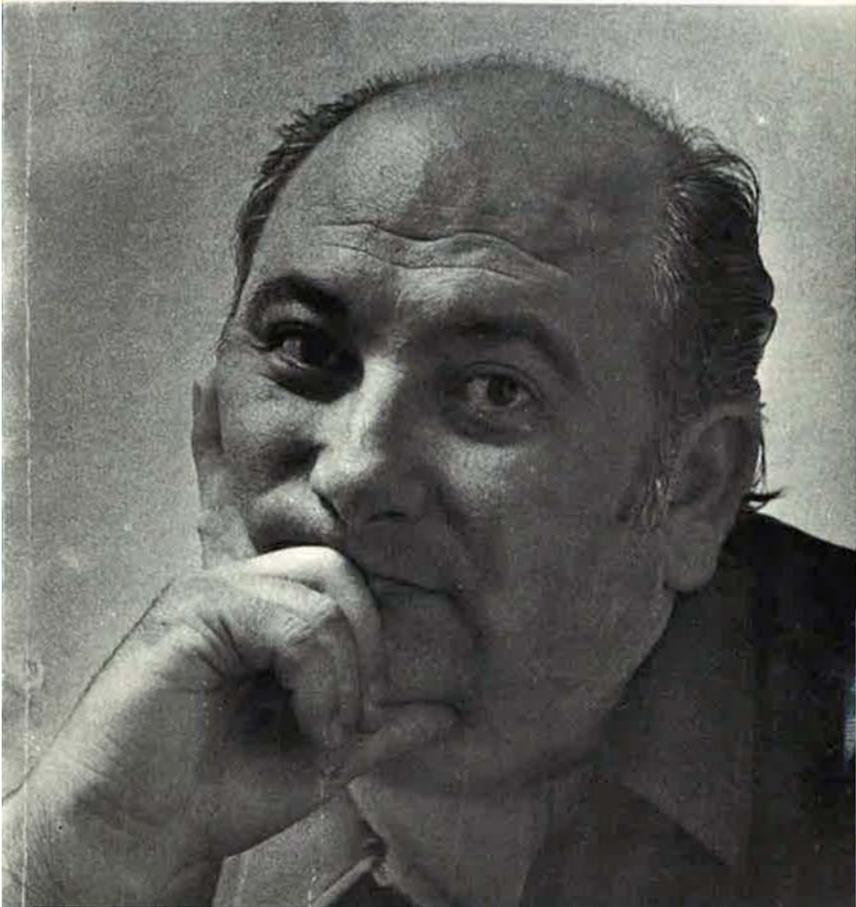




TOMAS MARCO

Camilo A. Demunoz

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Una valoración exacta del papel renovador que significó la Generación del 51 para la música española, sería imposible sin la presencia de la figura de Carmelo Bernaola. Bernaola representa, dentro de esta promoción, la vía que lleva desde una profunda formación ortodoxa hacia la ruptura consciente con lo que se hizo ya tópico. En él, la cualidad de espléndido profesional es una característica que impregna las demás consideraciones y que sólo cede ante una capacidad imaginativa de primer orden y una creatividad situable entre las más originales de la música española de nuestro siglo veinte.

Bernaola supone, además, un punto de entronque con los movimientos más recientes que reivindican las culturas regionales. Vasco por los cuatro costados, nuestro compositor no renuncia a las raíces de su cultura ni a sus más profundos entronques sin que por ello la

Carlo A. Demola

TOMAS MARCO

Compositor y Critico.

Premio Nacional de Música, 1969.



DIRECCION GENERAL
DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL

Amelio A. Demarela

SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACIÓN Y CIENCIA. 1976

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Imprime: R. ARSANGO - Tracia, 38 - Madrid-17
Depósito Legal: M. 37.345/1976 I.S.B.N.- 84-369-0048-0
Printed in Spain

EL ENTORNO

Hablar sobre la figura y la obra de Carmelo Bernaola equivale a reconsiderar por completo toda una época de la música española. En efecto, los acontecimientos que desembocan en la iniciación y afirmación de una vanguardia musical de postguerra en España no pueden prescindir de la presencia de Bernaola que se constituye en uno de los más activos creadores y que en la actualidad posee una obra de amplitud y magnitud suficiente como para ocupar por derecho propio uno de los lugares dominantes de la música española en nuestro momento. Desmembrada por la guerra la llamada «Generación del 27» que estaba llamada a unir la herencia de Falla con la marcha general de la música europea, la música española se encontró durante los años inmediatamente posteriores a

la guerra desconectada de la realidad circundante, proceso que se agravó por una vuelta a casticismos que empedrecían la corriente nacionalista de Falla y que acabaron convirtiéndose en una estética oficiosamente oficial. La ruptura con tal estado de cosas se larva y acaba por estallar durante los años cincuenta por obra y gracia de una promoción joven que ha quedado ya bautizada con el título de «Generación del 51». La denominación fue acuñada por uno de sus miembros, Cristóbal Halffter, y aunque a veces se ha discutido lo apropiado de la misma, no cabe duda que ha hecho la suficiente fortuna como para poder seguir designando a una realidad muy concreta: los compositores que comienzan a aparecer en la vida musical española, con afán renovador, a principios de los años cincuenta.

En tal sentido, no cabe duda de que Bernaola está plenamente inserto en dicha generación, participando de sus dudas, tanteos y logros y constituyéndose en uno de sus principales representantes. Así, su trayectoria evolutiva será la habitual en los miembros de esta promoción: estudios académicos, influencia del nacionalismo ambiente, evolución hacia el bartokismo, descubrimiento de la vanguardia europea por contactos extranjeros, asimilación tardía pero rapidísima de las corrientes dodecafónicas y seriales para llegar a construir un lenguaje musical propio, destacadamente coherente, con las características del arte español y plenamente paralelo con las tendencias mundiales de su momento. Este es también el camino de Bernaola, si bien lo recorre con pasos propios y cristaliza en él en una expresión muy personal y extraordinariamente sugerente y original. Los comentaristas musicales, a veces —co-

mo los de arte en general— un tanto dados a hablar de los logros artísticos en términos de record deportivo, y muy influenciados por la tendencia a agrupar las escuelas por tríos siguiendo el ejemplo de la «trinidad vienesa» (Schönberg, Berg y Webern) o la «trinidad serial» (Boulez, Stockhausen, Nono) han tendido a establecer otra triada capitolina de la Generación del 51: Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Carmelo Bernaola. Personalmente no quiero adoptar ninguna clasificación preferente, sobre todo en una promoción que cuenta también con autores tan calificados como Ramón Barce, Juan Hidalgo, José María Mestres-Quadreny, Xavier Benguerel y otros muchos, pero no tengo dudas acerca del importantísimo papel jugado por Bernaola, sin cuya música habría que modificar muchos elementos en la apreciación del período a que pertenece.

Otro elemento particularmente importante en la consideración del entorno musical de Bernaola son las cuestiones relativas a la trascendencia de la literalidad gramatical de las anteriores escuelas nacionalistas. Carmelo Bernaola es y se siente profundamente vasco, pero su música está muy lejos de transitar por los caminos fáciles del folklorismo o por el confort enguatado de los fáciles halagos a un chauvinismo más o menos pueblerino. Carmelo Bernaola ha afrontado la aventura de producir una música de nuestra época cuyas raíces culturales pienso que siguen siendo vascas sin por ello sacrificar al pintoresquismo o la palettería. Al igual que algunos artistas plásticos, como Oteyza, Chillida, Sistiaga, Mendiburu y otros muchos, Bernaola encuentra su expresión autóctona a través de un planteamiento

rigurosamente actual de su material y exigencias artísticas. A través de su basquidad, Bernaola logra una proyección española y una presencia universal, única manera de no hacer caer a su arte en una involución paleta y acercarlo a la línea actual de los grandes autores nacionalistas que, de Dvorak a Penderecki y pasando por Bartok o Falla, no obraron en cada momento de otra manera.

Pero si la obra de Bernaola sería base ejemplificadora de los problemas básicos de un arte con raíces nacionales, su carrera no es menos paradigmática en cuanto sirve para ilustrar determinados aspectos de la situación profesional y social del compositor español. Porque Bernaola debe ser considerado como un músico enteramente profesional en el más estricto sentido de la palabra. Familiarizado desde niño con los problemas de la escritura y la interpretación musicales como medio profesional de vida, toda su carrera será un ejemplo de lo que un compositor español de su momento podía realizar en el campo profesional, no sólo para el desarrollo de su talento creativo puro, sino en la aplicación práctica del mismo a la subsistencia diaria, tanto en la composición de una música aplicada como en la interpretación como medio de vida. 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 encontramos a un músico capaz de alcanzar niveles de creación intelectual por la decantación rigurosa de su carrera profesional. En Cristóbal Halffter veremos al continuador de una dinastía de músicos que parte de una situación encontrada que inicialmente

te facilita su aceptación por parte del status social, aunque luego tenga que afirmarse personalmente para no ser devorado por el mismo, en Bernaola contemplamos la lucha de un músico de profesión que, desde una situación marginada por la sociedad española, lucha denodadamente por imponer a la misma un nuevo concepto del compositor como trabajador intelectual que hasta entonces distaba mucho de estar reconocida, tanto por culpa de la actitud social como por el encogimiento cultural de muchos músicos. Si, al igual que Romain Rolland tomando el ejemplo de Varèse para su «Jean Christophe» o de Marcel Proust utilizando a Reynaldo Hahn para su «Jean Santeuil», un escritor español deseara tomar en la actualidad a un músico como personaje de novela, creo que la figura de Carmelo Bernaola sería la que mejor podría definir y encarnar una situación y una trayectoria de su aquí y ahora.

En alguna ocasión hemos definido a Carmelo Bernaola como un músico practicante de una poética artesana. Esta denominación, usada por Mario Bortolotto para definir la creación de determinados autores contemporáneos, por ejemplo Franco Donatoni, y que el propio Bernaola acepta con humorismo, no intenta sino señalar la importancia que el propio oficio de músico y las consideraciones acerca del material empleado tienen en el desarrollo de las ideas estéticas del autor. En toda la historia de la música ha habido autores a los que sería fácil aplicar este concepto —Bach, Mozart o Brahms, como ejemplo— y otros a los que convendría menos —Beethoven, Wagner o Debussy— sin que ello quiera decir ni mucho menos que en los primeros nos encontramos ante academicismos retóricos o que en los

segundos la artesanía musical no exista o sea secundaria. Por el contrario, el primer grupo de autores no pueden ser formularios porque el contacto con el material les lleva forzosamente a trascenderlo continuamente y a una constatación práctica que se aleja del academicismo en cuanto éste se divorcia continuamente de la realidad por un anquilosamiento formulario. En los segundos, el dominio de los recursos técnicos tiene que llegar a ser perfecto para poder reflejar con la necesaria exactitud las ideas no estrictamente sonoras que informan su mentalidad compositiva.

La poética artesana de Carmelo Bernaola le lleva a plantearse la música, y la composición musical, desde los datos inmediatos del material sonoro y del comportamiento del mismo. Aspecto sonoro, forma y praxis musical son en él un todo que se elabora por el contacto completo y constante de esos datos con la actividad compositiva y la creatividad del autor. Bernaola opina, muy posiblemente con razón, que la música sólo se puede describir con términos musicales y que toda consideración de otro tipo alude en cierta manera a aspectos que están fuera de la música misma. Pero esto se puede poner perfectamente en relación con la música considerada como un hecho de cultura precisamente a través de los logros formales de una obra, ya que, en mi opinión, una forma no es una fórmula sino la cristalización cultural de una idea. Una idea que en el caso de la música es sonora. Por eso 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. De esta manera, cualquier tipo de análisis, ya sea estructural o sociólogo, que se quiera aplicar a su música, deberá contar más con los logros que con los planteamientos, lo cual me parece que es la única manera de real acercamiento a una realidad cultural con algún sentido y alguna proyección en y desde el entorno.

Por último, la trayectoria musical de Bernaola sirve para ilustrar muy bien el caso de un músico hecho a sí mismo y «a pesar de», algo que no es infrecuente en el ambiente musical español (los casos de Albéniz o Falla son clásicos) y que toca de lleno a todos los compositores de su generación. Ya desde la misma formación del compositor nos encontraremos con la insuficiencia del ambiente. Insuficiencia que no se produce sólo a niveles sociales sino también puramente profesionales y que abarca desde la misma información y enseñanza técnica hasta las realidades estéticas. Poseedor de todos los estudios posibles a un nivel oficial, recoleccionador de recompensas académicas, Carmelo Bernaola acabará siendo en el fondo, para poder llegar a ser él mismo, un autodidacta, único camino que casi sin excepción parecen tener los compositores españoles desde siempre. En efecto, si se hubiera quedado en nivel de enseñanzas técnicas, estéticas y culturales recibidas, Carmelo Bernaola hubiera llegado a ser un pasable músico de composiciones aplicadas y un mediocre remedador del clasicismo. Por el contrario, Bernaola se informa, toma contacto con la realidad musical europea, acude a cursillos de perfeccionamiento en el extranjero, y sobre todo, reflexiona ampliamente sobre hechos fun-

damentales para un compositor que la enseñanza musical de su momento —y ello no ha mejorado en el actual— no consideraba: adquisición de una amplia cultura de tipo general, ahondamiento en las cuestiones estéticas y sociológicas y de la música, un eterno preguntarse sobre los porqués y los paraqués compositivos. Carmelo Bernaola es compositor porque lo siente así, porque su manera de expresarse así lo necesita, por la misma imperiosidad conque un árbol da frutos. Pero además es capaz de preguntarse sobre las razones de ese proceso y sobre los frutos que realmente deben esperarse de él. Sólo así la creación cobra un sentido, sólo así Bernaola ha podido llegar a producir obras que consideramos fundamentales en el entorno particular de su generación y en el ámbito general de la música española.

LA VIDA

Carmelo Alonso Bernaola nace en la localidad vizcaina de Ochandiano el 16 de Julio de 1929. Tanto su nacimiento como la larga tradición vasca de su familia y los primeros años transcurridos en este entorno marcarán definitivamente su trayectoria como artista vasco y hombre ligado a las tradiciones y características de una tierra y raza a las que, paradójicamente, sólo estará ligado por residencia permanente durante los años de su niñez. Sabido es, sin embargo, que son precisamente estos años los que conforman a la persona y delinear su carácter y vivencias fundamentales para toda la vida. De su origen vasco, Bernaola ha conservado su inconfundible aspecto físico, su amor por ciertas tradiciones vernáculas, su gusto por la lluvia y los cielos

grises contrapesados por una escasa simpatía hacia el sol abierto y el calor, su profundo conocimiento de la lengua vasca que sigue hablando perfectamente en la actualidad, después de treinta y cinco años de residencia en diversas localidades castellanas. Conserva incluso su apellido de guerra más vasco, Bernaola, al que ha dejado caer el inicial Alonso paterno.

Quizá convenga añadir algo sobre esta cuestión. Los comienzos de su carrera musical se realizaron como Alonso Bernaola, pero poco a poco la eufonía y mayor rareza de este segundo apellido fueron haciendo sentir su fuerza en los ambientes musicales que, cada vez más, tendían a conocerle como Bernaola a secas. Ello unido a los equívocos inevitables, conocidos por todo español que haya viajado o haya utilizado sus dos apellidos oficiales españoles en el extranjero, donde tal regla es una verdadera excepción al no existir segundos apellidos, que se produjeron en sus años de peregrinaje, hicieron que el músico optase por reducir el Alonso a una A seguida de un punto de la que más tarde prescindiría. Pero este proceso no parte de la iniciativa del compositor ni implica ninguna preferencia por su parte. Ha sido simplemente un proceso independiente de su voluntad al que el autor ha acabado por acostumbrarse en evitación de continuos equívocos.

No había ningún antecedente musical en la familia de Bernaola, pero bien podría decirse que su vocación es temprana aunque, posiblemente por fortuna, su carrera esté exenta de rasgos siempre inquietantes y a menudo odiosos de niño prodigio. Su padre trabajaba en los talleres Omega de Bilbao y en su puesto continuó des-

pués de iniciada la guerra hasta la toma de la capital vizcaina en 1938. Entre tanto, el niño crecía y vivía en su pueblo natal con una existencia parecida a la de cualquier niño de una población semirural, si bien más adelantada en la época que la media de otras similares en España, pues no en vano el país vasco lo estaba en general. En Ochandiano aprende sus primeras letras, toma contacto con la naturaleza y se enfrenta con la vida ante un hecho tan traumático y sobrecogedor para la infancia como es una guerra, una guerra que además es civil.

