

Carmelo A. Bernaola: de la fenomenología sonora al significado textual¹

(Carmelo A. Bernaola: from sound phenomenology to textual meaning)

Ibarretxe, Gotzon
Univ. Pública de Navarra
Dpto. Psicología y Pedagogía
Campus Arrosadía
31006 Iruñea

BIBLID [1137-4470 (1999), 11; 49-63]

La estética de la "poética artesana" define de alguna manera a un compositor ecléctico y de excelente oficio como Carmelo A. Bernaola, que trabaja con diversidad de géneros y estilos musicales. Ahora bien, las peculiaridades compositivas no son suficientes para dar cuenta de muchos sentidos y contenidos concretos que expresan sus obras, y que sólo son reconocibles a través del estudio de su significado textual.

Palabras Clave: Etnomusicología. Música Contemporánea. Música Vasca. Carmelo A. Bernaola.

"Artisau-poetikaren" estetika definitzen du, nola edo hala, genero eta musika-estilo anitzekin lan egiten duen Carmelo A. Bernaola bezalako musikagile eklektiko eta trebezia handikoa. Konposizio-berezitasunak, alabaina, ez dira aski Bernaolaren obrek adierazten dituzten zentzu anitzen eta eduki zehatzen berri emateko, eta halakoak soilki esanahi tes-tualaren azterketaren bidez ezagutu ahal izango dira.

Giltz-Hitzak: Etnomusicología. Gaur egungo musika. Euskal musika. Carmelo A. Bernaola.

L'esthétique de la "poétique artisanale" définit d'une certaine manière un compositeur éclectique au talent exceptionnel: Carmelo A. Bernaola, qui travaille avec une diversité de genres et de styles musicaux. Naturellement, les particularités de composition ne sont pas suffisantes pour rendre compte de nombreux sens et contenus concrets qu'expriment ses oeuvres, et qui sont reconnaissables seulement à travers l'étude de leur signification textuelle.

Mots Clés: Ethno-musicologie. Musique Contemporaine. Musique Basque. Carmelo A. Bernaola.

1. Este artículo es parte del trabajo de investigación que lleva por título "Identidad y creación musical vasca en torno a la Generación del 51: A. Larrauri, A. González Acilu, C. Bernaola y L. de Pablo", que se realizó gracias a la Beca de Musicología (año 1996) concedida por la BBK (Bilbao Bizkaia Kutxa).

INTRODUCCIÓN

Carmelo Alonso Bernaola (n. 1929) es, junto con Luis de Pablo (n. 1930), uno de los primeros y más importantes compositores vascos de la *Generación del 51*, y su obra es una contribución tanto para la música vasca como para la música contemporánea en general. Pero si el interés de la figura de Bernaola se centra en su música, no hay que despreciar tampoco sus reflexiones acerca de la educación, cultura y sociedad actuales², ya que nos ayudan no sólo a conocer su trayectoria personal como pedagogo, conferenciante o músico sino que, sobre todo, nos encaminan hacia un análisis de sus presupuestos estéticos e ideológicos, tan importantes a la hora de comprender su pensamiento acerca de lo que sea la música (vasca).

EDUCACIÓN, CULTURA Y SOCIEDAD

Es bastante común entre los compositores actuales preocuparse por la falta de una “pedagogía de la programación” que sirva para ampliar el conocimiento de la gente en torno a la música contemporánea. Así también, en un foro de la UNESCO, Bernaola decía “que una buena y bien planificada política de programación musical es esencial, tanto para la difusión de la música en general como, sobre todo, para la de obras poco conocidas y no frecuentes en los programas (...) Los programadores (...) minimizan la posibilidad de una más amplia facultad de conocimiento de la música y consecuentemente de la cultura (...) Los habituales asistentes a los conciertos escuchan fundamentalmente la música clásica y la romántica” (Bernaola, 1993a:1).

Según Bernaola, se entiende que haya un estancamiento en los gustos del público que acude a los conciertos, ya que no sólo los responsables de programación sino también los instrumentistas, así como los directores de orquesta, quieren interpretar ante todo obras del repertorio tradicional que les garanticen el “éxito multitudinario”. Además, en música también priman los criterios económicos antes que los artísticos, de modo que “las grandes multinacionales del disco dirigen las programaciones más de lo que se cree, y promocionan una música de intérpretes más que una música de autores” (Murillo, 1993:72). En consecuencia, se fomenta la adoración al intérprete virtuoso y a los grandes divos, más que a los auténticos creadores, y salvo lo que es “arqueología musical”, el resto de la música tiene grandes dificultades para ser estrenada.

Por otro lado, cuando se intenta dar una solución mediante programas monográficos o los que están dedicados a varios compositores, tampoco resulta. Por ello, es necesario “incluir la música de nuestro tiempo en los programas normales (...) de suerte que su inclusión en los conciertos sea algo natural y normal, no extraño y excepcional. Es decir que no sea como ‘un mundo aparte’ (...) Hago votos por que la música sea para el público algo más que un ‘entretenimiento gozoso’. Que sea una manifestación intelectual, relacionada y bien entroncada con el resto de la Cultura” (Bernaola, 1993a:3).

2. La fama que precede a Bernaola es debida sobre todo a su trabajo como compositor de música de concierto (con numerosos encargos de orquestas, festivales y centros nacionales y extranjeros), así como de música de cine, televisión y teatro. Sin embargo, no hay que olvidar su labor como profesor en el Conservatorio de Madrid y luego como Director de la Escuela Superior de Música “Jesús Guridi” de Vitoria-Gasteiz, llevando el prestigio y el reconocimiento a este centro de enseñanza.

