguas	9.- Romance	1967	Canto y piano
Canciones gallegas antiguas	10.- Cuantas savedes amar	1967	Canto y piano
Canciones gallegas antiguas	11.- Prende, salgueiriño	1967	Canto y piano
Canciones gallegas antiguas	12.- Cantar de arrieros, II	1967	Canto y piano
Canciones Job	Paucitas dierum	1981	4 v. mixtas
Canciones Job	Quare non in vulva	1981	4 v. mixtas
Canciones para Cello y Piano	1.- Ausencia	1964	violoncello y piano
Canciones para Cello y Piano	2.- Súplica	1966	violoncello y piano
Canciones para Cello y Piano	3.- Noticia	1966	violoncello y piano
Canciones para Cello y Piano	4.- Cuando yo me vaya	1966	violoncello y piano
Canciones para Cello y Piano	5.- Vidalita	1961	violoncello y piano
Canciones para orquesta de Cuerda	1- Canción de Mayo	1963	Orquesta de cuerda
Canciones para orquesta de Cuerda	2.- Ausencia	1964	Orquesta de cuerda
Canciones para orquesta de Cuerda	3.- Noticia	1966	Orquesta de cuerda
Canciones para orquesta de Cuerda	4.- Por vivir mirarte suelo	1961	Orquesta de cuerda
Canciones para orquesta de Cuerda	5.- Súplica	1966	Orquesta de cuerda
Canciones para orquesta de Cuerda	6.- Tema	1966	Orquesta de cuerda
Canciones para orquesta de Cuerda	7.- Cuando yo me vaya	1966	Orquesta de cuerda
Canciones para orquesta de Cuerda	8.- Pájaro de Agua	1964	Orquesta de cuerda
Canciones para orquesta de Cuerda	9.- Divagación	1967	Orquesta de cuerda

## 692 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Canciones para orquesta de Cuerda	10.- Pensamiento	1966	Orquesta de cuerda
Canciones populares	¡Ay, morena!	1983	3 v. i.
Canciones populares	¿Dónde vais, gitanilla?	1983	4-5 v. i.
Canciones populares	A la mar fui por naranjas	1983	3 v. i.
Canciones populares	Ábreme a portiña	1983	4 v. i.
Canciones populares	Adiós	1983	3 v. i.
Canciones populares	Adiós	1983	2 v. i.
Canciones populares	Alborada	1983	3 v. i.
Canciones populares	Ángeles en el campo	1983	4 v. i.
Canciones populares	Arroyo claro	1983	2 v. i.
Canciones populares	Canción de otoño	1983	2-3 v. i.
Canciones populares	Canción de siega	1983	3 v. i.
Canciones populares	Canon	1983	3 v. i.
Canciones populares	Canto de cosecha		3 v. i.
Canciones populares	Carbonerillo	1983	4 v. i.
Canciones populares	Despedida	1983	3 v. i.
Canciones populares	Dicen que el azul el cielo	1983	2 v. i.
Canciones populares	Dime niña	1983	3 v. i.
Canciones populares	Dime si vas al rezo	1983	3 v. i.
Canciones populares	Entre la mula y el buey	1981	3 v. i.
Canciones populares	Fuentecilla	1983	3 v. i.
Canciones populares	Jota	1983	3 v. i.
Canciones populares	La golondrina	1983	3 v. i.
Canciones populares	La mirla	1983	3 v. i.
Canciones populares	La sinda	1983	3-4 v. i.
Canciones populares	La taberna	1983	3 v. i.
Canciones populares	Maruxiña o teu refaixo	1983	3 v. i.
Canciones populares	Me casó mi madre	1983	2-3 v. i.
Canciones populares	Morenita	1983	2 v. i.
Canciones populares	Nana	1983	3 v. i.
Canciones populares	No se va la paloma	1983	3 v. i.
Canciones populares	Ocaso	1983	4 v. i.
Canciones populares	Pajarito	1983	3 v. i.
Canciones populares	Paxaro que vas voando	1981	3 v. i.
Canciones populares	Que vengo de moler	1983	3-4 v. i.
Canciones populares	Traigo de los valles	1983	3 v. i.
Canciones populares	Tres hojitas, madre	1983	3 v. i.

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Canciones populares	Zumba, zum	1983	3 v. i.
Canciones teresianas	1.- Vivo sin vivir en mí	1981	Coro y acompañamiento instrumental
Canciones teresianas	2.- Si el padecer con amor	1981	Coro y acompañamiento instrumental
Canciones teresianas	3.- Vuestra soy	1981	Coro y acompañamiento instrumental
Canciones teresianas	4.- A la gala gala	1981	Coro y acompañamiento instrumental
Canciones teresianas	Si el padecer con amor	1981	Coro y órgano
Canciones teresianas	Si el padecer con amor	1981	Coro e instrumentos
Canciones teresianas	Vivo sin vivir en mí	1981	Coro y órgano
Canciones teresianas	Vuestra soy	1981	Coro e instrumentos
Canciones populares	Urrudik	1983	3 v. i.
Canon para violín y viola	Canon para violín y viola	1969	violín y viola
Canticum	1.- andante sereno - Poco Più mosso	1974	Coro y Orquesta de cuerda
Canticum	2.- Allegro non troppo	1974	Coro y Orquesta de cuerda
Canticum	3.- Andante deciso	1974	Coro y Orquesta de cuerda
Canticum	4.- Andante sereno	1974	Coro y Orquesta de cuerda
Canticum	5.- Un poco Adagio	1974	Coro y Orquesta de cuerda
Canticum	6.- Andante molto moderato – Allegro con moto	1974	Coro y Orquesta de cuerda
Canticum	7.- Andante calmo, ma non pesante - Più mosso e deciso	1974	Coro y Orquesta de cuerda
Canticum	8.- Muy sereno	1974	Coro y Orquesta de cuerda
Canticum	9.- Andante con moto	1974	Coro y Orquesta de cuerda
Canticum	10.- Andante – Allegro moderato, ma deciso	1974	Coro y Orquesta de cuerda
Cantos de esperanza	1.- Tempo ordinario	1974	Piano
Cantos de esperanza	1.- Tempo ordinario	1974	Piano
Cantos de esperanza	2.- Allegro moderato	1974	Piano
Cantos de esperanza	2.- Allegro moderato	1974	Piano
Cantos de esperanza	3.- Muy sereno	1974	Piano
Cantos de esperanza	3.- Muy sereno	1974	Piano
Cantos de esperanza	4.- Allegro moderato	1974	Piano
Cantos de esperanza	4.- Allegro moderato	1974	Piano

## 694 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Cantos de esperanza	5.- Cantando, como una oración	1974	Piano
Cantos de esperanza	5.- Cantando, como una oración	1974	Piano
Cantos de esperanza	6.- Sereno	1974	Piano
Cantos de esperanza	6.- Sereno	1974	Piano
Cantos de esperanza	7.- Allegretto	1974	Piano
Cantos de esperanza	7.- Allegretto	1974	Piano
Cantos de la noche	Eras la melodía de la noche		4 v. mixtas
Cantos de la noche	Salida a la noche		4 v. mixtas
Cantos de noche alta	1.- Adagio	1982	Piano
Cantos de noche alta	1.- Adagio	1982	Piano
Cantos de noche alta	2.- Vivace	1982	Piano
Cantos de noche alta	2.- Vivace	1982	Piano
Cantos de noche alta	3.- Poco Allegretto	1982	Piano
Cantos de noche alta	4.- Andante flessibile	1982	Piano
Cantos de noche alta	5.- Moderadamente	1982	Piano
Cantos de noche alta	6.- Allegro, non troppo	1982	Piano
Cantos de noche alta	7.- Tpo. Di valzer, ma Più lento	1982	Piano
Cantos de noche alta	8.- Quasi silenzioso e molto quieto	1982	Piano
Cantos de noche alta	9.- Poco lento-poco allegro	1982	Piano
Cantos de noche alta	10.- Quasi lento, ma con libertá	1982	Piano
Cantos de noche alta	11.- Vivace quanto possibile	1982	Piano
Cantos de noche alta	12.- Poco Andante	1982	Piano
Cantos de noche alta	13.- Con fantasia	1982	Piano
Cantos de noche alta	14.- Molto lento	1982	Piano
Cantos de noche alta	15.- Vivace	1982	Piano
Canzone per archi	Canzone per archi	1967	Orquesta de cuerda
Canzone per organo	Un poco lento	1969	Órgano
Che le petit prince	Coucher de soleil	1983	4 v. mixtas
Che le petit prince	Evasión	1983	4 v. mixtas
Che le petit prince	Le vaniteux	1983	4 v. mixtas
<i>Composiciones Propias (instrumentos-sencillos esquemas)</i>	Contricción	1956	Órgano

Colección	Título	Fecha	Plantilla
<i>Composiciones Propias (instrumentos-sencillos esquemas)</i>	In hac lacrymarum valle	<b>1955</b>	Órgano
Concierto en Re m para Piano y Orquesta (León, 15 de enero de 1973)	Concierto en Re m para Piano y Orquesta	<b>1973</b>	Piano y Orquesta
Concierto para piano y orquesta en do # m	Concierto para piano y orquesta en do # m		Piano y Orquesta
Concierto para Piano y Orquesta en Do#m	Concierto para Piano y Orquesta en Do#m		Piano y Orquesta
Concierto para Piano y Orquesta nº 2	Concierto para Piano y Orquesta nº 2 (León, 1982)	<b>1982</b>	Piano y Orquesta
Continuum	Continuum	<b>1974</b>	Orquesta sinfónica
Contricción	Adagio Cantábile	<b>1955</b>	Órgano
Cuadernos de lectura a primera vista I	1.- Deciso	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista I	2.- Andante	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista I	3.- Poco Allegro	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista I	4.- Andante	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista I	5.- Cantabile	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista I	6.- Molto moderato	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista I	7.- Andante	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista I	8.- Andante deciso	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista I	9.- Allegretto	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista I	10.- Poco Andante	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista II	1.- Andante	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista II	2.- Allegretto	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista II	3.- Leggero	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista II	4.- Moderatto	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista II	5.- Lento	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista II	6.- Con moto, non troppo	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista II	7.- Lento	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista II	8.- Allegro	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista II	9.- Sin indicación de tempo	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista II	10.- Sereno	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista III	1.- Moderato	<b>1974</b>	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista III	2.- Andantino	<b>1974</b>	Piano

## 696 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Cuadernos de lectura a primera vista III	3.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista III	4.- Lento	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista III	5.- Sin indicación de tempo	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista III	6.- Lento	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista III	7.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista III	8.- Tempo ordinario	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista III	9.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista III	10.- Con moto	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IV	1.- Andante con moto	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IV	2.- Muy sereno	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IV	3.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IV	4.- Lento	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IV	5.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IV	6.- Allegro appassionato	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IV	7.- Lento	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IV	8.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IV	9.- Sereno	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IV	10.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista V	1.- Andantino	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista V	2.- Solenne e marcato	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista V	3.- Tempo di valzer	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista V	4.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista V	5.- Sin indicación de tempo	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista V	6.- Poco lento	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista V	7.- Allegretto grazioso	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista V	8.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista V	9.- Allegretto tranquillo	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista V	10.- Allegro giusto	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VI	1.- Molto moderato	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VI	2.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VI	3.- Allegro	1974	Piano

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Cuadernos de lectura a primera vista VI	4.- Allegro moderato	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VI	5.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VI	6.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VI	7.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VI	8.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VI	9.- Con moto	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VI	10.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VII	1.- Allegro rítmico	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VII	2.- Tempo ad libitum	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VII	3.- Andante sereno	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VII	4.- Allegro vivo	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VII	5.- Solenne ma non pesante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VII	6.- Un poco andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VII	7.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VII	8.- Allegro moderato	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VII	9.- Andante sereno	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VII	10.- Allegro non troppo	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VIII	1.- Vivo	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VIII	2.- Lento	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VIII	3.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VIII	4.- Allegretto leggero	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VIII	5.- Serenamente	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VIII	6.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VIII	7.- Lento	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VIII	8.- Andante con moto	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VIII	9.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista VIII	10.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IX	1.- Un poco lento	1974	Piano



## 698 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Cuadernos de lectura a primera vista IX	2.- Allegro moderato	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IX	3.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IX	4.- Coral	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IX	5.- Poco Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IX	6.- Lento	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IX	7.- Allegretto	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IX	8.- Allegro energico	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IX	9.- Sereno	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista IX	10.- Molto moderato	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista X	1.- Allegretto	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista X	2.- Sin indicación de tempo	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista X	3.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista X	4.- Sereno	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista X	5.- Allegro solenne	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista X	6.- Allegro	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista X	7.- Allegro molto	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista X	8.- Lento	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista X	9.- Andante	1974	Piano
Cuadernos de lectura a primera vista X	10.- Allegro con spirito	1974	Piano
Cuando llega la luz	A ti, Señor, levanto mis ojos	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Al paladar se me pegue la lengua	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Aleluya	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Amigo de la vida	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Canto del adviento de Dios	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Comprende tú mi lamento	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Comprende tú mi lamento	1973	Coro y órgano
Cuando llega la luz	Cuando llega la luz	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Despierta, tú que duermes	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	El mundo ha visto la luz	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	El Señor ha estado grande con nosotros	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Hoy nos ha nacido un salvador	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Junto a ti	1973	Coro e instrumentos

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Cuando llega la luz	Magnificat	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Nos dijeron de noche	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Resucitó el Señor	1972	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Un niño nos ha nacido	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Me llena de gozo el Señor	1973	Coro e instrumentos
Cuando llega la luz	Me pondré en camino	1973	Coro e instrumentos
Cuarteto I en Re M	1.- Allegro Moderato	1969	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto I en Re M	2.- Andante sereno	1969	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto I en Re M	3.- Allegro Molto	1969	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto I en Re M	4.- Andante con moto	1969	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto II Dialogos	1.- Allegro Moderato, ma deciso	1972	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto II Dialogos	2.- Vivacissimo	1972	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto II Dialogos	3.- Poco Andante	1972	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto II Dialogos	4.- Andante Cantado	1972	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto III Contrapuntos joviales	1.- Poco Allegro	1976	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto III Contrapuntos joviales	2.- Rápido y fugaz	1976	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto III Contrapuntos joviales	3.- Andante	1976	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto III Contrapuntos joviales	4.- Un poco lento	1976	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto III Contrapuntos joviales	5.- Allegro molto	1976	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto IV Fluencias	1.- Andante sostenuto	1982	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto IV Fluencias	2.- Andante molto tranquilo	1982	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto IV Fluencias	3.- Adagio non tanto	1982	Cuarteto de Cuerda
Cuarteto IV Fluencias	4.- Allegro Giocoso	1982	Cuarteto de Cuerda
Divertimenti	1.- Andante	1971	Piano ?
Divertimenti	10.- Allegro Moderato	1971	Piano ?
Divertimenti	2.- Lento	1971	Piano ?
Divertimenti	3.- Sin título	1971	Piano ?
Divertimenti	4.- Rondó	1971	Piano ?
Divertimenti	5.- Sintítulo. Para ana Sandoval en su 9º cumpleaños	1971	Piano ?
Divertimenti	6.- Allegro giusto	1971	Piano ?
Divertimenti	7.- Sin título	1971	Piano ?
Divertimenti	8.- Sin título	1971	Piano ?