En 1939, al finalizar la contienda, la familia Alonso Bernaola se traslada a Medina del Pomar, en la provincia de Burgos, donde fijará su residencia. El niño, que no ha cumplido aún los diez años, se despide definitivamente de su tierra natal para comenzar una nueva vida en Castilla la Vieja. Y si Bernaola nunca ha dejado de considerarse vasco, también es cierto que Burgos influirá notablemente en su vida. Son muchos años de residencia, todos los comienzos de su vida musical, múltiples relaciones que después, ya instalado en Madrid, le harán también volver a la vieja ciudad castellana en la que quedó parte de su vida. Mutando todo lo mutable que se quiera podríamos comparar el efecto de Burgos en el vasco Bernaola al ejercicio por Soria en el andaluz Machado.

En Medina de Pomar es donde Carmelo Bernaola descubre y desarrolla su talento musical. El compositor habla aún hoy con gratitud de sus primeros maestros, músicos posiblemente modestos, pero excelentes profesionales que iniciaron su sólido camino. Así Servacio Martín con el que comienza a estudiar el clarinete, luego su

instrumento profesional, quien además le indujo a estudiar armonía y no quedar ligado a la práctica del instrumento, presentándole además al maestro de capilla y director del Orfeón de Burgos, Domingo Amoreti, su primer maestro en profundidad. No sin mencionar antes al director de la Banda Municipal de Medina de Pomar, Bernardino Pereda, con quien también tendrá una relación de aplicado estudiante. De esta manera, Burgos y Medina comienzan a alternar en las preocupaciones del músico que se adentra en el aprendizaje de su oficio y que viaja muy a menudo a la capital de la provincia en busca de conocimientos y oportunidades. Tanto es así que en 1945, su padre decide el traslado de familia a Burgos para que el naciente músico pueda continuar sus estudios con mayor facilidad y aplicación.

Con Domingo Amoreti realiza tres cursos mientras Manuel Martín es ahora su profesor de clarinete. Y pronto el joven músico comienza su carrera profesional actuando como clarinetista en teatros, bodas y bailes y alternando también como intérprete de saxofón. Al mismo tiempo ingresa en el Orfeón de Burgos donde será Jefe de Cuerda y donde tomará un contacto práctico con la música que él mismo confiesa le fue muy útil, especialmente para la práctica de la armonía. Entre tanto, ya se ejercita en sus primeras composiciones, siendo éstas principalmente piezas corales y de banda. La práctica instrumental le llevará también a formar parte de la efímera Orquesta Sinfónica de Burgos donde hace sus primeras armas como violinista otro músico burgalés que llegará a ser bien conocido, el futuro director de orquesta Rafael Frühbeck.

Mientras, al entusiasta músico que es el joven Bernaola se le presenta la delicada alternativa del servicio militar. Delicada, porque puede interrumpir por bastante tiempo, y aún arruinar por completo, sus estudios musicales. Bernaola opta por una solución que compagina sus obligaciones difícilmente eludibles con la práctica de la música: hace oposiciones a músico militar. El hecho ocurre en 1948 obteniendo plaza en la Banda de la Academia de Ingenieros de Burgos. Esto le permite seguir la práctica de la música como instrumentista al propio tiempo que hace el servicio militar y además le pone en contacto con un músico sólido, el maestro Blanco, con quién completará la armonía y el contrapunto y fuga.

En 1951 la carrera de músico militar lleva a Carmelo Bernaola a Madrid a la Banda del Ministerio del Ejército donde llega al grado de sargento. El traslado se convierte en la residencia definitiva en Madrid y es además importante para Bernaola pues en esa Banda coincide con otros músicos de su generación, la de ese mismo 51 en que se traslada, que hacen también el servicio militar como son Manuel Angulo, Angel Arteaga y Cristobal Halffter.

Al llegar a Madrid, Carmelo Bernaola se examina en el Conservatorio de la capital para revalidar todos sus estudios y se matricula en el último año de Armonía con Enrique Massó. El mismo confiesa que esta clase le fue de suma utilidad y que, sin dejar por ello las enseñanzas de Blanco, profundiza así en la técnica musical. En el mismo Conservatorio madrileño estudiará el Contrapunto y Fuga con Francisco Calés Otero y la composición con Julio Gómez. Merece la pena

detenerse un momento en este último nombre que Bernaola confiesa vital en su evolución. Es además quien le enseña la cima de las aspiraciones de un músico creador, la composición, asumiendo una delicada responsabilidad pues a menudo de un maestro en esta materia puede derivarse una carrera que afirme las dotes iniciales del alumno o que las arruine por derrotos equivocados. Julio Gómez fue un gran compositor español, fallecido en 1973, al que todavía no se ha hecho la justicia debida como creador. Su labor llena sin embargo una época, no sólo en el aspecto creativo sino también como agudo crítico, investigador, musicólogo e intelectual de vastos horizontes, una cualidad de la que la música española estaba muy necesitada. El mismo se confesaba autor ligado a la tradición romántica pero al propio tiempo era capaz no sólo de conferir unos sólidos conocimientos compositivos a sus alumnos, sino de alentarles en su libertad creativa, abriéndoles caminos y, sobre todo, no imponiendo sino orientando, dejando hacer y no ahogando. Carmelo Bernaola recuerda siempre con agradecimiento y verdadero cariño a Julio Gómez, su verdadero maestro en las lides de la composición.

Mientras estudia, Bernaola aprovecha una buena ocasión para concluir sus tareas militares e integrarse en una agrupación instrumental civil. En 1953 gana las oposiciones como clarinete de la Banda municipal de Madrid y abandona el ejército. La Banda será desde ese momento y hasta la actualidad el núcleo principal de la actividad de Bernaola como intérprete y su más seguro medio de vida. Fundada a principios de siglo por Ricardo Villa, la Banda Municipal de

Madrid ha tenido siempre un justo prestigio de contar con los mejores instrumentistas de viento de la capital. Sus obligaciones, mucho menos pesadas que las de una orquesta sinfónica o un teatro, permitían a Bernaola tener asegurada la subsistencia y al mismo tiempo poder seguir dedicándose a estudiar, a componer y a participar en la vida musical activa del país. Y el compositor, aún en lo mejor de su carrera creativa, no ha querido dejar nunca un puesto que sólo en apariencia es modesto y al que está agradecido por el servicio prestado en una realidad social como la española que no presenta la tarea material del compositor con la menor facilidad.

La carrera conservatorial de Carmelo Bernaola está jalonada de premios y distinciones que demuestran hasta que punto es brillante y su facilidad y dotes para estos estudios. En 1954 obtiene el Premio Extraordinario de Armonía y en 1956 ve la concesión nada menos que de cuatro premios: Primer Premio de Contrapunto y Fuga, Primer Premio de Clarinete, Premio Extraordinario de Música de Cámara y Premio Mozart, culminando en 1958 con el Premio Extraordinario de Composición. Pero no todas las distinciones serán solamente académicas, ya en estos tempranos años Bernaola es distinguido en concursos abiertos a todos los músicos españoles obteniendo en 1955 una Mención de Honor en el Premio Nacional de Música y otro galardón de igual rango en el Premio Samuel Ros de 1956.

La obtención del Premio Extraordinario de Composición en el Conservatorio abrió a Bernaola una posibilidad que el compositor se apresta inmediatamente a aprovechar: la opción al Gran

Premio de Roma, galardón trienal que le permitiría desplazarse al extranjero y componer libremente. Bernaola prepara cuidadosamente los ejercicios, pasa brillantemente un complicado sistema de exámenes y finalmente, en 1959, obtiene el ansiado galardón que le permitirá trasladarse a la capital de Italia donde residirá hasta 1962. Antes, ha tenido lugar un importante acontecimiento en la vida del compositor, el 5 de Febrero de ese mismo año contrae matrimonio con María del Carmen Ruiz a quién había conocido en el Coro de la Casa de Burgos de Madrid. El matrimonio ha tenido hasta la fecha cuatro hijos: Cecilia, Liliana, Carmelo y Gonzalo.

La ida a Italia es fundamental en la carrera de Bernaola por muchos motivos. De un lado, es ya un compositor hecho al que nada se puede enseñar desde el punto de vista escolástico, pero que sin embargo necesita ampliar el horizonte informativo hacia unas realidades que se daban en la música del presente y que la vida musical española desconocía en su casi totalidad. Roma representa además un contacto con otras realidades culturales y la posibilidad de dedicarse íntegramente a la composición. Además, pasado el primer año, la obligación residencial no es estricta y el compositor puede viajar por Francia, Alemania, Austria y desde luego otras ciudades italianas, tomando contacto con personajes musicales y pulsando el estado de la composición de su momento. Bernaola marcha a Roma dispuesto a encontrarse a sí mismo. La música académica no le satisface enteramente y hasta 1958 compone muy poco precisamente por sus dudas y reflexiones que le llevan en su «Cuarteto n.1» a explotar hasta el límite el sistema tonal.

Entretanto ha analizado casi todo Strawinsky pero no lo siente como un camino viable y actual, se ha acercado a los mundos de Hindemith y Bartok y durante el curso 1955-56 un compositor chileno, Gustavo Becerra, le ha hablado de diversos cursos internacionales, entre ellos los de Darmstadt, y ha explicado las bases del sistema dodecafónico. La evolución italiana de Bernaola puede calificarse de espectacular y se refleja en las propias obras que va enviando como parte del plan de obligaciones compositivas que le impone su premio. A la vuelta de Roma, su lenguaje se habrá hecho plenamente personal, habrá encontrado su camino y marchará con él con el paso firme de quien tiene algo importante que decir y ha conquistado ya un lenguaje propio para decirlo. Y no se desvincula de su generación estando en contacto con los compositores de la península en los esfuerzos entonces desarrollado para crear el Grupo Nueva Música, del Ateneo etc. Y en ese mismo año de 1959 será todavía becario de Música en Compostela donde seguirá los cursos de André Jolivet y Alexander Tansman.

Los años romanos de Carmelo Bernaola son pródigos en acontecimientos y contactos. En la Academia Santa Cecilia de Roma se inscribe como oyente de Goffredo Petrassi. En sus visitas a los Cursos de Darmstadt, en Alemania, sigue un curso con Olivier Messiaen y en 1960 y 1961 los de Bruno Maderna, con quien mantiene relaciones en Roma y a cuyas grabaciones en la RAI asiste. También estudia música cinematográfica con Francesco Lavagnino y, en los Cursos de la Academia Chigiana de Siena, dirección orquestal con Sergio Celibidache, maestro que le fue muy

útil en los aspectos de instrumentación y en su admiración por la obra de Dallapiccola. Bernaola confiesa también importante en su formación el viaje a Viena para asistir al Festival Mundial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) en el que toma contacto con músicos como Karl Amadeus Hartmann y Winfried Zillig, asistiendo a estrenos importantes como «Dimensiones del tiempo y el silencio» de Penderecki y del oratorio póstumo de Schönberg «La escala de Jacob».

Y en Roma toma también contacto y traba amistad con algunos jóvenes músicos llamado a desarrollar luego carreras importantes, los italianos Franco Evangelisti y Marcello Panni, el portugués Jorge Peixinho, el argentino Virtú Maragno etc. También son importantes para el compositor otros aspectos de Roma, sus museos, sus jardines, sus monumentos, su tipo de vida. Porque Bernaola, decidido vitalista, ha proclamado siempre la necesidad de colocar siempre la vida antes que el arte o, mejor aún, hacerlos coincidir. Bernaola regresará de Roma con un amplio bagaje técnico y musical, pero también con una asimilación general de la cultura latina, formado íntegramente como hombre y como músico, como una persona plenamente realizada.

La vuelta a Madrid se realiza en 1962 y no deja detener sus dificultades. Durante tres años, el compositor ha podido dedicarse íntegramente a su arte y los avances han sido enormes, pero ahora debe enfrentarse de nuevo con la dureza de la vida cotidiana y la necesidad de velar por una familia que empieza a ampliarse en un ambiente donde la subsistencia del compositor es casi imposible. Antes de su marcha, Bernaola

se ha defendido actuando como instrumentista, a su vuelta el clarinete le espera de nuevo como medio de vida. Pero además, hay que hacer otras cosas, la Banda no es suficiente como única fuente de ingresos y, mientras su obra compositiva empieza a circular y a convertirse en una de las más importantes del país, las dificultades de cada día aumentan y Bernaola ve transcurrir dos años de estrecheces hasta que en 1964 comienza sus primeros trabajos de músico cinematográfico, un terreno en el que llegará a alcanzar grandes éxitos y que se convierte pronto en su más amplia fuente de ingresos, aún a riesgo de tener que buscar como sea el tiempo para su obra de creación pura que a cada momento es más personal e importante.

Entre tanto, la música de Bernaola comienza a interesar. En 1962 obtiene el Premio Nacional de Música por su «Cuarteto n.1», una versión totalmente reformada de la obra ya premiada anteriormente en el Samuel Ros. Sus obras se estrenan en España, la SIMC italiana las selecciona en 1962, Francia y Alemania las escuchan en distintos festivales. En 1962 y 1965 es jurado del mismo Gran Premio de Roma que en su día obtuviera. Las películas y la música teatral aumentan, obteniendo diversos galardones, así los del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1969, 1970 y 1972, el del Sindicato del Espectáculo en 1969. La Fundación Juan March le hace un importante encargo en 1966. Juventudes Musicales le otorga en 1967 el Premio a la Mejor Obra del Año por «Músicas de cámara». Las tres ediciones del Festival de América y España incluyen sus obras, igualmente el Otoño de Varsovia, los Festivales de Granada, Barcelona, Salaman-

ca, de Música Nueva, la Orquesta Sinfónica de la RTVE le encarga varias obras, su música se escucha en Baden-Baden, en Nüremberg, en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO, y un larguísimo etcétera en España y el extranjero.

Por supuesto que en estos éxitos hay también polémicas. La más sonada es probablemente la organizada con motivo del estreno barcelonés de la obra «Espacios variados» (1962). Aprovechando una normal división de opiniones, un periódico madrileño, que conoce el caso por referencias, ataca inconsideradamente al autor calificándole de «gamberro». La reacción del mundo musical es unánime: la obra de Bernaola es suficientemente importante en nuestro panorama musical como para que nadie se puede tomar el lujo de deleznarla gratuitamente.

Humanamente, Carmelo Bernaola es uno de los músicos de más acusada personalidad de la actual composición española. De simpatía arrolladora, la figura de Bernaola se ha hecho muy popular en amplios círculos musicales, teatrales y cinematográficos de España entera. Charlista inagotable, su presencia anima las reuniones y las polémicas. En los últimos años ha engordado considerablemente y la figura exuberante del compositor se ha hecho inseparable de un cierto personaje creado en su torno. Viviendo desde hace años en la madrileña calle de Ruiz, no es raro ver a Bernaola en horas inverosímiles por los alrededores de la Glorieta de Bilbao, su «pueblo» como el mismo la define, enfrascado en una discusión de cualquier índole, pero especialmente futbolística, ya que el fútbol es una de sus grandes pasiones, o más concretamente el

equipo del Atlético de Bilbao del que es un seguidor incondicional. Para un observador superficial, la vida de Bernaola podría parecer desordenada si no conoce los especiales horarios y métodos de trabajo de un compositor cinematográfico. Quizá sea por eso, y por la escrupulosidad y minuciosidad de auténtico orfebre del sonido que caracteriza su trabajo creativo, que Bernaola lleva una injustificada fama de componer poco. Ello no es cierto, y la lista de obras del compositor que insertamos al final de este trabajo es suficientemente expresiva de que su catálogo no es pequeño. Si a ello añadimos la impresionante cantidad de música cinematográfica y teatral producida, su trabajo como instrumentista, las labores docentes a partir de su nombramiento en 1972 como Profesor de nuevas técnicas del Conservatorio de Madrid, y ocasionales labores como conferenciante, tendremos la imagen real de un Carmelo Bernaola tremendamente trabajador, capaz de poner todo su ser en el trabajo aparentemente más nimio, aunque sin olvidarse de su condición de hombre vital, exuberante y dotado ampliamente para disfrutar de cada pequeño momento de la vida.

Carmelo Bernaola es además un profesional verdaderamente consciente de todas las cuestiones de oficio. Suele ser todo un espectáculo contemplar sus ensayos, sean de la música que sea, plagados de alusiones humorísticas y de detalles certeros que a veces son el terror de los ejecutantes, pero que no obedecen a ninguna clase de exhibición sino a un convencimiento de que la seriedad de cualquier trabajo musical exige una entrega y un conocimiento perfecto por parte de todos los que lo realizan. Hasta ahí

llegan los influjos de esa poética artesana con que hemos definido las bases estéticas y técnicas de su labor. Todo ello ha tratado de trasvasarlo escrupulosamente a sus alumnos y ha empezado a cristalizar pronto en algunos nombres que, como el de Francisco Otero, empiezan ya a contar en la joven promoción de compositores españoles en la más reciente versión.