Bernaola aboga por la "normalidad" en el trato a la música y a los músicos: una normalidad que tenga en cuenta a los compositores vivos, incluyéndolos en las programaciones en la misma proporción que los del repertorio tradicional; y también una normalidad en cuanto a la relación de la música con el resto de las actividades educativas y culturales. Como consecuencia de la formación que los futuros músicos reciben en los Conservatorios, "su preparación técnica es excelente, en un buen porcentaje, pero no tanto su preparación cultural artística. Sus criterios estéticos y artísticos suelen ser, salvo excepciones, bastante limitados" (Bernaola, 1994:3). De ahí que para Bernaola sea importante actuar en el mundo de la enseñanza, renovando los métodos pedagógicos y ampliando la posibilidad de acceder al conocimiento de diferentes tipos de música. El músico no sólo debe cultivar su campo de especialización, sino que debe interesarse por otras materias. Para ello, es necesario que la música esté integrada en la enseñanza y sea una asignatura más a estudiar junto con las demás:

"Bien es cierto que se han impartido y se imparten las enseñanzas musicales en algunas universidades, pero lógicamente estaban y están dirigidas a estudios superiores, para verdaderos especialistas, que en general pretendían y pretenden ejercer algunas de las ramas de la música, como por ejemplo la musicología, o bien desean doctorarse. Parece que en este momento, con la LOGSE, existe el proyecto de impartir cultura musical en la enseñanza general. A los centros de enseñanza musical deberán asistir los que pretenden ser profesionales, o simplemente tienen el capricho de realizar estudios musicales" (Bernaola, 1993c:95).

Resulta innegable que es cada vez mayor la integración de la música en la enseñanza general, ya que hasta hace pocos años la música se había reservado a un limitado grupo de iniciados, acantonados en centros especializados como los Conservatorios. Sin embargo, todavía hoy en día la enseñanza especializada está centrada en el estudio de la tradición musical posrenacentista, y además ha olvidado muchas veces complementarse con otros ámbitos del saber, de ahí que Bernaola y otros compositores de su generación -como el propio L. de Pablo- propugnen una formación interdisciplinar para el músico.

Con todo, estas quejas se reducen a mera protesta y exigencia de soluciones parciales, frente a un problema más profundo circunscrito al mundo occidental, donde "el privilegio de las letras ha sido directamente proporcional, sobre todo en el mundo latino, al alejamiento padecido por la música con respecto a la cultura y a la educación, y su aislamiento de las demás artes" (Fubini, 1994:14). Admitir la preponderancia de lo literario, y por tanto de lo visual, frente a lo auditivo supone, de entrada, cuestionar la metodología de la propia enseñanza occidental, enfocada hacia el conocimiento abstracto que se transmite a través de libros de texto, y la técnica estandarizada que persigue en gran medida -como en el caso del academismo musical- el virtuosismo como tal. De hecho, la planificación de la enseñanza a base de programas y exámenes que la mayoría de las veces evalúan sólo la capacidad intelectual-verbal del individuo, mutila otras facultades no menos importantes desde el punto de vista de la musicalidad humana. Además, como dice Small, "las escuelas de música en el sentido moderno son un invento del siglo XIX, y ninguno de los hoy reconocidos como 'grandes compositores' del siglo XVIII, o incluso del XIX, tuvo que someterse a ellas" (1989:201). Por ello, seguramente, además de transmitir el conocimiento teórico de otras culturas musicales, sería conveniente recuperar e integrar otros modos de aprendizaje como la participación colectiva al modo de las culturas de tradición oral, el de la antigua imitación al maestro, o los ejercicios de improvisación del jazz.

Se podría poner en tela de juicio, incluso, el papel del compositor como creador de una obra acabada, en contraposición a la importancia que tiene el proceso mismo de cre-

acción. Lo cual, de una manera u otra, se ensaya constantemente en la música popular moderna. A pesar de ello, frecuentemente, los compositores parten de una visión excesivamente dicotomizada de la realidad musical, y establecen interesadas jerarquías entre la música popular y la culta. Así también, según Bernaola: "Una cosa es la gran música organizada, con grandes estructuras, y otra el rock, o el folk, etc. Estas son músicas para dilettantes, mientras que la otra es música de gente que domina un gran oficio de la técnica de la música" (Murillo, 1993:72). Como corolario de esta argumentación, dice en otro momento: "Se va a recordar a Stockhausen, a Boulez... Los Beatles son música popular que no pasará a la Historia como ejemplo de manifestación artística de primerísimo orden, pasará como un fenómeno social, pseudoartístico, si es que pasa (...) nadie se acuerda de los trovadores. Los trovadores serían el equivalente a la música ligera de hoy" (Murillo, 1993:72).

Sin duda, la complejidad técnica inclina la balanza a favor de la denominada música culta, aunque es cierto también que ése no es ni el único ni el criterio determinante a la hora de clasificar como buena o mala una música. Tampoco tiene sentido hacer vaticinios acerca de lo que recordarán las generaciones futuras, y menos aún comparando la música de los trovadores con la música popular actual, ya que el estudio de su repercusión y criba exigirá una perspectiva de más largo alcance. Por otro lado, si se parte de parámetros relativos exclusivamente a la técnica musical, hay que recordar siquiera las complejidades estructurales y el virtuosismo de no pocos instrumentistas de música popular moderna. Por ello, no estaría de más que los compositores y profesores de música, además de conocer la música culta actual, conocieran también el rock, el pop y otros géneros populares.

Es curioso comprobar cómo el propio Bernaola, a pesar de establecer esas diferencias jerárquicas entre música popular y culta, él mismo se ha dedicado a componer música de todo tipo, y en muchos casos una música popular "ligera" que tanta fama le ha proporcionado. Sin duda, todo ello tiene mucho que ver no sólo con el gran oficio que él despliega, sino también -como veremos a continuación- con su manera particular de concebir el mundo de la composición.

LA ESTÉTICA DE LA "POÉTICA ARTESANA"

Casi todos los que escriben sobre el compositor de Otxandio destacan su destreza técnica e innovación lingüística en materia musical, quizás descompensada con sus aportaciones a nivel teórico o con sus inquietudes culturalistas. Así pues, remarcando a ese hombre de oficio que es Bernaola, Marco dice que "en los casos de un Luis de Pablo o un Ramón Barce nos encontraremos ante intelectuales que llegan a la composición por la consideración cultural de la música, en el de Bernaola nos encontraremos a un músico capaz de alcanzar niveles de creación intelectual por la decantación rigurosa de su carrera profesional" (Marco, 1976:10). Sus presupuestos estéticos parten, por tanto, del estudio del material sonoro mismo, de ahí que -en palabras tomadas de Mario Bortolotto- T. Marco defina a Bernaola como "un músico practicante de una poética artesana" (ibid.).