## 700 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Divertimenti	9.- Sin título	1971	Piano ?
Divertimenti	10.- Allegro Moderato	1971	Piano ?
Divertimento para 2 trompetas y órgano	1.- Allegro Moderato	1979	2 trompetas y órgano
Divertimento para 2 trompetas y órgano	2.- Andante molto tranquilo	1979	2 trompetas y órgano
Divertimento para 2 trompetas y órgano	3.- Allegro con bravura	1979	2 trompetas y órgano
Emaus	1.- Introduccione. andante con moto-Allegro molto	1971	Coro, solistas y orquesta orquesta
Emaus	2.- Coro. Andante con moto - Tempo I	1971	Coro, solistas y orquesta orquesta
Emaus	3.- recitativo	1971	Coro, solistas y orquesta orquesta
Fantasia para órgano	Andante, con moto	1960	Órgano
Fantasia para órgano	Andante, molto liberamente	1968	Órgano
Fantasia para órgano	Fuga	1972	Órgano
Fuga y final	Allegro	1969	Órgano
Fuga y final	Allegro moderato	1969	Órgano
Impression for Bach	Andante cantado	1985	Órgano
Impression for Bach	Lentissimamente	1985	Órgano
Impression for Bach	Quasi recitato, tranquilo	1985	Órgano
Improvisación	Andante mosso	1965	Órgano
In hac lacrymarum valle	Despacio, no mucho	1955	Órgano
Itinerantes	1.- Poco Andante	1969	Piano
Itinerantes	2.- Quasi lento, non troppo	1969	Piano
Itinerantes	3.- Andante appassionato con moto	1969	Piano
Itinerantes	4.- Allegro	1969	Piano
Itinerantes	5.- Lento, ma con libertá	1969	Piano
Itinerantes	6.- Allegro moderato	1969	Piano
Itinerantes	7.- Sin título	1969	Piano
Lamentatio temporis	1.- Maestoso ma non lento	1960	Órgano
Lamentatio temporis	2.- Poco Andante, con libertá	1968	Órgano
Lamentatio temporis	3.- Fuga. Allegro, con fantasia	1972	Órgano
Lamentatio temporis	4.- Andante calmo	1972	Órgano
Lirio del valle	Andante mosso	1962	Órgano
Llanto por el ateismo	Apunte	1968	Órgano

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Madrigal para 2 violines y viola (Roma)	Andante mosso	1969	2 violines y viola
Madrigal para 2 violines y viola (Viena)	Poco Allegro, quasi Allegretto	1969	2 violines y viola
Madrigal para violín y violoncello	Allegro	1969	violín y violoncello
Madrigales italianos	Benedetto sia il giorno	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	Bravo morir	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	Chiara fontana	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	Come fanciul	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	Date mi pace	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	Di pensier in pensier	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	Io son si stanco	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	Ma perche	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	O parssi sparsi	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	Passato é il tempo	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	Passer mai solitario	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	Quand'io son tutto volto	1979	4 v. mixtas
Madrigales italianos	Solo e pensoso	1979	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	¿Qué se me da a mí?	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Ábalos, tus ojos	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Al alba venid	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Balada	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Caminad, señora	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Canción	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Canción de amigo	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Con el viento que corre	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Dicen que me case yo	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	En esta montaña	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	En la huerta nace la rosa	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Estas noches atan largas	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Fresco, ombroso	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Letrilla	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Los amores de la niña	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Miraba la mar	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Muy graciosa es la donçella	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Por el montecico sola	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Por mayo era, por mayo	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Serrana	1974	4 v. mixtas

## 702 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Madrigales y Canciones	Si no os hubiera mirado	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Soliades venir amor	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Soy garridica	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Tres serranas	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Unos ojos bellos	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Vanse mis amores, madre	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Veo las ovejas	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Canciones	Villancete	1974	4 v. mixtas
Madrigales y canciones	Ya cantan los gallos	1974	4 v. mixtas
Madrigales y Romances	Leonor	1980	S,A,T,Bar,B
Madrigales y Romances	Mangana, mangana	1980	S,A,T,Bar,B
Madrigales y Romances	Romance	1980	S,A,T,Bar,B
Madrigales y Romances	Romance de una gentil dama y un rústico pastor	1980	S,A,T,Bar,B
Madrigales y Romances	Tu partiste Con PlaÇer	1980	4 v. mixtas
Madrigals itaianos	Se mai foco per foco		4 v. mixtas
Mderigales y Canciones	De rebusco va el amor	1974	4 v. mixtas
Meditación	Moderato ma con anima	1961	Órgano
Meditación mística	Adagio poco	1956	Órgano
Melodía	Andante cantabile	1955	Órgano
Messa IX	Sanctus-Benedictus	1969?	Coro mixto y órgano
Misa Ara Coeli	1.- Kyrie	1969	Solistas, coro, órgano y orquesta
Misa Ara Coeli	2.- Gloria	1969	Solistas, coro, órgano y orquesta
Misa Ara Coeli	3.- Credo	1969	Solistas, coro, órgano y orquesta
Misa Ara Coeli	4.- Sanctus	1969	Solistas, coro, órgano y orquesta
Misa Ara Coeli	5.- Benedictus	1969	Solistas, coro, órgano y orquesta
Misa Ara Coeli	6.- Agnus dei	1969	Solistas, coro, órgano y orquesta
Misa Breve	1.- Señor, ten piedad	1982	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
Misa Breve	2.- Gloria	1982	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
Misa Breve	3.- Santo	1982	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
Misa Breve	4.- Cordero de Dios	1982	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
Misa Brevissima	1.- Kyrie	1969	Solos, coro y pequeña orquesta
Misa Brevissima	2.- Gloria	1969	Solos, coro y pequeña orquesta
Misa Brevissima	3.- Sanctus	1969	Solos, coro y pequeña orquesta
Misa Brevissima	4.- Benedictus	1969	Solos, coro y pequeña orquesta

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Misa Brevissima	5.- Agnus dei	1969	Solos, coro y pequeña orquesta
Misa in Honorem Sancti Martini Legionensis	1.- Kyrie	1987	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
Misa in Honorem Sancti Martini Legionensis	2.- Gloria	1987	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
Misa in Honorem Sancti Martini Legionensis	3.- Credo	1987	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
Misa in Honorem Sancti Martini Legionensis	4.- Sanctus	1987	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
Misa in Honorem Sancti Martini Legionensis	5.- Agnus dei	1987	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
Misa para los Jóvenes	1.- Señor, ten piedad	1970	mandolina, órgano y guitarras, batería, contrabajo, asamblea y coro
Misa para los Jóvenes	2.- Gloria	1970	mandolina, órgano y guitarras, batería, contrabajo, asamblea y coro
Misa para los Jóvenes	3.- Santo	1970	mandolina, órgano y guitarras, batería, contrabajo, asamblea y coro
Misa para los Jóvenes	4.- Cordero de Dios	1970	mandolina, órgano y guitarras, batería, contrabajo, asamblea y coro
Misa Regalis	1.- Kyrie		Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento
Misa Regalis	2.- Gloria		Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento
Misa Regalis	3.- Credo		Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento
Misa Regalis	4.- Sanctus		Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento
Misa Regalis	5.- Agnus dei		Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento
Misa Teresiana	1.- Señor, ten piedad	1981	coro y "pueblo", con acompañamiento de órgano. Obviamente
Misa Teresiana	2.- Gloria	1981	coro y "pueblo", con acompañamiento de órgano. Obviamente
Misa Teresiana	3.- Santo	1981	coro y "pueblo", con acompañamiento de órgano. Obviamente
Misa Teresiana	4.- Cordero de Dios	1981	coro y "pueblo", con acompañamiento de órgano. Obviamente
Movimientos para 3 Trompetas y órgano	I.- Allegro moderato-Andante tranquilo	1980	3 trompetas y órgano
Movimientos para 3 Trompetas y órgano	II.- Adagio ma non troppo	1980	3 trompetas y órgano
Movimientos para 3 Trompetas y órgano	III.- Allegro moderato	1980	3 trompetas y órgano
Movimientos para 3 Trompetas y Orquesta	Movimientos para 3 Trompetas y Orquesta (León, 1983)	1983	3 Trompetas y Orquesta
Música para piano	1.- Quasi lento	1971	Piano

## 704 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Música para piano	1.- Quasi lento	1971	Piano
Música para piano	2.- Come parlando	1971	Piano
Música para piano	2.- Come parlando	1971	Piano
Música para piano	3.- Lentamente	1971	Piano
Música para piano	3.- Lentamente	1971	Piano
Música para piano	4.- Vivace e leggero	1971	Piano
Música para piano	4.- Vivace e leggero	1971	Piano
Música para piano	5.- Leggerissimo	1971	Piano
Música para piano	5.- Leggerissimo	1971	Piano
Música para piano	6.- Allegro moderato	1971	Piano
Música para piano	6.- Allegro moderato	1971	Piano
Música para piano	7.- Poco adagio	1971	Piano
Música para piano	7.- Poco adagio	1971	Piano
Música para piano	8.- Andantecon moto	1971	Piano
Música para piano	8.- Andantecon moto	1971	Piano
Música para piano	9.- Allegro	1971	Piano
Música para piano	9.- Allegro	1971	Piano
Música y poesía para niños	Cantemos a las flores	1980	2 v. i. e instrumentos
Música y poesía para niños	Don Diego	1980	2 v. i. e instrumentos
Música y poesía para niños	La señora luna	1980	3 v. i.
Música y poesía para niños	Los peces van a la escuela	1980	2 v. i.
Música y poesía para niños	Mi cuna	1980	3 v. i.
Música y poesía para niños	Nana	1980	2 v. i.
Música y poesía para niños	Oración de los cuatro ángeles y el de la guarda	1980	solo y 4 v. i.
Paradise lost I	Andante molto tranquilo	1973?	Órgano
Pequeña Suite para 2 flautas dulces	1.- Allegretto	1984	2 flautas dulces
Pequeña Suite para 2 flautas dulces	2.- Andante Tranquillo	1984	2 flautas dulces
Pequeña Suite para 2 flautas dulces	3.- Vivace	1984	2 flautas dulces
Piccolo concerto per oboe solo	Allegro moderato	1969	Oboe (y orquesta de cuerda?)
Piccolo concerto per oboe solo	Allegro vivace	1969	Oboe (y orquesta de cuerda?)
Piccolo concerto per oboe solo	Andante cantabile	1969	Oboe (y orquesta de cuerda?)
Planctum Jeremiae	Desolatio	1982	4 v. mixtas
Planctum Jeremiae	Oratio	1982	4 v. mixtas

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Planctum Jeremiae	Spes	1982	4 v. mixtas
Poemas del Mar	Agua viajera	1980	4 v. mixtas
Poemas del Mar	Al soplo de hielo	1980	S,A,T,Bar,B
Poemas del Mar	Ancha primavera	1980	S,A,T,Bar,B
Poemas del Mar	miré tanto al mar de niño	1980	S,A,T,Bar,B
Poemas del Mar	Palidece la aldea	1980	S,A,T,Bar,B
Poemas del Mar	Qué mucho que yo fuese	1980	S,A,T,Bar,B
Poemas del Mar	Ven, poeta	1980	S,A,T,Bar,B
Praeludium	Tempo giusto	1973	Órgano
Preludio Canción y fuga	Canción	1982	Órgano
Preludio Canción y fuga	Fuga	1982	Órgano
Preludio Canción y fuga	Preludio	1982	Órgano
Quasi una ballata	Quais una ballata	1976	flauta, oboe, fagot, trompeta, violín. viola, violoncello
Quasi una ballata	Quais una ballata	1976	flauta, oboe, fagot, trompeta, violín. viola, violoncello
Retablo	1.- Andante	1976	Órgano
Retablo	2.- Quasi lento, cantando	1976	Órgano
Retablo	3.- Allegro, un poco Maestoso	1976	Órgano
Retablo	Allegro, un poco Maestoso	1976	Órgano
Retablo	Andante	1976	Órgano
Retablo	Quasi Lento, cantando	1976	Órgano
Romance de la luna luna	Romance de la luna luna	1967	Coro y Orquesta sinfónica
Sinfonía	1.-	1972	
Sinfonía	2.-	1972	
Sinfonía	3.-	1972	
Sinfonía	4.-	1972	
Sonata para Violín y Guitarra	1.- Allegro Moderato	1983	Violín y guitarra
Sonata para Violín y Guitarra	2.- Andante tranquilo	1983	Violín y guitarra
Sonata para Violín y Guitarra	3.- Rondó-Vivace	1983	Violín y guitarra
Suite en forma de canciones	1.- Preludio	1969?	Cuarteto de Cuerda
Suite infantil	1.- Allegro Moderato	1985	grupo de violines (3 artes)
Suite infantil	2. Andante tranquilo	1985	grupo de violines (3 artes)
Suite infantil	3.- Allegro-Andante con moto-Lento	1985	grupo de violines (3 artes)



## 706 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Suite para Orquesta	1.- Allegro alla Giga	1971	Orquesta sinfónica
Suite para Orquesta	10.- Poco Andante	1969	Orquesta sinfónica
Suite para Orquesta	11.- Allegro deciso	1960	Orquesta sinfónica
Suite para Orquesta	2.- Poco Andante	1971	Orquesta sinfónica
Suite para Orquesta	3.- Quasi Allegro	1971	Orquesta sinfónica
Suite para Orquesta	4.- Vivace e leggero	1971	Orquesta sinfónica
Suite para Orquesta	5.- Andante tranquilo	1971	Orquesta sinfónica
Suite para Orquesta	6.- Un poco lento, ma non pesante	1971	Orquesta sinfónica
Suite para Orquesta	7.- Andante	1967	Orquesta sinfónica
Suite para Orquesta	8.- Vivace	1971	Orquesta sinfónica
Suite para Orquesta	9.- Andante con moto	1972	Orquesta sinfónica
Suite para piano	1.- Allegro alla Giga	1971	Piano
Suite para piano	10.- Poco allegro	1971	Piano
Suite para piano	11.- Allegro vivace	1971	Piano
Suite para piano	12.- Allegro moderato, ma ritmico	1971	Piano
Suite para piano	2.- Allegretto	1971	Piano
Suite para piano	3.- Poco Allegro	1971	Piano
Suite para piano	4.- Vivace e leggero	1971	Piano
Suite para piano	5.- Andante con moto	1971	Piano
Suite para piano	6.- Lento, ma non pesante	1971	Piano
Suite para piano	7.- Poco lento	1971	Piano
Suite para piano	8.- Vivace	1971	Piano
Suite para piano	9.- Andante	1971	Piano
Suite para un gentil órgano	Allegro moderato	1984	Órgano
Tema antiguo para variaciones	Leggeramente	1967	Órgano
Tema y Variación	Ritmo gregoriano	1961	Órgano
Temas para piano	1.-Allegretto	1969	Piano
Temas para piano	10.- Poco Andante	1969	Piano
Temas para piano	2.- Allegro molto	1969	Piano
Temas para piano	3.- Andante	1969	Piano
Temas para piano	4.- Allegro		Piano
Temas para piano	5.- Allegro	1969	Piano

Colección	Título	Fecha	Plantilla
Temas para piano	6.- Allegretto		Piano
Temas para piano	7.- Poco Andante	1969	Piano
Temas para piano	8.- Grave		Piano
Temas para piano	9.- Molto leggero	1969	Piano
Tempo d'amor	Tempo d'amor	1975	Flauta, 2 oboes, clarinete, trompeta, xilofón, tam tam, bongos, caja, piano, 2 violines, 2 violas, 2 violoncellos, contrabajo, soprano
Trío	1.- Allegro Moderato	1983	Violín, Cello, Piano
Trío	2.- Lento	1983	Violín, Cello, Piano
Trío	3.- Poco Vivace	1983	Violín, Cello, Piano
Tríptico	1.- Noche desierta		Canto y piano
Tríptico	2.- No te amaba		Canto y piano
Tríptico	3.- Nadie		Canto y piano
Tríptico sobre Rafael Alberti	Desde alta mar	1985	4 v. mixtas
Tríptico sobre Rafael Alberti	Pirata de mar y cielo	1985	4 v. mixtas
Tríptico sobre Rafael Alberti	Recuérdame en alta mar	1985	4 v. mixtas
Tríptico sobre Sem Tob	Mal es la soledad		4 v. mixtas
Tríptico sobre Sem Tob	Por nacer en espino		4 v. mixtas
Tríptico sobre Sem Tob	Trova del beso en sueños		4 v. mixtas
Variaciones sobre Noche de Paz	Moderato molto	1960	Órgano
Vento del sud per per flauto solo	Lentamente, con libertà-poco andante-Vivace	1970	Flauta sola
	¡Ay, ay, ay!		Coro y orquesta
	¡Ay, que ay de mi niño!		Coro e instrumentos
	¿A dónde irás a pobar?		Coro y orquesta
	¿A dónde te escondiste?	1972	4 v. mixtas
	¿A dónde va la niña?		4 v. mixtas
	A Belén van los pastores		4 v. mixtas
	A la puerta de tu casa		4 v. mixtas
	Ad flumina Babylonis	1970	4 v. mixtas
	Adeste fideles	1972	4 v. mixtas
	Adeste fideles	1975	4 v. mixtas
	Adiós con el corazón		4 v. mixtas
	Adiós ríos, adiós fontes		4 v. mixtas
	Aldapeko	1982	4 v. mixtas
	Alegráos		Coro y órgano