Sobre estos últimos aspectos, convendría añadir un hecho paradójico. Bernaola es probablemente uno de los músicos que por formación académica y visión actual de la música, además de por su condición de compositor práctico en todos los terrenos de la música, mejor podría desempeñar tareas formativas de las nuevas generaciones y que sin embargo menos ocasión ha tenido de ello. El arcaico sistema oposicional de los conservatorios españoles, ha impedido que estos se beneficiaran con el desempeño por su parte de una cátedra. Sólo su contratación tardía para una clase muy especial del Conservatorio de Madrid, donde de todas formas sólo puede manifestarse limitadamente en un aspecto concreto, ha venido a paliar un tanto este evidente desaprovechamiento de sus dotes. Pienso que la música española no está tan sobrada de figuras de fondo real ni tan desprovista de problemas didácticos como para estar perdiendo a uno de los mejores profesores de composición práctica que pudiera tener, el hombre capaz de asumir el papel jugado en sus últimos años por Gerardo Gombau o anteriormente por Julio Gómez o Conrado del Campo y que nadie hasta ahora ha sustituido con la suficiente amplitud.

LA OBRA

a) Etapa preliminar.-

La obra de la mayor parte de los compositores de la Generación del 51 está marcada por una línea que la divide en dos vertientes, dejando a un lado las obras que se escribieron en un lenguaje ligado con el de la tradición académica y a otro las producidas después de la consecución de un lenguaje más actual. Naturalmente que en ambas etapas pueden establecerse grupos de obras y corrientes diferenciadas, pero por encima de toda posible división, la que describimos es siempre la más importante y hasta, en cierto modo, traumática. Este es un hecho que hay que tener presente porque caracteriza a esta promoción ya que en los autores anteriores o posteriores a ella podemos ver evoluciones

más o menos drásticas, pero nunca un corte tan brusco. Ello es debido a la especial situación histórica de estos autores, que ya hemos descrito y a su necesidad de quemar etapas que en otros autores se recorrieron con mayor naturalidad por las mejores circunstancias del país o que, en el peor de los casos, no se recorrieron nunca.

La actitud de este grupo de compositores con respecto a la obra de la etapa preliminar ha sido diferente según los casos y va desde el rechazo absoluto, hasta con destrucción de obras ejecutadas, como sería el caso de Luis de Pablo, hasta la tolerancia de las mismas que coexisten con las de Bernaola podría calificarse de intermedio. El no ha rechazado las obras anteriores, pero prefiere las de la segunda etapa y son éstas las que le gustan ver interpretadas. De todas formas aquí haremos un repaso de las obras primeras, siquiera sea somero, aunque vamos a circunscribirnos a las obras que podríamos calificar de creación pura sin entrar en algunas piezas circunstanciales para coro, banda o rondalla que se componen por la misma época.

La primera obra que inicia el catálogo de Carmelo Bernaola es el «Trío-Sonatina» escrito para oboe, clarinete y fagot en 1954 y estrenado en Madrid. Se trata de una obra aún primeriza en la que las enseñanzas académicas están presentes pero que a pesar de ello dejan entrever la personalidad de un autor con posibilidades de amplio desarrollo. La obra es bastante conocida no sólo por haberse tocado varias veces sino por que es frecuente su radiación en los programas de Radio Nacional de España. Es también la primera obra de Bernaola que salta las fronteras

españolas al haberse producido también en la BBC londinense.

Mucho menos conocidas son las obras que siguen, las que sin embargo están impregnadas por el mismo espíritu que la anterior, especialmente la «Música para quinteto de viento» de 1955. En ambas obras interesa destacar un dato que configura ya la futura personalidad compositiva del autor y que no es otro que la perfecta adecuación entre el tratamiento instrumental y las ideas compositivas. De una manera todavía cercana a la tradición, los problemas del timbre empiezan a cobrar en Bernaola una importancia creciente, así como el buen uso de los recursos instrumentales que en él alcanzarán siempre un nivel tan irreprochable como particularmente brillante. Otra obra de este período es «Tres piezas para piano» de 1956, obra interpretada en varias ciudades españolas y en Salzburgo, que asume las características generales de las obras anteriormente citadas y muestra una búsqueda de sonoridades pianísticas por encima de las ataduras armónicas y formales. El «Tríptico de Canciones», escrito en 1957 sobre poemas de Juan Ramón Jiménez extiende el mismo mundo de inquietudes al terreno vocal. Una nueva obra de piano, también del 1956-57 es «Canción y danza», un homenaje a Juan Crisóstomo Arriaga que se estrena en Bilbao y que será la primera obra interpretada en su Vizcaya natal. La «Suite divertimento», para orquesta de cámara, de 1956 lleva este mismo tipo de escritura a un conjunto más amplio.

Si sobre las obras anteriores apenas si cabe esbozar otra cosa que una rápida referencia, merece la pena detenerse un poco más sobre la

obra más importante de todas las que integran esta etapa preliminar de Bernaola. Me estoy refiriendo al «Cuarteto n.1», no sólo porque fue una obra premiada en el Samuel Ros en su primera versión y que valiera a su autor el Premio Nacional de Música 1962, después que la revisa dos años antes, sino porque verdaderamente es ya una obra importante que revela a un autor original, plenamente dueño de sus medios expresivos y con una voluntad de renovación que se hace cada vez más meridiana.

El «Cuarteto n.1» está escrito para cuarteto tradicional de cuerda, dos violines, viola y violoncello, y es una consecuencia inmediata y española del mundo de los cuartetos de Bela Bartok, posiblemente el monumento más importante que en este género haya producido el siglo XX. Bernaola se acerca aquí a un mundo expresivo, pero de una expresividad que surge tanto de los materiales empleados como de la manera en que estos se van convirtiendo en una forma musical articulada por un sentimiento rítmico que se acerca a las texturas métricas modernas. Desde el punto de vista armónico nos encontramos ante un lenguaje cromático unido aún a la tonalidad por los delgados hilos del desarrollo temático. Estos por su parte aún son la base de la forma de la obra y en este aspecto se podría decir que es más nueva armónica y métricamente que desde un punto de vista formal, pero ello es algo que ocurre en bastantes autores y que incluso es el problema medular de la revolución schönbergiana. Recuerdo que esta obra fue en su momento la primera que escuché de Bernaola y que me causó una honda impresión. A despecho de la próxima radical evolución que iba a

producirse en la música de su autor, este cuarto aparecía en su instante como una obra muy moderna y, en cualquier caso, no se puede citar entre los compositores españoles que trabajaban en la península en aquel momento ninguna otra más progresiva en lenguaje ni resultados. Sin haber tomado total contacto con la realidad europea de su momento, Bernaola empezaba a hacer realidad los deseos renovadores de su generación sin ser ni mucho menos el último en obtener resultados positivos.

b) Etapa italiana.-

Ya hemos dicho que la obtención del Gran Premio de Roma fue un acontecimiento importante en el desarrollo de Bernaola y que le permitió completar la total evolución de su obra. No queremos afirmar que las obras que englobamos en este espígrafe tengan un aspecto unitario, antes bien son muestras de una quema de etapa donde cada obra se diferencia netamente de la anterior, pero están unidas por el denominador común de la evolución hacia un lenguaje personal y son producto de las reflexiones de Bernaola sobre el hecho compositivo al contacto con realidades nuevas.

La primera obra de la etapa italiana se produce en 1959 y es el «Piccolo concerto» para violín y orquesta de cuerda. En ella da por primera vez un paso importante hacia un lenguaje moderno, un paso que no es gratuito como lo muestra el largo año de meditaciones y sin componer nada que la precede. Surge la obra del contacto entre dos realidades musicales diferente y hasta casi irreconciliable. Por un lado la música instrumen-

tal italiana del siglo XVIII cuyo ambiente se intenta recrear, por otro el lenguaje moderno, entendiendo por tal no el dodecafonismo sino las últimas consecuencias de la obra de Strawinsky, Bartok y Hindemith que Bernaola había estudiado a fondo. La obra es totalmente atonal aunque no se usa serialismo si no es en alguna medida muy incipiente. Por otro lado, la obra está dividida en los tres movimientos tradicionales, movimientos muy vinculados entre sí por ideas estructurales que aparecen en todos ellos de una manera u otra. El sentido formal es pues tradicional y está influido por el del concierto barroco italiano. No obstante la obra es ya de transición y su estreno en Madrid llamó la atención hacia la evolución y perfecta técnica de escritura de su autor.

La segunda obra de la etapa italiana se produce en 1960. Se trata de «Constantes», para voz e instrumentos, sobre un texto de Miguel de Unamuno. Aquí nos encontramos ante el empleo generalizado de la técnica serial, si bien se trata de un serialismo muy personal ya que la serie se expone en todas sus variaciones pero nunca llega a transponerse, sino que se repite una vez utilizada. Sin embargo los intervalos seriales tienen aquí una función estructural mucho más racionalizada. Bernaola ha comprendido enseguida que las necesidades del espacio compositivo son muy diferentes de las tradicionales al emplear serie y que igualmente las exigencias métricas son otras. Así se utilizan numerosos valores irregulares y superposiciones métricas, si bien los elementos son siempre constantes, de donde la obra acaba por tomar título.

La evolución de Bernaola no se detiene y su

avance resulta espectacular en este momento de su carrera pues ya la siguiente obra será notablemente diferente de la anterior. Estamos ya en la «Sinfonietta progresiva» escrita en 1961 para gran orquesta de cuerda. El título es muy expresivo del ambiente de la obra, ya que se trata de una pieza formal en tres partes, cada una planteada como una ampliación de la anterior. Aquí el tratamiento serial es más riguroso y obedece a planteamientos cercanos a los del serialismo integral. La primera parte, titulada «Dinámico», emplea una serie de cinco sonidos de intervállica relativamente tradicional; la segunda, «Constantes», otra de siete con intervalos como el tritono o la séptima disminuida; la tercera «Plástico» una serie de diez sonidos que integra todos los intervalos posibles en este tipo de series. También la métrica observa influjos seriales con multiplicación de valores irracionales y superposiciones de ritmos diferentes. La obra se plantea toda ella como una especie de gran ascesis formal para consolidar un lenguaje antes de que el autor se lance a transitar caminos más flexibles, no obstante lo cual, su última parte observa la flexibilidad de una especie de improvisación controlada.

La etapa italiana se cerrará con una de las mejores obras de toda la producción bernaoliana, que al mismo tiempo es la primera en la que el autor ejercita un talento libre ya de tanteos ni influencias y domina con mano firme sus propios recursos compositivos y personales. La obra es «Superficie n.1», escrita en 1961 para cuarteto de madera, cuarteto de cuerda, piano y percusión y dedicada a Enrique Franco. La obra causó impacto y su estreno madrileño en las series de

«Tiempo y música» fue un acontecimiento. Por otro lado, la pieza obtuvo un señalado éxito en el concurso de la SIMC italiana de aquel año, lo que revelaba su personalidad en un certamen donde fueron premiados todos los grandes maestros de la vanguardia europea. La obra se plantea a la vez como un resumen de las anteriores y una proyección hacia el futuro. Ya no hay una planificación sonora dodecafónica o serial, superada rápidamente una etapa que la música europea había asimilado años atrás, sino que esboza una música de tipo más flexible, insertable en el pensamiento aleatorio, con mucha mayor libertad expresiva. La base de la obra es una estructura interválico —melódica que acaba generando otras por el juego de las diversas partes del conjunto. Sobre una superficie sonora constante se organizan otras más pequeñas que se suceden en un diálogo continuo de los diversos grupos instrumentales. La estructura de la obra es un gran arco cuyo punto culminante es una superficie que resume el conjunto. En la primera sección los elementos se van encaminando a la consecución de tal resumen y en la tercera el camino es inverso, partiendo de ella y modificando progresivamente las densidades de la primera. Las mezclas instrumentales se emplean como elementos con valor constructivo, adquiriendo el timbre por primera vez en la obra de Bernaola un papel predominantemente formal. Los componentes estructurales están codificados de tal manera que se pueden utilizar para saturar las diversas superficies que se van produciendo y que van necesitando intensificación. Me ha parecido ver en esta obra un trasvase a un lenguaje actual de las teorías de Celibidache sobre la

fenomenología del hecho sonoro. Ello no sería extraño, primero por los contactos habidos entre ambos músicos, y segundo porque en los planteamientos de Bernaola, y hablo de casi todas sus obras, me parece haber más una concepción fenomenológica que otras posibles estructuralistas, estadísticas, estocásticas, probabilísticas o psicológicas. De cualquier manera, «Superficie n.1» se establece como la coronación del período italiano y la inauguración de la plena madurez compositiva del autor.

c) Etapa de expansión.-

Llegados a este punto nos encontramos ya en el período creativo más importante de Bernaola, el que va a producir sus obras verdaderamente significativas y a definir claramente sus aportaciones valiosas a la reciente historia de la música española. De hecho, «Superficie n.1» es ya una obra que podríamos incluir dentro de esta etapa, si bien por cronología y consideraciones metodológicas la hemos estudiado dentro de la serie de obras romanas. Este es también el momento en que Carmelo Bernaola vuelve a Madrid y comienza su vida profesional en el ambiente musical español. De cualquier forma, las enseñanzas y experiencias italianas han quedado asimiladas y el período de formación totalmente superado.

Los primeros tiempos de la vuelta a España producen una nueva obra, la «Superficie n.2» en la que Bernaola amplía los caminos de la anterior pieza de esta serie. La obra está compuesta en 1962 y, con excepción de las obras pianísticas, es la única en la que su autor se enfrenta con la escritura para un instrumento solo, el violoncello

en este caso. La razón posiblemente haya que buscarla en las exigencias preferentemente polifónicas que las nuevas técnicas compositivas llevan aparejadas, especialmente en lo que a problemas de texturas, superposiciones métricas y agregados tímbricos se refiere. Si Bernaola hace una excepción y escribe aquí para violoncello solo, es seguramente porque en esta composición se adentra de lleno en una música con elementos aleatorios, o flexibles como el propio autor gusta más denominarlos.

De esta forma inicia el compositor una grafía no compaseada en la que se incluyen algunas libertades para el intérprete. No obstante, la estructura no está muy alejada de las formas tradicionales y se puede percibir claramente la influencia del antiguo sistema ABA.

Pero la experiencia adquirida en «Superficie n.2» no será baldía, dejando aparte el valor intrínseco de la obra que es grande, y permitirá a Bernaola afrontar este tipo de problemas aleatorios en una obra para pequeño conjunto escrita en 1963, la «Superficie n.3» para Piccolo-flauta, saxofón contralto, xilofón y cuatro bongós. La obra fue escrita con destino a un concierto de primavera de Duarte Pinto Coelho y yo diría que hay algo de primaveral, de naciente y nuevo, poderoso y fresco, en ella. El autor siempre ha creído ver en ella una de sus mejores producciones y en este caso, por más que el propio compositor siempre esté mal situado para juzgar su propia obra, creo que el juicio no es desacertado. De hecho, «Superficie n.3» es una de las piezas del músico que más han circulado nacional e internacionalmente. La obra resume las experiencias en música flexible del autor ya que las distintas

densidades de que consta están flexibilizadas en el grado máximo permitido por el control del autor sobre el material, y tal flexibilización se logra por los procedimientos técnicos más adecuados. También formalmente la obra es interesante puesto que la estructura obedece a una relación de densidades que, unas con otras, se ordenan de la manera capaz de ofrecer un discurso musical lo más rico y variado posible. De tal manera, las mezclas tímbricas, la escritura y las superposiciones sonoras obedecen a un plan rigurosamente ordenado por el compositor que revela en la obra el dominio perfecto de sus recursos y el exquisito cuidado con que se acerca siempre a sus materiales musicales de los que genera la obra.

En el mismo año de 1963, Bernaola produce una obra que puede considerarse tanto como una consecuencia como un resumen de las dos superficies. Aparentemente se trata de una obra pequeña, pero es sin embargo un mundo lleno de sugerencias de futuro que se concreta en un gran atractivo de presente. La obra en cuestión es «Permutado», para violín y guitarra, que el autor dedica a su hija Liliana. Aquí, lo aleatorio afecta a los planteamientos infraestructurales de la obra, permitiendo a los intérpretes un juego creativo de libertad casi ilimitada. Surgen así mil posibilidades de realización que confieren a la obra un aspecto distinto en cada momento, conservando a pesar de ello su aspecto general y el control del material por parte del autor. Se diría que Bernaola ha dispuesto la música de manera que ella misma pueda dictar sus reglas del juego en la seguridad de que éstas siempre se conformarán al control ideado por el autor. Se da paso pues a una concepción de la música como arte inserto en el

tiempo y que toma del transcurso temporal y de las decisiones que éste implica su verdadera razón de ser. En ningún momento hasta entonces ha sido Bernaola más dueño de la situación y al mismo tiempo más comprometido con la música entendida como una praxis sonora que sólo tiene sentido en tanto se está realizando como vehículo de una comunicación inmediata.