Oficio y eclecticismo son los términos con los que más veces se ha aludido a su figura y, de hecho, Bernaola ha trabajado con casi todos los géneros musicales. Así, por ejemplo, se ha proliferado en la música para películas, documentales y cortometrajes, incluso para televisión, teatro o radio. Como consecuencia de ello, ha ganado dos Premios Nacionales de Música Cinematográfica, tres Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos y el Premio

Goya de 1989³. En cuanto a la música de cine es de destacar la diversidad de estilos que ha mostrado, sabiendo adaptarse en cada momento al tipo de película que debía musicar: desde fragmentos que exigían una música de vanguardia, o los de carácter festivo con bailables -incluso algún fragmento de zarzuela-, hasta partituras sinfónicas, tanto con temas románticos como de estilo simbolista. Como dice J. LLuís, "si algo define el estilo bernaoliano de música para el cine es, precisamente, su falta de estilo (...). Total, que Carmelo Alonso Bernaola es un compositor ecléctico, con un buen oficio adaptable a cualquier circunstancia. Es un todo-terreno" (LLuís, 1992:38-39).

Ahora bien, si la capacidad de adaptación, derivada de ese buen oficio y profesionalidad, es la característica destacada de Bernaola, hay un género -el de la ópera- al que todavía se resiste, y esto es debido, según él, a que "la nueva música no ha encontrado aún sus textos. Se habla de ópera contemporánea, pero en realidad estamos tratando de musicalizar según parámetros actuales un sentido de la narrativa, de la poesía, etc. que pertenece a la poética del pasado"⁴ (Zubikarai, 1992:11).

Aunque puedan parecer excusas los argumentos esgrimidos por Bernaola para demostrar el desfase entre la poética del texto y la música en la ópera contemporánea, todo adquiere sentido al comprobar que su pensamiento estético se decanta más por las cuestiones de sonoridad y timbre, que por los significados textuales. Como él mismo afirma, cuando compone no se deja guiar por lo literario: "no trato de contar una historia, cojo lo estructural, porque el sonido es lo sustancial, el elemento que hace la música" (Gandariasbeitia, 1993:6). En cuanto a los textos, "semánticamente trato de darles el sentido que tienen las propias palabras, las sílabas, y el discurso hablado. Y si hay alguna cosa muy claramente literaria, procuro que la atmósfera de aquel momento se acerque de alguna manera a aquello. Tampoco pienso como Stravinski que el texto es sólo un pretexto. No, es algo más: el euskera tiene una música, el castellano tiene otra, el italiano o el alemán un sonido distinto. Eso sí, trato de respetar la sonoridad implícita en las palabras" (ibid.).

Si no de manera sistemática como, por ejemplo, en el caso de A. González Acilu, a Bernaola también le preocupa el tema de la tonología de las lenguas; incluso, las alusiones extramusicales condicionan de algún modo su música. Es decir, lo que a él le interesa principalmente es el aspecto sonoro, más que el textual. Tanto es así que cuando compone bandas sonoras de películas, según él, no trabaja sobre guión, sino sobre la película rodada (LLuís, 1992:38). Sin embargo, Bernaola tampoco cae -como él mismo apunta- en un formalismo de estilo stravinskyano, ni se muestra -como en el caso del compositor ruso- contrario a la expresividad, aún en el sentido romántico.

Aunque Stravinsky rechazaba la concepción de artista *inspirado* al modo romántico y reivindicaba una creación basada en el "esfuerzo de una técnica vigilante" (Stravinsky, 1983:54-55), era precisamente la aplicación de esa técnica vigilante lo que le llevaba al uso de tradiciones, géneros y estilos musicales diversos que iban desde el canto gregoriano, el folklore ruso y la ópera bufa hasta el dodecafonismo o el jazz. Pues bien, Bernaola coincide con esa versatilidad o eclecticismo de estilos. No en vano, siendo él un compositor con una formación

3. El palmarés de Bernaola está jalonado por innumerables premios, becas, medallas de oro..., que van desde la obtención del Gran Premio de Roma en 1959, hasta su investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense en marzo de 1998, junto a Luis de Pablo, Tomás Marco y Cristóbal Halffter.

4. Otros autores parecen tener resuelto este problema, como es el caso de L. de Pablo con los textos de Molina Foix.

sólida, no se conformó con las limitadas miras académicas de su entorno y tomó contacto con las corrientes compositivas y estéticas europeas del momento⁵, para luego aplicarlas a su antojo en la creación musical. Es más, como en muchos compositores de su generación, en Bernaola hay que hablar también de autodidactismo.

Con todo, en relación a esa estética de la “poética artesana”, sería absurdo pensar que el material sonoro informa por sí mismo -como a menudo dicen los compositores- y que no hay unas ideas previas que se proyectan en las obras de Bernaola. Por ello, según Marco, “la relación de Bernaola con su material musical, como la de todos los grandes autores englobables en la estética de la poética artesana, es imprescindiblemente dialéctica y avanza implacablemente hacia la consecución de una imagen sonora que es a la vez reflejo de su entorno y respuesta individual y social al mismo” (Marco, 1976:12-13).

En este sentido, partiendo de esa “poética artesana”, tan próxima a los conceptos stravinskyanos, y con un bagaje compositivo y cultural tan amplio, será necesario conocer ahora el modo en que todo ello se plasma en su música, tanto a modo de particularidades compositivas, como a modo de expresión de unos significados concretos. Además, desde una perspectiva etnomusicológica, y con intenciones de descubrir su concepción acerca de la música vasca, tendremos que examinar sus opiniones, así como los elementos que aparecen en sus obras y aluden de algún modo a lo vasco, centrándonos para ello en los contenidos que proyectan sus obras, fundamentalmente a través de los textos.

