

La aportación del maestro Bernaola vista a través de su música concertante

(Composer Carmelo Bernaola's contribution, as seen through his concertante music)

García del Busto, José Luis

Eusko Ikaskuntza. María Díaz de Haro, 11-1º. 48013 Bilbao

BIBLID [0212-7016 (2005), 50: 2; 391-417]

Bernaola dio en su madurez, dentro del género concertante, algunas de sus obras más valiosas. Conocedor cercano del proceso de creación de éstas, el autor examina cronológicamente las ocho composiciones para instrumento solista y orquesta escritas por el maestro vizcaíno y destaca especialmente la dimensión humana de su talento musical y de su personalidad a través de distintos episodios de su vida.

Palabras Clave: Música contemporánea. Música española. Músicos vascos. Carmelo Bernaola.

Bernaolak helduaroan bere obrarik baliotsuenetako batzuk ondu zituen, concertante generoaren alorrean. Egileak, horien sorrera prozesua gertutik ezagutzen duela, bizkaitar maisuak tresna bakarlari eta orkestrarentzat idatziriko zortzi konposizioak aztertzen ditu era kronologikoan eta nabarmendu egiten du bereziki haren musikarako gaitasunaren eta haren nortasunaren giza alderdia, bizitzako hainbat gertaeraren bidez.

Giltza-Hitzak: Musika garaikidea. Espainiako musika. Euskal musikariak. Carmelo Bernaola.

Bernaola a produit, lors de sa maturité, dans le genre concertant, quelques-unes de ses œuvres les plus précieuses. En tant que connaisseur proche de leur processus de création, l'auteur examine chronologiquement les huit compositions pour instrument soliste et orchestre écrites par le maestro biscaïen et met spécialement en évidence la dimension humaine de son talent musical et de sa personnalité à travers différents épisodes de sa vie.

Mots Clés: Musique contemporaine. Musique espagnole. Musiciens basques. Carmelo Bernaola.

1.

Carmelo Alonso Bernaola –Carmelo Bernaola, como decidió ser llamado en el ámbito de la profesión musical–, nacido en Ochandiano (Vizcaya) el 16 de julio de 1929, fue y se sintió siempre profundamente vasco, pero también se sintió, y por lo tanto “fue”, de todos los sitios donde le tocó vivir porque poseyó una rara capacidad para echar raíces allí por donde pasaba. También, pues, fue de Madrid, donde desarrolló la mayor parte de su carrera. Como antes había sido, y siempre se sintió, doblemente burgalés (de Medina de Pomar y de la capital, Burgos) y luego italiano (de Roma)... Discípulo predilecto de Julio Gómez, Bernaola terminó sus brillantes estudios en el Conservatorio madrileño en 1959, año en el que ganó, después de otros premios menores, el Gran Premio de Roma que le permitió trabajar en la capital italiana con Goffredo Petrassi, magisterio que resultaría decisivo para su formación. Cursos en Compostela con André Jolivet y Alexander Tansman; en Darmstadt con Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Luigi Nono y, sobre todo, con su admiradísimo Bruno Maderna; en Siena con Sergiu Celibidache (su maestro en Dirección orquestal) y Francesco Lavagnino (su maestro en Composición de música cinematográfica), redondearon la formación de un músico nato cuya personalidad de compositor brotaba pujante y que pronto iba a encontrar el camino de un lenguaje propio para expresarse.

Varias partituras de su época estudiantil revelan inspiración e instinto musical extraordinarios: en la cima de esta etapa, el *Piccolo Concerto* (1960). En los años sesenta, las composiciones de Bernaola bucearon en las tendencias más avanzadas de los focos europeos a los que se acercó, buscando siempre soluciones personales dentro de una concepción flexible de la materia musical: *Superficie nº 1* (1961) y *Polifonías* (1969) para grupo, *Músicas de cámara* (1967) para pequeña orquesta y *Espacios variados* (1962, rev. 69) y *Heterofonías* (1965, rev. 67) para orquesta sinfónica, representarían muy bien este momento previo a la plena madurez con que se impuso la música bernaoliana a partir de los años setenta. *Flexible*: he aquí un concepto esencial a la hora de entender la aportación a la música del gran compositor vasco. La *música flexible* a la que tanto se refirió Bernaola no es sino la respuesta personal de nuestro compositor a la generalizada tendencia a la *aleatoriedad* de las vanguardias europea y estadounidense de los años sesenta. Sus obras de este tipo abundan en libertad interpretativa: ausencia de barras de compás, duraciones no estrictamente fijadas, concepción de posibilidades de elección al director o a los instrumentistas, invitación a moldear el discurso en función del espacio o incluso del tipo de público asistente al concierto..., en fin, posibilidades todas ellas rigurosamente planteadas en la partitura y que, por lo tanto, aunque procuran resultados distintos de una a otra ejecución de la misma obra, todos ellos están previstos y hasta controlados por el compositor.

Sus propuestas anteriores se perfeccionaron y ampliaron en una obra como *Impulsos* (1972), mientras que nuevas formas y planteamientos enriquecieron continuamente su catálogo. Por ceñirnos a títulos de este apartado “grande”, citemos sus tres *Sinfonías* (1974, 1980, 1990) que

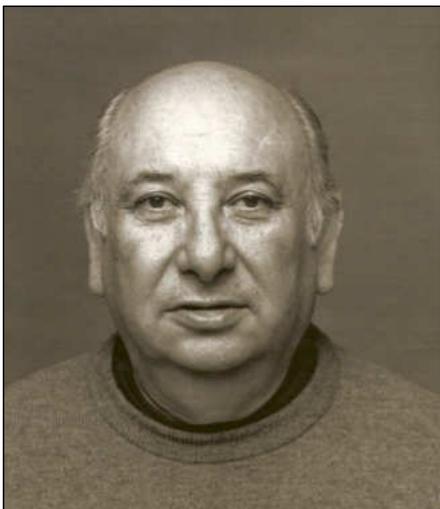


Fig. 1. Retrato del maestro, por Ignacio Evangelista.

constituyen otras tantas maneras distintas y originales de incidir en la forma orquestal por excelencia. En el segundo tiempo de su *Sinfonía n° 3*, Bernaola introduce un ritmo de 5/4 que, aunque no sea propiamente un zortzico, se podría escuchar como un vago homenaje del maestro a la música popular vasca que constituyó toda su impregnación sonora durante la niñez en Ochandiano. Se suceden después obras como el *Rondó para orquesta y Tierra* (1992), *Clamores y secuencias* para violonchelo y orquesta (1993, versión definitiva en 1999), o la gran cantata *Euskadi - Canto al Euskera*, estrenada en Bilbao en 1995, con texto de Zubikarai más una pequeña selección de poemas de Arrese

Beitia, para soprano, barítono, instrumentos autóctonos vascos, gran orquesta sinfónica y coro, donde Bernaola, sin recurrir a la cita folclórica, recrea en profundidad el mundo musical vasco.

Siguiendo con la mención de algunas obras “grandes” de la madurez del maestro Bernaola, no cabe olvidar las lúcidas recreaciones de los compositores renacentistas Francisco Guerrero, Juan de Anchieta y Sebastián Aguilera de Heredia que se dan, respectivamente, en sus *Villanesca* (1978), *Abestiak* (1989) y *Tiento* (1999), tres esplendorosas partituras orquestales que convergen en tríptico que tituló *Monumento*; o la variedad de enfoques del procedimiento concertante que suponen obras como *Variaciones concertantes* (1985), *Nostálgico* (1986), *Concertantes* (1990), *Clamores y secuencias* (1993), *¡Imita! imita que algo queda* (1995) o *Piezas caprichosas* (1997), obras éstas de las que nos vamos a ocupar con cierta extensión en el cuerpo principal del presente trabajo. Especial significación cobró el estreno, en junio de 1998, en el Teatro Real de Madrid, del ballet *La Celestina*, con excelente música de Carmelo Bernaola, argumento de Adolfo Marsillach, coreografía de Ramón Oller e interpretación del Ballet Nacional y la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por José Ramón Encinar.

Maestro simplemente por la categoría de su música, Carmelo Bernaola lo es también, y del máximo prestigio, por una labor docente de la que pueden hablar muchos compositores actuales para quienes el paso por las aulas donde impartía enseñanza o simplemente el contacto personal con el músico vasco fueron decisivos para su formación.