Cronológicamente debíamos haber tratado ya una obra que incluye su primera versión antes que las dos últimas citadas. Pero al haber una versión definitiva más tardía de la misma, y al funcionar la composición como un resumen a gran escala de las preocupaciones manifiestas en las obras tratadas, creo que su lugar definitivo de comentario es inmediatamente después de «Permutado». El trabajo en cuestión es la primera gran obra orquestal del autor, «Espacios variados», escrita en 1962 pero retocada en una versión definitiva en 1966. Se trata de cuatro grupos que se interpretan sin interrupción pero cada uno obediente a criterios compositivos muy concretos. Cada grupo se compone de ocho espacios, unos son fijos métricamente y otros flexibles, pero intercambiables entre sí, a excepción de los del primer grupo que sí tienen un orden preferente. Hay una oscilación continua entre estructuras métricas fijas, escritas en el tradicional compás de cuatro por cuatro, y otras de escritura más libre, sin compás, como sería el caso de la «Superficie n.2». La estructura de la obra tiene aquí una variedad continua dentro de una morfología general común a todas las versiones posibles. El material interválico es el mismo para toda la obra, lo que desde ese punto de vista le confiere total unidad. Por otra parte, el material sonoro se puede decir que es también siempre el mismo,

pero presentado de distinta manera. lo que justifica el título de la obra. El orden preferencial de los ocho espacios de la primera parte, influye sobre el comportamiento de las tres distintas, ya que los espacios impares (uno, tres, cinco y siete) aparecerán en el mismo orden en todas las partes, mientras que los pares (dos, cuatro, seis y ocho) se van intercambiando. Las novedades introducidas en la morfología se reflejan en la métrica y también en la tímbrica, ya que en esta obra Bernaola huye del concepto tradicional de orquestación para entrar en nuevas realidades del timbre como un elemento formal, por medio de las registraciones, así como un medio de diferenciación de densidades y colores.

La experiencia de «Espacios variados» llevará a Carmelo Bernaola a plantearse unos problemas parecidos en un medio tímbrico totalmente diferente, el piano solo. Surge así en 1963 «Morfología sonora», obra que el autor revisará en 1967 y que puede considerarse como una pieza con mala suerte, ya que pese a su interés tardó en estrenarse y no ha circulado demasiado, por lo que sus posibilidades de influjo ciertas no llegaron a concretarse del todo.

Todo este grupo de obras, de «Superficie n.1» a «Morfología sonora» constituyen el núcleo principal de la primera etapa de madurez creativa de Bernaola. Se trata de obras en continua ascensión que, peldaño a peldaño, van conquistando nuevas posibilidades expresivas para su autor. Cada una de ellas aparece como una consecuencia de la anterior, un resumen de las precedentes y una proyección de futuro para la siguiente. Bernaola no se encuentra ya, como por ejemplo en «Sinfonietta progresiva», a las puertas de la tierra

prometida sino que pisa firmemente por el terreno fértil de la misma. Llegados a este punto, la creación de Bernaola se remansa y las búsquedas por un instante parecerán menos acentuadas. No quiere decir esto que el compositor vuelva en ningún momento la cabeza hacia atrás, sino que antes bien añade nuevas conquistas a su lenguaje. Pero hay un período de cuatro o cinco obras que, sin representar un bache en su carrera, le hacen circular por caminos poco explorados de su producción que a veces pueden parecer laterales. No quisiera dar la imagen de que se trata de obras menores, especialmente en un grupo de obras que muestran logros como el de «Heterofonías», sino que es una especie de puente entre una etapa ascendente y, sobre todo, extremadamente coherente, como es la que incluye las tres superficies «Espacios variados», «Permutado» y «Morfología sonora», y otro nuevo período creativo que se origina en la espléndida floración que es «Músicas de cámara».

La primera obra de este grupo-puente es «Mixturas», escrita en 1964 para conjunto de cámara. Se trata de un intento de Bernaola por escribir una música que, estructurándose únicamente con reglas musicales, tenga su punto de partida en consideraciones exteriores a la música misma. En este caso, relacionándola con un arte para el que el compositor ha sido siempre muy receptivo: la pintura. La obra está dedicada al pintor Lucio Muñoz, de cuyo arte el músico es gran admirador. Entiendase bien que el compositor no ha pretendido hacer un equivalente musical de la pintura de Lucio Muñoz, ni tampoco trasvasar procedimientos de un arte a otro. Ni siquiera es importante que el auditor sepa o perciba el origen

de la pieza, sino que Bernaola ha intentado hacer únicamente una obra musical que como tal debe ser escuchada y juzgada. La pintura sirve a Bernaola como hipótesis de trabajo personal; un punto de partida y nada más. De todas formas algunos procedimientos utilizados podrían tener un paralelo —y no una traducción— con otros de la pintura. Bernaola organiza una escritura de bloques sonoros muy cerrados con mayor o menor densidad. Estos bloques se suceden unos a otros, unidos o separados y en ocasiones superpuestos. Los bloques se van coloreando por distintas mezclas tímbricas. Esa médula principal va acompañada por elementos de contraste, como grupos muy rápidos, staccati etc. La escritura es tal que conduce al instrumentista a situaciones en las que puede decidir sobre la posibilidad de flexibilizar el discurso sonoro, o que incluso se ve obligado a ello por el transcurrir de la obra. Al director se le da libertad para organizar el discurso y conducir la masa sonora, pudiendo en algunos instantes intervenir con su decisión propia en el orden de sucesión de las partes de algunos instrumentos. La obra tiene un indudable atractivo sonoro y es una pieza de gran interés aunque personalmente no me parezca tan definitiva como algunas del período anterior.

Una obra circunstanciada por su origen, y por ello quizá no totalmente conseguida, es «Episodio». La pieza fue escrita en 1964 por encargo del Aula de Cultura e incluye una voz de bajo solista, orquesta de cuerda, trompeta y percusión. Utiliza Bernaola un texto bíblico sobre la degollación de los Santos Inocentes y el resultado no dejó muy satisfecho al autor. Las razones quizá haya que buscarlas en el pie forzado de un encargo con

obligatoriedad de carácter y elementos, así como en el empleo de un tipo de métrica que sin volver a la tradicional es menos vanguardista por la escritura totalmente cerrada.

También los aspectos tímbricos son menos ricos y por ello la estructura se resiente. Si bien Bernaola considera que la obra es un paso atrás y que no corresponde plenamente al momento en que fue escrita, los datos de oficio resplandecen de tal forma en ella que quizá valiera la pena que el compositor, como ya ha hecho con otras obras, considerase la posibilidad de una revisión y una nueva versión que arrojase nueva luz sobre un trabajo que está muy lejos de ser de poca importancia.

Si «Episodio» podía considerarse una obra ocasional en la producción bernaoliana, en cambio la obra siguiente es una de sus realizaciones más brillantes. Nos hallamos ante una nueva obra orquestal, «Heterofonías», en la que el autor va a dar lo mejor de sí mismo, adentrándose en nuevos caminos y experiencias que no hacen perder el hilo conductor de su personalidad estilística. «Heterofonías» está escrita en 1965, para gran orquesta sinfónica, y fue de nuevo revisada en 1967. La obra nació para cumplimentar un encargo de la Fundación Juan March.

La orquesta está tratada en «Heterofonías» de una manera diferente, como si fuera un gigantesco conjunto de cámara, como la ampliación de un núcleo central. Aparece así dividida en una especie de conglomerado de grupos camerísticos, cada uno de los cuales funciona como una masa individualizada pero cuyo funcionamiento está relacionado con el de los demás.

De esta manera, Bernaola obtiene la posibilidad

de jugar con el timbre de una manera en que las posibilidades de este parámetro sonoro no dependen de los instrumentos considerados como entidades autónomas, sino de conjuntos especialmente estudiados en sus características tímbricas, que los individualiza y los pone en primer plano sin que ninguno de ellos aquiera una función preponderante. Las combinaciones de los distintos grupos sonoros se explotan exhaustivamente, de tal manera que hay un verdadero estudio del comportamiento de los grupos sonoros. La estructura no surge así por un planteamiento a priori sino por el transcurso del trabajo, de tal forma que los puntos de tensión y relajación se realizan por la contextura de los grupos instrumentales, adquiriendo en cada caso un sentido sonoro diverso.

Hay un elemento, que quizá en «Heterofonías» sea aún semiinconsciente para su autor, que me parece fundamental para la comprensión de los futuros trabajos de Bernaola. Se trata de un principio de abandono de la concepción fenomenológica de la música, o al menos de lo que ello significa en los círculos celibidachianos (lo que no viene a ser lo mismo, especialmente en las interpretaciones pintorescas de los epígonos). Bernaola se va acercando así a una concepción de la música más cercana a los nuevos conceptos temporales. Por ello, si aparentemente «Heterofonías» no es una obra que vaya mucho más allá que «Espacios variados», y que incluso en su momento no signifique tanto como ésta en el suyo, sin embargo sienta las bases de algo muy importante para futuras obras maestras del compositor.

Un paso adelante en este camino es «Traza», obra escrita en 1966 para cuatro percusiones y piano con destino a Siegfried Fink y su grupo de

percusión que la estrenó en Würzburg. El conjunto es aquí sumamente flexible y la estructura muy libre. La obra está compaseada, pero ello es un procedimiento práctico que en nada afecta a la íntima aleatoriedad de la pieza, incluso en el interior de cada compás. La materia es tan fluctuante que los elementos operan con una función formal distinta a la de una conducción hacia el inexorable punto culminante que aquí existe en menor medida aún que en «Heterofonías». Esto es un logro cierto, pues excluye los planteamientos a priori y deja en libertad al material sonoro para funcionar por sus propias leyes tímbricas y de densidades. Quizá a Bernaola le ha sido más fácil dar este paso fundamental para su evolución en una obra para percusión donde la tiranía de la ordenación interválica no existe. Al reducirse a operar con timbre, densidades y metros, Bernaola puede liberarse por completo de los últimos restos de una consideración formal lejanamente emparentada con la tradicional, precisamente porque esta se basa principalmente en la ordenación interválica y no en los otros elementos que siempre son considerados como accesorios. Por todo ello «Traza» me parece una obra clave en el estudio de la obra bernaoliana y, aunque es una obra que se ha tocado bastante, es lástima que no haya circulado más, circunstancia que creo ser debida a un hecho fortuito: la inclusión del piano que choca con la normalización habitual de lo conjunto estables de percusión que no suelen contar con él.

Sólo como dato consignaremos aquí la escritura de otra obra de circunstancias, la «Entrada procesional» escrita en 1967 por encargo del Secretariado de Liturgia para las necesidades de la

reforma en que se vió envuelta dicha materia con motivo del Concilio Vaticano II. La obra incluye coro mixto, voces de niños, pueblo, arpa, vibráfono, órgano y timbales. De cualquier forma, y a despecho de su carácter de obra de circunstancias, hay que señalar en ella un espléndido oficio y un criterio mucho más amplio y creativo que el que suele ser habitual en las ñoñerías, cuando no francos atentados a un elemental buen gusto, que se han derivado de la famosa reforma litúrgica.

d) Nuevas orientaciones.-

Con un criterio tan arbitrario como pueda ser el que apareja toda clasificación, y recordando que ésta sólo puede tener alguna utilidad a efectos de estudio, vamos a iniciar una nueva etapa creativa del arte de Carmelo Bernaola. Por supuesto que no quiere esto decir que las obras que ahora van a ser descritas rompan totalmente lo anterior. Ello no es así en ningún músico, y menos en un compositor como Bernaola que, a través de la más fuerte evolución ha conservado una unidad estilística cierta que establece un nexo continuo a través de todas sus creaciones. Bien podíamos haber empezado el estudio de una nueva etapa en «Traza» y aún en «Heterofonías» o haberlo postergado hasta «Superficie n.4», «Oda für Marisa» o incluso «Relatividades», considerándolas como obras que resumen una actividad anterior. Pero preferimos partir de «Músicas de cámara» no sólo por tratarse de una obra que trae mucho nuevo y bueno a la evolución de su autor, sino por crearla una auténtica obra maestra, no sólo dentro del catálogo de Carmelo Bernaola, sino de toda la música

española compuesta en ese mismo momento, y aún de gran parte de la europea.

«Músicas de cámara» es una obra para 13 instrumentos compuesta en 1967 y dedicada a Juan Huarte. La obra que causó verdadera sensación en los círculos musicales de avanzada obtuvo el Premio que Juventudes Musicales de Madrid otorgaba a la mejor obra estrenada en el año. En la obra existen elementos que son, a la vez, una mezcla y una consecuencia del mundo sonoro de «Heterofonías» y «Traza», con una nueva preocupación por las mezclas tímbricas. El conjunto se divide en cinco pequeños grupos repartidos por el estrado de tal modo que, aún formando todos ellos parte de un conjunto, la impresión sea de que cada uno opera individualmente. Durante el transcurso de la obra hay una constante transformación del material instrumental que constituye cada grupo, por trasvase de instrumentos de unos grupos a otros. La combinación de colores instrumentales es siempre cambiante y de esta forma, por la colocación de los instrumentos, la música que llega desde los distintos puntos espaciales del estrado obedece a distintos criterios de producción sonora.

Estos cambios que se producen en la colocación de los instrumentos obedecen a una razón de estructuración sonora que no puede conseguirse sin una serie de operaciones de desplazamiento físico por parte de los músicos. A su vez, hay un deseo de incorporar el espacio y el lugar de producción sonora a las características de construcción de la obra. Finalmente, hay un deseo, creo que por vez primera en la obra de Bernaola, de unir a la música un aspecto visual, si se quiere teatral, aunque sea aprovechando una serie de



Barcelona. 1970
«Oda für Marisa» en el Palau de la Música.



ma, 1960
in Will Eisma, Teodor Broder, Virtú Maragno, Norma Beecroft y
ifredo Petrassi.



*Darmstadt, 1960
Con Luis de Pablo, Pedro Espinosa y Enrique Raxach*



*Mallorca, 1963
Con Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Agustín Bertomeu, Jacques Clémentier, Luis de Pablo, Xavier Benguerel.*



l compositor en su estudio



*Madrid, 1964
Con Cristóbal Halffter y Miguel Angel Coria.*



*En TVE, 1967
Con Juan Hidalgo.*



tro Beatriz de Madrid, 1967
i Miguel Narros, Basilio Gassent, Maruja López y Francisco Hernández



arsovia, 1968
on Gianpiero Taverna y Witold Lutoslawski.



*Madrid, 1968
Con Goffredo Petrassi y Luis Sáez.*



*Barcelona, 1969
Con Werner Heider, Francis Miroglio y Christoph Pendereck.*



*Madrid, 1971
Con Gerardo Gombau y Luis De Pablo*

*Roma, 1972
Con Jesús Villa Rojo.*



operaciones que de todas maneras tienen que realizarse si se quiere obtener el efecto sonoro deseado. De esta manera, al mismo tiempo que hay un criterio de integración social e individual de los músicos del conjunto, se pretende que el público participe, oiga, vea y advierta su propio pensamiento, del tal forma que no permanezca encerrado en sí mismo. El discurso musical es además muy flexible, ya que aunque el autor controla totalmente el resultado, confiere a los músicos facultades que desarrollan su imaginación interpretativa. Tanto la interválica como los tratamientos instrumentales y la búsqueda de un equilibrio sonoro responden a criterios ya ensayados por el autor en obras anteriores. Digamos que el juego escénico que necesita la obra sorprendió no poco a los que no esperaban de Bernaola tal giro de acontecimientos. Sin embargo, este «quien fue a Sevilla, perdió su silla», como lo describió un crítico, pienso que no fue del todo comprendido en su momento, y ello tanto por los que consideraban innecesario el elemento visual en una obra de música pura, como por los que creían que Bernaola tenía la intención de hacer teatro musical. No, «Músicas de cámara» no tiene nada que ver con el teatro instrumental, pero tampoco es una obra cuyo sonido sea independiente de unas acciones que le son indiferentes. De hecho, la grabación de la obra no es tan rica como la obra misma por la falta de un elemento que, insisto, no sólo no es gratuito sino que es un elemento indispensable como idea sonora, y subrayo expresamente lo de sonora.