## 708 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
	Alégrate María	<b>1972</b>	4 v. mixtas
	Alegrémonos todos		Coro y órgano
	Aleluya		Coro y órgano
	Aleluya, gloria a Dios en el Cielo		Coro y órgano
	Alfonsina y el mar		4 v. mixtas
	Alleluia, surrexit Dominus		4 v. mixtas
	Alta estaba la peña		4 v. mixtas
	Alzo mis ojos		Coro y órgano
	Alzo mis ojos		Coro e instrumentos
	Alzo mis ojos		Coro y órgano
	Amor, is fallo		4 v. mixtas
	Ara nun dirán	<b>1976</b>	4 v. mixtas
	Arre, buey		4 v. mixtas
	Ascolta, si fa sera (batalla mística per coro)		4 v. mixtas
	Atardecer		4 v. mixtas
	Ave María		4 v. mixtas
	Ave María		4 v. mixtas
	Ave María		4 v. mixtas
	Ave María	<b>1970</b>	4 v. mixtas
	Ave María (Do M)	<b>1984</b>	4 v. mixtas
	Ave María (Fa M)	<b>1973</b>	4 v. mixtas
	Ave María (La M)	<b>1970</b>	4 v. mixtas
	Ave María (Sol M)	<b>1969</b>	4 v. mixtas
	Ave María, Mater laetitiae		4 v. mixtas
	Ave, Regina Coelorum		4 v. mixtas
	Avisame		4 v. mixtas
	Avisame, amor de mi alma		4 v. mixtas
	Bajo el oro de la tarde		4 v. mixtas
	Benedictio mensae		4 v. mixtas
	Blanca me era yo		4 v. mixtas
	Buenos días (sintonía de radio)		4 v. mixtas
	Búscate en mí	<b>1981</b>	Coro y órgano
	Caído se le ha un clavel	<b>1972</b>	4 v. mixtas
	Calla, pastor		4 v. mixtas
	Caminito de Laredo		4 v. mixtas

Colección	Título	Fecha	Plantilla
	Campana sobre campana		Coro e instrumentos
	Campanas de Bastabales	<b>1953</b>	Bajo solista y coro m
	Canción		4 v. mixtas
	Canción	<b>1967</b>	Canto y piano
	Canción	<b>1967</b>	Canto y piano
	Canción asturiana I	<b>1978</b>	4 v. mixtas
	Canción asturiana II	<b>1978</b>	4 v. mixtas
	Canción de baile		4 v. mixtas
	Canción de corro		4 v. mixtas
	Canción de cuna		Coro y orquesta
	Canción de la primera navidad		4 v. mixtas
	Canción de navidad		Coro e instrumentos
	Canción marinera		4 v. mixtas
	Canción minera		Coro e instrumentos
	Canción para el alma de un niño		4 v. mixtas
	Canción S. de R. 424		4 v. mixtas
	Canciones para antes de comer		4 v. mixtas
	Canite tuba		4 v. mixtas
	Canon		4 v. mixtas
	Cantaban las aves		4 v. mixtas
	Cantando en la orilla		4 v. mixtas
	Cantantibus organis		Coro y órgano
	Cantar (S. Juan de la Cruz)	<b>1971</b>	3 v. i.
	Cantar gallego		4 v. mixtas
	Cantata Emaús	<b>1971</b>	Coro y orquesta
	Cantemos a las flores	<b>1974</b>	4 v. mixtas
	Canticum	<b>1974</b>	Coro y órgano
	Canticum	<b>1974</b>	Coro y orquesta
	Canticum	<b>1974</b>	Coro y piano
	Cantos para triduo sacro		4 v. mixtas
	Canzon		4 v. mixtas
	Canzone per un bambino malato		Coro y piano
	Canzonetta		4 v. mixtas
	Caracola	<b>1969</b>	Canto y piano

## 710 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
	Carcelero		4 v. mixtas
	Caro mea	<b>1986</b>	4 v. mixtas
	Cazador	<b>1967</b>	Canto y piano
	Cazador certero y bello		4 v. mixtas
	Christus factus est		4 v. mixtas
	Cisquera		4 v. mixtas
	Como un eco del mar		4 v. mixtas
	¿Cómo queréis, madre?		4 v. mixtas
	¿Cómo quieres que el sol salga?		4 v. mixtas
	Consolamimi		4 v. mixtas
	Contemplación		Coro e instrumentos
	Cuando vayas a san vicente	<b>1976</b>	4 v. mixtas
	Custodi me	<b>1971</b>	4 v. mixtas
	Dale que le del		4 v. mixtas
	Dame la mano paloma		4 v. mixtas
	Del coro al caño		4 v. mixtas
	Del rosal vengo mi madre		4 v. mixtas
	Del rosal vengo, mi madre	<b>1967</b>	Canto y piano
	Delgadica		4 v. mixtas
	Dente parabienes		4 v. mixtas
	Dentro en el vergel		4 v. mixtas
	Dice Jesús		Coro y órgano
	Dónde vais zagala	<b>1971</b>	3 v. i.
	¿Dónde vais, zagala?		3 v. i.
	Duérmete, niño hermosu		4 v. mixtas
	El bou	<b>1975</b>	4 v. mixtas
	El ciego del camino	<b>1968</b>	Canto y piano
	El entierro del Chumacerra		4 v. mixtas
	El jueves		4 v. mixtas
	El rey de los hunos (juego escénico)	<b>1963</b>	Coro e instrumentos
	El templo vacío	<b>1972</b>	2 v. i.
	El tilo		4 v. mixtas
	En casa del tío Vicente		4 v. mixtas
	En el mar hay un pescado		4 v. mixtas

Colección	Título	Fecha	Plantilla
	En esta mañana		4 v. mixtas
	En la almena y sin almena		4 v. mixtas
	En las costas de Cantabria		4 v. mixtas
	Eres madre de penas (copla a la Virgen del perpétuo S.)		<b>4 v. mixtas</b>
	Eres niño y has amor		4 v. mixtas
	Esperamos, Señor		Coro y órgano
	Estoy cojo de un pie (canon)		4 v. mixtas
	Fino cristal	<b>1966</b>	Canto y piano
	Fino cristal, mi niño	<b>1966</b>	Coro e instrumentos
	Froles D'ouro		4 v. mixtas
	Fuga vocal a 4 voces		4 v. mixtas
	Gaudemaus igitur		4 v. mixtas
	Gioco		4 v. mixtas
	Habladme del mar		4 v. mixtas
	Hemos pecado contra ti		Coro y órgano
	Himno a Santa Teresa de Jesús Jomet e Ibars		<b>Coro y órgano</b>
	Himno bretón (bro goz ma zadón)		4 v. mixtas
	Himno de San Martín	<b>1982</b>	4 v. mixtas
	Himno del "SKAL"	<b>1980</b>	4 v. mixtas
	Himno del Racing C. F.	<b>1979</b>	4 v. mixtas
	Hodie Christus		4 v. mixtas
	Hoy Cristo nació		Coro y órgano
	I am sol	<b>1969</b>	4 v. mixtas
	Io son la linda (italiana)		4 v. mixtas
	Jerusalén, llegó tu luz		Coro y órgano
	Junto a los canales de Babilonia	<b>1970</b>	4 v. mixtas
	La avecta (pop. Valderas. León)		4 v. mixtas
	La cuesta del avellano		4 v. mixtas
	La hora de la sobremesa		Coro y órgano
	La mancha, Tierra de Don Quijote	<b>1974</b>	Coro y Orquesta sinfónica
	La municipalidad		4 v. mixtas
	La princesa está triste		4 v. mixtas

## 712 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
	La Virgen esperando al Niño		Coro y piano
	La Virgen esperando al Niño		4 v. mixtas
	Lamentatio temporis		Coro y órgano
	Laredo		4 v. mixtas
	Laudate Dominum		Coro e instrumentos
	Letrilla de San Rafael		Coro y piano
	Leyenda de la mora		4 v. mixtas
	Limonos van por el río	<b>1967</b>	Canto y piano
	Llanto por la muerte en Managua		Coro y piano
	Lo que vos queráis, Señor		4 v. mixtas
	Lua, lua	<b>1976</b>	4 v. mixtas
	Lucida Stella	<b>1969</b>	4 v. mixtas
	Madrigal	<b>1970</b>	4 v. mixtas
	Madrigal gallego		4 v. mixtas
	Madrigale		4 v. mixtas
	Madrigale (sota'l bosc)		4 v. mixtas
	Madrigalete		4 v. mixtas
	Malherida iba la garza		4 v. mixtas
	Manantial		4 v. mixtas
	María, Madre		Coro y órgano
	Me nació un amor	<b>1972</b>	Canto y piano
	Media Vita		4 v. mixtas
	Melodía		4 v. mixtas
	Misa "Ara Coeli"	<b>1969</b>	Coro y orquesta
	Misa "Ara Coeli"	<b>1969</b>	Coro y órgano
	Misa Breve	<b>1982</b>	Coro e instrumentos
	Misa Brevisima	<b>1969</b>	Coro y orquesta
	Misa da comunhao fraterna		Coro y orquesta
	Misa In Honorem Sancti Martini Legionensis		<b>Coro y órgano</b>
	Misa para los jóvenes	<b>1970</b>	Coro e instrumentos
	Misa Regalis	<b>1976</b>	Coro y orquesta
	Misa Teresiana	<b>1981</b>	Coro e instrumentos
	Miserere mei, Deus	<b>1969</b>	4 v. mixtas
	Montesina era la garza		Coro y orquesta

Colección	Título	Fecha	Plantilla
	Mujer laredana		4 v. mixtas
	N'o prado		4 v. mixtas
	Nenia pastorale		4 v. mixtas
	No la debemos dormir		Coro y órgano
	No pueden dormir mis ojos		4 v. mixtas
	No soy negra		4 v. mixtas
	No tengo miedo		4 v. mixtas
	No, no más	<b>1976</b>	4 v. mixtas
	Noche de paz		4 v. mixtas
	Noche de paz	<b>1979</b>	4 v. mixtas
	O candida Virgo	<b>1985</b>	4 v. mixtas
	O Domine, Deus		4 v. mixtas
	O Jesu Christe	<b>1971</b>	4 v. mixtas
	O Magnum Mysterium		4 v. mixtas
	O Magnum Vitae Misterium		4 v. mixtas
	O quantus lucuts	<b>1984</b>	4 v. mixtas
	O Sacrum Convivium		4 v. mixtas
	O Sacrum Convivium		4 v. mixtas
	O Sacrum Convivium		4 v. mixtas
	O Sacrum Convivium	<b>1985</b>	4 v. mixtas
	Occhi miei lassi		4 v. mixtas
	Oh Señor, escucha y ten piedad		4 v. mixtas
	Or, vedi, amor		4 v. mixtas
	Padre nuestro (mozárabe)		4 v. mixtas
	Pájaro del agua		4 v. mixtas
	Paradise lost II	<b>1973?</b>	Órgano
	Parce mihi		4 v. mixtas
	Pater noster		4 v. mixtas
	Pequeño madrigal		4 v. mixtas
	Pisaré yo el polvico		4 v. mixtas
	Plegaria		4 v. mixtas
	Pregón para la Liturgia Pascual		Coro y órgano
	Pregunta más allá		4 v. mixtas
	Protagonistas (sintonía de radio)		4 v. mixtas
	Qué bien se yo la fonte (cantar)		3 v. i.



## 714 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
	¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?	<b>1971</b>	4 v. mixtas
	¿Qué tengo yo?	<b>1970</b>	4 v. mixtas
	Qué de noche le mataron al caballero		4 v. mixtas
	Que se caiga la torre		4 v. mixtas
	Qué sería yo sin ti		3 v. i.
	Quédate con nosotros		Coro y órgano
	Quedito, pasito amor	<b>1965</b>	Canto y piano
	Quedito, pasito amor	<b>1965</b>	4 v. mixtas
	Quedito, pasito amor	<b>1965</b>	Coro y piano
	Quen vidistis, pastores (Do M)	<b>1971</b>	4 v. mixtas
	Quen vidistis, pastores (La M)	<b>1970</b>	Solo, Coro doble e instrumentos
	¿Quién como tú, Señor?		4 v. mixtas
	¿Quién es este que viene?		Coro y órgano
	Quosque Domine		4 v. mixtas
	Recordare Virgo Mater	<b>1971</b>	4 v. mixtas
	Redondilla		4 v. mixtas
	Regina coeli		4 v. mixtas
	Rex autem David		4 v. mixtas
	Rima (Melody for B.)		4 v. mixtas
	Romance		4 v. mixtas
	Romance de la luna luna	<b>1967</b>	Canto y piano
	Romance de la luna luna	<b>1984</b>	Coro y orquesta
	Romance de la luna luna	<b>1984</b>	Coro y piano
	Romería (gallega)		4 v. mixtas
	Rosa fresca		4 v. mixtas
	Ruiseñor de la noche	<b>1972</b>	Canto y piano
	Salve marinera		4 v. mixtas
	Salve per a Montserrat		Coro e instrumentos
	Salve regina		Coro y órgano
	Santa María luz del día		3 v. i.
	Scherzo (asturiana)		4 v. mixtas
	Se ha puesto el sol	<b>1970</b>	Canto y piano
	Se mi volevi ben (italiana)		4 v. mixtas
	Sea la paz		Coro y órgano

Colección	Título	Fecha	Plantilla
	Secáronme los pesares		4 v. mixtas
	Señor de nuestro tiempo		Coro y órgano
	Señor Jesús, ungidos por el Padre		Coro y órgano
	Señor ten piedad		Coro y órgano
	Señor ten piedad		4 v. mixtas
	Si me muero	<b>1972</b>	4 v. mixtas
	Si quieres que yo te ronde		4 v. mixtas
	Si vas a Reinosa		4 v. mixtas
	So ell enzina		4 v. mixtas
	Sobre el Kasanka		4 v. mixtas
	Somos hijos de Dios		Coro y órgano
	Son panchoneras (Cantabria)		4 v. mixtas
	Suave es la noche		4 v. mixtas
	Suite coral zamorana	<b>1984</b>	4 v. mixtas
	Tan sola estoy		Canto y piano
	Tantum ergo		4 v. mixtas
	Tantum ergo		4 v. mixtas
	Te lucis ante terminum		4 v. mixtas
	Tenderé tenderé		4 v. mixtas
	Tengo que subir al monte		Coro e instrumentos
	Tengo tres cabritines		4 v. mixtas
	Terra		4 v. mixtas
	Texedora (asturiana)		4 v. mixtas
	Tiembla el frío en los astros		4 v. mixtas
	Tomas mi alma		4 v. mixtas
	Tonada de pastores (ulalá)		4 v. mixtas
	Traigo de los valles		4 v. mixtas
	Tras las cimas más altas		4 v. mixtas
	Txalopin txalo (vasca)		4 v. mixtas
	Un niño en Belen		4 v. mixtas
	Una vez que fui a to casa		4 v. mixtas
	Vaqueira (asturiana)		4 v. mixtas
	Velador	<b>1982</b>	4 v. mixtas
	Ven Espíritu divino		Coro y órgano
	Ven, muerte tan escondida		4 v. mixtas
	Vengo de Santo Tirso		4 v. mixtas

## 716 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Colección	Título	Fecha	Plantilla
	Veni Creator		Coro y órgano
	Verde verderol	<b>1967</b>	Canto y piano
	Verdes riberas amenas	<b>1978</b>	4 v. mixtas
	Vespertina oratio		4 v. mixtas
	Viento del sur		4 v. mixtas
	Virgen Madre		4 v. mixtas
	Virgen que el sol más pura	<b>1972</b>	4 v. mixtas
	Vivat		4 v. mixtas
	Xan vai (gallega)	<b>1980</b>	4 v. mixtas
	Ya quebraban los albores		4 v. mixtas
	Ya se apagan las estrellas		4 v. mixtas
	Ya volean		4 v. mixtas
	Yo me voy, me voy		Coro e instrumentos
	Yo, no dejo la tierra		Coro y órgano

### 3.- CATÁLOGO DE LA OBRA DE ÁNGEL BARJA POR ORDEN CRONOLÓGICO

Fecha	Colección	Título	Plantilla
		¡Ay, ay, ay!	Coro y orquesta
		¡Ay, que ay de mi niño!	Coro e instrumentos
		¿A dónde irás a pobar?	Coro y orquesta
		¿A dónde va la niña?	4 v. mixtas
		¿Cómo queréis, madre?	4 v. mixtas
		¿Cómo quieres que el sol salga?	4 v. mixtas
		¿Dónde vais, zagala?	3 v. i.
		¿Quién como tú, Señor?	4 v. mixtas
		¿Quién es este que viene?	Coro y órgano
		A Belén van los pastores	4 v. mixtas
		A la puerta de tu casa	4 v. mixtas
		Adiós con el corazón	4 v. mixtas
		Adiós ríos, adiós fontes	4 v. mixtas
		Alegráos	Coro y órgano
		Alegrémonos todos	Coro y órgano
		Aleluya	Coro y órgano
		Aleluya, gloria a Dios en el Cielo	Coro y órgano
		Alfonsina y el mar	4 v. mixtas
		Alleluia, surrexit Dominus	4 v. mixtas
		Alta estaba la peña	4 v. mixtas
		Alzo mis ojos	Coro y órgano