EL ELEMENTO POPULAR EN LA CREACIÓN MUSICAL

Si la estética de la “poética artesana” bernaoliana lleva a priorizar el aspecto técnico-formal de la música, más que el del valor semántico -casi siempre extraído del texto-, no se puede decir, sin embargo, que la obra de Bernaola no parta de unas ideas preconcebidas, y menos aún cuando hay imágenes y menciones explícitas cargadas de sentido dentro de un contexto de uso determinado. Ocurre así, por ejemplo, con las partituras que contemplan de alguna manera lo vasco: desde el mero hecho de poner el título en euskera a su pieza electrónica *Jarraipen* (1967), o el empleo de motivos populares en *Bela Bartok-I Omenaldia* (1981), hasta las glosas y añadidos de melodías populares a un motete de Anchieta, o la recreación musical de un texto poético en el trío instrumental *Argia ezta ikusten* (1973), cuyo título está tomado de un poema de Gabriel Aresti. Veamos uno por uno cada caso.

No hay demasiado que decir en cuanto a la vasquidad de su obra *Jarraipen* (Sucesión), que data de 1967 y fue estrenada ese mismo año en el Instituto Francés de Madrid. Según Bernaola, el título en euskera se debe a que “es una palabra que fonéticamente es distinta y bella” (Iglesias, 1982:102). Por lo demás, se trata de la única obra electrónica de Bernaola, y hay que reconocer el mérito de hacer una pieza de esas características en aquella época, contando únicamente con los escasos medios del Laboratorio de electroacústica “Alea”, patrocinado por Huarte.

5. Después de estudiar composición en Madrid con Julio Gómez, amplió sus estudios en Roma, Siena, Darmstadt y otros centros europeos de vanguardia, donde trabajó composición con Petrassi y Maderna, música de cine con Lavagnino, y dirección de orquesta con Celebidache.

En cambio, Bernaola compuso *Béla Bartók-I Omenaldia* (1981) utilizando temas populares vascos⁶: partitura escrita para violín, clarinete y piano (esto es, los mismos instrumentos para los que estaba escrito *Contrastes* de Béla Bartók), con motivo del homenaje a Béla Bartók realizado en Madrid para conmemorar el centenario de su nacimiento. Como dice el propio Bernaola, “el material empleado proviene de algunas canciones populares de mi pueblo, Ochandiano, de las que extraigo pequeñas células melódicas, configuraciones rítmicas, constantes interválicas, etc., que me sirven para configurar un lenguaje sonoro específico que yo precisaba para la composición de este homenaje. El trabajo se articula en tres partes: ‘Otsak’ (Resonancias), ‘Jarraipen’ (Sucesiones) y ‘Jarraikoa’ (Continuo), donde los dos últimos se tocan sin interrupción, y está dedicado al escritor vizcaíno Elías Amézaga” (Bernaola, 1991)⁷.

Béla Bartók-I Omenaldia es similar a los *Contrastes* bartokianos en cuanto a género instrumental, pero además coincide en duración -más de un cuarto de hora- y en su configuración en tres tiempos. También el tipo de tratamiento de los elementos folklóricos recuerda a Bartók: ritmos obsesivos del piano que surgen y se mantienen hasta el final del tercer movimiento *Allegretto*, y la melodía popular ejecutada por el clarinete, al modo de los motivos jazzísticos de Benny Goodman que inspiraran los *Contrastes*.

En cualquier caso, este trío abre el debate sobre lo que supone el elemento popular, a efectos de identidad, en la creación musical de Bernaola. Marco dice que “las apariencias pueden engañar y la obra es vasca en cuanto es de Bernaola, no por el uso de esa tonada que a lo que nos lleva es al mundo del homenajeado, Bartok, usando el mismo complejo instrumental que sus ‘Contrastes’ y empleando el folklore en la manera transfigurada en que él lo hacía de forma que el uso del tema vasco tiene más que ver con Bartok que con la música vasca” (Marco, 1985:19). También Bernaola se expresa en términos semejantes al tratar de explicar lo que es para él la música vasca:

“...es la que hacen los músicos vascos. Si hacer canciones populares vascas es hacer música vasca, entonces también yo puedo hacer música china, tocando melodías de ese país. Se trata de la esencia, la arquitectura de la música. Es algo que se siente o no se siente. Como características diría que la música vasca tiene una carga sentimental, romántica, casi enfermiza; que es algo consustancial a los vascos y cierta agresividad controlada” (Fernández, 1989:6).

Sería absurdo negar a estas alturas que música vasca es la que hacen los vascos, independientemente de que usen o no elementos folklóricos. En este sentido, Bernaola se muestra prudente y sensato. Sin embargo, fluctúa entre ese posicionamiento y el que habla de unas peculiaridades innatas que caracterizarían a los vascos, a la manera de los viejos adagios esencialistas tan subrayados por los compositores y musicólogos del nacionalismo musical vasco.

Además, reproduce y refuerza ciertos tópicos como el de la tradición coral vasca, cuando dice que “siempre nosotros hablamos, nosotros los vascos, de nuestra tradición coral, y es cierto” (Bernaola, 1984:7). Aunque el coralismo, tal como lo conocemos en la actualidad, surgió como fenómeno urbano en el siglo XIX, Bernaola utiliza un motete del polifonista az-

6. A pesar de que el compositor de Otxandio afirmara que eran todas de su pueblo, a A. Iglesias la melodía que aparece en el tercer movimiento le recordaba otra melodía castellana (1982:24). En verdad, uno no quita lo otro.