Tras «Músicas de Cámara», Carmelo Bernaola compone una obra que no ha sido estrenada, «Dos canciones», de 1968, sobre textos de Pedro

Salinas. E inmediatamente después y, en el mismo año, compone una obra pianística que es quizá la más interesante que para este instrumento haya escrito el autor. Bernaola dice que «Continuo» —así se titula la pieza— podría describirse como un múltiple contrapunto doble en sentido tradicional, aunque a la vez —se apresura a aclarar— no tiene nada que ver con esto. La explicación puede parecer oscura, pero en realidad resulta meridiana a la simple contemplación de la partitura. Porque la pieza incluye por separado las posibilidades de realización con la mano izquierda y con la mano derecha, asignando longitudes diferentes a cada una según los fragmentos, de tal manera que el problema principal, desde el punto de vista sonoro y compositivo son la coincidencias entre ambas que deben ser controladas y suficientemente significativas aunque, como puede suponerse, varíen en cada ejecución de la obra que, de este modo, es sustancialmente distinta en cada versión. El autor calcula hasta cierto punto las probabilidades de coincidencia de los elementos musicales y aquellos que están directamente previstos, se disponen de tal manera que cualquier resultado posible entre dentro de las intenciones del autor que de esta manera controla totalmente la obra incluso aunque sólo fuese desde un punto de vista de posibilidad estadística. Naturalmente que la escritura es mucho más libre que la tradicional y que el intérprete tiene facultades de libertad, especialmente en lo que se refiere a las dinámicas y a las velocidades.

Llegado a este punto de su carrera musical, Carmelo Bernaola siente de nuevo el atractivo de un tipo de conjunto muy acreditado en la música pura de todos los tiempos y que ya había jugado

un importante papel en sus primeros pasos compositivos. Se trata del cuarteto de cuerda para el que escribirá la «Superficie n. 4», llamada también «Cuarteto n. 2». La obra data de 1968-69 y ha conocido una carrera importante. La escritura se asemeja en cierto modo a la de «Heterofonías», y «Músicas de cámara», con excepción en este último caso de los movimientos. La búsqueda de mezclas de color es aquí intensa y, tanto más interesante, cuanto que la aparente homogeneidad tímbrica de los elementos del cuarteto constituyen un desafío para tal clase de intentos. De esta manera, el enriquecimiento tímbrico sólo puede obtenerse por el empleo generalizado de técnicas de ejecución y producción sonoras nuevas que en esta obra están llevadas hasta un grado de refinamiento y complejidad no conocido en las anteriores piezas del autor. También las libertades concedidas al intérprete, sobre todo desde el punto de vista del tiempo, son grandes.

El mundo de ideas que en «Superficie n. 4» se aplica a un conjunto instrumental homogéneo será llevado en la obra siguiente a un grupo más amplio y menos igualado. La obra es «Polifonías», escrita en 1969 para cuarteto de madera y quinteto de cuerda. Podría decirse que en «Polifonías» hay el encuentro de dos obras distintas y paralelas, una para viento y otra para cuerda, cuya coincidencia produce una entidad superior que puede entenderse como obra homogénea. El comportamiento de cada grupo es independiente pero guarda una cierta relación con el del otro, especialmente desde el punto de vista de la escritura que es similar para posibilitar una combinación coherente de ambos. No obstante, la escritura es tan libre que permite a los ejecutantes una notable independencia de tal

manera que pueden llegar a dirigir al propio director por su comportamiento formal, ya la labor del mismo es únicamente coordinar la marcha de ambos grupos.

En este momento damos un pequeño salto a atrás para describir una obra anterior que no tiene excesiva relación con las hasta ahora descritas. Y lo hacemos así por pensar que las obras posteriores a «Polifonías», aún guardando una relación cierta con esta obra, inauguran otras preocupaciones creativas que eventualmente justificarían incluso un apartado nuevo que, momentaneamente y en el catálogo actual de Bernaola, no vamos a hacer, pero que puede ser imprescindible en el futuro. La pieza hacia la que volvemos es la única hasta la fecha en la que Carmelo Bernaola aborda la música electrónica. Se titula «Jarraipen» y está compuesta en 1967 en el laboratorio electrónico de Alea, a la sazón dotado de medios muy modestos.

Posiblemente la referida limitación de medios ha influido en que la electrónica en manos de Bernaola no haya producido resultados espectaculares, e incluso en que el autor no haya vuelto a tentar la aventura. Con todo, «Jarraipen» es una obra estimable que demuestra hasta qué punto el compositor es consciente de hallarse ante un nuevo medio que le exige distintos planteamientos compositivos, pero sin renunciar por ello a la línea general estilística del autor. Basada casi exclusivamente en sonidos sinusoidales puros, «Jarraipen» es una obra atractiva en donde Bernaola persigue establecer una dialéctica con el material empleado en la que su manejo artesanal de la materia sonora triunfa sobre todas las posibles barreras del equipo. Aunque Bernaola la considera una obra menor, y en cierto modo lo es, no deja de tener un

gran interés como muestra de cómo un gran compositor puede trascender las barreras tecnológicas y cómo Bernaola pudiera ahondar en el campo electrónico si dispusiera de mejores elementos materiales.

Descrita brevemente la obra electroacústica, volvemos de nuevo al terreno instrumental y al momento en que nos quedamos, exactamente después de «Polifonías». Nos encontramos así con una obra en la que Bernaola vuelve a usar, por primera vez desde «Piccolo concerto», es decir, desde su etapa italiana, la fórmula solista opuesta a un grupo orquestal, pero esta vez sin ningún resto de mentalidad tradicional sino como una consecuencia lógica de todo lo logrado en las obras anteriores. La obra está compuesta en 1970 para clarinete y trompa solistas con conjunto de cámara, siendo su título «Oda für Marisa». La Marisa a quien está dedicada no es otra que Marisa Martínez Mariscal, la activa secretaria de Alea, y la germanización del título viene dada porque la obra fue destinada inicialmente a un concierto de dicho grupo en la Südwestfunk de Baden-Baden, donde efectivamente tuvo su estreno.

En «Oda für Marisa» los solistas tienen como misión mantener la línea discursiva de la obra y determinar, por su propia elección, los grupos instrumentales que les parecen más idóneos en cada momento. Para cada uno de esos instantes hay cuatro posibilidades de elección de las que escogen una. Pero desde el momento en que eligen, los solistas se ven dirigidos por el tipo de comportamiento sonoro de grupo escogido. De esta manera, y en una rotación constante, el autor intenta agotar las posibilidades de combinación de las distintas estructuras; estructuras que son

totalmente libres, puesto que todo rastro de serialismo ha desaparecido en sus últimas obras. Otro elemento que se explota es la especial técnica del trompa Francisco Burguera, que estrenó la pieza, en cuanto a respiración, permitiéndole mantener los sonidos del instrumento por tiempo ilimitado. «Oda für Marisa» es una obra de singular atractivo tímbrico y un aspecto fresco y lúdico que la convierte en una de las piezas más interesantes y estimulantes de las escritas por Bernaola, constituyéndose además en una auténtica cooperación creativa entre los solistas y el grupo, entre el compositor y el auditor.

La composición siguiente es «Relatividades», escrita en 1971 por encargo de la Comisaría General de la Música con destino al Festival Internacional de Granada. Bernaola la compuso como homenaje a la memoria de Ataúlfo Argenta y su primera intención fue titular a la obra «Que comenten», título muy acorde con la naturaleza de la pieza y además frase habitual del propio Argenta después de algunas de sus actuaciones. Pero el título no fue aceptado por los promotores del encargo y Bernaola decidió definitivamente el de «Relatividades».

Como en «Oda für Marisa», y en último término en las diferenciaciones grupales de «Músicas de cámara» y «Polifonías», en «Relatividades» nos encontramos con la presencia de un grupo solista o conductor y otros cuya misión es servirle de complemento, contraste y apoyo. En este caso, el grupo solista es un quinteto de viento y el resto un conjunto de cámara dividido en seis grupos instrumentales. Con respecto a obras anteriores, encontramos aquí un mayor enriquecimiento del discurso musical por ampliación de sus posibles varian-

tes y una textura muy cambiante que produce combinaciones sonoras muy amplias y nuevas. Los seis grupos se diferencian en su composición instrumental muy ampliamente del quinteto, con objeto de que éste mantenga su fisonomía y preponderancia. Hay cuatro criterios de ordenación del discurso musical, el primero la superposición de grupos según un orden establecido. El segundo, la elección del orden de superposición a cargo del director. El tercero, momentos en los que los instrumentos ofrecen posibilidades de elección, entre varias alternativas, al director. Al producirse la elección, esta posibilidad comenta por su cuenta el material propuesto (de ahí el título inicial de la obra) y el director supedita la marcha del quinteto de viento a los resultados de tal comentario. La última posibilidad es la de una unificación del sentido formal por parte del quinteto de viento predominante. Naturalmente que la escritura es muy flexible y libre para poder obtener estos resultados.

Como en su día «Espacios variados» o «Músicas de cámara», «Relatividades» se prestó a polémicas y a malentendidos. Se trata, sin embargo, de una obra importante que, quizá sin poseer la redondez de «Músicas de cámara», «Traza» u «Oda für Marisa», posibilita una ampliación del campo compositivo del autor hacia logros posteriores.

Después de haber ido ampliando sus experiencias en este terreno de la flexibilización combinatoria controlada, Carmelo Bernaola se apresta a llevar todos los resultados a una gran orquesta sinfónica concebida de manera muy distinta al sinfonismo tradicional. Nace así «Impulsos», una obra encargada por la Orquesta Sinfónica de la Radio y

Televisión Española, cuya gestación bastante laboriosa se extiende de 1969 a 1972, la fecha del estreno. Se trata aquí de nuevo de lograr una coordinación de libertades en la flexibilización del discurso sonoro, con grupos totalmente cambiantes en el interior de la gran orquesta. Para la organización interválica, Bernaola vuelve aquí a un acorde de doce sonidos que se expone al inicio y que no implica un tratamiento serial sino una hipótesis de trabajo para evitar superposiciones no deseadas por el autor. Hay, por otro lado, un cálculo muy minucioso de todas las posibilidades combinatorias, unido a cierta libertad infraestructural que confiere vivez a la obra. La idealización, como ha señalado Enrique Franco, es plenamente instrumental, y por tanto la idea de la poética artesana tiene aquí una brillante realización. Los puntos de partida son impulsos creativos que dan título a la obra y que, como ocurre desde «Continuo», son elementos temporales de distinta duración y en una rotación perpetua que produce combinaciones siempre diferentes y siempre controladas. En la obra hay tres secciones que se ejecutan ininterrumpidamente y cuya compenetración hacen que no puedan distinguirse a la audición. «Impulsos» es un trabajo sumamente brillante y sugestivo que significará el adiós definitivo a lo que podríamos llamar un cierto cartesianismo ideativo, por usar la terminología de Massimo Mila.

Las obras siguientes a «Impulsos» se insertan ya dentro del presente bernaoliano y son muy recientes. Se trata de una pieza organística, otra para bandoneón, una obra de cámara y otra importante obra orquestal. La pieza organística, titulada simplemente «Pieza para órgano», es de

1972-73 y está compuesta por encargo de la Comisatía General de la Música para la inauguración del órgano restaurado del Palacio de la Música de Barcelona.

«Liberame Domine», es de 1973 y fue escrita para el bandeonista argentino Alejandro Barletta. Ambas piezas pueden tratarse unitariamente, ya que son dos intentos de acometer un discurso musical derivado de las posibilidades tímbricas y estructurales de los instrumentos para los que están concebidas, así como de hacer inducir por parte del intérprete los procesos instrumentales que este material posibilita. Nos encontramos aquí en una relación de perfecto equilibrio entre instrumental e intérprete, y entre ambos y el compositor que posibilita un proceso musical y guarda el control último del acontecer del mismo.

La obra de cámara posee un título vasco «Arguia ezta ikusten» (La luz no se ve). Este título está tomado de un poema del libro «Harri eta Herri» (Piedra y pueblo) del escritor vasco Gabriel Aresti. Bernaola ha intentado un acercamiento subjetivo al estilo poético de Aresti y el mismo título y su significado han sugerido la composición y han acompañado al compositor durante el transcurso de la misma. El acontecer discursivo de la música no está sometido a formulaciones previas, de tal manera que no puede hablarse propiamente de una u otra estructuración formal. Antes bien, la música toma cuerpo por el hecho de su ejecución, que es la que va determinando su discurso. «Arguia ezta ikusten» está escrita en 1973 para clarinete, piano y vibráfono con algunos otros instrumentos de percusión.

La última obra hasta la fecha compuesta para

gran orquesta por Carmelo Bernaola es «Sinfonía en do», obra compuesta por encargo de la Orquesta Nacional de España entre 1973 y 1974. La obra me parece muy importante, tanto por su valor en sí como por iniciar un giro distinto en la producción de su autor. A muchos extrañó el título, tanto por su alusión a una forma como por la referencia aparente a una tonalidad. No se trata de ninguna vuelta a sistemas formales o armónicos del pasado y así la pieza ni tiene nada que ver con la forma clásica de la sinfonía ni está en ninguna tonalidad determinada. Sin embargo es una sinfonía en do. La razón de por qué puede considerarse una sinfonía la encontramos en las más antiguas acepciones de este término y a la vez en el sentido en que ha sido así utilizado por autores como Lutoslawski o Berio. Se trata de una amplia composición orquestal, con una concepción de la orquesta como masa, de amplitud suficiente e incluso con una división tripartita. En cuanto al do, se trata de una alusión al empleo de ciertos pivotes de color que se basan en esa nota y a la estructuración de grandes secciones en base a los armónicos naturales de do y do sostenido.

Hay un notable recorrido desde «Heterofonías» e «Impulsos», donde había casi una consideración camerística de la gran orquesta, hasta esta nueva manera de encarar el sonido sinfónico del grupo. Ello no reduce en absoluto la libertad creativa de Bernaola ni la flexibilidad de su discurso, antes bien, lo enriquece con nuevos elementos y confiere a sus búsquedas tímbricas un nuevo elemento de color que hasta ahora estaba ausente. «Sinfonía en do» es una obra de las que abren

caminos, no sólo para su autor, sino para todos sus contemporáneos.

Buena prueba del significativo viraje que representa en la obra de Bernaola, es su influencia en una obra posterior que, pese a seguir un rumbo propio, queda marcada por la pieza sinfónica. Me refiero a «Negaciones de Pedro», cantata encargada para la Semana de Música Religiosa de Cuenca de 1975, y en la que el autor vuelve a un terreno, como es el de la música religiosa, en el que se siente particularmente interesado. Para muchos, esta es una de las mejores de Bernaola. Yo también lo pienso así, aunque el tratamiento del texto presenta, pasados los años, algunos de los problemas que encontrábamos en «Episodio». El texto es de Andrés Pardo, sobre base evangélica, y es tanto cantado como recitado. Una soprano, un barítono, coro mixto y orquesta son los elementos con los que juega el compositor para lograr un clima expresivo espléndido y, sobre todo, muy ajeno al «pathos» expresionista habitual en este tipo de obras. Bernaola quiere obtener una sonoridad plana, válida en su construcción y no en su fuerza onomatopéyica y, en la brillante manera en que lo consigue, está la clave del mayor interés de esta obra. El coro, al igual que la soprano, canta y habla, pero todo en función de la idea principal de la obra. Bernaola, que tiene una amplia experiencia escénica en cuanto a la música aplicada, demuestra cómo le vale a la hora de aplicarla a una composición pura que, aunque no sea escénica, tiene contenido dramático.

Ya en los finales de 1975, Bernaola nos dará su último fruto hasta el momento. Por encargo

de la fundación Juan March, que en febrero del mismo año le dedicó un concierto monográfico, escribe para el Homenaje a Antonio Machado, en el centenario del nacimiento del poeta, la obra «Ayer soñé que soñaba». Escoge el compositor textos machadianos de diversa procedencia, todos con el denominador común de referirse al sueño, si bien este concepto se entiende en la obra del escritor en diversos planos significantes y así lo utiliza el músico. Bernaola distribuye cuatro grupos instrumentales por la sala y otro por el escenario. Todos contienen voces, instrumentos de viento y de cuerda pinzada, entre ellos flautas dulces, guitarras eléctricas, mandolinas, bandurria, etc. Las voces cantan y recitan, como en «Negaciones de Pedro» y se crea un refinadísimo clima sonoro que hace inmediata alusión a vivencias oníricas. Obra de tímbrica muy original, consigue alejarse de nuevo de la técnica tensión-relajación por el logro de superficies sonoras homogéneas pero móviles. Sin la espectacularidad de otros intentos, es en cambio uno de los mayores ensayos en profundidad por modificar la dialéctica discursiva de la obra musical.