718 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
		Alzo mis ojos	Coro e instrumentos
		Alzo mis ojos	Coro y órgano
		Amor, is fallo	4 v. mixtas
		Arre, buey	4 v. mixtas
		Ascolta, si fa sera (batalla mística per coro)	4 v. mixtas
		Atardecer	4 v. mixtas
		Ave María	4 v. mixtas
		Ave María	4 v. mixtas
		Ave María	4 v. mixtas
		Ave María, Mater laetitiae	4 v. mixtas
		Ave, Regina Coelorum	4 v. mixtas
		Avísame	4 v. mixtas
		Avísame, amor de mi alma	4 v. mixtas
		Bajo el oro de la tarde	4 v. mixtas
		Benedictio mensae	4 v. mixtas
		Blanca me era yo	4 v. mixtas
		Buenos días (sintonía de radio)	4 v. mixtas
		Calla, pastor	4 v. mixtas
		Caminito de Laredo	4 v. mixtas
		Campana sobre campana	Coro e instrumentos
		Canción	4 v. mixtas
		Canción de baile	4 v. mixtas
		Canción de corro	4 v. mixtas
		Canción de cuna	Coro y orquesta
		Canción de la primera navidad	4 v. mixtas
		Canción de navidad	Coro e instrumentos
		Canción marinera	4 v. mixtas
		Canción minera	Coro e instrumentos

Fecha	Colección	Título	Plantilla
		Canción para el alma de un niño	4 v. mixtas
		Canción S. de R. 424	4 v. mixtas
		Canciones para antes de comer	4 v. mixtas
		Canite tuba	4 v. mixtas
		Canon	4 v. mixtas
		Cantaban las aves	4 v. mixtas
		Cantando en la orilla	4 v. mixtas
		Cantantibus organis	Coro y órgano
		Cantar gallego	4 v. mixtas
		Cantos para triduo sacro	4 v. mixtas
		Canzon	4 v. mixtas
		Canzone per un bambino malato	Coro y piano
		Canzonetta	4 v. mixtas
		Carcelero	4 v. mixtas
		Cazador certero y bello	4 v. mixtas
		Christus factus est	4 v. mixtas
		Cisquera	4 v. mixtas
		Como un eco del mar	4 v. mixtas
		Consolamimi	4 v. mixtas
		Contemplación	Coro e instrumentos
		Dale que le del	4 v. mixtas
		Dame la mano paloma	4 v. mixtas
		Del coro al caño	4 v. mixtas
		Del rosal vengo mi madre	4 v. mixtas
		Delgadica	4 v. mixtas
		Dente parabienes	4 v. mixtas
		Dentro en el vergel	4 v. mixtas
		Dice Jesús	Coro y órgano
		Duérmete, niño hermosu	4 v. mixtas

720 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
		El entierro del Chumacerra	4 v. mixtas
		El jueves	4 v. mixtas
		El tilo	4 v. mixtas
		En casa del tío Vicente	4 v. mixtas
		En el mar hay un pescado	4 v. mixtas
		En esta mañana	4 v. mixtas
		En la almena y sin almena	4 v. mixtas
		En las costas de Cantabria	4 v. mixtas
		Eres madre de penas (copla a la Virgen del perpétuo S.)	<b>4 v. mixtas</b>
		Eres niño y has amor	4 v. mixtas
		Esperamos, Señor	Coro y órgano
		Estoy cojo de un pie (canon)	4 v. mixtas
		Froles D'ouro	4 v. mixtas
		Fuga vocal a 4 voces	4 v. mixtas
		Gaudemaus igitur	4 v. mixtas
		Gioco	4 v. mixtas
		Habladme del mar	4 v. mixtas
		Hemos pecado contra ti	Coro y órgano
		Himno a Santa Teresa de Jesús Jornet e Ibars	<b>Coro y órgano</b>
		Himno bretón (bro goz ma zadón)	4 v. mixtas
		Hodie Christus	4 v. mixtas
		Hoy Cristo nació	Coro y órgano
		Io son la linda (italiana)	4 v. mixtas
		Jerusalén, llegó tu luz	Coro y órgano
		La avecta (pop. Valderas. León)	4 v. mixtas
		La cuesta del avellano	4 v. mixtas
		La hora de la sobremesa	Coro y órgano
		La municipalidad	4 v. mixtas

Fecha	Colección	Título	Plantilla
		La princesa está triste	4 v. mixtas
		La Virgen esperando al Niño	Coro y piano
		La Virgen esperando al Niño	4 v. mixtas
		Lamentatio temporis	Coro y órgano
		Laredo	4 v. mixtas
		Laudate Dominum	Coro e instrumentos
		Letrilla de San Rafael	Coro y piano
		Leyenda de la mora	4 v. mixtas
		Llanto por la muerte en Managua	Coro y piano
		Lo que vos queráis, Señor	4 v. mixtas
		Madrigal gallego	4 v. mixtas
		Madrigale	4 v. mixtas
		Madrigale (sota'l bosc)	4 v. mixtas
		Madrigalete	4 v. mixtas
		Malherida iba la garza	4 v. mixtas
		Manantial	4 v. mixtas
		María, Madre	Coro y órgano
		Media Vita	4 v. mixtas
		Melodía	4 v. mixtas
		Misa da comunhao fraterna	Coro y orquesta
		Misa In Honorem Sancti Martini Legionensis	<b>Coro y órgano</b>
		Montesina era la garza	Coro y orquesta
		Mujer laredana	4 v. mixtas
		N'o prado	4 v. mixtas
		Nenia pastorale	4 v. mixtas
		No la debemos dormir	Coro y órgano
		No pueden dormir mis ojos	4 v. mixtas
		No soy negra	4 v. mixtas
		No tengo miedo	4 v. mixtas



722 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
		Noche de paz	4 v. mixtas
		O Domine, Deus	4 v. mixtas
		O Magnum Mysterium	4 v. mixtas
		O Magnum Vitae Misterium	4 v. mixtas
		O Sacrum Convivium	4 v. mixtas
		O Sacrum Convivium	4 v. mixtas
		O Sacrum Convivium	4 v. mixtas
		Occhi miei lassi	4 v. mixtas
		Oh Señor, escucha y ten piedad	4 v. mixtas
		Or, vedi, amor	4 v. mixtas
		Padre nuestro (mozárabe)	4 v. mixtas
		Pájaro del agua	4 v. mixtas
		Parce mihi	4 v. mixtas
		Pater noster	4 v. mixtas
		Pequeño madrigal	4 v. mixtas
		Pisaré yo el polvico	4 v. mixtas
		Plegaria	4 v. mixtas
		Pregón para la Liturgia Pascual	Coro y órgano
		Pregunta más allá	4 v. mixtas
		Protagonistas (sintonía de radio)	4 v. mixtas
		Qué bien se yo la fonte (cantar)	3 v. i.
		Qué de noche le mataron al caballero	4 v. mixtas
		Que se caiga la torre	4 v. mixtas
		Qué sería yo sin ti	3 v. i.
		Quédate con nosotros	Coro y órgano
		Quosque Domine	4 v. mixtas
		Redondilla	4 v. mixtas
		Regina coeli	4 v. mixtas
		Rex autem David	4 v. mixtas

Fecha	Colección	Título	Plantilla
		Rima (Melody for B.)	4 v. mixtas
		Romance	4 v. mixtas
		Romería (gallega)	4 v. mixtas
		Rosa fresca	4 v. mixtas
		Salve marinera	4 v. mixtas
		Salve per a Montserrat	Coro e instrumentos
		Salve regina	Coro y órgano
		Santa María luz del día	3 v. i.
		Scherzo (asturiana)	4 v. mixtas
		Se mi volevi ben (italiana)	4 v. mixtas
		Sea la paz	Coro y órgano
		Secáronme los pesares	4 v. mixtas
		Señor de nuestro tiempo	Coro y órgano
		Señor Jesús, ungidos por el Padre	Coro y órgano
		Señor ten piedad	Coro y órgano
		Señor ten piedad	4 v. mixtas
		Si quieres que yo te ronde	4 v. mixtas
		Si vas a Reinosa	4 v. mixtas
		So ell enzina	4 v. mixtas
		Sobre el Kasanka	4 v. mixtas
		Somos hijos de Dios	Coro y órgano
		Son panchoneras (Cantabria)	4 v. mixtas
		Suave es la noche	4 v. mixtas
		Tan sola estoy	Canto y piano
		Tantum ergo	4 v. mixtas
		Tantum ergo	4 v. mixtas
		Te lucis ante terminum	4 v. mixtas
		Tenderé tenderé	4 v. mixtas
		Tengo que subir al monte	Coro e instrumentos

724 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
		Tengo tres cabritines	4 v. mixtas
		Terra	4 v. mixtas
		Texedora (asturiana)	4 v. mixtas
		Tiembla el frío en los astros	4 v. mixtas
		Tomas mi alma	4 v. mixtas
		Tonada de pastores (ulalá)	4 v. mixtas
		Traigo de los valles	4 v. mixtas
		Tras las cimas más altas	4 v. mixtas
		Txalopin txalo (vasca)	4 v. mixtas
		Un niño en Belen	4 v. mixtas
		Una vez que fui a to casa	4 v. mixtas
		Vaqueira (asturiana)	4 v. mixtas
		Ven Espíritu divino	Coro y órgano
		Ven, muerte tan escondida	4 v. mixtas
		Vengo de Santo Tirso	4 v. mixtas
		Veni Creator	Coro y órgano
		Viento del sur	4 v. mixtas
		Virgen Madre	4 v. mixtas
		Vivat	4 v. mixtas
		Ya quebraban los albores	4 v. mixtas
		Ya se apagan las estrellas	4 v. mixtas
		Ya volean	4 v. mixtas
		Yo me voy, me voy	Coro e instrumentos
		Yo, no dejo la tierra	Coro y órgano
		Vespertina oratio	4 v. mixtas
	<b>3 Piezas para Orquesta</b>	2.- II	
	<b>Canciones populares</b>	Canto de cosecha	3 v. i.
	<b>Cantos de la noche</b>	Eras la melodía de la noche	4 v. mixtas
	<b>Cantos de la noche</b>	Salida a la noche	4 v. mixtas

Fecha	Colección	Título	Plantilla
	Concierto para piano y orquesta en do # m	Concierto para piano y orquesta en do # m	Piano y Orquesta
	Concierto para Piano y Orquesta en Do#m	Concierto para Piano y Orquesta en Do#m	Piano y Orquesta
	Madrigals itaianos	Se mai foco per foco	4 v. mixtas
	Misa Regalis	1.- Kyrie	Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento
	Misa Regalis	2.- Gloria	Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento
	Misa Regalis	3.- Credo	Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento
	Misa Regalis	4.- Sanctus	Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento
	Misa Regalis	5.- Agnus dei	Solos, Coro, Órgano y Orquesta de viento
	Temas para piano	4.- Allegro	Piano
	Temas para piano	6.- Allegretto	Piano
	Temas para piano	8.- Grave	Piano
	Tríptico	1.- Noche desierta	Canto y piano
	Tríptico	2.- No te amaba	Canto y piano
	Tríptico	3.- Nadie	Canto y piano
	Tríptico sobre Sem Tob	Mal es la soledat	4 v. mixtas
	Tríptico sobre Sem Tob	Por nacer en espino	4 v. mixtas
	Tríptico sobre Sem Tob	Trova del beso en sueños	4 v. mixtas
1953		Campanas de Bastabales	Bajo solista y coro m
1955	Canción de la tarde	Canción de la tarde	violín y piano
1955	<i>Composiciones Propias (instrumentos-sencillos esquemas)</i>	In hac lacrymarum valle	Órgano
1955	Contricción	Adagio Cantábile	Órgano
1955	In hac lacrymarum valle	Despacio, no mucho	Órgano
1955	Melodía	Andante cantabile	Órgano
1956	<i>Composiciones Propias (instrumentos-sencillos esquemas)</i>	Contricción	Órgano

726 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1956	Meditación mística	Adagio poco	Órgano
1960	Suite para Orquesta	11.- Allegro deciso	Orquesta sinfónica
1960	3 Piezas para Orquesta	1.- Maestoso ma non lento	Orquesta de cuerda
1960	Fantasia para órgano	Andante, con moto	Órgano
1960	Lamentatio temporis	1.- Maestoso ma non lento	Órgano
1960	Variaciones sobre Noche de Paz	Moderato molto	Órgano
1961	Álbum de juventud	7.- Canción	Piano
1961	Canciones para Cello y Piano	5.- Vidalita	violoncello y piano
1961	Canciones para orquesta de Cuerda	4.- Por vivir mirarte suelo	Orquesta de cuerda
1961	Meditación	Moderato ma con anima	Órgano
1961	Tema y Variación	Ritmo gregoriano	Órgano
1962	Lirio del valle	Andante mosso	Órgano
1963		El rey de los hunos (juego escénico)	Coro e instrumentos
1963	Álbum de juventud	1- Canción de Mayo	Piano
1963	Canciones de navidad	1.- ¡Niño Dios!	Canto y piano
1963	Canciones para orquesta de Cuerda	1- Canción de Mayo	Orquesta de cuerda
1964	3 Piezas para Orquesta	3.- III	Orquesta sinfónica
1964	Álbum de juventud	2.- Ausencia	Piano
1964	Álbum de juventud	5.- Mundo Nuevo	Piano
1964	Álbum de juventud	8.- Pájaro de Agua	Piano
1964	Canciones de navidad	3.- Zagalejo de perlas	Canto y piano
1964	Canciones para Cello y Piano	1.- Ausencia	violoncello y piano
1964	Canciones para orquesta de Cuerda	2.- Ausencia	Orquesta de cuerda
1964	Canciones para orquesta de Cuerda	8.- Pájaro de Agua	Orquesta de cuerda
1965		Quedito, pasito, amor	4 v. mixtas
1965		Quedito, pasito, amor	Coro y piano
1965		Quedito, pasito amor	Canto y piano
1965	Improvisación	Andante mosso	Órgano

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1966		Fino cristal, mi niño	Coro e instrumentos
1966		Fino cristal	Canto y piano
1966	Álbum de juventud	10.- Pensamiento	Piano
1966	Álbum de juventud	11.- Silencio	Piano
1966	Álbum de juventud	12.- Noticia	Piano
1966	Álbum de juventud	14.- Tema	Piano
1966	Álbum de juventud	6.- Súplica	Piano
1966	Álbum de juventud	9.- Cuando yo me vaya	Piano
1966	Canciones para Cello y Piano	2.- Súplica	violoncello y piano
1966	Canciones para Cello y Piano	3.- Noticia	violoncello y piano
1966	Canciones para Cello y Piano	4.- Cuando yo me vaya	violoncello y piano
1966	Canciones para orquesta de Cuerda	10.- Pensamiento	Orquesta de cuerda
1966	Canciones para orquesta de Cuerda	3.- Noticia	Orquesta de cuerda
1966	Canciones para orquesta de Cuerda	5.- Súplica	Orquesta de cuerda
1966	Canciones para orquesta de Cuerda	6.- Tema	Orquesta de cuerda
1966	Canciones para orquesta de Cuerda	7.- Cuando yo me vaya	Orquesta de cuerda
1967		Canción	Canto y piano
1967		Canción	Canto y piano
1967		Cazador	Canto y piano
1967		Del rosal vengo, mi madre	Canto y piano
1967		Limonos van por el río	Canto y piano
1967		Romance de la luna luna	Canto y piano
1967		Verde verderol	Canto y piano
1967	Álbum de juventud	13.- El Perro Cojo	Piano
1967	Álbum de juventud	3.- Tristeza	Piano
1967	Álbum de juventud	4.- Divagación	Piano
1967	Canciones de navidad	4.- Canción del ruiseñor	Canto y piano
1967	Canciones gallegas antiguas	1.- Alalá	Canto y piano

728 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1967	Canciones gallegas antiguas	10.- Cuantas savedes amar	Canto y piano
1967	Canciones gallegas antiguas	11.- Prende, salgueiriño	Canto y piano
1967	Canciones gallegas antiguas	12.- Cantar de arrieros, II	Canto y piano
1967	Canciones gallegas antiguas	2.- Cantiga	Canto y piano
1967	Canciones gallegas antiguas	3.- O que casa con morena	Canto y piano
1967	Canciones gallegas antiguas	4.- ¡Terra, terraña!	Canto y piano
1967	Canciones gallegas antiguas	5.- Alalá de padrón	Canto y piano
1967	Canciones gallegas antiguas	6.- Canto de berce	Canto y piano
1967	Canciones gallegas antiguas	7.- Barcala	Canto y piano
1967	Canciones gallegas antiguas	8.- Cantar de arrieros I	Canto y piano
1967	Canciones gallegas antiguas	9.- Romance	Canto y piano
1967	Canciones para orquesta de Cuerda	9.- Divagación	Orquesta de cuerda
1967	Canzone per archi	Canzone per archi	Orquesta de cuerda
1967	Romance de la luna luna	Romance de la luna luna	Coro y Orquesta sinfónica
1967	Suite para Orquesta	7.- Andante	Orquesta sinfónica
1967	Tema antiguo para variaciones	Leggeramente	Órgano
1968		El ciego del camino	Canto y piano
1968	Fantasia para órgano	Andante, molto liberamente	Órgano
1968	Lamentatio temporis	2.- Poco Andante, con libertá	Órgano
1968	Llanto por el ateismo	Apunte	Órgano
1969		Misa "Ara Coeli"	Coro y orquesta
1969		Misa "Ara Coeli"	Coro y órgano
1969		Misa Brevisima	Coro y orquesta
1969		Miserere mei, Deus	4 v. mixtas
1969		Ave María (Sol M)	4 v. mixtas
1969		Caracola	Canto y piano
1969		Iam sol	4 v. mixtas
1969		Lucida Stella	4 v. mixtas