En 1987 Bernaola obtuvo la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. En 1992 recibió el Premio Nacional de Música, poco antes de su

ingreso en la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, como Académico Numerario, en 1993. También ese año se le concedió la Medalla al Mérito Artístico del Ayuntamiento de Madrid y el Premio de Bellas Artes de la Fundación Sabino Arana. En 1997 fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid junto a sus colegas Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Tomás Marco. Bernaola fue miembro del Consejo de Educación Musical del Gobierno Vasco, del Consejo de la Música del Ministerio de Cultura, del Comité de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), del Consejo de Administración de la SGAE... Igualmente, Carmelo Bernaola fue requerido en muchas ocasiones como miembro de jurados internacionales de composición, pero, en cualquier caso, su principal dedicación a la música, aquella en la que sobre todo él quería ser encuadrado y valorado, fue la de compositor. Bernaola fue un músico integral –clarinetista, director de orquesta y de banda, docente, organizador de actividad musical– que se manifestó esencialmente a través de la creación –músicas funcionales (televisión, teatro, cine) y música de concierto en amplísimo espectro– y que poseyó un personalísimo sentido *artesanal* que le llevó a moldear cada partitura con voluntad perfeccionista reñida con las prisas y aliada con la autoexigencia. Bernaola, como casi cualquier músico nato, era capaz de escribir a gran velocidad una pieza perfectamente presentable: le sobraban recursos para ello (y alguna muestra de ello pasó a su catálogo). Pero cuando una idea exigente le movía –y, afortunadamente, sucedió a menudo–, el artista reflexivo, el compositor, se imponía al músico fácil, al *escribidor* de música, y Bernaola anotaba ideas, las dejaba reposar, las contrastaba y las combinaba, las sonorizaba invariablemente al piano, las imaginaba en su vehículo sonoro final, las sometía, en fin, a un proceso tan fino y tan dilatado como permitían los condicionamientos externos; proceso que, a veces, seguía tras el estreno. Esta idea *artesanal*, de imaginería sonora, es la que llevaba a Bernaola a desechar íntimamente cualquier separación entre *oficio* e *inspiración*, sintiendo que lo uno no es nada sin lo otro o, mejor aún, los dos son una misma cosa, la cual constituye, ni más ni menos, el bagaje del artista compositor.

Y con su bagaje, Bernaola se sentía todo lo seguro que se puede sentir un creador con carácter autocrítico. Así, prestaba oído atento a cualquier manifestación musical, no importaba si se trataba de obras de un maestro consagrado o de un compositor incipiente, juzgaba y aprendía constantemente, y asimilaba cuanto le podía valer, seguro de que su bien forjada personalidad creativa se iba a enriquecer, y no a resentirse en forma de ecos. Bernaola siempre fue él mismo: cuando escribía ejercicios académicos, cuando hacía –en los sesenta– su aportación a la corriente de músicas *flexibles*, cuando recreó músicas del pasado histórico español, cuando llenó de novísima savia moldes de tan enorme peso tradicional como son la sinfonía o las formas concertantes de las que nos vamos a ocupar inmediatamente.

Característica esencial de la aportación bernaoliana es su profunda unidad global: muchas de sus composiciones contienen ideas y hallazgos que se desarrollan y amplían en otras, trazando un interesante arco que converge en una última partitura que viene a cerrar capítulo y, a la vez, a abrir una

nueva vía que supondrá diversidad, nunca divergencia ni, menos aún, ruptura. El catálogo de Bernaola es un hilo, una cadena. De hecho, el firmante de este estudio piensa sinceramente que la dimensión de la aportación del maestro vasco a la música de nuestro tiempo, que es grande, difícilmente queda bien representada por una o unas pocas de sus obras. Es la suma de ellas, la línea total, el *corpus*, lo que muestra contundentemente el alto valor de tan formidable y admirable trabajo.

El 5 de junio de 2002, Carmelo Alonso Bernaola, sin duda uno de los nombres que representan lo mejor que ha dado España en materia de creación artística a lo largo del último tercio del siglo XX, uno de los más completos músicos de nuestra historia reciente, una de las personalidades musicales que más dio a los demás y, consecuentemente, de las más queridas del ambiente profesional, se fue para siempre. Era el fin anunciado de un hombre seriamente enfermo. Los amigos teníamos noticia de achaques varios que le amargaron el último tramo de su vida, pero sentimos con contundencia la fatalidad de lo que se avecinaba en aquellos agrídulces primeros días de julio de 2001, en Granada, cuando Carmelo comunicó que no iba a estar en el estreno mundial de sus *Fantasías*, obra sinfónica que le había sido encargada para dar realce a la 50ª edición del Festival. ¡Carmelo faltando a un estreno suyo en Granada y en el Festival, lugar y evento donde tantas horas felices de trabajo, de disfrute musical y de esparcimiento con amigos había pasado! Francamente mal tenía que estar. Un año de calvario medió entre aquella sensación de fin irreversible y el fin real. Un año en el que Carmelo sufrió, pero en el que nos hizo creer que estaba felizmente despistado, que no se enteraba de lo que acontecía a su alrededor... Dudo que así fuera. “Dedícate a la música, límitate a la música”, me decía cada vez que traté –en vano– de dar un paso con él en el camino de una biografía que emprendí obviamente tarde. “Has oído las obras, hemos hablado mil veces, tienes las partituras, tienes las grabaciones, céntrate en la música”, repetía, con algún interludio en forma de taco irreplicable. Y es que el maestro Bernaola estaba un poquitín harto de oír y leer que era vasco, gordo, listo, cordial, campechano, simpaticote, amigo de cineastas y pintores, dado a los placeres de la buena mesa, forofó del Athletic y autor de la música de “El verano azul”. Sentía, intuía, sabía que el personaje había trascendido más que la obra y acaso pensaba que ello no era justo, que había que equilibrar esos pesos. Ahora que el personaje no es, sólo la música está y es. En ella, Bernaola vive. Y a ella nos tenemos que dedicar quienes creemos en su alto valor, un valor que –creo– está perfectamente representado en sus partituras atenuadas al género concertante, género en el que Bernaola inscribió una obra juvenil deslumbrante –el *Piccolo Concerto*– y al que, tras muchos años de distanciamiento, volvió en su madurez para darnos algunas de sus mejores y más atractivas composiciones.

2.

He aquí, como guía para lo que sigue del presente trabajo, la parte del catálogo bernaoliano que se refiere a la música para instrumento solista y

orquesta, esto es, las obras de cuyo comentario individual nos vamos a ocupar a continuación y que aparecen ordenadas cronológicamente, con indicación de la fecha de composición, de la plantilla, del lugar, fecha e intérpretes de su estreno absoluto y, en su caso, de la dedicatoria.

Concertante (1956)

Piano y orquesta de cuerda.

Madrid, Conservatorio Superior de Música, 17 de diciembre de 1956.

Evaristo del Río, piano.

Homenaje a Domenico Scarlatti (1957)

Piano y orquesta.

Inédita.

Piccolo Concerto (1959-60)

Violín y orquesta de cuerda.

Madrid, Teatro ICAI-ICADE, 26 de marzo de 1962.

Jesús Corvino. Orquesta de Cámara "Pro-Música". Dir.: Enrique García Asensio.

Dedicada a Manuel Alcorlo.

Nostálgico (1986)

Piano y orquesta.

3-2-2-2 / 2-2-3-0 / Timbales, 2 Perc., Cel., Arpa / Cuerda.

Madrid, Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, Teatro Real, 24 de septiembre de 1986.

Joaquín Soriano. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir.: Miguel Ángel Gómez Martínez.

Dedicada a Pilar Yzaguirre.

Juegos Concertantes (1986)

Violín y orquesta de cuerda.

Murcia, Festival de Orquestas Jóvenes, iglesia de San Esteban, 29 de marzo de 1986. Isabelle Bonesire. Orquesta Internacional '86. Dir.: Thüring Bräm.

Dedicada a la Universidad de Murcia.

Clamores y Secuencias (1993)

Violonchelo y orquesta.

3-1(+1)-3-1 / 1-3-3-0 / Timbales, 4 Perc., Pf., Vibr., Camp. / Cuerda.

Alicante, IX Festival de Música Contemporánea, Teatro Principal, 21 de septiembre de 1993.

Christian Florea. Orquesta Sinfónica de Galicia. Dir.: José Ramón Encinar.

Dedicada a José Luis García del Busto.

¡Imita! Imita que algo queda (1995/96)

Clarinete y orquesta.

3-0-2-1 / 3-3-0-0 / Timbales, Perc. / Cuerda.

Madrid, Auditorio Nacional de Música, 9 de noviembre de 1994.

Adolfo Garcés. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir.: José Ramón Encinar.

Piezas caprichosas (1997)

Violín y orquesta.

2-2-2-2 / 2-2-2-0 / Timbal, 2 Perc., Arpa / Cuerda.

Soria, Otoño Musical Soriano, Palacio de la Audiencia, 18 de septiembre de 1998.

Vicente Huerta. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Dir.: Max Bragado Darman.

3.