7. Notas del librito que acompaña al disco compacto “Compositores vascos actuales” editado por la BBK (Bilbao Bizkaia Kutxa) en conmemoración del décimo *Festival de Música del Siglo XX* (1991).

peitiarra Juan de Anchieta, quien fuera maestro de capilla de la corte de los Reyes Católicos, para componer *Abestiak* (1989) y homenajear así a la tradición coral vasca. Es lícito pensar que Bernaola pretende establecer algún paralelismo entre lo que han sido las tradiciones corales populares y el coralismo de ámbito culto, ya que la pieza coral consiste en una glosa polifónica por ampliación o reducción de dicho motete, al que se le añaden elementos de canciones populares vascas. Luego, como veremos, el mito de los vascos como pueblo que canta en colectividad desde la noche de los tiempos aparecerá con toda su fuerza.

En cuanto a *Argia ezta ikusten* (1973)⁸, a pesar de que el poemilla-título de Gabriel Aresti sobre el que se basa la pieza no se cante ni se recite, hay dos aspectos que permiten conectar la creación musical con el significado del texto: por un lado, las alusiones extramusicales que aparecen en la obra y, por otro lado, el valor semántico que conlleva la elección de ese poema por parte de Bernaola. Se trata ahora de saber el significado que Bernaola otorga a esos referentes. En efecto, el título de la obra está tomado de un poema del libro *Harri eta herri* (Piedra y Pueblo, 1964) del poeta vasco Gabriel Aresti (1933-1975), y lo que Bernaola pretende con la partitura es acercarse a ese mundo poético de Aresti. Dice así:

“...su acontecer discursivo se produce sin sometimientos formales apriorísticos, de suerte que no se puede hablar de esta o aquella estructuración formal; el compositor ha pretendido acercarse de una manera sugestiva al estilo poético de Aresti.

La organización sonora se basa en el continuo empleo de un mismo entramado interválico, tema que el autor había abandonado hace algunos años y al que retorna, precisamente para realizar este trabajo, por considerarlo necesario a fin de otorgarle una determinada unidad” (Bernaola, 1973)⁹.

Aún a falta de una estructuración *a priori*, la obra tiene una forma que se articula en tres secciones, a las que la elaboración interválica, con sus momentos puntillistas, le confiere unidad (Iglesias, 1982:114). Sin embargo, no es a través de esa forma ni de la técnica empleada por lo que podamos deducir algún sentido especial de la obra. Por el contrario, las alusiones al tamboril y al *irrintzi* de la parte final de la obra permiten entrever el porqué de su integración en la partitura, como signos de una identidad determinada que tratamos de comprender y explicar. Pero para ello, tenemos que volver de nuevo al título de la obra.

Cuando Bernaola se aproxima al “estilo poético” de Aresti está, irremediablemente, acercándose al contenido de su poesía: una poesía que a menudo ha sido calificada de social por su cercanía con la ideología de Blas de Otero y Celaya, y también por su cercanía personal al núcleo comunista de Bilbao, aunque -como dice Atienza- sus reivindicaciones son más bien lingüísticas y no puede desvincularse de una lengua que, en muchos casos, conlleva expresiones de la ideología nacionalista tradicional (1984:57-61)¹⁰. También por ello, el título del poema que escoge Bernaola, *Argia ezta ikusten* (No se ve la luz), a pesar de hablar del obrero enclaustrado en ese paisaje urbano oscuro y carente de sol (como el paisaje de

8. La obra, dedicada a José Luis Rojas y escrita en 1973 para clarinete, vibráfono y percusión (triángulo, dos platos y dos cajas), se estrenó el mismo año en Rentería por el grupo “Diabolus in musica”, bajo la dirección de Joan Guinjoan. Posteriormente, la obra figuró en el XI Festival Internacional de Música de Barcelona.

9. Comentarios de Bernaola en la hoja que acompaña al disco LP “Euskal musikalarien uhin berria” editado por Edigsa (1973).

10. Hay que recordar también aquí el disco en homenaje a Gabriel Aresti que sacó el grupo musical *Oskorri*, quien padeció boicotes allá por los años setenta debido a su filiación marxista y, por otro lado, fue tachado de españolista por cantar en castellano (Aristi, 1985:95-96).

la margen izquierda de Bilbao, que era precisamente el lugar donde trabajó y vivió Aresti), ese paisaje no se opone al de la margen derecha, sino al de un idílico e idealizado País Vasco (ibid.:68).

No hay que olvidar, por otro lado, que el libro de Aresti se inspira en los presupuestos estéticos de Oteiza y sus aspiraciones de recuperar una identidad que se remite a la Edad de Piedra. De ahí la identificación entre Pueblo y Piedra mostrada en el título del libro. Además, Kortazar ha vislumbrado una doble vertiente a considerar en su libro: “por una parte, Gabriel Aresti ha creado una nueva forma de poetizar esta tierra (hasta su obra era más común identificar el Pueblo con el árbol), y, por otra, tal identificación connota la prehistoria, la Edad de Piedra, donde modernos antropólogos como Juan Aranzadi, han identificado una concepción ahistórica sobre el pueblo vasco. Aranzadi dice que, si bien la Historia -y especialmente la Edad Media- sirvieron a Sabino Arana para crear una concepción mitológica de la bondad ideal del vasco, tal protagonismo ha pasado a la Edad de Piedra, en ella se ha encontrado ahora la esencia inmutable y original del pueblo vasco (...) La poesía de Gabriel Aresti es una poesía que busca mediante la identificación Piedra-Pueblo la expresión de los valores de una Edad de Oro, idealizada” (Kortazar, 1990:146).

Hay que tener en cuenta que Gabriel Aresti señalaba a Barandiarán y a Altube como maestros suyos y, además, sostuvo todas sus tesis en torno a la cultura prehistórica del vasco, en particular la de la originalidad del euskera, respecto de las lenguas románicas; es decir, el poeta redundaba en muchas de las ideas que tomó para sí el nacionalismo a la hora de configurar su discurso sobre la identidad étnica. Así pues, con el texto de un autor tan marcado por su época como Gabriel Aresti, aunque el texto no informa nada de la construcción sonora, da una idea del mundo con el que el compositor sintoniza y de las asociaciones que establece en el momento de la creación, así como de los significados probables que él pueda atribuir a los referentes musicales de la tradición vasca que aparecen en su obra *Argia ezta ikusten*: el caso del tamboril o la emulación del *irrintzi* final como elementos de autoctonía ancestral y esencial vasca.