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1969	Canon para violín y viola	Canon para violín y viola	violín y viola
1969	Canzone per organo	Un poco lento	Órgano
1969	Cuarteto I en Re M	1.- Allegro Moderato	Cuarteto de Cuerda
1969	Cuarteto I en Re M	2.- Andante sereno	Cuarteto de Cuerda
1969	Cuarteto I en Re M	3.- Allegro Molto	Cuarteto de Cuerda
1969	Cuarteto I en Re M	4.- Andante con moto	Cuarteto de Cuerda
1969	Fuga y final	Allegro	Órgano
1969	Fuga y final	Allegro moderato	Órgano
1969	Itinerantes	1.- Poco Andante	Piano
1969	Itinerantes	2.- Quasi lento, non troppo	Piano
1969	Itinerantes	3.- Andante appassionato con moto	Piano
1969	Itinerantes	4.- Allegro	Piano
1969	Itinerantes	5.- Lento, ma con libertá	Piano
1969	Itinerantes	6.- Allegro moderato	Piano
1969	Itinerantes	7.- Sin título	Piano
1969	Madrigal para 2 violines y viola (Roma)	Andante mosso	2 violines y viola
1969	Madrigal para 2 violines y viola (Viena)	Poco Allegro, quasi Allegretto	2 violines y viola
1969	Madrigal para violín y violoncello	Allegro	violín y violoncello
1969	Misa Ara Coeli	1.- Kyrie	Solistas, coro, órgano y orquesta
1969	Misa Ara Coeli	2.- Gloria	Solistas, coro, órgano y orquesta
1969	Misa Ara Coeli	3.- Credo	Solistas, coro, órgano y orquesta
1969	Misa Ara Coeli	4.- Sanctus	Solistas, coro, órgano y orquesta
1969	Misa Ara Coeli	5.- Benedictus	Solistas, coro, órgano y orquesta
1969	Misa Ara Coeli	6.- Agnus dei	Solistas, coro, órgano y orquesta
1969	Misa Brevissima	1.- Kyrie	Solos, coro y pequeña orquesta
1969	Misa Brevissima	2.- Gloria	Solos, coro y pequeña orquesta
1969	Misa Brevissima	3.- Sanctus	Solos, coro y pequeña orquesta
1969	Misa Brevissima	4.- Benedictus	Solos, coro y pequeña orquesta
1969	Misa Brevissima	5.- Agnus dei	Solos, coro y pequeña orquesta



## 730 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1969	Picolo concerto per oboe solo	Allegro moderato	Oboe (y orquesta de cuerda?)
1969	Picolo concerto per oboe solo	Allegro vivace	Oboe (y orquesta de cuerda?)
1969	Picolo concerto per oboe solo	Andante cantabile	Oboe (y orquesta de cuerda?)
1969	Suite para Orquesta	10.- Poco Andante	Orquesta sinfónica
1969	Temas para piano	1.-Allegretto	Piano
1969	Temas para piano	10.- Poco Andante	Piano
1969	Temas para piano	2.- Allegro molto	Piano
1969	Temas para piano	3.- Andante	Piano
1969	Temas para piano	5.- Allegro	Piano
1969	Temas para piano	7.- Poco Andante	Piano
1969	Temas para piano	9.- Molto leggero	Piano
1969?	Messa IX	Sanctus-Benedictus	Coro mixto y órgano
1969?	Suite en forma de canciones	1.- Preludio	Cuarteto de Cuerda
1970		Ave María	4 v. mixtas
1970		Misa para los jóvenes	Coro e instrumentos
1970		¡Qué tengo yo?	4 v. mixtas
1970		Ad flumina Babylonis	4 v. mixtas
1970		Ave María (La M)	4 v. mixtas
1970		Junto a los canales de Babilonia	4 v. mixtas
1970		Madrigal	4 v. mixtas
1970		Quen vidistis, pastores (La M)	Solo, Coro doble e instrumentos
1970		Se ha puesto el sol	Canto y piano
1970	Canciones de navidad	2.- El niño ha nacido	Canto y piano
1970	Misa para los Jóvenes	1.- Señor, ten piedad	mandolina, órgano y guitarras, batería, contrabajo, asamblea y coro
1970	Misa para los Jóvenes	2.- Gloria	mandolina, órgano y guitarras, batería, contrabajo, asamblea y coro
1970	Misa para los Jóvenes	3.- Santo	mandolina, órgano y guitarras, batería, contrabajo, asamblea y coro
1970	Misa para los Jóvenes	4.- Cordero de Dios	mandolina, órgano y guitarras, batería, contrabajo, asamblea y

Fecha	Colección	Título	Plantilla
			coro
1970	Vento del sud per per flauto solo	Lentamente, con libertá-poco andante-Vivace	Flauta sola
1971		Cantata Emaús	Coro y orquesta
1971		¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?	4 v. mixtas
1971		Cantar (S. Juan de la Cruz)	3 v. i.
1971		Custodi me	4 v. mixtas
1971		Dónde vais zagala	3 v. i.
1971		O Jesu Christe	4 v. mixtas
1971		Quen vidistis, pastores (Do M)	4 v. mixtas
1971		Recordare Virgo Mater	4 v. mixtas
1971	Divertimenti	1.- Andante	Piano ?
1971	Divertimenti	1.- Andante	Piano ?
1971	Divertimenti	10.- Allegro Moderato	Piano ?
1971	Divertimenti	10.- Allegro Moderato	Piano ?
1971	Divertimenti	2.- Lento	Piano ?
1971	Divertimenti	2.- Lento	Piano ?
1971	Divertimenti	3.- Sin título	Piano ?
1971	Divertimenti	3.- Sin título	Piano ?
1971	Divertimenti	4.- Rondó	Piano ?
1971	Divertimenti	4.- Rondó	Piano ?
1971	Divertimenti	5.- Sintítulo. Para ana Sandoval en su 9º cumpleaños	Piano ?
1971	Divertimenti	5.- Sintítulo. Para ana Sandoval en su 9º cumpleaños	Piano ?
1971	Divertimenti	6.- Allegro giusto	Piano ?
1971	Divertimenti	6.- Allegro giusto	Piano ?
1971	Divertimenti	7.- Sin título	Piano ?
1971	Divertimenti	7.- Sin título	Piano ?
1971	Divertimenti	8.- Sin título	Piano ?
1971	Divertimenti	8.- Sin título	Piano ?

732 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1971	Divertimenti	9.- Sin título	Piano ?
1971	Divertimenti	9.- Sin título	Piano ?
1971	Emaus	1.- Introduccione. andante con moto- Allegro molto	Coro, solistas y orquesta orquesta
1971	Emaus	2.- Coro. Andante con moto - Tempo I	Coro, solistas y orquesta orquesta
1971	Emaus	3.- recitativo	Coro, solistas y orquesta orquesta
1971	Música para piano	1.- Quasi lento	Piano
1971	Música para piano	1.- Quasi lento	Piano
1971	Música para piano	2.- Come parlando	Piano
1971	Música para piano	2.- Come parlando	Piano
1971	Música para piano	3.- Lentamente	Piano
1971	Música para piano	3.- Lentamente	Piano
1971	Música para piano	4.- Vivace e leggero	Piano
1971	Música para piano	4.- Vivace e leggero	Piano
1971	Música para piano	5.- Leggerissimo	Piano
1971	Música para piano	5.- Leggerissimo	Piano
1971	Música para piano	6.- Allegro moderato	Piano
1971	Música para piano	6.- Allegro moderato	Piano
1971	Música para piano	7.- Poco adagio	Piano
1971	Música para piano	7.- Poco adagio	Piano
1971	Música para piano	8.- Andantecon moto	Piano
1971	Música para piano	8.- Andantecon moto	Piano
1971	Música para piano	9.- Allegro	Piano
1971	Música para piano	9.- Allegro	Piano
1971	Suite para Orquesta	1.- Allegro alla Giga	Orquesta sinfónica
1971	Suite para Orquesta	2.- Poco Andante	Orquesta sinfónica
1971	Suite para Orquesta	3.- Quasi Allegro	Orquesta sinfónica
1971	Suite para Orquesta	4.- Vivace e leggero	Orquesta sinfónica

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1971	Suite para Orquesta	5.- Andante tranquilo	Orquesta sinfónica
1971	Suite para Orquesta	6.- Un poco lento, ma non pesante	Orquesta sinfónica
1971	Suite para Orquesta	8.- Vivace	Orquesta sinfónica
1971	Suite para piano	1.- Allegro alla Giga	Piano
1971	Suite para piano	10.- Poco allegro	Piano
1971	Suite para piano	11.- Allegro vivace	Piano
1971	Suite para piano	12.- Allegro moderato, ma ritmico	Piano
1971	Suite para piano	2.- Allegretto	Piano
1971	Suite para piano	3.- Poco Allegro	Piano
1971	Suite para piano	4.- Vivace e leggero	Piano
1971	Suite para piano	5.- Andante con moto	Piano
1971	Suite para piano	6.- Lento, ma non pesante	Piano
1971	Suite para piano	7.- Poco lento	Piano
1971	Suite para piano	8.- Vivace	Piano
1971	Suite para piano	9.- Andante	Piano
1972	Cuando llega la luz	Resucitó el Señor	Coro e instrumentos
1972		Caído se le ha un clavel	4 v. mixtas
1972		¿A dónde te escondiste?	4 v. mixtas
1972		Adeste fideles	4 v. mixtas
1972		Alégrate María	4 v. mixtas
1972		El templo vacío	2 v. i.
1972		Me nació un amor	Canto y piano
1972		Ruiseñor de la noche	Canto y piano
1972		Si me muero	4 v. mixtas
1972		Virgen que el sol más pura	4 v. mixtas
1972	Cuarteto II Dialogos	1.- Allegro Moderato, ma deciso	Cuarteto de Cuerda
1972	Cuarteto II Dialogos	2.- Vivacissimo	Cuarteto de Cuerda
1972	Cuarteto II Dialogos	3.- Poco Andante	Cuarteto de Cuerda
1972	Cuarteto II Dialogos	4.- Andante Cantado	Cuarteto de Cuerda

## 734 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1972	Fantasia para órgano	Fuga	Órgano
1972	Lamentatio temporis	3.- Fuga. Allegro, con fantasia	Órgano
1972	Lamentatio temporis	4.- Andante calmo	Órgano
1972	Sinfonía	1.-	
1972	Sinfonía	2.-	
1972	Sinfonía	3.-	
1972	Sinfonía	4.-	
1972	Suite para Orquesta	9.- Andante con moto	Orquesta sinfónica
1973		Ave María (Fa M)	4 v. mixtas
1973	Concierto en Re m para Piano y Orquesta (León, 15 de enero de 1973)	Concierto en Re m para Piano y Orquesta	Piano y Orquesta
1973	Cuando llega la luz	A ti, Señor, levanto mis ojos	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Al paladar se me pegue la lengua	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Aleluya	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Amigo de la vida	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Canto del adviento de Dios	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Comprende tú mi lamento	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Comprende tú mi lamento	Coro y órgano
1973	Cuando llega la luz	Cuando llega la luz	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Despierta, tú que duermes	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	El mundo ha visto la luz	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	El Señor ha estado grande con nosotros	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Hoy nos ha nacido un salvador	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Junto a ti	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Magnificat	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Me llena de gozo el Señor	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Me pondré en camino	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Nos dijeron de noche	Coro e instrumentos
1973	Cuando llega la luz	Un niño nos ha nacido	Coro e instrumentos
1973	Praeludium	Tempo giusto	Órgano
1973?		Paradise lost II	Órgano

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1973?	Paradise lost I	Andante molto tranquilo	Órgano
1974		Cantemos a las flores	4 v. mixtas
1974		Canticum	Coro y órgano
1974		Canticum	Coro y orquesta
1974		Canticum	Coro y piano
1974		La mancha, Tierra de Don Quijote	Coro y Orquesta sinfónica
1974	Canciones Espirituales	¿Dónde estás?	4 v. mixtas
1974	Canciones Espirituales	Buenas noches	4 v. mixtas
1974	Canciones Espirituales	Eres la luz	4 v. mixtas
1974	Canciones Espirituales	Non saremo noi	4 v. mixtas
1974	Canciones Espirituales	Que tu bendición	4 v. mixtas
1974	Canciones Espirituales	Tú eres la luz	4 v. mixtas
1974	Canciones Espirituales	Vas por el camino	4 v. mixtas
1974	Canticum	1.- andante sereno - Poco Più mosso	Coro y Orquesta de cuerda
1974	Canticum	10.- Andante – Allegro moderato, ma deciso	Coro y Orquesta de cuerda
1974	Canticum	2.- Allegro non troppo	Coro y Orquesta de cuerda
1974	Canticum	3.- Andante deciso	Coro y Orquesta de cuerda
1974	Canticum	4.- Andante sereno	Coro y Orquesta de cuerda
1974	Canticum	5.- Un poco Adagio	Coro y Orquesta de cuerda
1974	Canticum	6.- Andante molto moderato – Allegro con moto	Coro y Orquesta de cuerda
1974	Canticum	7.- Andante calmo, ma non pesante - Più mosso e deciso	Coro y Orquesta de cuerda
1974	Canticum	8.- Muy sereno	Coro y Orquesta de cuerda
1974	Canticum	9.- Andante con moto	Coro y Orquesta de cuerda
1974	Cantos de esperanza	1.- Tempo ordinario	Piano
1974	Cantos de esperanza	1.- Tempo ordinario	Piano
1974	Cantos de esperanza	2.- Allegro moderato	Piano
1974	Cantos de esperanza	2.- Allegro moderato	Piano
1974	Cantos de esperanza	3.- Muy sereno	Piano

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1974	Cantos de esperanza	3.- Muy sereno	Piano
1974	Cantos de esperanza	4.- Allegro moderato	Piano
1974	Cantos de esperanza	4.- Allegro moderato	Piano
1974	Cantos de esperanza	5.- Cantando, como una oración	Piano
1974	Cantos de esperanza	5.- Cantando, como una oración	Piano
1974	Cantos de esperanza	6.- Sereno	Piano
1974	Cantos de esperanza	6.- Sereno	Piano
1974	Cantos de esperanza	7.- Allegretto	Piano
1974	Cantos de esperanza	7.- Allegretto	Piano
1974	Continuum	Continuum	Orquesta sinfónica
1974	Cuadernos de lectura a primera vista I	1.- Deciso	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista I	10.- Poco Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista I	2.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista I	3.- Poco Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista I	4.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista I	5.- Cantabile	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista I	6.- Molto moderato	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista I	7.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista I	8.- Andante deciso	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista I	9.- Allegretto	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista II	1.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista II	10.- Sereno	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista II	2.- Allegretto	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista II	3.- Leggero	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista II	4.- Moderatto	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista II	5.- Lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista II	6.- Con moto, non troppo	Piano

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1974	Cuadernos de lectura a primera vista II	7.- Lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista II	8.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista II	9.- Sin indicación de tempo	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista III	1.- Moderato	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista III	10.- Con moto	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista III	2.- Andantino	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista III	3.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista III	4.- Lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista III	5.- Sin indicación de tempo	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista III	6.- Lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista III	7.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista III	8.- Tempo ordinario	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista III	9.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IV	1.- Andante con moto	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IV	10.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IV	2.- Muy sereno	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IV	3.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IV	4.- Lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IV	5.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IV	6.- Allegro appassionato	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IV	7.- Lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IV	8.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IV	9.- Sereno	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IX	1.- Un poco lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IX	10.- Molto moderato	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IX	2.- Allegro moderato	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IX	3.- Allegro	Piano



Fecha	Colección	Título	Plantilla
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IX	4.- Coral	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IX	5.- Poco Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IX	6.- Lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IX	7.- Allegretto	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IX	8.- Allegro energico	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista IX	9.- Sereno	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista V	1.- Andantino	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista V	10.- Allegro giusto	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista V	2.- Solenne e marcato	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista V	3.- Tempo di valzer	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista V	4.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista V	5.- Sin indicación de tempo	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista V	6.- Poco lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista V	7.- Allegretto grazioso	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista V	8.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista V	9.- Allegretto tranquillo	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VI	1.- Molto moderato	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VI	10.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VI	2.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VI	3.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VI	4.- Allegro moderato	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VI	5.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VI	6.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VI	7.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VI	8.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VI	9.- Con moto	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VII	1.- Allegro rítmico	Piano