En el curso 1955-56, y como trabajo de la clase de composición del maestro Julio Gómez, el joven Bernaola escribió una obra para piano y cuerdas en un solo movimiento –que tituló *Concertante*– a la usanza de la *Rapsodia sinfónica* de Joaquín Turina y que serviría a Bernaola como primer ensayo de música para instrumento solista y orquesta, buen entrenamiento para abordar poco después un auténtico concierto para piano y orquesta completa, el inédito *Homenaje a Domenico Scarlatti*. En 1957 se conmemoraba el segundo centenario de la muerte, en Madrid, del gran clavecinista y genial compositor Domenico Scarlatti, quien había venido a la Villa y Corte formando parte del séquito de doña Bárbara de Braganza, llamada a ser reina de España por su matrimonio con el príncipe de Asturias, poco después rey Fernando VI. Con tal motivo, se decidió que la opción al Premio Nacional de Música de aquel año fuera una obra en Homenaje a Domenico Scarlatti. La “epidemia de escarlatina” que parecía aquejar a los compositores españoles en los años de la Segunda República¹ estaba superada por entonces, pero Carmelo Bernaola, que acababa de empezar a cursar el último año de Composición y trabajaba también privadamente con don Julio Gómez, en el otoño del mencionado año se aplicó a homenajear al napolitano madrileñizado en una ambiciosa composición para piano y orquesta en cuya partitura

1. Lúcida y graciosa alusión de Rafael Alberti a las continuas referencias a Scarlatti y al P. Soler que se daban en las obras de Falla (el *Concerto*) y en tantas otras de los jóvenes compositores de la misma generación que el poeta –como los hermanos Halffter– insertos en la corriente del neoclasicismo.

manuscrita leemos: *Homenaje a Domenico Scarlatti - Sobre un motivo de D. Scarlatti - A Mary Carmen*²... Y, al final, la firma, fechada en Burgos el 1 de noviembre de 1957 y con la siguiente "Nota: Por falta de tiempo faltan en la partitura las partes de timbales y batería"... ¡Pronto empezaba Carmelo las angustias de las prisas y las entregas de partituras a última hora de los plazos establecidos, y aun después! El caso es que nuestro músico había trabajado esta obra en Burgos (desplazándose allí desde Madrid) por razones poco gratas: fue llamado por sus padres, que allí vivían, ante la grave enfermedad que aquejaba al padre. Terminada con apuros, Bernaola corrió a Madrid para inscribir su obra en el concurso... y llegó tarde: el plazo había expirado hacía unas horas y no fue admitida. El trabajo había sido durísimo, por la envergadura formal de la obra y por el hecho de que el compositor abordaba por vez primera una composición para orquesta grande..., pero, pasado el tiempo y a la vista de todos los condicionantes que habían convergido en aquel *Homenaje a Domenico Scarlatti*, el maestro Bernaola consideró en cierto modo afortunado el que la partitura no tuviera que ser juzgada y no mostró ningún interés en completarla, revisarla y procurar su audición. Es una obra radicalmente inédita. El manuscrito revela un trabajo "racheado", por impulsos: se observan distintas tintas y hasta distinta "presentación" por trozos, con numerosos apuntes personales de cosas a revisar o variar en una hipotética ocasión futura..., que no se dio.

La orquestación comprende flautas (flautín), oboes, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas, trombones, timbal, batería (*sic*) y sección de cuerda, más el piano solista. El *Homenaje* de Bernaola a Scarlatti se estructuraba en tres tiempos unificados por la continua referencia a un tema en Re menor de inconfundible sello scarlattiano.

4.

Pasamos al verano de 1959: Bernaola apareció en Santiago como alumno de composición en los cursos de Música en Compostela³ que aquel año impartían André Jolivet y Alexander Tansman⁴. Según cuenta Antonio Iglesias en su biografía de Bernaola⁵, en este curso del verano de 1959 el director suizo Edmond de Stoutz, titular de la célebre Orquesta de Cámara de Zúrich, interesado por la musicalidad de Carmelo Bernaola le sugirió la composición de un concierto para violín y orquesta de cuerda que él trataría de estrenar

2. Por entonces, Carmelo y María del Carmen Ruiz acababan de comenzar el noviazgo que apenas dos años después desembocaría en boda.

3. Aquélla fue la segunda edición de Música en Compostela, ejemplar iniciativa a cuyo origen colaboró decisivamente Andrés Segovia y que, desde el principio y hasta hoy mismo, ha tenido como actor principal a Antonio Iglesias, quien ha impartido clases, ha dirigido durante lustros los Cursos y ha historiado con detalle el periodo 1958-1994 de "Música en Compostela".

4. También figuraban como maestros Federico Mompou y Joaquín Rodrigo, éstos sin duda para analizar su propia música, más que para impartir "clases de composición".

5. IGLESIAS, A.: *Bernaola*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1982; p. 72.



Fig. 2. Bernaola en la época de *Piccolo Concerto*.

nada menos que con Yehudi Menuhin como solista... Ésta debió ser la chispa que desencadenó el *Piccolo Concerto*. Bendita sea la chispa, aunque, desde luego, nunca hubo hoguera, quiero decir interpretación de Stoutz, ni con Menuhin ni con otro solista. Y ello, pese a que en la Memoria que Bernaola redactó en febrero de 1962, resumiendo su actividad durante los dos años que estuvo pensionado por la Academia de Bellas Artes de España en Roma, al comentar un periplo centroeuropeo que realizó en la primavera de 1961 se refiere a su paso por Zúrich, “donde entrego mi obra *Piccolo Concerto* al director E. de Stoutz”.

Pero, aunque al maestro suizo no acabara de interesarle esta obra, sí nos interesa a nosotros. El saber acumulado por Carmelo Bernaola tras sus años de estudio y maduración en Burgos, Madrid y en Música en Compostela, su postura tan abierta a la novedad como deudora de aquellos saberes académicos y respetuosa con la tradición, el renovado espíritu que le invadió tras su llegada a Roma..., toda esta trayectoria del joven músico hacia la madurez se refleja con especial contundencia y acierto en la partitura del *Piccolo Concerto* para violín y orquesta de cuerda, obra fechada y rubricada en Roma en 1960, aunque había sido comenzado en Madrid en diciembre de 1959. Está dedicado al pintor Manuel Alcorlo, uno de los grandes amigos de Bernaola –y uno de los pintores que mejor le retrataron–, con quien Carmelo entabló entrañable relación cordial precisamente en el ámbito de la Academia de Bellas Artes de España en Roma, cuando ambos enriquecían allí su bagaje artístico y seguramente estaban lejos de imaginar que iban a acabar, treinta y tantos años después, compartiendo muchas sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como miembros de número de la docta institución. Como sus anteriores obras de cierta ambición formal –el *Trío Sonatina*, la *Suite Divertimento*, el *Homenaje a Scarlatti* o el *Cuarteto 1*–, el *Piccolo Concerto* se estructura en tres tiempos con la tradicional alternancia rápido - lento - rápido. La obra se inicia con un *Allegro* de vigorosa andadura, muy animado rítmico.

camente y de curso rapsódico, fantasioso, no sometido al molde formal del primer tiempo del concierto tradicional. Se abre con solista y orquesta en *pizzicato*, del que pronto se desvincula el solista. El compás es alternante 3/4 - 2/4 (elemento que se puede señalar como “característico” de la escritura bernaoliana en esta primera etapa) y la sustancia temática se instaure mediante motivos o células repetidas que constituyen todo un sello “de la casa Bernaola”. En efecto, aquí no cabe hablar de característica de primera etapa, sino más bien de anticipo de lo que va a ser un uso continua y diversamente explotado por el maestro Bernaola durante toda, literalmente toda su carrera: una suerte de repetitividad sentido como necesidad que yo calificaría de “formal” o “estructural”, no tanto “expresiva”, y que nuestro compositor puso en práctica antes de que hubiera hecho fortuna el concepto de *música repetitiva*⁶. Sigue el fascinante *Andante moderato* en 3/4, un tiempo eminentemente melódico, con el violín solista protagonista absoluto de ese *canto* que se eleva sobre un lecho armónico a base de notas largas y en sordina, servido por las cuerdas orquestales, en las que los contrabajos callan salvo en los últimos diez compases. Como detalle que coadyuva a la unidad formal de la obra, repararemos en que el arranque de este tiempo lento reproduce los mismos saltos interválicos con los que comenzaba la obra, en clara reminiscencia de usos seriales, acariciados, aunque no tratados abiertamente, por un compositor que poco antes había tenido noticia de esta técnica y estaba por entonces experimentando y reflexionando sobre ella: en definitiva, tratando de conocerla mejor. La indefinición tonal impera en esta breve y concisa página cuyo lirismo entiendo no está alejado del de un Prokofief. ¿Sonoridad “schoenbergiana”? No, pese a ese dodecafonismo incipiente que el propio Bernaola declaró haber utilizado y que, consecuentemente, han apuntado sus comentaristas. Esta música, siendo atonal, no es dodecafónica: no hay utilización de una serie completa, pues se manejan solamente ocho sonidos distintos de la escala y no se evitan rigurosamente las repeticiones de notas, lo que viene a crear, aquí o allá, una cierta ilusión de polaridad “tonal”. Hacia el final de este *Andante moderato* (los antes mencionados diez últimos compases, en los que se incorporan los contrabajos), el *tutti* se manifiesta sin sordina y *fortissimo*, en momento de gran efecto sonoro (tímbrico y expresivo) que prepara el acceso directo a un ágil y virtuosístico *Allegro molto*, el movimiento final donde nos reencontramos con la faz dinámica, con el pulso del primero. Se vuelve a la métrica alternante 2/4 - 3/4 y, en ambos movimientos extremos, el curso musical aparece dominado por una pulsión *motórica* que de nuevo nos puede llevar como modelo lejano (y seguramente inconsciente) a ciertas músicas de Prokofief y, más conscientemente, a propuestas de Paul Hindemith, compositor que Bernaola conocía y admiraba.