Todavía podríamos dar noticia de tres obras más de Bernaola, alguna en curso de composición. Así una breve página para flauta y piano, titulada «Per due» en la que demuestra su maestría en el tratamiento instrumental, o «Presencia», cuarteto con piano escrito en homenaje a Gerardo Gombau y que incorpora un tema de este autor escrito para unos exámenes de conservatorio. Y una amplia obra de características ambiciosas, la cantata escénica «Numancia», basada en la tragedia del mismo título de Miguel de Cervantes, y

en la que, por encargo de la Radiotelevisión Española, trabaja ya hace algunos años. De éstas y futuras obras se puede esperar aún mucho, ya que el autor, en la plena madurez de sus cuarenta y seis años, es uno de los más grandes creadores musicales de nuestro momento.

e) Música aplicada.-

Hemos dicho al principio que la actividad profesional de Bernaola, y su medio de vida, le han llevado a cultivar profusamente la música aplicada para teatro, cine, radio y televisión. El compositor distingue netamente entre este tipo de producción utilitaria y su obra de creación pura, pero sin embargo se entrega a ella con el máximo de su saber y hacer y con una seriedad a prueba de cualquier intento de salir simplemente del caso. Muchas veces hemos visto a Bernaola reunirse con compositores, musicólogos o simplemente amigos, y en lugar de mostrarles su última obra de creación discutir largamente el pasaje de una película o la combinación escogida para una producción televisiva. Y esto es porque la música aplicada es un buen medio de ejercitar un oficio y de mantenerse en guardia a la caza de unas ideas que pueden aparecer en cualquier momento y que sirven para empeños de más envergadura. Hay también el peligro, y muchos compositores han perecido en él, de acabar convirtiendo la creación artística en una consecuencia de la música cinematográfica. En Bernaola esto no es así, sino que, por el contrario, eleva el nivel de la música aplicada dentro de las necesidades de lo que en cada momento se le pide. Siquiera someramente vamos a esbozar su producción en este terreno.

Comenzaremos por la música radiofónica, por

ser este campo en el que más se acerca su obra pura. Aquí destacaremos la suite orquestal para ilustrar «El génesis», un radiodrama de Leocadio Machado que concurrió en Florencia al Prix Italia como representante de Radio Nacional. También la pieza orquestal «Séptima palabra» compuesta para una producción de la misma emisora sobre «Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz» en la que colaboraron siete escritores y siete compositores españoles. A Bernaola le correspondió la última palabra glosando un texto de Pedro de Lorenzo.

En Televisión recordaremos, entre otras, las músicas para «Simposium para la paz», de Mercero; «Un nuevo rey Midas», de Carlos Muñiz y Pedro Amalio López; «La sota de bastos», de Carandell y Valcárcel; «Homenaje a Juan del Encina», de Antonio Gala; «Plinio», de García Pavón y Jiménez Rico, así como las cabeceras de servicios informativos.

En el terreno teatral conviene distinguir las obras de teatro musical, auténticas comedias musicales, de las simples ilustraciones para obras de teatro. En el primer apartado se sitúan «¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?» sobre libreto de Martín Recuerda, «La feria del come y calla» con libro de Alfredo Mañas, «El cocherito leré» con libro de Montesinos y López Aranda, y «Platero y yo», de Juan Ramón Jiménez, en versión de José Hierro. Por lo que respecta a la ilustraciones para teatro recordemos «Los siete infantes de Lara», de Lope de Vega; «Numancia», de Cervantes; «El burlador de Sevilla», de Tirso de Molina; «El rey Lear», de Shakespeare; «Medida por medida», del mismo autor; «La paz», de Aristófanes; «Las viejas difíciles», de Carlos Mu-

ñiz; «Don Juan Tenorio», de Zorrilla; «Las mujeres sabias», de Molière; «El pájaro azul», de Maeterlinck; «Lisístrata», de Aristófanes; «Hedda Gabler», de Ibsen; «Don Quijote de la Mancha» de López Aranda, y otros títulos.

En el capítulo cinematográfico es donde la producción de Bernaola es más amplia, alcanzando unos cuarenta títulos más una veintena de documentales y cortometrajes, además de noticiarios de NO-DO. Sin ánimo de exhaustividad citaremos las películas siguientes: «Diálogos de la paz» de Font Espina y Feliú, «Juguetes rotos» de Summers, «Las salvajes en puente San Gil» de Ribas, «Nueve cartas a Berta» de Patino, «El hueso» de Jiménez Rico, «Urtain, rey de la selva o así» de Summers, «Españolas en París» de Bodegas, «Flor de Santidad» de Marsillach, «Tormento» de Olea, «Los nuevos españoles» de Bodegas, «Pim, pam, pum, fuego» de Olea y un largo etcétera.

Este es, a grandes rasgos, el panorama de la obra de Carmelo Bernaola, una obra amplia, dilatada e importante en los más variados campos. Vista en estos momentos de finales de 1975, con más de veinte años de ejercicio público de la profesión, podemos considerarla como un todo único que es, a la vez, ascendente. Naturalmente que el autor puede cambiar de trayectoria en el futuro, ese es el riesgo de los autores vivos, que no pueden cristalizarse para siempre en los márgenes de un estudio. Sin embargo, sea cual fuese la evolución futura de Bernaola, y todos los síntomas indican que será tanto o más importante su producción que hasta el momento, el estado actual de su obra basta y sobra para calificarlo entre los creadores más importantes de

la música española después de la guerra. Mostrar las líneas principales de esta trayectoria y su concreción en unas obras, ha sido el objetivo principal de este estudio de urgencia.

EL MUSICO ANTE LA CRITICA

Mucho quiere el buen ambiente musical madrileño a Carmelo Bernaola. Músico de atril, clarinete en la orquesta, ha sabido vencer esa rutina, ese trabajo para diversos menesteres, esa sofocación que ocupa el día entero y que agosta muchas veces ambiciones muy nobles. Terminada la carrera de composición, Carmelo Bernaola presenta unas obras de gran ambición, formal y abiertas a lo más normalmente contemporáneo: Strawinsky, Bartok. Ganó las oposiciones para el «Premio de Roma»: pensionado por la Academia de España, viajero por Europa, inició su diálogo con las corrientes más avanzadas de la música contemporánea.

Incorporado a su vuelta al núcleo más joven y vivo de la música madrileña, Carmelo Bernaola, en

el «Aula de Música» del Ateneo, en «Tiempo y Música», se ha situado, sí, en la vanguardia, pero con dos matices diferenciales: una excepcional retaguardia de formación musical auténtica y una generosa, simpática, abierta personalidad que le defiende de ese artificial esoterismo, de esa búsqueda apresurada de lo último, sólo por ser lo último.

FEDERICO SOPEÑA

Diario ABC, 28 diciembre 1962.

El «Cuarteto» de Carmelo Bernaola se trata de una obra muy bella en la que el autor se sitúa estéticamente en la órbita bartokiana, si bien el clima logrado, los juegos rítmicos y la clara construcción estén, en su caso, al servicio de un sereno lirismo. La fácil soltura de mano con que la obra está escrita, la fluidez del discurso, la naturalidad con que el autor se mueve, siempre con lógica, en los límites tonales, encontrando criterios musicales para la ordenación necesaria, hacen de esta partitura un importante punto de referencia en la carrera de este compositor, al que puede augurarse un brillante porvenir.

FERNANDO RUIZ COCA

Diario EL ALCAZAR, 9 diciembre 1959.

«Piccolo concerto» está fechado en Roma en 1960. Bernaola es compositor de grandes inquietudes por la conquista de inusitadas sonoridades y ritmos. Como en los concertos de los italianos, el músico persigue la consecución de su ideal con elementos armónicos que plantea en los primeros compases del «Preludio» ejecutado por toda la cuerda, que los variará en ritmos de gran independencia polifónica, dejando al solista mar-

gen para su lucimiento, sin virtuosismos, con vibrante energía de dobles cuerdas y peligrosos arpegiados y saltos, acompañado por el cuarteto de relleno, que sustenta muy airosamente el equilibrio del conjunto con amplia libertad rítmica en acordes confiados al arco o al pizzicato. Amainado el hervor rítmico en el «Andante moderato», cuyo comienzo proviene de los compases iniciales del «Preludio», el ambiente toma cariz más moderado y apacible. En él flota serenamente la voz del solista sostenida por mullidos y asordados acordes del cuarteto. Es tiempo de sentida emoción. En el «Allegro molto» el elemento rítmico vuelve por sus fueros, casi en un continuo «perpetuum mobile», tanto en el solista como en la cuerda, recordando el tema del primer tiempo, que finaliza, después de unos agitados acordes, en unos concordados y pacíficos «mis» al unísono y octava grave de todos. Indudablemente, el joven compositor vasco demuestra talento y gracia humorística en el desenvolvimiento ideológico de este «Piccolo concerto», que es una de sus primeras obras. En las ulteriores, arrecia su estética vanguardista de dodecafonismo y serialismo, sistemas a los que se ha adherido entusiásticamente.

NORBERTO ALMANDOZ

Diario ABC de Sevilla, 25 febrero 1967.

Gran sorpresa y gran éxito: la «Superficie n. 1» de Carmelo Bernaola. Ya conocido por algunas obras de cámara principalmente, los dos años de estancia fuera de España —fundamentalmente en Roma, trabajando con Petrassi— han mudado de plano la estética del compositor y, por lo mismo, el instrumental y manejo de su técnica.

Con evidente influencia de los «italianos», Carmelo Bernaola trata de conseguir una organización espacial de gran sentido plástico sirviéndose del doble cuarteto —viento y cuerda— piano y percusiones. Hay como un elemento central al que constantes «glissandi» otorgan flexibilidad y «ante él» o «tras él», en distinto orden de lejanías y cercanías, juegan una serie de «elementos» tímbricos que animan y resaltan la «Superficie». Está muy bien calibrada la proporción de la página y extraordinariamente cuidada la escritura nueva en el compositor. España, con Bernaola, se incorpora a los países que están en deuda con Petrassi por su amplio, liberal y extenso magisterio.

ENRIQUE FRANCO
Diario ARRIBA, 13 febrero 1962.

La «Superficie n. 1» de Carmelo Bernaola, que cerraba el programa, hubiera alcanzado la aprobación de Bela Bartok por el empleo claro y aguzado de los arcos en dinámicas que rigen el impacto final e inmediato de la obra. Los cuartetos de madera y cuerda, reforzados por piano y percusión, comienzan y terminan en puntos inaudibles entre los cuales se desarrolla con maestría y pericia un proceso de clímax tonal de indudable efecto. Fue una obra para admirar, para ponderar y para desear escuchar de nuevo como ejemplo de un hombre que ha sabido superar tanto lo exclusivamente experimental como lo puramente imitativo.

PAUL HUME
WASHINGTON POST, 28 junio 1968.

En los cuatro «Espacios variados» de Bernaola, como en toda la música abierta, se busca (y en la aludida obra se encuentra muchas veces) la

sorpresa, la calidad inédita, la resonancia original en la combinación de timbres. Esto obliga a los compositores de esta música a apurar hasta el máximo el uso colorístico de los instrumentos, llegando, como en esta obra, a extremos de infantil ingenio (golpear la caja de los contrabajos, frotar el pergamino de los timbales, etc.)

En favor de estos «Espacios variados» hay que decir que el objetivo se ha logrado y que en esta primera audición escuchar sugestivos, imprevistos, inimaginables y misteriosos efectos de sonoridad en los que sólo encontrábamos excesiva y harto ingenua la utilización de los instrumentos de percusión.

XAVIER MONTSALVATGE

Diario LA VANGUARDIA, noviembre 1962.

El primero lo constituye una composición titulada «Permutado», escrita el año 1963, en la cual, sobre la base de un reducido concepto de cámara (violín y guitarra) se desarrollan diversas sonoridades tímbricas, pero utilizando tanto el instrumento de arco como el pulsado, con arreglo a la técnica interpretativa clásica. La busca de nuevos timbres y el hallazgo de sonoridades sugestivas no deja de ser interesante. Su grafía tampoco difiere mucho de la tradicional.

ENRIQUE SANCHEZ PEDROTE

Diario ABC, de Sevilla, 6 abril 1974.

Carmelo Bernaola es un gran compositor. «Heterofonías» es una obra importantísima, escrita con una técnica fabulosa y que llega al público con cierta facilidad. No pudimos asistir al ensayo, pero la impresión de la obra en el concierto fue inmejorable. Bernaola merece estar presente constantemente en nuestros conciertos.

Es uno de nuestros compositores más grandes y debemos hacerle justicia.

RODRIGUEZ LAFUENTE
EL CORREO ESPAÑOL:

Pequeño divertimento sutil y humorístico, las «Músicas de Cámara» de Carmelo Bernaola juegan con secuencias de talante en ocasiones weberniano por pequeños grupos instrumentales que se modifican curiosamente por una especie de juego de las cuatro esquinas aleatorio entre los instrumentistas, que van tranquilamente a tocar en otro atril la parte dejada vacante por otro colega. Así, al encanto de esta música se añaden efectos de relieve y mezclas instrumentales inesperadas.

JACQUES LONCHAMPT
LE MONDE, 17 enero 1971.

El interés de «Oda für Marisa» de Bernaola radica en la libertad y coherencia de lenguaje y sobre todo en la sólida morfología de la misma, calidad que adquiere aún más valor considerando que la partitura no excluye el factor aleatorio. Apreciamos un sugestivo clima estático logrado mediante varios procedimientos de carácter «ostinato» así como una hábil escritura instrumental en el clarinete y en la trompa, cuyas posibilidades explota hábilmente el autor.

JOAN GUINJOAN
DIARIO DE BARCELONA, 22 octubre 1970.

«Polifonías» de Carmelo Bernaola, también presente en la sala, es una obra muy interesante por lo que dice respecto a su concepción interna. También se daba una esclarecedora nota de programa a partir de la cual era posible conocer

las «reglas del juego» a partir de las que se construye la obra. Fundamentalmente hay una dualidad de criterios en el fluir del discurso y en el desenvolvimiento de cada una de las partes que constituyen la obra y que son ejecutadas simultáneamente. Las cuerdas y las maderas tocan en conjunto siguiendo criterios completamente diferentes en cuanto a desarrollo. Y merced a una cierta libertad dada a los ejecutantes, hay una enorme parte de responsabilidad para ellos y para el director.

CARLOS REGO

O SECULO, 17 diciembre 1970.

Al abrir la segunda parte, «Polifonías» de Carmelo Bernaola demostró, antes que nada, el saber del compositor respecto al arte de aprovechar bien las posibilidades de los instrumentos. Estructuralmente sólida, procura más un paralelismo de movimientos y discursos que una unidad entre los dos grupos de instrumentos. No un diálogo, sino una superposición de monólogos, es precisamente el efecto que Bernaola quiere obtener.

ANTONIO VITORINO D'ALMEIDA

DIARIO POPULAR, 17 diciembre 1970.

Siguiendo la línea de anteriores producciones, Bernaola ha escrito en «Impulsos» una obra de veintitrés minutos de duración en la que la base acústica y formal es una sonoridad específica y muy original de la orquesta. Por distintos procedimientos se eluden la afinación y escalística tradicionales, creándose tejidos sonoros de gran homogeneidad sobre los que destacan células rítmicas y tímbricas de gráciles y sencillos con-

tornos. Los elementos temáticos y seriales, aunque jueguen papel importante en la estructura de la composición, quedan como sumergidos en esta dialéctica acústica, que alcanza momentos de gran belleza tímbrica y de poderosa y coherente expresión.

RAMON BARCE
Diario YA, abril 1972.

«Relatividades», obra encargo del Festival de Granada 1971, homenaje a Ataúlfo Argenta, pieza realmente deliciosa, fijese bien que digo deliciosa. Pensando en la personalidad del director de la Nacional y acogiéndose a su repertorio —aunque no sea estrictamente cierto— comienza con el «subyugante» momento del afinado de la orquesta (pero todos tocan lo que está escrito, no hay música aleatoria ni toque cada cual lo que le dé la gana), haciendo escuchar trozos melódicos de música muy conocida de Tchaikowsky, Richard Strauss, Debussy, incluso Beethoven, dando paso a la música original del compositor en la que enfrenta un quinteto de viento a seis grupos instrumentales. Quien dirige escoge el grupo que le interese o la combinación que desee.

Bernaola niega que sea un «collage», más bien pudiera ser un «puzzle», porque los temas del prójimo no están colocados arbitrariamente sino que deben figurar en su momento preciso, armónicamente inclusive.