Casi me aventuro a afirmar que, en cuanto al concepto de vasquidad, Bernaola es al nacionalismo musical vasco lo que Aresti es al nacionalismo vasco: se desmarca pero incurre en una especie de paranacionalismo, por la utilización de elementos sonoros y textos que llevan implícitos sentidos propios del nacionalismo (musical) étnico. Pues bien, esa especie de paranacionalismo es lo que voy a tratar de ver con más claridad en el siguiente apartado.

“EUKADI”: LENGUA Y PUEBLO EN VERSIÓN NACIONALISTA

Es obvio que Bernaola apenas ha utilizado elementos del folklore musical vasco en sus obras. Sin embargo, cuando lo ha hecho, a pesar de revestirlos con un ropaje actual, no ha desmentido ninguno de los sentidos que la versión nacionalista ha otorgado a esos referentes populares. Tanto es así que una de sus creaciones más emblemáticas de estos últimos años, *Eukadi*, constituye un verdadero compendio de todos los constructos identitarios del imaginario musical configurado por el nacionalismo musical vasco. Pero vayamos por partes.

Para empezar, cuando Bernaola habla de nacionalismo en música lo reduce, como muchos compositores y musicólogos, sólo a un estilo, a unas maneras de componer a partir de unos materiales populares. Sin embargo, luego, cuando se refiere a los diferentes modos de hacer música vasca, habla de indeterminados caracteres personales y étnicos propios de los vascos, tal como lo hacían los compositores del nacionalismo musical vasco:

“Se han hecho obras admirables en el estilo, pero esto no quiere decir, y quiero poner un especial énfasis en explicarlo, que únicamente la música nacionalista es la que va a determinar en los compositores su procedencia, su manera de ser y su manera de sentir, porque son de un determinado lugar de la tierra (...). Yo podría ser perfectamente músico coreano, porque con tomar un canto popular coreano, y realizarlo sinfónicamente ya está; pero no, esto no es así. El espíritu, el alma de la música, lo que no se consigue ni en un canto folklórico, ni en ninguna otra cuestión. La forma de comportamiento de un compositor en el momento de crear una obra, en cómo relaciona todos los elementos que en la obra se dan cita, en distintas particularidades y singularidades que allí se producen, muy específicas de las distintas etnias o razas del mundo, esto es algo que es producto de todo un proceso cultural” (Bernaola, 1984:11-13).

En efecto, ni el uso del folklore ni la aplicación de un determinado estilo hace que una obra sea o no vasca, pero tampoco que sea nacionalista o no lo sea. Además, el estilo personal de un compositor no puede confundirse con ningún supuesto carácter étnico y consustancial, como lo hace Bernaola:

“Tenemos que conseguir que en Euskadi surjan grandes compositores, estamos en el camino, hay algunos ya que están en el mundo haciendo música vasca, y los oídos avezados, los grandes musicólogos extranjeros, ya saben decir, éste es músico vasco, éste es músico español, éste es músico valenciano, éste es músico andaluz, ya lo saben decir, ya hay algo ahí. No hay un motivo popular, no lo hay, pero sin embargo sí existe una manera de hacer y un sentir, un palpito y un acento en la música, que determinan las características personales del compositor de que se trata (...) se nota el acento y el palpito de su procedencia” (Bernaola, 1984:15).

Bernaola insiste en esas atribuciones étnicas cuando se trata más bien de cuestiones de estilo personal derivadas de un sinfín de confluencias: talento personal, influencia de estilos diversos, también referentes autóctonos, etc. Es más, a pesar de que su talante carezca de ningún prejuicio etnicista -un tanto difuminado incluso en el mismo nacionalismo musical vasco-, cuando él mismo aborda la composición de una obra como *Euskadi. Euskarari Abestia* (Euskadi. Canto al euskara), repleta de auténticos símbolos étnicos para el mundo nacionalista, no puede evitar hacerse eco de esas mismas interpretaciones.

En concreto, con motivo del centenario de la fundación del PNV (Partido Nacionalista Vasco), la Fundación Sabino Arana encargó a Bernaola dicha obra sinfónico-coral, que fue estrenada el 29 de diciembre de 1995 en el Teatro Arriaga de Bilbao. Escrita sobre un libreto de J. A. Zubikarai -donde se intercalan versos de F. Arrese Beitia-, la Cantata conseguía aunar en sus cuarenta minutos de duración los elementos más emblemáticos de la tradición musical, instrumental y coral vasca, e intentaba presentar la historia étnica de los vascos, desde el paleolítico hasta la actualidad, en cuatro etapas que el propio autor del libreto resumía en: Presentación, Euskadi canta, Euskera y Euskadi hoy con proyección hacia el futuro¹¹.

Es sabido que una de las preocupaciones estilísticas más remarcables en Bernaola ha sido el interés que ha tenido siempre por la riqueza y exquisitez de las sonoridades tímbricas, y es justamente a ese aspecto a lo que trata de sacar partido en esta obra sinfónico-coral, mediante un perfecto acoplamiento entre las partes instrumentales y las vocales en el

11. Los comentarios a la obra, así como el texto en su integridad, están recogidos en el programa de mano del propio concierto en el Teatro Arriaga.

conjunto de la obra. Así pues, trata con especial cuidado tanto los interludios que introducen los cantos solistas o corales, así como las partes que acompañan a esas voces. En cuanto a la orquestación bernaoliana es de destacar ese peculiar tratamiento a modo de grupos de cámara diversos que se superponen o van unos a continuación de otros. Se trata de una manera de orquestar muy explotada por él en obras anteriores, pero esta vez su aplicación tiene una significación bien distinta, ya que al dar cabida a instrumentos populares, inusuales en el tratamiento orquestal, como la pandereta, el txistu, la txalaparta, la alboka o las toberas, así como a sonidos de percusión a base de yunques y piedras, los juegos tímbricos sirven para evocar los diferentes momentos de esa historia étnica.