Este *Piccolo Concerto* recrea el espíritu y hasta la forma del *concerto grosso* o, mejor, del concierto con solista anterior al clasicismo, el modelo del *concerto* italiano del Barroco, pero con un lenguaje moderno no sujeto a

6. Tomás Marco, en su libro *Pensamiento musical y siglo XX*, da el año 1964, en el que Terry Riley compone *In C*, como el momento de eclosión de la *música repetitiva*, hija del arte *minimal*.



Fig. 3. Curso Manuel de Falla (Granada, 1982). Juan Alfonso García, la señora Petrassi, Carmelo Bernaola, José García Román y Goffredo Petrassi.

las normas de la armonía funcional. En este sentido, la obra liga con partituras del movimiento neoclasicista que se dio en la Europa de entre guerras, y aun me atrevería a apuntar, como precedentes concretos, hacia composiciones de Alfredo Casella y, sobre todo, de Luigi Dallapiccola: sus dos *Tartinianas* datan de 1951 y 1956, lo que no es dato baladí. Bernaola otorgaba importancia a su *Piccolo Concerto* porque

“en esta pieza doy por primera vez un paso importante hacia el lenguaje moderno (aunque) se trató de un paso muy meditado, ya que estuve casi un año sin componer, reflexionando, estudiando la dodecafonía, analizando partituras...”⁷.

5.

¿Qué pudo determinar que el maestro Bernaola, que había dado un primer paso importante como compositor precisamente en el género concertante, tardara un cuarto de siglo en volver a él? La pregunta no tiene

7. En la entrevista de Tomás Marco a Carmelo Bernaola en la serie “Antología de la Música Española Actual” de la revista *Bellas Artes*, nº 9, Madrid, mayo-junio 1971.

respuesta. Y la situación aún se hace más extraña al comprobar cómo, en plena madurez, abrazó este género como uno de sus predilectos y, desde luego, en el que iba a dejar buena parte de lo más personal y atractivo del último tramo de su periplo creativo.

Así, en 1986, por encargo del III Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, nació *Nostálgico*, la única obra para piano y orquesta de Carmelo Bernaola, si prescindimos del juvenil e inédito *Homenaje a Domenico Scarlatti* al que arriba nos hemos referido. Este *Nostálgico* está dedicado a Pilar Yzaguirre, vehículo del encargo como correspondía a su condición de directora entonces del Festival madrileño. El estreno tuvo una inusual repercusión en la prensa, y el éxito de la pieza ha dado origen a numerosas reposiciones, con distintas batutas y, al piano, el mismo Joaquín Soriano que la estrenó o Jorge Robaina, pianista que incorporó *Nostálgico* a su repertorio poco después. Sobre el título, que no está en la línea de las titulaciones bernaolianas y resulta tan expresivo como misterioso, sugerente en todo caso, José Manuel Berea opinaba que “podría haber existido cómodamente bajo cualquier otro título abstracto, pero la verdad es que su carácter sonoro resulta perfectamente compatible con su nombre. Hay conceptos de definición tan complicada, como el recuerdo, la melancolía o la nostalgia, que son más fácilmente evocables por el lenguaje musical que por cualquier otro medio de expresión”⁸. La obra –y tampoco esto es frecuente en el catálogo del maestro vasco– se estructura como díptico, cuyas dos grandes hojas, por lo demás, no se plantean contrastar entre sí: antes bien parecen reflexiones distintas, pero en la misma onda de pensamiento.

Al abrir la partitura y al comenzar a escuchar queda en seguida claro que Bernaola no propone una escritura concertante a la manera tradicional: el piano y la orquesta ni dialogan entre sí, ni se enfrentan. De hecho, no cabe establecer esta dualidad, puesto que piano y orquesta son *un* mismo instrumento múltiple que se utiliza “atomizado”, es decir, fragmentado en grupos instrumentales, como ocurre en toda la música sinfónica de Bernaola. La peculiaridad de la orquestación de *Nostálgico* estriba en que uno de esos grupos instrumentales individualizados está constituido por el piano solo y, por añadidura, recibe un tratamiento especialmente rico. Así pues, la consecuencia sonora (y hasta visual) de *Nostálgico* lo asemeja innegablemente a un *concierto para piano y orquesta*, pero en rigor no lo es, no se planteó como tal.

Se inicia la obra con un tema inconcreto, de notas dispersas, expuesto por el piano sobre el fondo del timbal. La insistencia en el *Mi bemol* tiene importancia por cuanto se trata de la altura que va a actuar como polo a lo largo de la obra. Se trata, más que de “tema”, de un “material” cuyas notas marcan el clima armónico en el que se va a desarrollar la música. Poco más adelante, el primer *Senza tempo* a cargo del piano solo, parece profundizar

8. En las Notas al programa del concierto del 20 de enero de 1995, cuando Jorge Robaina y Odón Alonso interpretaron *Nostálgico* con la Orquesta Nacional.

algo más en el aspecto *cantabile* y hasta en la gestualidad propia del piano tradicional. La partitura es un verdadero prototipo o, mejor dicho, una fina decantación de los procedimientos compositivos empleados por Bernaola desde antiguo, manejados aquí con la precisión escritural, con la naturalidad y con la seguridad de un “clásico” dominador de sus recursos y conocedor del medio instrumental para el que escribe. Toda esta primera parte ofrece un curso calmo, es música hecha más a base de climas sonoros envolventes que por sucesión de acontecimientos. En ocasiones llega a presentar una faz casi estática: véase el precioso pasaje *Tranquilo y muy ligado* a cargo de la cuerda, a la que progresivamente se suma la madera...

La segunda hoja de este díptico arranca desde el casi silencio: las violas en *pp* y con sordina. En una demostración –exhibición, me atrevería a decir– de sabiduría de instrumentador y de orquestador⁹, Bernaola procede inmediatamente a elevar la música hacia un considerable pico de tensión a través de un largo proceso de acumulación sonora. Buena parte de los instrumentos que se suman a este pasaje lo hacen con notas tenidas y con dinámica también mantenida: es decir, no es tanto un *crescendo* sonoro cuanto un *crescendo* de tensión musical. Asistimos luego a una amplia cadencia del piano solo, uno de los muy bernaolianos *Senza tempo* en los que quien ve y escucha cree entender que el solista improvisa con libertad (“a su aire”) cuando, en realidad, todo está escrito en la partitura con absoluta precisión, empezando por los elementos de *flexibilidad* interpretativa que logran esa sensación comentada y que, por supuesto, ha sido conscientemente buscada, querida por el autor. Inmediatamente se accede al clímax sonoro de la composición, pasaje en el que los distintos grupos de la orquesta (recordemos que el piano es “uno” de ellos) salpican el espacio sonoro con sus intervenciones *forte*. Tras el consiguiente repliegue dinámico y tensional, según los principios compositivos bernaolianos sabemos que estamos en “el comienzo del fin”. Así es: una sección con la orquesta (incluso el piano) repartida en anillos de entradas escalonadas e irregulares dimensiones, últimas peroraciones de los diferentes grupos instrumentales, y el piano acaba solo, repitiendo *ad libitum* un diseño en tresillos que aboca en un acorde terminal de seis sonidos, pero sólo dos notas: Mi bemol y La.

En el contexto del catálogo de Bernaola, *Nostálgico* es una pieza por varios motivos singular. De ella digo yo lo que Bernaola decía de alguna música que admiraba de Stockhausen, a saber, que “podría durar tres minutos o tres horas”... Y éste creo que es uno de los caracteres que la singularizan: frente a la concreción de unas ideas musicales que, una vez *dichas*, llevan de modo natural al fin de la obra en que se vierten, en *Nostálgico* no veo ideas musicales que se dicen, sino climas sonoros que se crean y que el dominio de la materia sonora por parte del compositor hubiera podido alargar *ad libitum* en un juego –obvio es decir que perfectamente lícito desde

9. ¿Cuántas veces diría Carmelo a sus alumnos y a cuantos hemos hablado de música con él aquello de “una cosa es instrumentar y otra orquestar”? Obviamente, él hacía muy bien las dos cosas.

el punto de vista estético— más distanciado y lúdico de lo que era norma en el compositor. Frente a tantos trabajos fruto *necesario* del intelectual que el compositor es, aquí veo un fruto en cierto modo *exhibicionista*: “no tengo nada especial que contar hoy, pero tampoco lo necesito para meteros en el bolsillo”... (No se me ocurre afirmar, ni siquiera insinuar, que tal pensamiento pasara por la mente de Carmelo Bernaola: la frase no es sino un recurso para tratar de explicar una sensación mía). Jamás dije ni escribí nada en negativo sobre *Nostálgico*, pero Carmelo, que era tan listo como intuitivo, me echó en cara varias veces mi desafección hacia esta obra: “Ya sé que *Nostálgico* no te gusta, pero está muy bien, te lo digo yo”. Precisaré inmediatamente que era extremadamente raro oír hablar a Bernaola de sus obras recientes en términos de seguridad y autocomplacencia, lo que señalo para que se valore mejor ese punto precisamente de autocomplacencia que le motivaba *Nostálgico* y que las críticas vinieron a apuntalar.