FILARE
EL PENSAMIENTO NAVARRO:

Oimos «Arguía ezta ikusten», también de base literaria, de Carmelo Bernaola. Es un trío para clarinete, piano y percusión, en la que el

primer instrumento está tratado sobre todo con un sentido del más actual vistuosismo. Es una obra en la línea aleatoria más vigente, o sea afecta a una tendencia muy expresionista y, acaso, a una especie de neorromanticismo. Es una partitura que desborda lirismo, que capta inmediatamente la atención del oyente avezado a la música cultural.

JOSE CASANOVAS

DESTINO:

El crítico gustó y admiró la partitura de Bernaola (no nos duelen prendas y deseamos hacerlo constar) porque estimamos que es una de las más logradas del compositor vasco; muy superiores a otras anteriores; refiriéndonos a sus tres tiempos, el segundo encierra una gran belleza expresiva y ambientación muy lograda. Pensamos que nos encontramos ante una obra-testimonio, en la que está implícitamente retratada la vida que nos ha tocado vivir; es un hecho que, por desgracia, no se prodiga en nuestros compositores, y que personalmente creemos que Bernaola incide en este campo sin porponérselo deliberadamente, sino por sus vivencias.

FERNANDO LOPEZ Y LERDO DE TEJADA

Diario EL ALCAZAR, 20 febrero 1974.

Lo más jugoso, sí, al menos, de momento, hasta que le salgan canas, fue la «Sinfonía en do» de Bernaola. Que la haya titulado así es muy indicativo. Se ven ya, antes de oírla, por donde van a ir los tiros sonoros. Es un evidente cambio en mis conceptos compositivos, confiesa el propio Bernaola. El y todos los músicos jóvenes empiezan a cansarse de fórmulas y recetas, de posturas excéntricas. Empiezan a volver a un

centro que, naturalmente, no puede ser el centro de épocas pasadas. Pero quieren centrarse, disciplinarse y «componer». Tirar los colores sobre el lienzo o atarle el pincel al rabo de una vaca estuvo bien por aquello de «no se puede construir sin destruir». Pero llega siempre el momento de edificar. Teniendo precisamente en cuenta lo derribado. Bernaola ha escrito, ha «compuesto» unas sonoridades no sólo mañosas sino atinadas, ascendentes y descendentes casi siempre, aunque apuntando a un blanco, o centro o meollo. A ratos, también ha vuelto, y ese es el peligro, a las convencionalidades añejas. Pero ha descubierto, al fin, que todo pájaro tiene para volar unas alas y, sobre todo, una espina dorsal. esa espina vertebrada es la que sostiene el vuelo. Se vale del «desarrollo», un procedimiento técnico como otro cualquiera, porque se apoya en unas ideas que necesitan ser expuestas; y no olvida —los románticos lo olvidaron, salvo en sus grandes obras geniales— que todos los adornos son supérfluos, que la belleza dimana de la necesidad y que lo puramente útil es innecesario, tanto o más, que lo accesorio. Los griegos lo descubrieron.

ANGEL DEL CAMPO

Diario PUEBLO, 27 febrero 1974.

La personalidad de Bernaola puede ser esa: la de saber lo que quiere y tener medios para lograrlo. Por la independencia, pese a la fusión, de los dispositivos de cuerda y madera, resultan curiosas las «polifonías»; por lo distinto del cuarteto clásico, «Superficie 4»; por la variedad de elementos, «Mixturas». Vendrían después «Oda für Marisa», presente como el destinatario de

«Mixturas», el pintor Lucio Muñoz. Y para clausura «Relatividades», homenaje de un compositor de hoy a un gran maestro del ayer inmediato, Argenta, que se escribió para el Festival de Granada. Fuimos testigos de muchos aplausos, a los que sumamos los nuestros.

ANTONIO FERNANDEZ-CID

Diario ABC, 8 febrero 1975.

La obra «Negaciones de Pedro», llena de acierto y de intenciones, resulta perfecta en su planteamiento y en su desarrollo. A mi modo de ver, es una de las páginas más interesantes en la ya importante lista a que han dado lugar las semanas conquenses. Bernaola utiliza una soprano que no sólo canta; también habla, cosa siempre peligrosa cuando no hay acción. El barítono tiene a su cargo las frases de San Pedro. Pero sobre todo hay que señalar la labor del coro, magistralmente tratado. La orquesta es aquí colaboradora sin quedar por ello en segundo plano. Incluso en algún momento nos «dice» algo que no se puede expresar en el texto de Andrés Pardo, que viene a ser como una especie de retablo, fundado en lo personal y en el Evangelio. Completamente dentro de su estilo peculiar, que se distingue muy bien de los de sus compañeros de generación, «Negaciones de Pedro» de Bernaola me parece un logro importante dentro del catálogo del compositor. Sería necesario oír esta obra con una preparación más larga y cuidadosa.

CARLOS GOMEZ AMAT

RADIO MADRID, 31 marzo 1975.

«Ayer soñé que soñaba» es título de la obra que para esta ocasión acaba de brindarnos el

talento musical de Carmelo Bernaola. Su bien hacer se denota en la adecuada dimensión de sus veinte minutos de duración y podría cristalizarse en ese momento precioso del cuarteto polifónico con la voz recitadora y los instrumentos. Lo popular castellano no deja de intuirse más en un perfume de los sueños, hacia el final, que en realidad.

Utiliza cuatro grupos de tres componentes (voz, viento, instrumentos de cuerda pinzada), situandolos en las cuatro esquinas de la sala, para obtener una matización estereofónica que resultará más imaginada en la partitura que en la realidad, ya que todo dependerá del lugar que ocupe cada oyente. El violín, la viola y el cello, la espineta y dos percusionistas, con una guitarra eléctrica, completan, con una voz más, el escenario, el cuadro instrumental de que dispone Bernaola para esta página que nos prende en sus momentos de muy sensible «ensueño» tan logrado. La tristeza, la melancolía, se consiguen con actualidad.

ANTONIO IGLESIAS

Diario INFORMACIONES, 18 noviembre 1975.

Cerraba la parte primera de este concierto, la obra de Carmelo Bernaola «Mixturas». Música por la música. Es posiblemente la proyección de Bernaola con esta obra. Bien trazada, con una gran soltura en cuanto a la utilización de los distintos planos sonoros que los instrumentos van consiguiendo, y que el autor ha procurado que en estas sucesiones y superposiciones de ideas, se vean envueltas en una riqueza de timbres, y en conseguida sonoridad.

ANGEL INARAJA

LA VOZ DE ESPAÑA, 31 octubre 1974.

La obra de Bernaola tiene un equilibrio en una construcción total con una vigilada flexibilidad que da lugar a diversas interpretaciones, revalorizando los timbres en oposiciones de grupos bien destacados.

JOSHE LEON

UNIDAD, 29 septiembre 1973.

La obra fuerte, densa, habría de ser la obra-encargo de Bernaola: «Negociaciones de Pedro». Sobre el pasaje evangélico de las negaciones de Pedro, el compositor vasco se planteó una serie de problemas técnicos y ambientales. Hemos de decir —es nuestro juicio sincero— que Bernaola ha logrado su mejor obra hasta el momento. Si las estructuras, la ciencia musical, todo el virtuosismo de la obra, se nos aparecen perfilados con exigente meticulosidad, con absoluta nitidez en la escritura, creando climas de tensión que se sitúan en su contorno dramático las acusaciones del pueblos y las negaciones de Pedro: en esos momentos el compositor deja, escuetamente, la fuerza dramática en el coro— verdadero protagonista de esta obra, que podríamos calificar de oratorio menor y la soprano, que comparte con el coro la parte narrativa. Bernaola da una densidad y expresión humanas, buscadas en el apoyo de la orquesta, que es tratada, nos dice el propio compositor, a realizar «determinados aspectos sonoros, o de atmósferas, a las distintas situaciones que el texto nos va presentando. Premeditadamente se ha evitado el protagonismo. Una orquesta aséptica».

SABINO RUIZ JALON

LA GACETA DEL NORTE, 1975.

ESQUEMA DE SU VIDA

1929

- El 19 de Julio nace en Ochandiano (Vizcaya) Carmelo Alonso Bernaola.

1935-1939

- Estancia en Ochandiano y Bilbao, Primeros estudios.

1939

- Traslado de la familia a Medina de Pomar (Burgos).

1940-1943

- Estudios de clarinete con Servacio Martín. Otros estudios musicales con Bernardino Pereda.

1944

- Comienzo de los estudios con Domingo Amoreti.

1945

- Traslado a Burgos. Estudia el clarinete con Manuel Martín.

1946

- Primeras composiciones para banda y coro.

1947

- Miembro del Orfeón de Burgos. Primeras actuaciones profesionales como clarinetista y saxofonista en teatros y bailes.

1948

- Oposiciones a músico militar. Obtención de plaza en la Banda de la Academia de Ingenieros de Burgos.

1949

- Estudios de Armonía y de Contrapunto y Fuga con Blanco.

1951

- Traslado a Madrid. Destino en la Banda del Ministerio del Ejército. Encuentro con Manuel Angulo, Angel Arteaga y Cristóbal Halffter.

1952

- Estudios en el Conservatorio de Madrid con Enrique Massó (Armonía), Francisco Calés Otero (Contrapunto y fuga) y Julio Gómez (composición).

1953

- Ingresa como clarinetista en la Banda Municipal de Madrid. Abandona la carrera de músico militar.

1954

- Premio Extraordinario de Armonía. Premio de Composición del SEU.

1955

- Mención honorífica en el Premio Nacional de Música.

1956

- Primer Premio de Contrapunto y Fuga, Primer Premio de Clarinete, Premio Extraordinario de Música de Cámara, Premio Mozart. Contactos con Gustavo Becerra.

1957

- Accedit al Premio Samuel Ros.

1958

- Premio Extraordinario de Composición.

1959

- Becario de Música en Compostela. Sigue los cursos de André Jolivet y Alexander Tansmann. Gran Premio de Roma. El 5 de Febrero contrae matrimonio con María del Carmen Ruiz.

1960

- Residencia en Roma. Curso en la Academia Santa Cecilia con Goffredo Petrassi. Encuentro con Franco Evangelisti, Marcello Panni y Jorge Peixinho. Curso en Darmstadt con Olivier Messiaen y Bruno Maderna. Curso en la Academia Chigiana de Siena con Sergio Celibidache.

1961

- Nuevo curso con Petrassi, Celibidache y Maderna. Contactos romanos con Maderna. Curso de música cinematográfica con Francesco Lavagnino. Viajes a Viena, París y Alemania. Encuentro con Karl-Amadeus Hartmann y Winfried Zillig.

1962

- Regreso a Madrid. Premio Nacional de Música por el «Cuarteto n. 1». Estreno de «Superficie n. 1». Seleccionado en el concurso de la SIMC italiana.

1963

- Actividad profesional como intérprete y compositor.

1964

- Primeros trabajos cinematográficos. Bienal de Música Contemporánea de Madrid y I Festival de América y España.

1965

- IV Festival Interamericano de Música en Washington. Encargo del Aula de Cultura.

1966

- Pensión de la Fundación Juan March.

1967

- Premio de Juventudes Musicales a la mejor obra del año. Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos. II Festival de América y España. Primeros trabajos electrónicos.

1968

- Festival de la SIMC de Varsovia.

1969

- Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos. Premio del Sindicato del Espectáculo. Festival Otoño de Varsovia. Ars Nova Tage de Nüremberg. Encargos de la Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Española.

1970

- Viaje a Baden-Baden para el estreno de «Oda für Marisa». Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos.

1971

- Encargo para el XX Festival Internacional de Granada.

1972

- Profesor de Nuevas Técnicas del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos. Estreno de Impulsos.

1973

- Nuevas orientaciones compositivas. Encargo de la Orquesta Nacional de España.

1974

- Estreno de «Sinfonía en do».

1975

- Encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Encargo de la Fundación Juan March. Concierto monográfico de la Fundación Juan March.

ESQUEMA MUSICAL DE LA EPOCA

1929

- Schönberg: «De hoy a mañana». Alban Berg: «El vino». Paul Hindemith: «Noticias del día». Oscar Esplá: «La pájara pinta».

1930

- Nacimiento de Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y José María Mestres-Quadreny. Strawinsky: «Sinfonía de los salmos». Anton Webern: «Cuarteto op.22». Darius Milhaud: «Cristóbal Colón». Oscar Esplá: «Canciones playeras».

1931

- Nacimiento de Xavier Benguerel, Agustín Bertomeu, Sylvano Bussotti y Mauricio Kagel. Mueren Karl Nielsen y Vincent d'Indy. Edgard Varèse: «Ionisation». Albert Roussel: «Baco y Ariadna».

1932

- Arnold Schönberg: «Piezas opus 33».

1933

- Nacimiento de Leonardo Balada, Schönberg emigra a los Estados Unidos. Hindemith: «Matías el pintor». Olivier Messiaen: «La Ascensión».

1934

- Nacimiento de Claudio Prieto y Vinko Globokar. Prokofiev regresa a Rusia. Muerte de Franz Schreker. Anton Webern: «Concierto op. 24». Albert Roussel: «Cuarta sinfonía». Dimitri Shostakovitch: «Katerina Ismailova». Se funda la Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa.

1935

- Nacimiento de Peter Schat. Alban Berg: «Lu-

lú» y «Concierto para violín y orquesta». Arthur Honegger: «Juana de Arco en la hoguera». Gershwin: «Porgy and Bess». Serge Prokofiev: «Romeo y Julieta». Muerte de Paul Dukas y Alban Berg.

1936

- Nacimiento de Gilbert Amy. Se celebra el Festival de la SIMC en Barcelona. Schönberg es nombrado profesor de composición en Los Angeles. Bela Bartok: «Música para cuerda, percusión y celesta». Arnold Schönberg: «Concierto para violín y orquesta».

1937

- Nacimiento de Miguel Angel Coria y Bo Nilsson. Bela Bartok: «Sonata para dos pianos y percusión». Igor Strawinsky: «Concierto Dumbarton Oaks. Muerte de Maurice Ravel, Gabriel Pierné, Albert Roussel y Karol Szymanowski.

1938

- Anton Webern: «Cuarteto op. 28». Arnold Schönberg: «Kol Nidrei».

1939

- Nacimiento de Francisco Cano y Heinz Holli-

ger. Strawinsky y Hindemith emigran a los Estados Unidos. Manuel de Falla marcha a Argentina. Roberto Gerhard se instala en Cambridge. Anton Webern: «Cantata op. 29». Bela Bartok: «Cuarteto n.6». Ernesto Halffter: «Rapsodia portuguesa».

1940

- Nacimiento de Jesús Villa Rojo. Bartok y Milhaud emigran a los Estados Unidos. Olivier Messiaen: «Cuarteto para el fin de los tiempos». Anton Webern: «Variaciones para orquesta». Joaquín Rodrigo: «Concierto de Aranjuez».

1941

- Nacimiento de Carlos Cruz de Castro. Luigi Dallapiccola: «Canti di Prigionia». Goffredo Petrassi: «Coro di Morti». Jesús Guridi: «Diez melodías vascas».

1942

- Nacimiento de Tomás Marco. Olivier Messiaen publica «Técnica de mi lenguaje musical». Arnold Schönberg: «Oda a Napoleón» y «Concierto para piano y orquesta». Joaquín Rodrigo: «Concierto heroico». Muerte de Félix Weingartner.

1943

- Bela Bartok: «Concierto para orquesta». Paul Hindemith: «Ludus tonalis». Luigi Dallapiccola: «Sex carmina Alcaeï». Goffredo Petrassi: «La locura de Orlando». Conrado del Campo: «En la pradera». Joaquín Rodrigo: «Concierto estío». Muerte de Serge Rachmaninoff.

1944

- Olivier Messiaen: «Harawi» y «Visiones del Amén». Conrado del Campo: «Concierto para violoncello».

1945

- Nacimiento de José Luis Téllez. Igor Stravinsky: «Sinfonía en tres movimientos». Anton Webern: «Cantata n. 2». Benjamin Britten «Peter Grimes». Bela Bartok: «Concierto para piano y orquesta n. 3». Arthur Honegger: «Sinfonía litúrgica». Oscar Esplá: «Sonata del sur» (última versión). Muerte de Bela Bartok, Anton Webern y Pietro Mascagni.

1946

- Nacimiento de Arturo Tamayo. Arnold Schönberg: «Trio». Pierre Boulez: «Sonatina». John Cage: «Piezas para piano preparado». Jesús Guridi: «Sinfonía pirenaica». Muerte de Manuel de Falla.