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VII	10.- Allegro non troppo	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VII	2.- Tempo ad libitum	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VII	3.- Andante sereno	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VII	4.- Allegro vivo	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VII	5.- Solenne ma non pesante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VII	6.- Un poco andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VII	7.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VII	8.- Allegro moderato	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VII	9.- Andante sereno	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VIII	1.- Vivo	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VIII	10.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VIII	2.- Lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VIII	3.- Andante	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VIII	4.- Allegretto leggero	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VIII	5.- Serenamente	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VIII	6.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VIII	7.- Lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VIII	8.- Andante con moto	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista VIII	9.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista X	1.- Allegretto	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista X	10.- Allegro con spirito	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista X	2.- Sin indicación de tempo	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista X	3.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista X	4.- Sereno	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista X	5.- Allegro solenne	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista X	6.- Allegro	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista X	7.- Allegro molto	Piano

740 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1974	Cuadernos de lectura a primera vista X	8.- Lento	Piano
1974	Cuadernos de lectura a primera vista X	9.- Andante	Piano
1974	Madrigales y Canciones	¿Qué se me da a mí?	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Ábalos, tus ojos	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Al alba venid	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Balada	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Caminad, señora	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Canción	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Canción de amigo	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Con el viento que corre	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Dicen que me case yo	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	En esta montaña	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	En la huerta nace la rosa	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Estas noches atan largas	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Fresco, ombroso	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Letrilla	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Los amores de la niña	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Miraba la mar	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Muy graciosa es la donçella	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Por el montecico sola	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Por mayo era, por mayo	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Serrana	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Si no os hubiera mirado	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Soliades venir amor	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Soy garrídica	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Tres serranas	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Unos ojos bellos	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Vanse mis amores, madre	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Veo las ovejas	4 v. mixtas
1974	Madrigales y Canciones	Villancete	4 v. mixtas
1974	Madrigales y canciones	Ya cantan los gallos	4 v. mixtas
1974	Mderigales y Canciones	De rebusco va el amor	4 v. mixtas

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1975		El bou	4 v. mixtas
1975		Adeste fideles	4 v. mixtas
1975	Canciones del Reino de León I	¿Dónde va, de mañana?	Coro e instrumentos
1975	Canciones del Reino de León I	A la luz del cigarro	Coro e instrumentos
1975	Canciones del Reino de León I	A la mar	Coro e instrumentos
1975	Canciones del Reino de León I	Al lado de mi cabaña	Coro e instrumentos
1975	Canciones del Reino de León I	Ayayay	4 v. mixtas
1975	Canciones del Reino de León I	Canción de cuna	4 v. mixtas
1975	Canciones del Reino de León I	Dicen que el azul el celo	Coro e instrumentos
1975	Canciones del Reino de León I	Eres alta y delgada	4 v. mixtas
1975	Canciones del Reino de León I	No se va la paloma	Coro e instrumentos
1975	Canciones del Reino de León I	Por los aires van	Coro e instrumentos
1975	Canciones del Reino de León I	Río arriba, río abajo	4 v. mixtas
1975	Canciones del Reino de León I	Tonada de ronda	4 v. mixtas
1975	Canciones del Reino de León I	Una casadina (romance)	4 v. mixtas
1975	Canciones del Reino de León I	Una palomita blanca	4 v. mixtas
1975	Canciones del Reino de León I	Vientecillo	4 v. mixtas
1975	Canciones del Reino de León I	Viva la montaña	4 v. mixtas
1975	Canciones del reino de León I	Ya se murió el burro	4 v. mixtas
1975	Tempo d'amor	Tempo d'amor	Flauta, 2 oboes, clarinete, trompeta, xilofón, tam tam, bongos, caja, piano, 2 violines, 2 violas, 2 violoncellos, contrabajo, soprano
1976		Ara nun dirán	4 v. mixtas
1976		Lua, lua	4 v. mixtas
1976		Cuando vayas a san vicente	4 v. mixtas
1976		Misa Regalis	Coro y orquesta
1976		No, no más	4 v. mixtas
1976	Cuarteto III Contrapuntos joviales	1.- Poco Allegro	Cuarteto de Cuerda
1976	Cuarteto III Contrapuntos joviales	2.- Rápido y fugaz	Cuarteto de Cuerda
1976	Cuarteto III Contrapuntos joviales	3.- Andante	Cuarteto de Cuerda
1976	Cuarteto III Contrapuntos joviales	4.- Un poco lento	Cuarteto de Cuerda
1976	Cuarteto III Contrapuntos joviales	5.- Allegro molto	Cuarteto de Cuerda

742 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1976	Quasi una ballata	Quais una ballata	flauta, oboe, fagot, trompeta, violín. viola, violoncello
1976	Quasi una ballata	Quais una ballata	flauta, oboe, fagot, trompeta, violín. viola, violoncello
1976	Retablo	1.- Andante	Órgano
1976	Retablo	2.- Quasi lento, cantando	Órgano
1976	Retablo	3.- Allegro, un poco Maestoso	Órgano
1976	Retablo	Allegro, un poco Maestoso	Órgano
1976	Retablo	Andante	Órgano
1976	Retablo	Quasi Lento, cantando	Órgano
1977	Canciones del Reino de León II	¡Ay que montañas tan altas!	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	¡Cómo llueve!	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	¿Cómo te va? (tonada de ronda)	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	Aquella paloma blanca	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	Aunque voy al arrollo	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	Con la baba que te cae	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	Desde mi ventana	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	Entra por la ventana (canción de ronda)	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	Esta noche, esta noche	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	Jota leonesa	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	Labrador	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	No te asomes mocita (canción de ronda)	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	No te subas a la torre	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	Segador	Coro e instrumentos
1977	Canciones del Reino de León II	Titos de Prioro	Coro e instrumentos
1978		Canción asturiana I	4 v. mixtas
1978		Canción asturiana II	4 v. mixtas
1978		Verdes riberas amenas	4 v. mixtas
1979		Himno del Racing C. F.	4 v. mixtas
1979		Noche de paz	4 v. mixtas
1979	Divertimento para 2 trompetas y órgano	1.- Allegro Moderato	2 trompetas y órgano

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1979	Divertimento para 2 trompetas y órgano	2.- Andante molto tranquilo	2 trompetas y órgano
1979	Divertimento para 2 trompetas y órgano	3.- Allegro con bravura	2 trompetas y órgano
1979	Madrigales italianos	Benedetto sia il giorno	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	Bravo morir	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	Chiara fontana	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	Come fanciul	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	Date mi pace	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	Di pensier in pensier	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	Io son si stanco	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	Ma perche	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	O parssi sparsi	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	Passato é il tempo	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	Passer mai solitario	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	Quand'io son tutto volto	4 v. mixtas
1979	Madrigales italianos	Solo e pensoso	4 v. mixtas
198?	Misa in Honorem Sancti Martini Legionensis	1.- Kyrie	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
198?	Misa in Honorem Sancti Martini Legionensis	2.- Gloria	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
198?	Misa in Honorem Sancti Martini Legionensis	3.- Credo	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
198?	Misa in Honorem Sancti Martini Legionensis	4.- Sanctus	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
198?	Misa in Honorem Sancti Martini Legionensis	5.- Agnus dei	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
1980	Música y poesía para niños	Cantemos a las flores	2 v. i. e instrumentos
1980	Música y poesía para niños	Don Diego	2 v. i. e instrumentos
1980	Música y poesía para niños	La señora luna	3 v. i.
1980	Música y poesía para niños	Los peces van a la escuela	2 v. i.
1980	Música y poesía para niños	Mi cuna	3 v. i.
1980	Música y poesía para niños	Nana	2 v. i.
1980	Música y poesía para niños	Oración de los cuatro ángeles y el de la guarda	solo y 4 v. i.
1980		Xan vai (gallega)	4 v. mixtas

## 744 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1980		Himno del "SKAL"	4 v. mixtas
1980	Madrigales y Romances	Leonor	S,A,T,Bar,B
1980	Madrigales y Romances	Mangana, mangana	S,A,T,Bar,B
1980	Madrigales y Romances	Romance	S,A,T,Bar,B
1980	Madrigales y Romances	Romance de una gentil dama y un rústico pastor	S,A,T,Bar,B
1980	Madrigales y Romances	Tu partiste Con PlaÇer	4 v. mixtas
1980	Movimientos para 3 Trompetas y órgano	I.- Allegro moderato- Andante tranquilo	3 trompetas y órgano
1980	Movimientos para 3 Trompetas y órgano	II.- Adagio ma non troppo	3 trompetas y órgano
1980	Movimientos para 3 Trompetas y órgano	III.- Allegro moderato	3 trompetas y órgano
1980	Poemas del Mar	Agua viajera	4 v. mixtas
1980	Poemas del Mar	Al soplo de hielo	S,A,T,Bar,B
1980	Poemas del Mar	Ancha primavera	S,A,T,Bar,B
1980	Poemas del Mar	miré tanto al mar de niño	S,A,T,Bar,B
1980	Poemas del Mar	Palidece la aldea	S,A,T,Bar,B
1980	Poemas del Mar	Qué mucho que yo fuese	S,A,T,Bar,B
1980	Poemas del Mar	Ven, poeta	S,A,T,Bar,B
1981	Canciones populares	Entre la mula y el buey	3 v. i.
1981	Canciones populares	Paxaro que vas voando	3 v. i.
1981	Canciones teresianas	Si el padecer con amor	Coro y órgano
1981	Canciones teresianas	Si el padecer con amor	Coro e instrumentos
1981	Canciones teresianas	Vivo sin vivir en mí	Coro y órgano
1981	Canciones teresianas	Vuestra soy	Coro e instrumentos
1981		Búscate en mí	Coro y órgano
1981		Misa Teresiana	Coro e instrumentos
1981	Búscate en mí	Búscate en mí	Coro, pueblo y órgano
1981	canciones de job	Versa est in luctum	4 v. mixtas
1981	Canciones Job	Paucitas dierum	4 v. mixtas
1981	Canciones Job	Quare non in vulva	4 v. mixtas
1981	Canciones teresianas	1.- Vivo sin vivir en mí	Coro y acompañamiento instrumental
1981	Canciones teresianas	2.- Si el padecer con amor	Coro y acompañamiento

Fecha	Colección	Título	Plantilla
			instrumental
1981	Canciones teresianas	3.- Vuestra soy	Coro y acompañamiento instrumental
1981	Canciones teresianas	4.- A la gala gala	Coro y acompañamiento instrumental
1981	Misa Teresiana	1.- Señor, ten piedad	coro y "pueblo", con acompañamiento de órgano. Obviamente
1981	Misa Teresiana	2.- Gloria	coro y "pueblo", con acompañamiento de órgano. Obviamente
1981	Misa Teresiana	3.- Santo	coro y "pueblo", con acompañamiento de órgano. Obviamente
1981	Misa Teresiana	4.- Cordero de Dios	coro y "pueblo", con acompañamiento de órgano. Obviamente
1982		Aldapeko	4 v. mixtas
1982		Misa Breve	Coro e instrumentos
1982		Velador	4 v. mixtas
1982		Himno de San Martín	4 v. mixtas
1982	Canción triste	Andante molto tranquillo	Órgano
1982	Cantos de noche alta	1.- Adagio	Piano
1982	Cantos de noche alta	1.- Adagio	Piano
1982	Cantos de noche alta	10.- Quasi lento, ma con libertá	Piano
1982	Cantos de noche alta	11.- Vivace quanto possibile	Piano
1982	Cantos de noche alta	12.- Poco Andante	Piano
1982	Cantos de noche alta	13.- Con fantasia	Piano
1982	Cantos de noche alta	14.- Molto lento	Piano
1982	Cantos de noche alta	15.- Vivace	Piano
1982	Cantos de noche alta	2.- Vivace	Piano
1982	Cantos de noche alta	2.- Vivace	Piano
1982	Cantos de noche alta	3.- Poco Allegretto	Piano
1982	Cantos de noche alta	4.- Andante flessibile	Piano



746 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1982	Cantos de noche alta	5.- Moderadamente	Piano
1982	Cantos de noche alta	6.- Allegro, non troppo	Piano
1982	Cantos de noche alta	7.- Tpo. Di valzer, ma Più lento	Piano
1982	Cantos de noche alta	8.- Quasi silenzioso e molto quieto	Piano
1982	Cantos de noche alta	9.- Poco lento-poco allegro	Piano
1982	Concierto para Piano y Orquesta nº 2	Concierto para Piano y Orquesta nº 2 (León, 1982)	Piano y Orquesta
1982	Cuarteto IV Fluencias	1.- Andante sostenuto	Cuarteto de Cuerda
1982	Cuarteto IV Fluencias	2.- Andante molto tranquilo	Cuarteto de Cuerda
1982	Cuarteto IV Fluencias	3.- Adagio non tanto	Cuarteto de Cuerda
1982	Cuarteto IV Fluencias	4.- Allegro Giocoso	Cuarteto de Cuerda
1982	Misa Breve	1.- Señor, ten piedad	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
1982	Misa Breve	2.- Gloria	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
1982	Misa Breve	3.- Santo	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
1982	Misa Breve	4.- Cordero de Dios	Solos, Coro, Órgano y Orquesta
1982	Planctum Jeremiae	Desolatio	4 v. mixtas
1982	Planctum Jeremiae	Oratio	4 v. mixtas
1982	Planctum Jeremiae	Spes	4 v. mixtas
1982	Preludio Canción y fuga	Canción	Órgano
1982	Preludio Canción y fuga	Fuga	Órgano
1982	Preludio Canción y fuga	Preludio	Órgano
1983	Che le petit prince	Evasión	4 v. mixtas
1983	Canciones populares	¡Ay, morena!	3 v. i.
1983	Canciones populares	¿Dónde vais, gitanilla?	4-5 v. i.
1983	Canciones populares	A la mar fui por naranjas	3 v. i.
1983	Canciones populares	Ábreme a portuña	4 v. i.
1983	Canciones populares	Adiós	3 v. i.
1983	Canciones populares	Adiós	2 v. i.
1983	Canciones populares	Alborada	3 v. i.
1983	Canciones populares	Ángeles en el campo	4 v. i.

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1983	Canciones populares	Arroyo claro	2 v. i.
1983	Canciones populares	Canción de otoño	2-3 v. i.
1983	Canciones populares	Canción de siega	3 v. i.
1983	Canciones populares	Canon	3 v. i.
1983	Canciones populares	Carbonerillo	4 v. i.
1983	Canciones populares	Despedida	3 v. i.
1983	Canciones populares	Dicen que el azul el cielo	2 v. i.
1983	Canciones populares	Dime niña	3 v. i.
1983	Canciones populares	Dime si vas al rezo	3 v. i.
1983	Canciones populares	Fuentecilla	3 v. i.
1983	Canciones populares	Jota	3 v. i.
1983	Canciones populares	La golondrina	3 v. i.
1983	Canciones populares	La mirla	3 v. i.
1983	Canciones populares	La sinda	3-4 v. i.
1983	Canciones populares	La tabernera	3 v. i.
1983	Canciones populares	Maruxiña o teu refaixo	3 v. i.
1983	Canciones populares	Me casó mi madre	2-3 v. i.
1983	Canciones populares	Morenita	2 v. i.
1983	Canciones populares	Nana	3 v. i.
1983	Canciones populares	No se va la paloma	3 v. i.
1983	Canciones populares	Ocaso	4 v. i.
1983	Canciones populares	Pajarito	3 v. i.
1983	Canciones populares	Que vengo de moler	3-4 v. i.
1983	Canciones populares	Traigo de los valles	3 v. i.
1983	Canciones populares	Tres hojitas, madre	3 v. i.
1983	Canciones populares	Zumba, zum	3 v. i.
1983	Cancions populares	Urrudik	3 v. i.
1983	Che le petit prince	Coucher de soleil	4 v. mixtas
1983	Che le petit prince	Le vaniteux	4 v. mixtas
1983	Movimientos para 3 Trompetas y Orquesta	Movimientos para 3 Trompetas y Orquesta (León, 1983)	3 Trompetas y Orquesta
1983	Sonata para Violín y Guitara	1.- Allegro Moderato	Violín y guitarra
1983	Sonata para Violín y Guitara	2.- Andante tranquilo	Violín y guitarra