En cuanto a lo vocal, el trabajo realizado sobre las sonoridades del euskera es una novedad en su caso. Es de destacar el papel protagonista de las voces en la obra, bien a modo de solistas, bien como coros que representan el canto del pueblo vasco -una vez más la metáfora coral como canto del pueblo- en su avance hacia un futuro con mayores cotas de libertad. En definitiva, es imprescindible conocer el texto que utiliza Bernaola para construir su obra, tanto por los juegos fonéticos que lleva implícitos, como por los significados que de él se derivan.

Tras un comienzo sonoro a modo de caos original, las voces introducen las primeras palabras del texto, entremezclando alusiones a elementos naturales (sol, tierra, agua, tierra) tan frecuentes en la mitología vasca, con relaciones metafóricas también manidas por la literatura contemporánea (Piedra-Pueblo, Roble-Vida, Fábrica-Sangre), y con conceptos fundamentales que definen al nacionalismo tradicional vasco (Dios, Ley, Independencia, Patria). Además, las palabras están emparejadas por similitud fonética (Arri-Erri, Ur-Lur, Ola-Odola, Fede-Lege, Erria-Aberria, etc.):

ABESBATZA	CORO
Eguzkia	Sol
AHOTSAK	VOCES
Urtzi	Firmamento
Ortzea	El firmamento
Leze	Oquedad
Mendi Eze	Monte verde
Arri	Piedra
Erri	Pueblo
Ur	Agua
Lur	Tierra
Itxasoa	Mar
Basoa	Monte

ABESBATZA	CORO
Lurra	La Tierra
(y más adelante)	

ABESBATZA	VOCES
Gogoa	Espíritu
Jaungoikoa	Dios
Fede	Fe
Lege	Ley
Gure era	Nuestro ser
Izakera	Entidad
Lana	Trabajo
Gure jana	Nuestro alimento
Nortasuna	Identidad
Burujabetza	Independencia
Gizatasuna	Humanidad
Sena	Instinto
Ahalmena	Poder
Kemena	Voluntad
Erria	Pueblo
Gizona	Hombre
Aberria	Patria

Después de esa Presentación, continúa el coro con el tema “Eguzki-Euzki-Euzkadi”, acompañado por la percusión. Y a medida que avanza la obra se van alternando cantos solistas y corales con acompañamiento instrumental. Las palabras se muestran ya dentro de versos al estilo popular, y aparecen con especial incidencia las imágenes y los temas tratados por el nacionalismo: la preservación de las “costumbres puras”, el Euskera como el máspreciado tesoro y símbolo de unión entre los euskaldunes, el concepto de “Pueblo de Piedra”, las “viejas leyes”, la imagen del “tronco y la hoja del roble”, etc. También el coro, como metáfora del pueblo vasco, canta a *capella* las excelencias de un pasado autárquico feliz y en paz gracias a sus Leyes.

Como se ve, las voces son las protagonistas de excepción en la composición bernaolina, y su canto da un repaso general a todos esos referentes tomados por el nacionalismo para incoar una identidad étnica que supuestamente permanece inmutable desde las épocas prehistóricas. Elementos como Piedra-Pueblo -claramente derivado de Barandiarán, Oteiza y, sobre todo, Aresti- o Tronco, hoja del roble y viejas leyes, tratan de sustanciar esa historia étnica de los vascos. Y el euskera se constituye como símbolo fundamental de esa continuidad y unidad identitaria, por ello se estima fundamental su preservación. De ahí también que el coro y la orquesta introduzcan el “Euskeraz beti” y luego el “Euskaldun jaio nintzan, ambos poemas de F. Arrese y Beitia (1841-1909) en pro del euskera:

*Euskaldun jayo nintzan,
euskalduna azi
euskara utzi amak
eustan erakutsi*

*Euskera maite maite
zabiltz neugaz beti*

*Euskera ill ezkeru
ez dot gura bizi.*

Nací euskaldun
euskaldun crecí
sólo euskara mi madre
me enseñó

Euskera cuánto te quiero
marcha siempre junto a mí

Si el euskera muere
no quiero vivir.

Como Bernaola, el poeta de inspiración bertsolarística F. Arrese Beitia era natural de Otandio. Además, fue contemporáneo de Sabino Arana, fundador del PNV. En cualquier caso, este poema fue escrito en 1881, pocos años después de la abolición de los Fueros (1786), y todavía se enmarca dentro de esa literatura foralista que canta a una vida tradicional vasca idealizada y a una identidad que se teme perder, sobre todo, si se pierde la lengua: el euskera. Para que esto no ocurra, el pueblo se pone en marcha y canta la proclama de Sabino Arana: "Euskotarren Aberria Euzkadi da" (La Patria de los vascos es Euzkadi). En ese momento al coro le acompaña un proceso orquestal que acaba de eclosionar. Después, en la parte final, los pasajes instrumentales se combinan y alternan con las voces de hombres y de mujeres, para concluir en un canto al futuro, a cargo del coro de niños: "Atzokoan finkatuz gaur geroa bultzatu" (Enraizados en el ayer impulsamos hoy el mañana), que es precisamente el lema usado para los premios de la Fundación Sabino Arana.

En suma, la partitura de Bernaola no presenta novedades respecto de su producción anterior, en cuanto al tratamiento tímbrico y el tipo de orquestación, aunque sí en cuanto a la utilización masiva de instrumentos tradicionales vascos que pretenden dotar de determinados significados a la obra. De nuevo, para comprender no sólo la obra sino el modo de concebir la música y la cultura vasca por parte de Bernaola, hay que resaltar la importancia del texto y los sentidos compartidos por el compositor y el libretista en torno a lo que sea la identidad vasca: sus mitos, sus materiales folklórico-musicales y, sobre todo, un relato histórico tramado desde la perspectiva nacionalista.