Carmelo Bernaola no era pianista, pero acaso resulta este momento de *Nostálgico* especialmente adecuado para subrayar que nuestro músico tuvo siempre con el instrumento rey una intensa relación. Para empezar, echaba mucho en falta no haber trabajado más la técnica pianística, y se le notaba especialmente por cómo hablaba —con qué admiración, con cuánta sana envidia— de sus colegas que “se explicaban” con soltura y poderío ante el teclado. De su periplo europeo en los años sesenta, en el que tantos buenos músicos conoció, recordaba con especial agrado al polaco Kazimierz Serocki, de quien invariablemente subrayaba su condición de “pianista excepcional”; cuando alguien elogiaba en su presencia a Rafael Frühbeck de Burgos, viejo amigo del compositor y compañeros de atriles en el efímero experimento de una Orquesta Sinfónica de Burgos que se formó a finales de los años cuarenta, no era raro escuchar a Bernaola apostillando: “Sí, sí, buen director, pero en lo que realmente es un fenómeno es tocando el piano”; o compositores de su grupo generacional (Castillo, García Abril) o de los que venían tras él (Guerrero)... Pero, aun con sus limitaciones técnicas,



Fig. 4. Carmelo Bernaola en los estudios de RNE con el autor de este ensayo, José Luis García del Busto.

Bernaola no podía prescindir del piano: “El piano siempre cerca. El contacto con el sonido es fundamental. Como decía mi maestro Julio Gómez, para ser compositor hay que tocar algún instrumento, aunque sea la ocarina. Y es verdad: hay que estar en contacto con la materia sonora”¹⁰. El clarinete, que tan bien tocaba, no era para él herramienta útil para el trabajo de composición: necesitaba el piano, es decir, la posibilidad de modelar al oído conglomerados sonoros.

6.

Sigamos con las partituras concertantes de Bernaola. En 1985, el Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia pidió al maestro una obra para estrenar en su quinta edición, y a ello correspondió nuestro músico componiendo *Juegos concertantes*. Imposible es evitar en este punto la referencia al *Piccolo Concerto*, aquella espléndida partitura juvenil sugerida a Bernaola por Edmond de Stoutz en los cursos de Música en Compostela de 1959 y terminada al poco de llegar a Roma. Las dos obras, por hermanas y por distanciadas algo más de un cuarto de siglo, invitan a observar la evolución de un creador que, a tal distancia, se planteaba un trabajo equiparable. *Juegos concertantes* es, en efecto, una composición para la misma plantilla –violín solista y orquesta de cuerda– y de similares proporciones e intenciones. Aunque la partitura de *Juegos concertantes* presente un solo trazo, se organiza en secciones que vienen a evocar de alguna manera la tradicional estructura formal en tres tiempos a la que se acogió en su día el *Piccolo Concerto*. Y también aquí, frente a lo que Bernaola había propuesto en muchas partituras intermedias, la escritura es perfectamente compaseada y de escritura tradicional, evitando las grafías no convencionales.

En el arranque de estos *Juegos concertantes*, canta el violín solista un tema de parco contenido melódico y caracterizado por el salto de séptima entre las dos primeras notas, motivo que se repite hasta en cuatro ocasiones antes de ser “disminuido” (de negras a corcheas) durante el mismo número de compases. Un segundo motivo se presenta en dos desiguales tramos de arco (ascensión con dobles cuerdas, descenso en figuras rápidas). A partir de aquí el diálogo entre violín y orquesta es permanente y continuamente variado, alternando pasajes *Poco menos* con vueltas *A tempo* y con escritura de notable exigencia virtuosística para el solista. Pero el virtuosismo no es aparato externo, sino cabal utilización de las posibilidades del instrumento. El compás –siempre rigurosamente observado– cambia constantemente entre 2/4, 3/4, 4/4 y 5/4, lo que se traduce en sensación de flujo musical libre, por más que todo está minuciosamente medido. Es un discurso rapsódico, en su mayor parte cantable, lírico. Avanzada la página, asistimos a un intenso canto del solista en dobles cuerdas, sobre una nota pedal de los bajos a la que se irá añadiendo el resto de las cuerdas cuando el violín solista calla, en

10. Palabras transcritas de una entrevista que le hice el 31 de enero de 1999 en RNE, para el programa “Diálogos”, de Radio Clásica.

el único momento de la partitura en que lo hace. Cuando se integra de nuevo, traza un espléndido arco ascendente hasta un calderón en registro agudísimo. Tras el descenso, una cadencia *Liberio y Tranquilo* que acaba en armónicos. Se incorpora la cuerda grave y el solista canta de nuevo en dobles cuerdas para desembocar en un *Allegro* terminal en el que, por fin, asistiremos al muy bernaoliano uso de los grupos de notas repetidos *ad libitum*, en pasajes contrastados, aunque siempre dentro de un carácter animado. Sorprendente es el final, que se precipita en una figura descendente que deja solos los *pizzicati* de violonchelos y contrabajos.

Espléndida composición, que reincide en el desenfadado concepto de *juego* ya explícito en otra obra bernaoliana y que engrosa el abundante capítulo de música para solista y orquesta del maestro vasco: en definitiva, de sus *conciertos*, aunque Bernaola huyó de este término a lo largo de toda su carrera, cuando no lo hizo con los de *sinfonía* o *cuarteto*, por citar otros dos que “comprometen” al menos en la misma medida.

7.

En 1992, para la Semana de Música de Cámara de Segovia, Bernaola compuso un tríptico vocal sobre versos del Marqués de Lozoya en cuya primera canción –*Bronce*– no deja de impresionarnos lo que los dos primeros versos del poema escogido por Bernaola tienen de anticipo o anuncio de una obra inmediatamente posterior. Dicen esos versos:

*Bronce de catedral, amplio y sonoro
que lentamente tu clamor desgranas*

... y unos *clamores*, efectivamente, un determinado tañido de campanas, veremos en seguida que fue el especialísimo origen de *Clamores y secuencias*, obra para violonchelo y orquesta.

Esta composición, que tengo por una de las más hermosas, perfectas y trascendentes de Carmelo Bernaola y, por extensión, de la música española, está dedicada al autor de este artículo. Necesito manifestar inmediatamente que *Clamores y secuencias* no es mi obra predilecta de Bernaola porque está dedicada a mí, sino que está dedicada a mí por ser mi predilecta. Todo quedará explicado cuando resuma –como se me va a permitir que haga– la larga gestación de esta obra maestra, gestación que seguí muy de cerca. Era 1992 y trabajaba yo en el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) del INAEM en calidad de director adjunto¹¹. Llamé al maestro Bernaola para encargarle una obra destinada a ser estrenada en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, festival que en sus ocho primeras ediciones había interpretado varias obras de Bernaola, pero

11. Adjunto a Tomás Marco, que era el director, pero que había sido llamado a ejercer la dirección técnica de la Orquesta y Coro Nacionales y había trasladado su despacho al Auditorio Nacional para dedicarse básicamente a tal tarea.

que no había ofrecido ninguna con carácter de estreno mundial. Hizo un silencio de varios segundos, que interpreté preludiaba el “sí”.

- ¿Qué tipo de obra quieres?
- Lo que te dé la gana. Preferiríamos que fuera sinfónica, con o sin solista.
- ¿Cuánto pagáis?
- Tanto¹².

Nuevo silencio y, en seguida:

- La voy a hacer. Pero escucha: la voy a hacer, y punto. No me marees con contratos y no me llames cada quince días para preguntarme “qué hay de lo tuyo”¹³. Si me siento presionado por urgencias se irá todo al c...
- Vale, maestro, esperaremos. Pero que sea bonita.
- ¡Cómo bonita! Será *la leche*.

Semanas después me llamó para informarme de que probablemente haría una obra para violonchelo y orquesta. Y, nuevamente, me conminó: pero no se te ocurra preguntarme quién quiero que la interprete, eso es cosa vuestra. En alguna ocasión anterior, a Carmelo le habían escocido las quejas o los celillos que mostraba algún solista por haber confiado a otro, y no a él, el estreno de tal o cual composición, y nuestro músico, amigo de todos, llevaba mal estas cosas y ahora prefería “lavarse las manos”.

Se acercaba el verano de 1993. El programa del Festival alicantino (a celebrar en septiembre) estaba cerrado y se iba a presentar en público. Llamé a Carmelo, naturalmente reprimiendo los deseos de preguntarle por “lo mío” y con la excusa de informarle sobre los intérpretes: Christian Florea, la Orquesta Sinfónica de Galicia y José Ramón Encinar.

- ¿Ya han empezado a darte la lata?
- Encinar no. Te conoce. Pero el solista...
- Entreténlo. Dile que será “fácil y bella al propio tiempo”.

Avanzó el verano y seguíamos sin noticias. ¿Cómo íbamos a tenerlas, si estaba empezando a componer? Carmen, la viuda de Bernaola, cuando ya estaba muy avanzado el libro que escribí sobre el compositor me contó que fue aquel verano, estando en su torre de San Martín de Porres, en el norte burgalés, cuando, al escuchar el tañido de una campana tocando a muerto, “vio” Carmelo lo que iba a hacer. Y, naturalmente, sólo entonces se puso a trabajar con intensidad. Cuando el bueno de Florea no pudo más, tuve que intervenir.

12. En aquel momento, el CDMC y la Fundación Caja de Madrid habíamos establecido un convenio de colaboración gracias al cual nuestros modestos baremos económicos se habían duplicado para los encargos de obra de “gran formato”.