## 748 Ángel Barja (1938-1987). Análisis de su obra musical

Fecha	Colección	Título	Plantilla
1983	Sonata para Violín y Guitarra	3.- Rondó-Vivace	Violín y guitarra
1983	Trio	1.- Allegro Moderato	Violín, Cello, Piano
1983	Trio	2.- Lento	Violín, Cello, Piano
1983	Trio	3.- Poco Vivace	Violín, Cello, Piano
1984		Suite coral zamorana	4 v. mixtas
1984		Ave María (Do M)	4 v. mixtas
1984		O quantus lucuts	4 v. mixtas
1984		Romance de la luna luna	Coro y orquesta
1984		Romance de la luna luna	Coro y piano
1984	Pequeña Suite para 2 flautas dulces	1.- Allegretto	2 flautas dulces
1984	Pequeña Suite para 2 flautas dulces	2.- Andante Tranquillo	2 flautas dulces
1984	Pequeña Suite para 2 flautas dulces	3.- Vivace	2 flautas dulces
1984	Suite para un gentil órgano	Allegro moderato	Órgano
1985	Tríptico sobre Rafael Alberti	Desde alta mar	4 v. mixtas
1985	Tríptico sobre Rafael Alberti	Pirata de mar y cielo	4 v. mixtas
1985	Tríptico sobre Rafael Alberti	Recuérdame en alta mar	4 v. mixtas
1985		O candida Virgo	4 v. mixtas
1985		O Sacrum Convivium	4 v. mixtas
1985	Impression for Bach	Andante cantado	Órgano
1985	Impression for Bach	Lentissimamente	Órgano
1985	Impression for Bach	Quasi recitato, tranquilo	Órgano
1985	Suite infantil	1.- Allegro Moderato	grupo de violines (3 artes)
1985	Suite infantil	2. Andante tranquilo	grupo de violines (3 artes)
1985	Suite infantil	3.- Allegro-Andante con moto-Lento	grupo de violines (3 artes)
1986		Caro mea	4 v. mixtas

#### 4.- EDICIONES DE OBRAS DE ÁNGEL BARJA

<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Adalpeko</i>	<b>Centro de Iniciativas de Tolosa,1990</b>
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Al alba venid</i>	Murcia: Ed. López García, 1978
<b>Barja Iglesias, A./ González Viñuela, L. (Ed):</b>	Ángel Barja Obra musical. Catálogo y Antología	León: Diputación de León, 1988
<b>Barja Iglesias, A./ González Viñuela, L. (Ed):</b>	Ángel Barja Obras Completas III Coral Profana 1: <i>Madrigales y Romances; Poemas del mar; Madrigales y canciones</i>	León: Diputación de León, 1993
<b>Barja Iglesias, A./ González Viñuela, L. (Ed):</b>	Ángel Barja Obras Completas III Coral Profana 2: <i>Canciones del Reino de León I; Canciones del Reino de León II</i>	León: Diputación de León/ Instituto Leonés de Cultura , 2007
<b>Barja Iglesias, A./ González Viñuela, L. (Ed):</b>	Ángel Barja Obras Completas IV Coral Sacra 1: <i>Planctum Jeremiae; Canciones Job; Canciones espirituales; Iam sol; Caro mea; Ad flumina Babylonis; Vespertina oratio; Madrigal; ¿Qué tengo yo?; O quantus luctus; Quousque Domine, Te lucis ante terminum; Lucida stella; Si me muero; Virgen que el Sol más pura; O cándida Virgo; Alégrate María; Recordare Virgo Mater; Media vita.</i>	León: Diputación de León, 1989

<b>Barja Iglesias, A./ Manzano Alonso, M.:</b>	<i>Cancionero Leonés</i>	León: Diputación Provincial, 1988-93
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Canciones Job</i>	Centro de Iniciativas de Tolosa, 1982
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Canciones populares del Reino de León</i>	Madrid: Ed. Alpuerto, 1982
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Canciones populares para 2, 3, 4 y 5 voces blancas</i>	León: Ed.: Ediciones Leonesas, 1983
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Caro Mea.</i>	Valencia: Ed. Piles, 1987
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Con el viento que corre</i>	Murcia: Ed. López García, 1978
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Conjunto Coral, curso primero y segundo</i>	León: Imprenta Copisset, 1977
<b>Barja Iglesias, A. (autor secundario):</b>	Contiene: <i>Ara nun diran y Lua Lua</i>	Centro de Iniciativas de Tolosa, 1986
<b>Barja Iglesias, A. (autor secundario):</b>	Contiene: <i>Ay, morena</i>	Madrid: Publicaciones Claretianas, 1980
<b>Barja Iglesias, A. (autor secundario):</b>	Contiene: <i>Maruxiña, o teu refaixo</i>	Madrid: Escuela Superior de Música Sagrada y de Pedagogía Musical, 1984
<b>Barja Iglesias, A. (autor secundario):</b>	Contiene: <i>No se va la paloma</i>	Madrid: Publicaciones Claretianas, 1977

<p><b>Barja Iglesias, A.</b> <b>(autor secundario):</b></p>	<p>Contiene: <i>No vayas a la aceituna</i></p>	<p>Madrid: Publicaciones Claretianas, 1985</p>
<p><b>Barja Iglesias, A.</b> <b>(autor secundario):</b></p>	<p>Contiene: <i>Que vengo de moler</i></p>	<p>Madrid: Publicaciones Claretianas, 1978</p>
<p><b>Barja Iglesias, A.:</b></p>	<p><b>Cuando llega la luz:</b> <i>Resucitó el Señor ; Junto a ti, hoy ; Amigo de la vida ; Canto del Adviento de Dios ; A ti, Señor, levanto mis ojos : salmo 122 ; El mundo ha visto la luz ; Al paladar-- : salmo 136 ; Aleluya ; Cuando llega la luz ; Me llena de gozo el Señor ; El Señor ha estado grande : salmo 125 ; Comprende Tú mi lamento : salmo 26 ; Despierta, tú que duermes ; Magnificat ; Me pondré en camino : Hijo pródigo ; Hoy nos ha nacido un Salvador.</i></p>	<p>Madrid: Ed. P.S., 1972</p>
<p><b>Barja Iglesias, A.:</b></p>	<p><b>Cuando llega la luz:</b> <i>Resucitó el Señor ; Junto a ti, hoy ; Amigo de la vida ; Canto del Adviento de Dios ; A ti, Señor, levanto mis ojos : salmo 122 ; El mundo ha visto la luz ; Al paladar-- : salmo 136 ; Aleluya ; Cuando llega la luz ; Me llena de gozo el Señor ; El Señor ha estado grande : salmo 125 ; Comprende Tú mi lamento : salmo 26 ; Despierta, tú que duermes ; Magnificat ; Me pondré en camino : Hijo pródigo ; Hoy nos ha nacido un Salvador.</i></p>	<p>(2ª edición). Madrid: Ed. P.S., 1973</p>

<b>Barja Iglesias, A. (autor secundario):</b>	<i>Dicen que la sal del mundo</i>	Zamora - Madrid (Caja de Ahorros Provincial): Ed. Alpuerto, 1984
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Himno a Sta. Teresa de Jesús Jornet é Ibars</i>	Valencia: Ed. Piles, 1974?
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Madrigales y Romances</i>	Madrid: Ed. Música Mundana, 1991
<b>Barja Iglesias, A./ García Rodríguez, A.(recopilador):</b>	<i>Música y poesía para niños.</i>	León: Ed. Nebrija, D.L. 1980.
<b>Barja Iglesias, A./ García Rodríguez, A.(recopilador):</b>	<i>Música y poesía para niños.</i>	Colección La Torre y la Flor. León: Ed. Everest 1989
<b>Barja Iglesias, A./ García Rodríguez, A.(recopilador):</b>	<i>Música y poesía para niños.</i>	Madrid: Ed. Everest, 1991
<b>Barja Iglesias, A./ García Rodríguez, A.(recopilador):</b>	<i>Música y poesía para niños.</i>	Colección Montaña Encantada. León: Ed. Everest, 2006
<b>Barja Iglesias, A./ García Rodríguez, A.(recopilador):</b>	<i>Música y poesía para niños.</i>	Colección Montaña Encantada. (Edición especial para Caja España). León: Ed. Everest, 2007
<b>Barja Iglesias, A./ García Rodríguez, A.(recopilador):</b>	<i>Música y poesía para niños.</i>	Colección Leer es vivir. León: Ed. Everest 2008
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Planctum Jeremiae.</i>	Centro de Iniciativas de Tolosa, 1986.
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Poemas del mar</i>	Madrid: Ed. Música Mundana, 1991

<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Suite Coral Zamorana</i>	Madrid: Ed. Alpuerto, 1985
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Cuadernos de lectura a primera vista</i>	Unión Musical española. Madrid, 1974
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Impression for Bach</i>	Gráficas del sur. Granada, 1986
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Retablo (tres ricercari para órgano)</i>	Música Mundana. Madrid, 1978
<b>Barja Iglesias, A.:</b>	<i>Preludio, Canción y Fuga</i>	Real Musical, 1989 Diputación de León- Ayuntamiento de Ponferrada. Instituto de Estudios Bercianos de Ponferrada. <i>1º premio en el III Concurso Nacional de Composición para Órgano, Cristóbal Halffter, 1982</i>
<b>Barja Iglesias, A./ González Viñuela, L. (Ed):</b>	Obras completas. Obra sinfónica 1: <i>Suite para Orquesta</i>	Diputación de León. León, 1993
<b>Barja Iglesias, A./ González Viñuela, L. (Ed):</b>	Obras completas. Piano 1: <i>Itinerantes; Oración de la tarde, Temas para piano; Canto en la vieja catedral; Canzoneta; Suite para piano; Album de juventud; Picolo piano; Cantos de esperanza; Canción en forma de rondó; Gólgota.</i>	Diputación de León. León, 1993
<b>Barja Iglesias, A./ González Viñuela, L. (Ed):</b>	Obras completas. Cámara 1: <i>Cuarteto nº 1 en Re Mayor; Cuarteto nº 2 Diálogos; Cuarteto nº 3 Contrapuntos joviales; Cuarteto nº 4 Fluencias.</i>	Diputación de León. León, 2004



<b>Barja Iglesias, A./ González Viñuela, L. (Ed):</b>	Obras completas. Canto y Piano 1	Diputación de León. León, 2007
<b>Barja Iglesias, A./ González Viñuela, L. (Ed):</b>	Obras completas. Órgano 1: <i>Retablo, Lamentatio temporis; Preludio, canción y fuga; Impression for Bach; Fantasía para órgano; Praeludium; Fuga y final; Tema antiguo para variaciones; Canción triste; Suite para un gentil órgnao; Tema y variaciones; Noche de paz; Lirio el valle.</i>	Diputación de León. León, 2007

## 5.- DISCOGRAFÍA DE ÁNGEL BARJA

---

Cuando llega la luz - música y dirección Ángel Barja [Grabación sonora].

Madrid: PS, D.L. 1972. -- 1 disco: 33 rpm., estéreo; 31 cm

Contiene:

Resucitó el Señor; Junto a tí hoy; Amigo de la vida; Canto del Adviento de Dios; A tí, Señor, levanto mis ojos; El mundo ha visto la luz; Al paladar...; Aleluya; Cuando llega la luz; Me llena de gozo el Señor; El Señor ha estado grande; Comprende tú mi lamento; Despierta, tú que duermes; Magnificat; Me pondré en camino; Quedito, pasito amor.

Int.: Coro de la Capilla Clásica de León; Matilde Prieto, María Paz Aller, Ángel Pantigoso (solistas); Profesores de la Orquesta Nacional (orquesta).

D.L. M 16578-1972.

Ángel Barja - Capilla Clásica de León, dirigida por A. B. [Grabación sonora].

Canciones del Reino de León

Madrid: Columbia, 1975.

1 disco: 33 rpm., estéreo

Contiene:

Cara A/ Eres alta y delgada; Vientecillo; Dicen que lo azul es celo; Viva la montaña; Una palomita blanca; Tonada de ronda; Río arriba, río abajo

Cara B/ A la mar se van los ríos; Al lado de mi cabaña; Romance; Ya se murió el burro; No se va la paloma; ¿Dónde va de mañana?; Por los aires van.

MADRIGALES y canciones - Capilla Clásica de León - director, Ángel Barja [Grabación sonora].

Madrid: Columbia, -- 1 disco: 33 rpm, estéreo

Contiene:

Con el viento que corre; Vanse mis amores, madres; Letrilla; Soliades venir amor; En esta montaña; Soy Garridica; Canción; Balada; Villancete; Canción de amigo; Muy graciosa es la doncella; Veo las ovejas orillas del mar; ¡Al alba venid!; Por mayo, era por mayo; En la huerta nace la rosa; Si no os hubiera mirado; Tres serranas.

D.L. 1975.

MAESTROS de capilla de la catedral de León - Capilla Clásica de León - dir. por Ángel Barja; Camerata de Madrid- dir. por Luis Remartínez  
[Grabación sonora].

[Madrid]: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, [1978]. -- 1 disco: 33 rpm, estéreo; 30 cm. -- (Monumentos históricos de la música española)  
Contiene:

*Post dies ocho; Alma redemptoris mater* / Simón Araya. *Regina coeli* / Manuel de Oeste. *Magnificat* / Manuel de Mencia. *Parce mihi Domine; Hei mihi Domine; Lauda Jerusalem* / José Gargallo.

Int.: Carpeta con estudio de Emilio Casares Rodicio.

D.L. M 39781-1978.

Capilla Clásica de León: 20 aniversario [Grabación sonora].

León: Caskabel, D.L. 1988. -- 1 disco: 33 rpm, estéreo

Contiene:

*Dissi a l'amata mia* / Luca Marenzio. *Ecco mormorar l'onde; S'andasse amor a cacci* / Claudio Monteverdi. *O primavera* / Henri Schütz. *Ola, o che buon eco* / Orlando di Lasso. *Ojos claros, serenos; Dexó la venda l'arco y el aljaba* / Francisco Guerrero. *¿Con qué la lavaré?; ¡Ah, hermosa!* / Juan Vásquez. *Corten espadas afiladas* / Anónimo. *O Dómine Jesu Christe* / Tomás Luis de Victoria. *Cantiones Job; Oratio (de Planctum Jeremiae); Caminad, Señora* / Angel Barja. *Alfonsina y el mar* / Ariel Ramirez, Angel Barja.

D.L. LE.74-1988.

Angel Barja [Obra selecta] - Capilla Clásica de León - director, Fernando García [Grabación sonora].

León: Caskabel, D.L. 1989. 4 discos: 33 rpm., estéreo; 31 cm + 2 folletos (60, 123 p.)

En el material anejo se incluye la vida y obra del autor

Institución colaboradora, Diputación Provincial de León.

Contiene:

Disco 1: *Cantiones Job; Canciones espirituales; Iam sol /; Ya se murió el burro; Al lado de mi cabaña; Tonada*

*de ronda; Eres alta y delgada; Río arriba, Río abajo; A la mar; Cantando en la orilla; En las costas de Cantabria* / interpreta, Coral Salvé, director, José Luis Ocejó

Disco 2: *Planctum Jeremiae; Madrigales y romances; Poemas del mar* / interpreta, The Scholars .

Disco 3: *Trío* / interpreta, Trío Mompou; *Movimientos para tres trompetas y órgano; Fluencias* / interpreta, Coull String Quartet; *Sonata para flauta y guitarra* / interpreta, Dúo Versus

Disco 4: *Impression for Bach* / intérprete, David Hoyland; *Retablo* / interprete, José Manuel Azcue; *Suite para orquesta* / interpreta, New Symphony Orchestra, director, Luis Remartínez; Fragmento de entrevista a Angel Barja.

D.L. LE 38-1989.

MAESTROS de capilla de la catedral de León - Capilla Clásica de León - dir. por Ángel Barja;  
Camerata de Madrid- dir. por Luis Remartínez  
[Grabación sonora].

[Madrid]: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, [1978]. -- 1 disco compacto: estéreo, digital. -- (Monumentos históricos de la música española)

Contiene:

Post dies ocho; Alma redemptoris mater / Simón Araya. Regina coeli / Manuel de Oeste.  
Magnificat / Manuel de Mencia. Parce mihi Domine; Hei mihi Domine; Lauda Jerusalem / José Gargallo.

Int.: Carpeta con estudio de Emilio Casares Rodicio.

D.L. M 36.227-1990.

Angel Barja - The Scholars [Grabación sonora].

León: Caskabel, D.L. 1991. -- 1 disco compacto: estéreo, digital

Contiene:

Planctum Jeremiae: Desolatio, Oratio, Spes;

Madrigales y romances: Tú partiste con placer, Romance de una gentil dama y un rústico pastor,  
Yo me levantaba, madre, Leonor, Mangana, Mangana;

Poemas del mar: Que mucho que yo fuese; Al soplo del hielo; Ancha primavera; Palidece la  
aldea; Miré tanto el mar; Agua viajera; Ven poeta.

D.L. LE 720-1991.

Angel Barja - Capilla Clásica de León [Grabación sonora].

León: Caskabel, D.L. 1992. -- 1 disco compacto: estéreo, digital

Contiene:

Cantiones Job: Allegro con passione, Andante assi, Quasilento;

Canciones espirituales: Que tu bendición, Buenas noches, Non saremo noi, Vas por el camino,  
¿Dónde estás?, Eres la luz;

Misa ara coeli: Kirie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

D.L. LE 420-1992.