Es evidente el guiño a esas interpretaciones de lo vasco, al menos en el plano cultural. Lo cual no es novedoso en los planteamientos de Bernaola que, como hemos visto antes, se orientaban hacia un esencialismo identitario de inspiración popular que era capaz de resumir diversidad de estilos y trayectorias biográficas bajo el epígrafe de lo étnico. Pero además, insiste y se atreve a proponer proyectos educativos que persigan la conservación y el desarrollo de lo popular como única manera de enraizarse en lo vasco, e ir creando escuela:

"...entiendo que es un momento espléndido para Euskadi, para que surjan compositores de primerísima línea, que conformen una escuela y que de alguna forma lleve al mundo, el alma y la manera de ser de nuestro pueblo, de una manera mucho más pura, que si recogiésemos un canto popular. No desdeño el canto popular y les voy a decir por qué, cuando nosotros enseñamos música a nuestros niños, tendremos que enseñarles nuestras canciones que están informadas de una determinada manera de ser. Cuando se hace un estudio científico, de una o varias canciones populares, y se llega a la conclusión de que se dan tales o cuales intervalos, giros, carencias, tales o cuales melismas melódicos, y si nosotros enseñamos la música a nuestros chicos, con nuestros cantos populares, iremos creando una determinada manera de ser, de apreciación musical, y esto lo tenemos que conseguir, porque cuando estos chicos, después, creen aunque no estén haciendo un canto popular, tendrán tan asimiladas las raíces de nuestros campos, que invariablemente les saldrá algo que con eso tenga que ver, al margen de los otros valores que ya he enunciado anteriormente" (Bernaola, 1984:19).

A la manera del nacionalismo musical de última hornada, Bernaola cree también en una especie de esencia musical vasca que, aunque no aparece directamente en la melodía popular, sí se puede captar por medio de esa alquimia personal que va transformando los aspectos más tangibles de lo popular en elementos de estilo que luego afloran en la creación. De ahí, según él, la importancia de transmitir las canciones populares a las nuevas generaciones.

Ahora bien, en su caso particular, Bernaola ha tenido ocasión de asimilar tanto las características de las melodías tradicionales vascas como las de otras culturas tradicionales, in-

cluso de referentes modernos derivados de géneros diversos como la música de cine, teatro o televisión, sin que por ello se le plantearan problemas de identidad. Por ello, desde una lectura global de su impresionante biografía musical y su peculiar manera de enraizarse como compositor vasco, no se puede hablar en ningún caso de etnicidad y cierre, sino más bien todo lo contrario: esto es, actitud abierta que le permite compatibilizar perfectamente premisas de corte esencialista, con identidades, técnicas y estilos de variada procedencia.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.:

– *Homenaje a Carmelo Bernaola*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1979.

ARISTI, PAKO:

– *Euskal kantagintza berria (1961-1985)*. Donostia, Erein, 1985.

ATIENZA, JAVIER:

– "Aresti en su mundo", en *Maldan behera. Harri eta Herri*. (G. Aresti). Madrid, Cátedra, 1984.

BERNAOLA, CARMELO:

– "El folklore vasco como material de composición", en *Cuadernos de Sección Folklore 1*. Eusko Ikaskuntza, 1983.

– "Los compositores vascos y la música actual", Pregón de apertura del XVI Certamen Internacional de Masas Corales, leído en la Sala Capitular del Excmo. Ayuntamiento de Tolosa, el día 31 de Octubre de 1984.

– "Programación y música", Congreso Internacional: *La creación musical contemporánea*. XXV Asamblea General del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO? Alicante, 22-26 de septiembre de 1993a.

– "De Alonso a Bernaola", en *Revista de Occidente* nº 151. Diciembre, 1993b.

– "La música en la cultura española", en *Revista de Occidente* nº 151. Diciembre, 1993c.

– "La transmisión y la enseñanza de la música", en Congreso Internacional del Consejo Iberoamericano de la Música. Madrid, 1994.

FERNANDEZ, RAMON:

– "Bernaola", en *El Diario Vasco*. 23-8-89.

FRANCO, ENRIQUE:

– "Imagen de Carmelo Bernaola", en *Homenaje a Carmelo Bernaola*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1979.

FUBINI, ENRICO:

– *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, Alianza, 1994.

GANDARIASBEITIA, M. J.:

– "Entrevista a Carmelo Bernaola", en *Deia Igandea*. Bibao, 29-8-1993.

IGLESIAS, ANTONIO:

– "En el LX cumpleaños de Carmelo Bernaola", en *Homenaje a Carmelo Bernaola*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1979.

– *Bernaola*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

KORTAZAR, JON:

– *Literatura vasca: siglo XX*. Donostia, Etor, 1990.

LLUÍS i FALCÓ, JOSEP:

- "Carmelo Bernaola", en *Música de Cine* nº 4. Valencia, abril-junio, 1992.

MARCO, TOMAS:

- *Música española de vanguardia*. Madrid, Punto Omega, 1970.
- *Carmelo A. Bernaola*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- "Carmelo Bernaola: cincuenta años", en *Homenaje a Carmelo Bernaola*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1979.
- "La creación musical vasca hoy", en *Revista Internacional de los Estudios vascos*. San Sebastián, Estudios Vascos, 1985.

MURILLO, TORRES:

- "Carmelo Bernaola. Compositor y académico", en *El Diario Vasco*. Donostia, 24-1-1993.

SALABERRI, SABIN:

- "Carmelo A. Bernaola", en *Homenaje a Carmelo Bernaola*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1979.

SMALL, CHRISTOPHER:

- *Música, Sociedad, Educación*. Madrid, Alianza Música (AM 45), 1989.

STRAWINSKY, IGOR:

- *Poética Musical*. Madrid, Taurus, 1983.

ZUBIKARAI, ANTON:

- "Karmelo Alonso Bernaola, euskal musikarari ospetsua, askatasunaren bidean", en *Homenaje a Carmelo Bernaola*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1979.
- "Carmelo Bernaola: una interrogante sobre el concepto de sinfonismo", en *Deia*. Sábado 6 de junio de 1992.