13. Alguna vez habíamos celebrado una ocurrencia de su gran amigo Luis Ángel de la Viuda en un coloquio en TVE: se imaginaba a Cristóbal Colón, impaciente en los meses previos a su partida hacia las Indias, visitando a los Reyes Católicos e inquiriendo: “Majestades, ¿qué hay de lo mío?”.

–Carmelo. El solista se nos viene abajo. Por lo que más quieras, mándale algo.

Afortunadamente, le mandó algo: supongo que alguno de los solos más importantes. Sería la parte de violonchelo, provisional e incompleta, pero al menos serviría al intérprete para conocer a qué tipo de música se tenía que enfrentar contra el reloj. Con los nervios de punta todos, nos vimos en Alicante en la tercera semana de septiembre. Se dio el concierto, en el Teatro Principal, el día 21. Los intérpretes habían hecho un tremendo esfuerzo, pero no resultó vano: la obra salió más que dignamente y tuvo un moderado éxito. Pero las tensiones no habían acabado. Mi amigo José Ramón Encinar me hizo saber, a la mañana siguiente, que estaba indignado con Carmelo: a su llegada al hotel la noche anterior –la del estreno–, rendido de cansancio, le habían contado que el maestro Bernaola, entrevistado por Radio 2 en el descanso del concierto, inmediatamente después del estreno absoluto de su obra, a la pregunta de qué le había parecido la interpretación, contestó:

–Manifiestamente mejorable.

Conté a Carmelo lo que había, y me confirmó sus declaraciones. Le afeé las formas.

–¡Pero cómo! ¿Conoces tú alguna interpretación perfecta? ¿Es posible que se pueda enfadar alguien por eso?

–No te empecines, maestro. Esa respuesta no se interpreta literalmente, sino como una manera indirecta y suavizada de decir que no te había gustado nada. Y recuerda qué mes de septiembre han llevado los intérpretes a costa de tu obra y que, si se ha estrenado al fin, ha sido por ser tuya...

Bernaola y Encinar se encontraron, se dijeron lo que tuvieron que decirse, Carmelo pidió excusas a su manera..., y pelillos a la mar, que, por cierto, bien cerca la teníamos. Horas después –quizá algún día– Bernaola, como siguiendo una conversación interrumpida durante sólo unos segundos, me espetó:

–Bueno, y a ti ¿qué c... te ha parecido la obra?

Felizmente, me había dado tiempo para pensar la respuesta a esa pregunta que esperaba y de construir una transición suave entre las dos sensaciones que la audición me había dejado: una, la de que se trataba de una ideación musical de primer orden, de un contenido musical soberbio; y dos, que era una obra “inacabada”, con algún brochazo de más, acaso por falta de tiempo para la pincelada. Quiero pensar que fue en aquel momento cuando decidió que la obra, una vez “terminada”, estaría dedicada a mí. No sé si fue en el mismo Alicante o, más probablemente, ya de vuelta en Madrid, donde Carmelo me hizo el precioso regalo de una página de música, garabateada a lápiz y conteniendo material –apuntes melódicos y armónicos– de la gestación de *Clamores y secuencias*. Y con dedicatoria: “A mi querido amigo José L. García del Busto, entre clamores... y abrazos, Carmelo A. Bernaola. Septiembre de 1993”. Yo lo tomé como lo que era, el obsequio de una pági-

na manuscrita, que ya era bastante, sin acertar a ver que latía algo más y que él nunca me dijo de manera taxativa.

Unos cinco años más tarde, José Antonio Echenique, director de la Quincena Musical Donostiarra, me llamó para anunciarme lo que su festival pensaba hacer en 1999 en honor a Carmelo con motivo de sus 70 años, y para pedirme opinión sobre alguna partitura especialmente hermosa y “no tónica” del maestro. No dudé en hablarle de la excepcional belleza de *Clamores* y *secuencias*, poniéndole dos alicientes que resultaron irresistibles señuelos para la Quincena: uno, que la obra no se había vuelto a hacer desde el estreno, que me la imaginaba “sujeta a revisión” y que una ocasión como ésta era justamente lo que podía poner a Carmelo manos a la obra, con lo cual podrían apuntarse el tanto de “estreno de versión definitiva”; y, dos, que bien cerca tenían a Asier Polo, joven violonchelista vasco a quien yo consideraba intérprete ideal para esta obra, como hacía tiempo le había comendado al propio Carmelo, instándole a que lo oyera en cuanto tuviera ocasión (cuando le hablé de Asier le sonaba el nombre, pero, según me dijo, nunca lo había oído tocar). Con éstas, seis años después del tenso estreno alicantino, con el mayor de los relajos aparecí en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián para oír *Clamores* y *secuencias* en versión “revisada”, lo que yo, para mis adentros, consideraba como versión “terminada ¡al fin!” de la obra que antaño le había encargado como portavoz del CDMC. La iban a interpretar Asier Polo y la Orquesta Sinfónica de Euskadi dirigida por Mario Venzago. En el propio Teatro, Carmelo me entregó un ejemplar de la partitura: “Toma, ahí la tienes”. Grande fue mi contento al comprobar que *Clamores* y *secuencias* no sólo había sido perfeccionada, sino incluso editada¹⁴. Y un comprensible punto de emoción me embargó al leer el encabezamiento de la partitura: mi obra favorita de Carmelo Bernaola me había sido dedicada.

La pieza impresionó a la audiencia del Victoria Eugenia. El maestro Bernaola estaba convencido de que esta obra tenía algo especial, de lo que yo participaba y participo. En seguida me comunicó que no consideraba “cerrada” la partitura. ¿Tercera versión?! Sí, pero me aclaró que no iba a cambiar nada, sino a añadir: desde hacía meses, con empeño que reservaba solamente para las causas muy importantes, estaba tratando de reconstruir con rigor una cantilena que merodeaba en su mente entre los recuerdos de adolescencia y juventud. Quería dar con ella, con sus notas, para transcribirla para violonchelo solo e insertarla, a manera de cadencia, en un punto preciso de la partitura¹⁵. Le ayudó decisivamente a ello el musicólogo y gregorianista Ismael Fernández de la Cuesta, compañero de Bernaola en la Academia a partir de junio de 2000. En las informaciones que el *Diario de Burgos*¹⁶ publicó sobre la muerte del maestro Bernaola, acompañadas de artículos valorativos, Ismael Fernández de la Cuesta recordó y precisó esta

14. Lo que allí me entregó no era la edición definitiva, sino unas pruebas de imprenta: por cierto, con correcciones hechas de su puño y letra.

15. En el compás 142.

16. Del 7 de junio de 2002.



Fig. 5. José Ramón Encinar, Asier Polo, Luis de Pablo y Carmen Bernaola posan para la cámara de Agustín Muñoz en un descanso del ensayo general del estreno en Madrid de *Clamores y Secuencias*.

su erudita aportación a *Clamores y secuencias*, en párrafos que transcribo para el mejor seguimiento de esta historia:

Clamores era el toque de difuntos en Burgos, segunda patria de Carmelo. Cuando sonaban las campanas de la catedral con el toque seco, espaciado, sobrecogedor, de difuntos, ya se sabía que delante del túmulo instalado en la vía sacra o en la cabecera de la nave, el maestro Carbajo, con una voz atiplada, iba a cantar el *Qui Lazarum* más espectacular y desgarrador que nunca antes que él, se decía, pudo escucharse bajo el crucero de Felipe Vigarny. Pasados los años, Carmelo me pidió el canto de Carbajo para componer una obra. Él lo recordaba vagamente y lo cantaba imitando la voz ridícula del sacristán. Le proporcioné dos versiones: el consabido responso gregoriano y la tonada de Carbajo, recuperada de la tradición oral con la ayuda de Alejandro Céspedes y de Miguel Manzano. Las dos melodías del *Qui Lazarum* las incorporó a su obra para que las tocara *ad libitum* el violonchelo solo, “con dos cojones”, en medio del silencio reverencial de la orquesta (...).