Ángel Barja - Coral Salvé de Laredo [Grabación sonora].

La poesía, la tradición

León: Caskabel, D.L. 1993. -- 1 compacto: estéreo, digital

Contiene:

(La poesía) Velador; Salmos de la meseta I; Manantial; Alfonsina y el mar; Salmos de la meseta II; Caminad señora; Negra sombra; Elegía a Ramón Sitge.

(La tradición) Ya se murió el burro; Río arriba, río abajo; Tonada de ronda; A la mar; Al lado de mi cabaña; Eres alta y delgada; ¡El Bou!; Cantando en la orilla.

D.L. LE 773-1993.

Laus Deo, laus amore - Coro San Marcos - dir. Luis Mendaña Balsa

[Grabación sonora].

León: Caskabel. -- 1 disco compacto (ca. 54 min.): estéreo, digital + 1 folleto

Contiene:

Scriptum est enim; Vox clamantis; Inter vestibulum; Cum audiset Joannes; Ductus est Jesus; Erat Jesus; Hic est filius meus; Dicebat Jesus; Erunt signa / Diego de las Muelas. Una sañosa porfia / Juan del Encina. Desde la mi ventana; A la mar; Romance; No te asomes mocita; Al lado de mi cabaña / A. Barja... [y otros títulos y autores].

D.L. LE 119-1995.

Laus Deo, laus amore - Coro San Marcos - dir. Luis Mendaña Balsa

[Grabación sonora].

León: Caskabel. -- 1 disco compacto (ca. 54 min.): estéreo, digital + 1 folleto

Contiene:

Scriptum est enim; Vox clamantis; Inter vestibulum; Cum audiset Joannes; Ductus est Jesus; Erat Jesus; Hic est filius meus; Dicebat Jesus; Erunt signa / Diego de las Muelas. Una sañosa porfia / Juan del Encina. Desde la mi ventana; A la mar; Romance; No te asomes mocita; Al lado de mi cabaña / A. Barja... [y otros títulos y autores].

D.L. LE 118-1995.

I Muestra de Corales Leonesas (1996. Valencia de Don Juan, León)

[Grabación sonora].

León: Caskabel, D.L. 1997. -- 1 disco compacto (CD-DA) (55 min.): DDD

Ed. patrocinada por Instituto Leonés de Cultura y Ayto. de Valencia de Don Juan.

Contiene:

*Háblame del mar* / Orfeón Leones. *Amada ¿Dónde estás?* / Coro San Marcos. *Noche clara ponferradina* / Voces del Bierzo. *El Romeral* / Coral Isidoriana. *Señor, me cansa la vida* / Coro San Guillermo. *El Magosto* / Coral Solera Berciana. *Flores de amor* / Coral Polofónica Bembibre. *Vespertina oratio* / Coro Angel Barja. *Perdí el rosario* / Coral Coyantina-Valderense. *Quem vidistis pastores?* / *Coro de la Universidad de León*. *A la orillita del río* / Coro Facundino. *A la fuente del olivo* / Coral Polofónica Flores del Sil. *La golondrina* / Coral del Milenario. *Juventud* / Coral Heriberto Ampudia. *Con sabor tropical* / Coral Órbigo. *Quem vidistis pastores?* / Capilla Clásica de León. *Canticorum iubilo* / Todos los Coros.

D.L. LE.1463-1997

IV Muestra de Corales Leonesas (1999. San Andrés del Rabanedo, León)

Camino de Santiago [Grabación sonora]

León: DCL, D.L. 1999. -- 1 disco compacto (CD-DA): DDD

Intervienen: Coral Heriberto Ampudia; Capella Lauda; Coro Angel Barja; Coral Orbigo; Escolanía Antonio Valbuena; Coral del Milenario de San Salvador; Coro San Andrés Sergio Domingo; Asociación Cultural de Voces León Gótico.

D.L. LE.1023-1999.

Coral Salvé de Laredo y Nuria Espert en concierto - director, José Luis Ocejo

[Grabación sonora].

León: Caskabel, [2000]. -- 1 disco compacto (CD-DA) (ca. 63 min.) + 1 folleto. Contiene recitado de poemas de: Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Alberti, Neruda, Serrano de Haro, Gerardo Diego, con música de: Juan Alfonso García, Serrat-Cangiano, Bach, Félix Vila, Stephen Foster, Kodaly, Antonio José, Angel Barja, C. Pérez Diz, Enrique Fernández Fuentes.

D.L. LE 1042-2000.

Manantial - Coral Voces del Duero - Dir., Jesús Gutiérrez Lebrero

[Grabación sonora].

León: Caskabel, [2000]. -- 1 disco (CD-DA) (ca. 47 min.): estéreo

Colabora, Ayuntamiento de Tudela de Duero (Valladolid)

Contiene:

*Exultate justi* / Ludovico da Viadana. *Ave Maria* / Jakob Arcadelt. *Signore delle cime* / Giuseppe de Marzi. *Heroes pugnate viri* / Jacobus Gallus. *San sabeya gugurumbe* / Mateo Flecha. *¡Ro, mi niño, ro!* / Silvestre Peñas. *Trovas de amor* / Emilio Antón y Herminio Pérez. *Del olor de la hierbabuena* / Miguel Manzano. *Velai va* / Francisco A.R. Rivero. *La golondrina* / José Pagán. *A la mar; Dicen que lo azul es celo; Manantial* / Ángel Barja. Y las canciones populares anónimas: *Qué bonito niño chiquito; Ay, linda amiga; ¿Con qué la lavaré?*. Grabada en la iglesia mudéjar de Aldea de San Miguel (Valladolid), en junio de 2000. D.L. LE 1697-2000.

Otra cosa en común - Coro León Gótico - Dir., Carlos Alirio Salamanca Olaya [Grabación sonora].

León: Coro León Gótico, [2004]. -- 1 disco (CD-DA) (57 min.); 12 cm + 1 folleto

Contiene:

*Benedictus* / S. Giner. *Miserere* / Antonio Lotti. *O Jesu Christe* / Jachet van Berchem. *Rorando caeli de defluent* / Jan Kampanus Voznanki. *Cantate Domino* / Han Led Hassler. *Signore delle cime* / Guiosepe de Marzi. *Il blanco e dolce cigno* / Jacob Arcadelt. *Exultate justi* / Lodovico da Viadana. *Ave Maria* / Carlos Alirio Salamanca. *Epitafio n. 3 para la sepultura de Sancho Panza* / Rodolfo Halffter. *Na bahia Tem* / Heitor Villalobos. *Maitia nun zira?* / José Uruñuela. *Habladme del mar* / Angel Barja Iglesias, María Dolores Otero. *Al lado de mi cabaña* / Pop leonesa (arm., Pedro Aizpurúa). De León seis canciones (*Titos, La contrarronda, Aunque voy*) / José Antonio Galindo. *Con sabor tropical* / Jorge Domingo. *Los guadales* / Jorge Villamil (arr., Carlos Alirio Salamanca). *Volver soñar* / Evaristo E. Pérez García. *Lunita vidala* / Carlos Alirio Salamanca. *Bellerengue* / José Antonio Rincón. D.L. LE 1107-2004.

Grupo Vocal Lauda - X aniversario. Dir. Ángel Moreno Vilorio [Grabación sonora].

León: Discográfica Castellano Leonesa, [2004]. -- 1 disco (CD-DA) (ca. 48 min.); 12 cm + 1 folleto

Contiene:

*Hanacpachap cussicuinin* / anónimo precolombino. *Más vale trocar; Una sañosa porfia; Hoy comamos y bevamos; Vuestros amores he, señora; Todos los bienes del mundo; Más quiero morir por veros* / Juan del Encina. *Pase el agoa, ma Julieta* / anónimo. *Por unos puertos arriba* / Antonio Ribera. *Allá se ponga el sol* / Juan Ponce. *A la caça, sus, a caça* / Gabriel Cuchas. *Soy serranica* / anónimo. *Matona mia cara; Je l'aime bien; Mon coeur se recommande à vous; Quand mon mari vient de dehors* / Orlando di Lasso. *Mother, I will have a husband* / Thomas Dautor. *Canción de amigo; Canción; Ya cantan los gallo; Con el viento que corre* / Ángel Barja D.L. LE 1387-2004

Iam Sol - Coro Ángel Barja - director, Aitor Olivares [Grabación sonora].

León: Juventudes Musicales de León, [2010]. -- 1 CD (ca. 57 min.); 12 cm

Contiene:

*Kirie cantus misae* / Josep Gabriel Rheinberger. *Exultate Deo* / Albert Alcaraz; solista, Natalia de la Varga. *Domine, non sum dignus* / Julio Domínguez. *Nigra sum, sed formosa* / Tomás Luis de Victoria. *Gloria, misa pro pace* / Javier Busto; solista, Marta Álvarez. *Christus est natus* / Dmijan Moñcnik. *Iam Sol* / Ángel Barja. *Sleep* / Eric Whitacre; texto, Charles Anthony Silvestri. *Mangana, Mangana* / Ángel Barja; texto, Rodrigo de Reinosa. *Ametsetan* / Javier Busto; texto Josune López. *Ay, sí, sí* / Juan Carlos Oliveros. *Di palabra a una morena* /Guillermo Martínez; solista, Mario Guada. *Sagastipean* / Javier Busto; texto, Iñazio Mújika. *Carmentea* / Blas Atehortúa. *Cantos de León* / Aitor Palomero Villareal.

D.L. LE 990-2010.

Ángel Barja – Belén Ordóñez Badiola (Piano) [Grabación sonora].

León: Belén Ordóñez Badiola. – 1 CD. Producciones Caskabel S.L.

Contiene:

*Album de juventud; Temas para piano; Cantos de esperanza.*

D.L. LE1466-1997

Ángel Barja – Cuartetos [Grabación sonora].

León: Magginiu Quartet – Coul String Quartet. – 1 CD. Producciones Caskabel S.L.

Contiene: *Cuarteto n° 1 en Re Mayor; Cuarteto n° 2 Diálogos; Cuarteto n° 3 Contrapuntos joviales; Cuarteto n° 4 Fluencias.*

D.L. LE 774 - 1993

Ángel Barja [Dos Volúmenes: *Vida* (biografía de José Barja Iglesias) y *Obra* (antología en facsímiles), y cuatro discos LP de vinilo (Grabación sonora)].

León: Capilla Clásica de León; Coral Salvé; David Hoyland; José Manuel Azcue; New Symphony Orchestra, Trío Mompou; Tres trompetas y órgano; Coull String Quartet; Dúo Versus; The Scholars.

Contiene: *Canciones Job; Canciones espirituales; Iam sol; Ya se murió el burro; al lado de mi cabaña; Tonada de ronda; Eres alta y delgada; Río arriba, Río abajo; A la mar; mCantando en la orilla; m En las costas de Cantabria; Impression for Bach; Retablo; Suite para orquesta; Trío; Movimientos para tres trompetas y órgano; Fluencias; Sonata para flauta y guitarra (II Andante tranquilo); Planctum Meremiae; Madrigales y romances; Poemas del mar.*

CL-101 - 1988





## 6.- ESCRITOS DE DIVULGACIÓN MUSICAL DE ÁNGEL BARJA.

---

BARJA, A.: *Los abismos del silencio*. Filandón, n. 22 ; p. II. -- León: Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (5 jun. 1986), n. 38506 ; p. 20

BARJA, A.: *Antonio Baciero, una vida para el teclado*. Filandón, n. 17 ; p. II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (4 mayo 1986), n. 38474 ; p.20

BARJA, A.: *Antonio Vivaldi (1678-1741) o La luz mediterránea*. Filandón, n. 33 ; p. II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (24 ag. 1986), n. 38586 ; p. 18

BARJA, A.: *Apuntes sobre Manuel de Falla (1876-1946)*. Filandón, n. 30 ; p. [I]. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (3 ag. 1986), n. 38565 ; p. 19

BARJA, A.: *Chopin (1810-1849), poeta del piano*. Filandón, n. 15 ; p. II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (20 abr. 1986), n. 38453 ; p.20

BARJA, A.: *Descripción de la mentira : (carta a Antonio Gamoneda)*. Filandón, n. 10; p. IV. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (16 marzo 1986), n. 38426 ; p.

BARJA, A.: *Elogio de la música coral*. Filandón, n. 26 ; p. II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (6 jul. 1986), n. 38537 ; p. 21

BARJA, A.: *Epistolario de Beethoven* . Filandón, n. 41 ; p. IV. -- León : Diario de León, 1986. - - Año LXXXI (19 oct. 1986), n. 38642 ; p.22

BARJA, A.: *Evaristo Fernández Blanco (1902- ), compositor truncado*. Filandón, n. 18 ; p. II. - - León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (11 mayo 1986), n. 38481 ; p.

BARJA, A.: *F. Mompou, poesía de la música*. Filandón, n. 5 ; p. III. -- León: Diario de León, 1986. -- Año LXXX (9 feb. 1986), n. 38391 ; p. 21

BARJA, A.: *Franz Liszt (1811-1886), padre del piano moderno*. Filandón, n. 13 ; p. III. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (6 abr. 1986), n. 38446 ; p. 21

BARJA, A.: *Gustav Mahler, realidad y mito*. Filandón, n. 6 ; p. III. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (16 feb. 1986), n. 38398 ; p. 21

BARJA, A.: *Jesús Guridi (1886-1961), alma de la música vasca*, Filandón, n. 14 ; p. [II]. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (13 abr. 1986), n. 38453 ; p. 20

BARJA, A.: *Juan del Encina (1468-1529) y León*. Filandón, n. 21 ; p. II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (1 jun. 1986), n. 38502 ; p. 22

BARJA, A.: *Krzysztof Penderecki en León*. Filandón, n. 38 ; p. [I]. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (28 sept. 1986), n. 38621 ; p. 19

BARJA, A.: *Krzysztof Penderecki, Pasión según San Lucas*. Filandón, n. 12 ; p. II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (30 marzo 1986), n. 38439 ; p. 18

BARJA, A.: *Meditación sobre la música*. Filandón, n. 34 ; p. II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (31 ag. 1986), n. 38593 ; p. 20

BARJA, A.: *Mozart en el mes de Acuario*. Filandón, n. 4 ; p. III. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXX (2 feb. 1986), n. 38384 ; p. 21

BARJA, A.: *Los niños cantan*. Filandón, n. 19 ; p. IV. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (18 mayo 1986), n. 38488 ; p. 22

BARJA, A.: *Odón Alonso emigra e Puerto Rico*. Filandón, n. [9] ; p. II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (9 marzo 1986), n. 38419 ; p. 20

BARJA, A.: *El oficio de la música*. León. -- Madrid : Instituto de Estudios Leoneses. -- T.XXXIII, n. 343 (1986), p. 47-51

BARJA, A.: *Oliver Messiaen o La imagianción creadora*. Filandón, n. 40 ; p. II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (12 oct. 1986), n. 38635 ; p. 20

BARJA, A.: *Richard Wagner, el imperio de los sentidos*. Filandón, n. 8 ; p. IV. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (2 marzo 1986), n. 38142 ; p. 22

BARJA, A.: *Samuel Rubio Calzón : investigador infatigable*. Filandón, n. 11 ; p. IV. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (23 marzo 1986), n. 38433 ; p. 22

BARJA, A.: *Se ha puesto el sol. Partitura musical del poema de Lorca: "El lagarto está llorando"*. Filandón, n. 32 ; p. IV. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (17 ag. 1986), n. 38579 ; p. 20

BARJA, A.: *Las sinfonías de Schubert (1797-1828)*. Filandón, n. 35 ; p.II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (7 sept. 1986), n. 38600 ; p. 20

BARJA, A.: *Sobre el requiem de K. Penderecki*. Filandón, n. 40 ; p. II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (12 oct. 1986), n. 38635 ; p. 20

BARJA, A.: *T. L. de Victoria (1548-1611), estilo e idea*. Filandón, n. 31 ; p. II. -- León: Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (10 ag. 1986), n. 38572 ; p. 18

BARJA, A.: *Tiempo de ensayos* . Filandón, n. 37 ; p. II. -- León : Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (21 sept. 1986), n. 38614 ; p. 20

BARJA, A.: *XXXV Festival Internacional de Santander*. Filandón, n. 36 ; p. II. -- León: Diario de León, 1986. -- Año LXXXI (14 sept. 1986), n. 38607 ; p. 20



## **7.- DOCUMENTACIÓN VARIA (PROGRAMAS DE CONCIERTOS, ENTREVISTAS, CARTAS Y DOCUMENTOS PERSONALES)**

---

(se adjunta en formato digital)

## **8.- DOCUMENTACIÓN HEMEROGRÁFICA**

---

(se adjunta en formato digital)

## **9.- PARTITURAS**

---

(se adjuntan en formato digital)