El 21 de marzo de 2001, en el Auditorio Nacional, Asier Polo y la Orquesta de la Comunidad de Madrid, dirigida por José Ramón Encinar, ofrecían el estreno de la tercera y definitiva versión de *Clamores y secuencias*. Como si el progresivo perfeccionamiento de esta *work in progress* calara en la audiencia, testigo soy del *crescendo* del aplauso con que fue recibida en cada una de las referidas interpretaciones. En las notas al programa del mencionado concierto madrileño, el maestro Enrique Franco se introducía así en el comentario de esta obra:

El término *clamor*, en una de sus acepciones, significa “toque de campanas para difuntos” (María Moliner *dixit*). Bernaola, ciudadano burgalés durante muchos años (...) recuerda el “clamoreo” de la Catedral y Antonio Machado, en su *Poema de un día* (Baeza, 1913) une sutilmente el triste recuerdo de Leonor (...) con la realidad de un instante (...) al evocar: “Lejos suena un clamoreo de campanas...”, mientras José María Codón, en su obra *El dialecto burgalés* mantiene el significado para toda la provincia y precisa cómo en Tardajos se denomina *clamores* a las *últimas campanadas, más espaciadas y más sonoras en el*

*toque de muertos, dos si se es
mujer y tres si se es hombre.*

En estos días, Carmelo ya estaba –y se sabía– enfermo. Dejo al lector imaginar cómo debieron sonar en su interior los *clamores* de las campanas de su propia obra, aquel 21 de marzo. Peor estaba, naturalmente, los días 7 y 8 de marzo de 2002, cuando esta obra fue programada por la Orquesta Sinfónica de Bilbao y su director, Juanjo Mena, en el concierto conmemorativo del 80º aniversario de la fundación de esta Orquesta, siempre con la prestación solista de Asier Polo, concierto que tuvo lugar en el Teatro Arriaga bilbaino y al cual el maestro Bernaola, bien a su pesar, ya no pudo desplazarse. Y, aun a fuer de pecar de literario en exceso, ¿no sería la realización máxima a la que aspiraba la partitura de *Clamores y secuencias* aquella del 5 de septiembre de 2002, de nuevo a cargo de Polo, la BOS y Mena, en el Teatro Principal de Burgos, el “tercer pueblo” de Carmelo, donde en su juventud había oído los clamores de las campanas de la catedral y se había estremecido con el fascinante canto mortuorio de Carbajo, los cuales sonaban ahora por él?

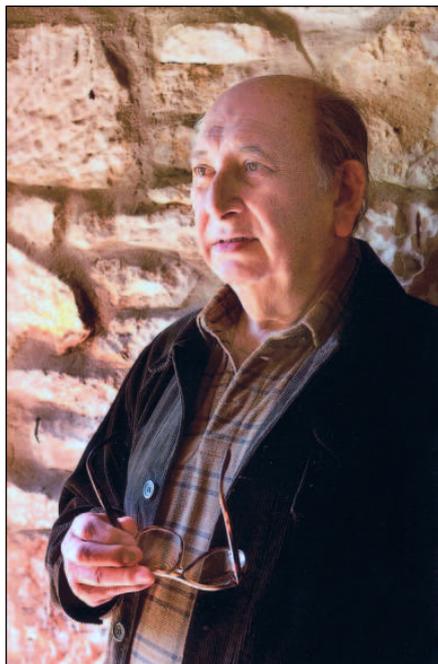


Fig. 6. Una de las últimas imágenes del maestro, tomada en la puerta de su casa en San Martín de Porres (Burgos).

Terminada la “historia”, acudamos a la partitura para tratar de describir esta obra singular. *Clamores y secuencias*, para violonchelo y orquesta, propone una introducción de quince compases centrada en una primera intervención del violonchelo entre dos acordes a modo de campanadas. Una vez creado el clima sonoro con la máxima economía de medios, las maderas, con las violas en paralelo, entonan una cantilena de aire arcaico, de aroma gregoriano, sobre acordes tenidos por el resto de las cuerda, lecho sonoro herido por la periódica evocación de golpes de campanas: los *clamores*. Instrumentos de metal se han añadido al canto de las maderas, pero, en un momento dado, el violonchelo hace suya esta melopea gregoriana durante unos compases, cediendo luego el protagonismo, de nuevo, a los vientos. Suena, imponente, un golpe de campanas (ahora real, no “evocado”) y el violonchelo, trascendido, pasa a interpretar a solo un canto fúnebre. La partitura ofrece dos opciones¹⁷ entre las cuales el solista debe escoger una: es

17. Véase más arriba el comentario de Ismael Fernández de la Cuesta en el *Diario de Burgos*.

más amplia y *cantabile* la primera, más escueta y austera la segunda. Terminada esta a modo de cadencia, vuelve el clamoreo de campanas y, sobre él, el violonchelo *llora* en una larga, emocionada y emocionante perorata. En la siguiente sección (o *secuencia*) se alternan vientos, cuerda y percusiones, se yuxtaponen y, en ocasiones, se superponen, mientras el violonchelo se diría que medita y se expresa “a su aire”, a menudo cantando en dobles cuerdas. Una especie de marcha repetitiva protagonizada por las maderas, y apoyada por el solista y la cuerda, conduce a una intensa llamada de los metales (trompetas y trombones) y el timbal que desemboca en una secuencia de gran exigencia técnica para el violonchelista, toda ella en sonidos armónicos. En un momento dado, el primer violín se desgaja en un lírico solo. Tras un trino del chelo solista, vuelve el lúgubre clamor de las campanas, entre cuyos sonos el violonchelo entona cantos breves, desesperados, dialogando con sectores diferenciados de la orquesta. El *tutti* orquestal crea un ambiente de intensa desolación que rematan las cuerdas en *glissandi* descendentes. Gélidos, hirientes acordes del *tutti* dan paso al violonchelo que emprende un pasaje repetitivo en semicorcheas ligadas de dos en dos. La percusión le saca de su ensimismamiento por un instante, pero apenas es tomar aliento antes de una nueva y virtuosística *cadenza* sobre un sutil fondo sonoro servido por las cuerdas. Breve secuencia orquestal y, *senza tempo e senza misura*, el violonchelo acomete su último canto, bellísima y conmovedora intervención en la que, con otro breve comentario orquestal intercalado, el solista lleva la música a su fin pasando por un patético *morendo e piangendo* –muriendo y llorando–, tramo en el que va descendiendo –*glissando*– por grados conjuntos hasta el registro grave donde se reencontra con los clamores de campanas. Y el espacio sonoro queda silencioso, trascendido.

8.

En agosto de 1994, y también en la torre de los Bernaola en el pueblecito burgalés de San Martín de Porres, firmó nuestro músico la partitura de *¡Imita! imita, que algo queda*, título inequívocamente suyo para la obra con la que atendió el encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid para el concierto y el CD que este conjunto previó como punto culminante de la celebración de su 90º aniversario¹⁸. El esencial papel atribuido a un clarinete obliga a considerar esta obra en el capítulo de música concertante, por más que, como ya hemos comentado, Bernaola huyera del término *concierto* por considerar que sus intenciones estéticas no eran las de abordar este género de composición.

La presencia de un clarinete solista en *¡Imita!...* es consecuencia de varios factores, además de la querencia que Carmelo Bernaola mostraba por

18. A la misma convocatoria responderían otras tantas piezas orquestales de Luis de Pablo, José Ramón Encinar, José Luis Turina, Ángel Oliver, Claudio Prieto, Tomás Marco, Alfredo Aracil y Cristóbal Halffter.

el instrumento del que fue sólido intérprete. Así, la presencia en la Sinfónica madrileña como solista –y, durante años, con representatividad– de Adolfo Garcés, colega, intérprete y amigo personal del compositor; y, sobre todo, el recuerdo que vino a la memoria de Bernaola cuando la Orquesta Sinfónica de Madrid le hizo este encargo: el de quien había sido uno de sus más insignes instrumentistas, el clarinetista Julián Menéndez¹⁹. En el comentario a su obra, recogido en el folleto del mencionado CD por Joaquín Turina Gómez, el maestro Bernaola explica:

Toda la obra es un homenaje al clarinetista Julián Menéndez, que era de la Sinfónica, y con el que yo coincidí en la Banda Municipal de Madrid, tocando los dos de clarinetes. Yo no he oído a nadie tocar un instrumento de viento como lo hacía él. Ha sido quizá el más grande instrumentista que he escuchado (...) Una de las cosas que hacía era tocar con su clarinete los papeles de otros instrumentos. ¡Era impresionante ver cómo imitaba con su instrumento el sonido de los otros!"...

Decidido, pues, este carácter de homenaje personal (la frase "*In memoriam* Julián Menéndez" encabeza la partitura), Bernaola procede a invertir los términos de la rara habilidad descrita y, de este modo, plantea la obra de manera que

es el clarinete el que propone una línea melódica que luego van imitando los otros instrumentos (...) La obra está construida con un canon a tres voces, simétrico y perfecto, al que contesta otro canon, y luego otro. Al final hay tres cánones simétricos y perfectos que, a su vez, hacen canon entre sí indefinidamente. La cosa resultó mucho más laboriosa de realizar que de imaginar...

Como bastantes otras obras de Bernaola, ésta la inicia el timbal, sobre cuyo fondo vienen a llenar el espacio sonoro unos acordes de tímbrica variada y de expresividad fría. Pronto entra el clarinete solista que se enseñoorea de la música al proponer un tema realmente extraordinario, en sí mismo y por las posibilidades que va a ofrecer de desarrollo, de unificación del material y de ordenación formal. Al solista se unen escalonadamente las trompas, las cuerdas..., el primer canon está en marcha, la maraña contrapuntística está tejiéndose. Mientras todas las cuerdas mantienen un Sol durante siete compases (en cuatro de ellos apoyados por las flautas), un conciso motivo ascendente suena seis veces, en las tres trompas y en las tres trompetas, convenientemente escalonado. Toda la orquesta converge en un calderón y el clarinete solo inicia (compás 65) la segunda sección de la obra, el segundo canon, ahora con un tema fragmentado en etapas (o microtemas), ondulada la primera, aristada la segunda, en tresillos la tercera...,

19. Nacido en Santander en 1896 y fallecido en Madrid en 1975, Julián Menéndez fue solista inapreciable de la Orquesta Pablo Casals, la del Teatro Real, la Nacional y la Sinfónica de Madrid, que era conocida como "Orquesta Arbós" cuando él ingresó en ella. Pero su labor más continuada la desarrolló en la Banda Municipal de Madrid, donde, además de sus dotes excepcionales de intérprete, trabajó abundantemente como transcriptor para banda de grandes obras orquestales.

cada una de ellas respondidas (*imitadas*) inmediatamente por distintos grupos instrumentales de la orquesta. Esta parte central, acaso la más leve o ligera desde el punto de vista expresivo, constituye la apoteosis de la *imitación*, el concepto recogido en el título de la pieza. Tal sucesión de imitaciones, tan rica desde los puntos de vista instrumental y tímbrico, puede perfectamente ser percibida (acaso al oído más que a la lectura de la partitura) como un juego de preguntas/respuestas, una especie de diálogo que, inevitablemente, cobra aspecto “teatral”, de “representación” (comedia, por supuesto). Este proceso conduce a una cadencia del clarinete de elevado virtuosismo, tras la cual el *piccolo* y el timbal (¡!) rememoran el primer tema o motivo principal de la obra, al que se une inmediatamente el clarinete. En esto (compás 122) entran las flautas con protagonismo inequívoco: a ellas corresponde introducirnos en el tercer canon, el de temática más reflexiva, el de agógica más lenta. En seguida, el clarinete y los arcos de la orquesta rememoran el tema principal y lo llevan a un pasaje (cinco compases) pletórico de sonoridad que el compositor pide se repita dos veces (o sea, que se interprete tres veces), a continuación de lo cual el timbal y las maderas nos abocan a la coda, siempre sobre el motivo principal que aquí ya no es sujeto de imitaciones, sino del repetitívismo tan caro a Bernaola a lo largo de toda su carrera. Finalmente (como sucedía en *Nostálgico*), la orquesta deja solo al clarinete y éste, como “apurado” ante la situación, remata la obra con un gesto se diría que sonriente. De punta a cabo, esta música es tan sabia como deliciosa y espero ver cómo acaban imponiéndose en el repertorio estos diez minutos de decantado arte sonoro, esta pequeña joya de la música de nuestros días.

9.

El maestro Odón Alonso, impulsor y director del festival denominado Otoño Musical Soriano, solicitó a Carmelo Bernaola la composición de una obra para violín y orquesta que pudiera servir –en la edición de 1997 de dicho festival– para el lucimiento del joven virtuoso ganador del Concurso de Violín “Ciudad de Soria” 1996. La obra resultó ser la última composición concertante de nuestro músico. La inicia el solista, con auténtico arrebató violinístico, y la orquesta se va incorporando al discurso sonoro por bloques: raramente es utilizada en *tutti* y nunca discute al solista su condición de protagonista ni su papel de “motor” de la composición, como corresponde a la finalidad que ésta tenía. En este sentido, es de notar una escritura que se diría absolutamente “de cara” al instrumento, potenciando los gestos técnicos habituales en la literatura violinística así como las posibilidades cantables y expresivas del instrumento. La escritura es compaseada. Un apunte repetitivo en el violín aboca a una virtuosística cadencia del solista tras la cual las violas inician la amplia sección central de las *Piezas caprichosas*, dominada por ese carácter repetitivo tan caro a Bernaola. Un tema ondulante sonará continuamente, siempre presente y siempre variado desde el punto de vista tímbrico, durante los compases siguientes. A las violas se añaden escalonadamente el clarinete segundo, el primero, un contracanto de los violines y del solista (éste en dobles cuerdas); luego arpa, flautas,

oboes... toda la orquesta salvo los metales, que entrarán más tarde para contraponer sus llamadas en acordes y marcar así el acceso al punto culminante. A partir de aquí, y como es preceptivo, descenderá la parábola (sonido y tensión expresiva): se adelgaza el sonido y, mientras las violas prosiguen impertérritas con el tema repetitivo, apoyadas por algún instrumento de madera, el violín canta libremente variantes del mismo motivo obsesivamente repetido. Un *glissando* espectacular a cargo del violín cierra este amplio periodo repetitivo y nos introduce en una segunda cadencia del solista. Se incorporan las maderas y las percusiones de la orquesta. Muchos compases después lo hace la cuerda con un coral semiestático, roto por la frenética entrada del violín. Las cuerdas callan de nuevo y los vientos y la percusión hacen un denso telón sonoro de fondo para el violín, que se expresa muy líricamente. Se establece un diálogo alternado entre las figuras nerviosas de esa parte de la orquesta y el espíritu *cantabile* del violín. Más adelante se alternan arpa y violín en el enunciado de un motivo rápido, en fusas, todo ello con la caja manteniendo un pulso insistente... Este giro en fusas, repetido *ad libitum* y en disminución sonora conduce a la música hasta su fin...

Formalmente, la obra puede verse como una estructura en tres partes, con sendas cadencias del violín solista actuando como eslabones entre la primera y la segunda y entre la segunda y la tercera. Por supuesto, cada una de las hojas de este tríptico está integrada, a su vez, por varios elementos autónomos. Conozco bastantes pomposos *Conciertos para violín y orquesta* con menos envidia que la de estas *Piezas caprichosas* de tan modesto título.

APUNTE BIBLIOGRÁFICO

- BERNAOLA, Carmelo Alonso. "De Alonso a Bernaola". En: *Revista de Occidente*, nº 151 (diciembre 1993). Madrid; pp. 101-104.
- BERNAOLA, Carmelo Alonso. *Sobre el género sinfónico*. Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído en el Acto de su Recepción Pública, el 17 de enero de 1993. Incluye el Discurso de Contestación, a cargo de Luis de Pablo. Madrid, 1993.
- BERNAOLA, Carmelo Alonso. Discurso de aceptación de su investidura como *Doctor honoris causa* por la Universidad Complutense. Madrid: Ed. Complutense, 2000.
- FRANCO, Enrique. Programa del concierto monográfico dedicado a Carmelo Bernaola en la Fundación Juan March. Madrid, 1975.
- FRANCO, Enrique. "Breve imagen de Carmelo Bernaola". En: *Programa del Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia*. Murcia: Universidad, 1986.
- FRANCO, Enrique. "Carmelo Bernaola, entre la objetividad y el humanismo". En: *XIII ciclo "Música del siglo XX"*. Bilbao, 1993.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Carmelo Bernaola (la obra de un maestro)*. Madrid: SGAE – Fundación Autor, 2004. [Los comentarios de las composiciones tratadas en el presente artículo han sido básicamente tomados de este libro].

- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. "Pequeño retrato de un gran músico". En: *Programa del XIX Festival Música del Siglo XX*. Bilbao: Fundación BBK, 1999.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis y TORRE, Mónica. Voz "Alonso Bernaola, Carmelo". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1. Madrid: SGAE, 1999.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. "Semblanza de Bernaola, al año de su adiós". En: libro-programa del ciclo "*Música de Hoy (Madrid en la vanguardia)*". Madrid, 2003.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. "Bernaola". En: *libro-programa de la Quincena Musical Donostiarra* nº 60. San Sebastián, 1999.
- IGLESIAS, Antonio. *Bernaola*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- MARCO, Tomás. *Carmelo A. Bernaola*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Col. Artistas Españoles Contemporáneos. Serie Músicos, 1976.
- MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970.
- MARCO, Tomás. Programa del *Concierto Homenaje a Carmelo Bernaola*. Madrid: Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid y SGAE, 1989.
- MARCO, Tomás. "La creación musical vasca hoy". En: *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, Año 33, Tomo XXX, nº 1. Donostia-San Sebastián, enero-junio, 1985.
- MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.
- VV.AA. "Homenaje a Carmelo Bernaola". En: *Programa del Concierto VI del Ciclo "Música del siglo XX"*. Bilbao, 13 de noviembre de 1979.
- VV.AA. *Homenaje a Carmelo Bernaola*. Otxandio, 25 de junio de 1989. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaina, 1989.
- VV.AA. *Proclamación Oficial Hijo Adoptivo de la Ciudad de Medina de Pomar (Burgos) a Carmelo Alonso Bernaola*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal, 1990.
- VV.AA. *Ofrenda a Carmelo A. Bernaola*. Recopilación de textos coordinada por José García Román. Granada: X Jornadas de Música Contemporánea, 1999.
- VV.AA. Dossier de la revista *Scherzo*, nº 166, julio-agosto 2002.
- VV.AA. *Carmelo A. Bernaola (Estudio de un músico)*. Bilbao: Ed. Mínima (Fundación BBK), 2004.

DISCOGRAFÍA

Nostálgico

Jorge Robaina, piano. Orquesta Sinfónica de RTVE. Dir.: A. Ros Marbá.
RTVE Música, 65176. 2003.

¡Imita! imita que algo queda

Adolfo Garcés, clarinete. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir.: José R. Encinar.
A y B Master, 94VII. 1994.

Clamores y secuencias

Asier Polo, violonchelo. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Dir.: J.R. Encinar.
Autor, SA00971. 2004.

PARTITURAS

EMEC - Editorial de Música Española Contemporánea.
Alcalá 70.
28009 Madrid