1947

- Arnold Schönberg: «Un superviviente de Varsovia». John Cage: «Sonatas e interludios». Joaquín Rodrigo: «Cuatro madrigales amatorios. Se institucionalizan los Cursos Internacionales de Darmstadt. Muerte de Alfredo Casella y Reynadlo Hahn.

1948

- Luigi Dallapiccola: «Il prigionero». Olivier Messiaen: «Sinfonía Turangalila». Pierre Boulez: «Le soleil des eaux» y «Sonata n.2». Karl-Amadeus Hartmann: «Simplicius Simplificissimus». Joaquín Rodrigo: «Ausencias de Dulcinea». Joaquín Homs: «Entre dues línies». Pierre Schaeffer inicia las experiencias de música concreta.

1949

- Arnold Schönberg: «Fantasía para violín y piano». Olivier Messiaen: «Modos de valor e intensidad». Henri Dutilleux: «Sonata para piano». Joaquín Rodrigo: «Concierto galante». Fernando Remacha: «Vísperas de San Fermín». Theodor Adorno publica «Filosofía de la nueva música». Muerte de Richard Strauss y Joaquín Turina.

1950

- Goffredo Petrassi: «Morte dell'aria». Pierre Schaeffer y Pierre Henry: «Sinfonía para un

hombre solo». Se crea en Colonia el primer estudio de música electrónica. Muerte de Kurt Weill y Charles Koechlin.

1951

- Nacimiento de Francisco Guerrero. Igor Stravinsky: «The rake's progress». Pierre Boulez: «Estructuras para dos pianos» y «Poliphonie X». Luigi Nono: «Polifonía-Monodía-Rítmica». Darius Milhaud: «Simón Bolívar». Hans Werner Henze: «Boulevard de solitude». Ernesto Halffter: «El cojo enamorado». Joaquín Rodrigo: «Sonatas de Castilla». Muerte de Arnold Schönberg.

1952

- Luigi Dallapiccola: «Cuaderno de Anna Libera». Karlheinz Stockhausen: «Kontrapunkte». Earle Brown: «Folio». Jean Barraqué: «Sonata para piano». Xavier Montsalvatge: «Cuarteto indiano». Joaquín Rodrigo: «Concierto-Serenata». José Muñoz Molleda: «miniaturas Medievales». Cristóbal Halffter: «Antífona Pascual».

1953

- Nacimiento de José Ramón Encinar. Pierre Henry: «Orfeo». Karlheinz Stockhausen: «Estudios I y II». Luigi Nono: «Epitafio a García Lorca». Xavier Montsalvatge: «Concierto bre-

ve». Joaquín Rodrigo: «Música para un códice salmantino». Cristóbal Halffter: «Concierto para piano y orquesta». Muerte de Serge Prokofiev, Conrado del Campo y Jesús García Leoz.

1954

- Igor Strawinsky: «In memoriam Dylan Thomas». Edgard Varèse: «Deserts». Joaquín Rodrigo: «Fantasía para un gentilhombre». Se funda el Domaine Musical de Paris. Muerte de Charles Ives y Wilhelm Furtwängler.

1952

- Luigi Dallapiccola: «Canti di liberazione». Pierre Boulez: «Le marteau sans maître». Henri Pousseur: «Quinteto a la memoria de Webern». Iannis Xenakis: «Metastaseis». Gerardo Gombau: «Siete claves de Aragón». Ernesto Halffter: «Fantasía Galaica». Cristóbal Halffter: «Tres piezas para cuarteto de cuerda». Muerte de Arthur Honegger.

1956

- Igor Strawinsky: «Canticum Sacrum». Ernest Krenek: «Spiritus Inteligentiae Sanctus». Olivier Messiaen: «Pájaros exóticos». Hans Werner Henze: «El rey ciervo». Karlheinz Stockhausen: «Canto de los adolescentes» y «Zeitmasse». Luigi Nono: «Il canto sospeso». Joa-

quín Homs: «Via crucis». Luis de Pablo: «Elegía». Cristóbal Halffter: «Misa ducal» y «Dos movimientos para timbal y orquesta». Muerte Erich Kleiber, Walter Gieseking y Bartolomé Pérez Casas.

1957

- Ior Strawinsky: «Agon». Karlheinz Stockhausen: «Gruppen». Mauricio Kagel: «Anagrama». Luigi Dallapiccola: «Concerto per la notte di Natale». Joaquín Rodrigo: «Música para un jardín». Juan Hidalgo: «Ukanga». Muerte de Jan Sibelius y Arturo Toscanini.

1958

- Igor Strawinsky: «Threni». Edgard Varèse: «Poema electrónico». Luciano Berio: «Homenaje a Joyce». Luigi Nono: «Cori di Didone». Witold Lutoslawski: «Música fúnebre». Juan Hidalgo: «Caurga», Ramón Barce: «Cuarteto n.1». Luis de Pablo: «Sonata». Nace el Grupo Nueva Música. Muerte de Adolfo Salazar y Ataúlfo Argenta.

1959

- Karlheinz Stockhausen: «Refrain» y «Zyklus». György Ligeti: «Apariciones». Sylvano Bussozzi: «Cinco piezas para David Tudor». Joaquín Homs: «Sexteto». José Muñoz Molleda: «Sinfonía en la menor». Xavier Benguerel: «Cantata d'amic i d'amat». Se crea Tiempo y Música:

Muerte de Bohuslav Martinu y Heitor Villa Lobos.

1960

- Olivier Messiaen: *Chronochromie*. Hans Werner Henze: «El príncipe de Homburg». Krzysztof Penderecki: «Trenos por las víctimas de Hiroshima» y «Anakalsis». Pierre Boulez: «Pli selon pli». Karlheinz Stockhausen: «Carré» y «Kontakte». Luciano Berio: «Cercles». Mauricio Kagel: «Sur scène». Luigi Nono: «Intolleranza». Luis de Pablo: «Radial». Cristóbal Halffter: «Cinco microdormas». José María Mestres-Quadreny: «Música de cámara n.1». Muerte de Dimitri Mitropoulos y Jesús Arámbarri.

1961

- Igor Strawinsky: «A sermon, a narrative, a prayer». Hans Werner Henze: «Elegía de los jóvenes amantes». Witold Lutoslawski: «Juegos venecianos». György Ligeti: «Atmósferas». Earle Brown: «Available forms I». Enrique Raxach: «fases». Roberto Gerhard: «Cuarteto n.2». Luis de Pablo: «Glosa» y «Libro del pianista». Cristóbal Halffter: «Formantes». José María Mestres-Quadreny: «Música de cámara n.2» y «Tramessa a Tapies». Claudio Prieto: «Cuarteto». Muerte de Julián Bautista.

1962

- Benjamin Birtten: «Requiem Guerrero», Györ-

gy Ligeti: «Aventuras». John Cage: «Atlas eclipticalis». Karlheinz Stockhausen: «Mamente». Joaquín Homs: «El caminant i el mur». Ramón Barce: «Estudio de sonoridades». Enrique Raxach: «Estrofas». Luis de Pablo: «Polar» y «Prosodia». Cristóbal Halffter «In expectatione Resurrectionis Domine». Angel Arteaga: «Kontakion». Muerte de Bruno Walter, Jesús Guridi y Jaime Pahissa.

1963

- Igor Strawinsky: «Abraham e Isaac» y «El diluvio». Witold Lutoslawski: «Tres poemas de Henri Michaux». György Ligeti: «Concierto para violoncello». Krzysztof Penderecki: «La Pasión según San Lucas». Morton Feldman: «De Kooning», Ramón Barce: «Parábola», Miguel Angel Coria: «Extensión refleja». Gerardo Gombau: «Texturas y estructuras» Cristóbal Halffter: «Codex». Tomás Marco: «Trivium». Luis de Pablo: «Tombeau» y «Cesuras». Muerte de Paul Hindemith, Francis Poulenc y Salvador Baccarisse.

1964

- György Ligeti: «Lux aeterna». Oscar Esplá: «Sinfonía Aitana». Federico Mompou: «Improperios». Ernesto Halffter: «Canticum in P. P. Johannes XXIII». Fernando Remacha: «Jesucristo en la Cruz». Ramón Barce: «Abgrund-Hintergrund». Cristóbal Halffter: «Espesjos» y «Secuencias». Luis de Pablo: «Esce-na». Se funda el Grupo Zaj. Se crea el Festival de Royan.

1965

- Olivier Messiaen: «Los colores de la ciudad celeste». Hans Werner Henze: «El joven Lord». Karlheinz Stockhausen: «Mikrophonie». Peter Schat: «Laberinto». Franco Donatoni: «Per Orchestra». Enrique Raxach «Sintagma». Ramón Barce: «Nueve preludios». Luis de Pablo: «Módulos I». Cristóbal Halffter: «Brechtlieder». José María Mestres-Quadreny: «Conversa». Muerte de Edgard Varèse.

1966

- Igor Strawinsky: «Cantos de Requiem». Karlheinz Stockhausen: «Telemusik». Pierre Boulez: «Eclat». Jean Barraqué: «Chant après chant». Joaquín Homs: «En la meva mort». Ramón Barce: «Objetos sonoros». Juan Hidalgo: «Los holas». Luis de Pablo: «Iniciativas» y «Módulos II». Cristóbal Halffter: «Simposium». Juan Guinjoan: «Células 1». Tomás Marco. «Jabberwocky». Muerte de Hermann Scherchen y Carl Schuricht.

1967

- Karlheinz Stockhausen: «Hymnen». György Ligeti: «Lontano». Krzystof Penderecki: «De natura sonoris». Ernesto Halffter: «Concierto para guitarra». Joaquín Rodrigo: «Concierto andaluz». Rodolfo Halffter: «Sonata III». Ramón Barce: «Las cuatro estaciones». Luis de Pablo: «Módulos III y V» e «Imaginario I y II».

Agustín González Acilu: «Dilatación fonética». Gonzalo Olavide: «Índices». Gerardo Gombau: «3 + 1». Cristóbal Halffter: «Líneas y puntos» y «Antiphonismoi». Tomás Marco: «Anna Blume». José María Mestres-Quadreny: «Música per a Anna» y «Engidus». Creación del Estudio Nueva Generación. Muerte de Zoltan Kodaly.

1968

- Karlheinz Stockhausen: «Aus den sieben Tagen». Vinko Globokar: «Traumdeutung». Mauricio Kagel: «Hallelujah» y «Der Schall». Luis de Pablo: «Heterogéneo» y «Protocolo». Joaquín Homs: «Presencias». Agustín González Acilu: «Aschermittwoch». Cristóbal Halffter: «Anillos» y «Yes speak out». Tomás Marco: «Aura». José Luis Téllez: «Noticias y comentarios». Ramón Barce: «Canadá-Trio». Angel Oliver: «Riflessi». Claudio Prieto: «Solo a solo». Francisco Cano: «Cuarteto». Muerte de Charles Münch.

1969

- György Ligeti: «Ramifications». Karlheinz Stockhausen: «Musik für ein Haus». Krzysztof Penderecki: «Misa rusa». Luciano Berio: «Sinfonía» (versión definitiva). Mauricio Kagel: «Unter Strom». Pierre Boulez: «Domaines». Helmut Lachenmann. «Air». Ramón Barce: «Música fúnebre». Luis de Pablo: «Quasi una fantasía». Cristóbal Halffter: «Oda» y «Fibo-

nacciana». Tomás Marco: «Rosa-Rosae». Jesús Villa Rojo: «Música para obtener equis resultados». Francisco Cano: «Diferencias agógicas» y «El pájaro de cobre». Muerte de Ernest Ansermet.

1970

- Witold Lutoslawski: «Concierto para violoncello». Karlheinz Stockhausen: «Mantra». Mauricio Kagel: «Klangwehr». Gilbert Amy: «Cette étoile enseigne à s'incliner». Krzysztof Penderecki: «De natura sonoris II». Miguel Angel Coria: «Lúdica». Luis de Pablo: «Por diversos motivos» y «We». Claudio Prieto: «Algamarra». Tomás Marco: «Anábasis» y «Mysteria». Cristóbal Halffter: «Noche pasiva del sentido» y «Cuarteto II, Memoria 1970». José María Mestres-Quadreny: «Doble concert». Carlos Cruz de Castro: «Menaje». Muerte de Roberto Gerhard.

1971

- Karlheinz Stockhausen: «Trans». Mauricio Kagel: «Stadtteather». György Ligeti: «Melodías». Krzysztof Penderecki: «Ultrenya». Gerardo Gombau: «Pascha Nostrum» y «Grupos tímbricos». Xavier Benguerel: «Concierto para órgano». Ramón Barce: «Nuevas polifonías». Luis de Pablo: «La libertad sonrío» y «Comme d'habitude». Cristóbal Halffter: «Planto por las víctimas de la violencia» y «Requiem por la libertad imaginada». Antón Larrauri: «Con-

tigencias»: Agustín González Acilu: «Oratorio panlingüístico», Gonzalo Olavide: «Cuarteto». Francisco Cano: «Vocum». Tomás Marco: «Angelus Novus» y L'invitation au voyage». Claudio Prieto: «El juego de la música» Jesús Villa Rojo: «Obtener variantes». Muerte de Igor Strawinsky, Gerardo Gombau y José María Franco.

1972

- Krzystof Penderecki: «Partita». Paul Méfano: «Misa de los ladrones». Iannis Xenakis: «Persépolis». Sylvano Bussotti: «Lorenzaccio» Antón Larrauri: «Espatadantza». Miguel Alonso: «Tensiones» y «Nube-Música», Joaquín Homs: «Quinteto de viento». Jesús Villa Rojo: «Formas y fases». Claudio Prieto: «Nebulosa». Angel Oliver: «Interpolaciones». Francisco Guerrero: «Diapsálmata». José Ramón Encinar: «Homenaje a Cortázar».

1973

- Luciano Berio: «Concierto para dos pianos». Krzystof Penderecki: «Sinfonía» y «Concierto para violoncello». Mauricio Kagel: «1898». Ramón Barce: «Cuarteto Gauss» y «Sonata Kupelwieser». Cristóbal Halffter: «Concierto para órgano» y «Gaudium et spes». Luis de Pablo: «Elephants Ivres I a IV». Claudio Prieto: «Reflejos». Tomás Marco: «Los mecanismos de la memoria» y «Concierto-Guadiana». Carlos Cruz de Castro: «Sincrónico». Francis-

co Guerrero: «Noa». José Ramón Encinar: Samadhi». Desaparece Alea. Muerte de Gian Francesco Malipiero, Bruno Maderna, Jean Barraqué, Otto Klemperer, Julio Gómez, y Pablo Casals.

1974

- Karlheinz Stockhausen: «Indianerlieder». Mauricio Kagel: «Mirum für Tuba». Krzysztof Penderecki: «Magnificat». Cristóbal Halffter: «Procesional». Luis de Pablo: «Very gentle» y «Le Prie-Dieu sur la terrasse». Xavier Benguerel: «Capriccio stravagante». Francisco Cano: «Sensorial». Tomás Marco: «Transfiguración». Agustín González Acilu: «Libro de los proverbios». Francisco Guerrero: «Jondo». José Ramón Encinar: «Cum plenus forem entousiasmus». Muerte de Darius Milhaud, y André Jolivet.

1975

- Karlheinz Stockhausen: «Musik in Bauch». Mauricio Kagel «Mare Nostrum. Luciano Berio: «Points in the curve to find». Cristóbal Halffter: «Concierto para violoncello y orquesta», «Tiempo para espacios». Luis de Pablo: «Al son que tocan». Jesús Villa Rojo: «Concierto grosso I». Ramón Barce: «Sinfonía en nivel si bemol IV». Francisco Cano: «Continuo». Carlos Cruz de Castro: «Mixtitlan», «De Nativitate». Joan Guinjoan: «Acta est fabula». Tomás Marco: «Autodafé», «Ecos de Antonio

**Machado». Muerte de Dimitri Shostakovitch,
Luigi Dallapiccola, Boris Blacher y Gustavo
Pittaluga.**

CATALOGO DE OBRAS

Trío sonatina (1954) para Oboe, clarineta y fagot. Estreno: Madrid 1965.

Música para quinteto de viento (1955) para quinteto. Estreno: Madrid 1960:

Tres piezas para piano (1956) Estreno: Madrid 1956.

Tríptico de canciones (1956) para voz y piano, sobre poemas de Juan Ramón Jiménez. Estreno: Madrid 1956.

Cuarteto de cuerda n. 1 (1957, revisado en 1960). Dedicado al pintor Luis Sáez. Estreno: Madrid 1959

Suite divertimento (1956) para orquesta de cámara. Estreno: Valladolid 1959.

Canción y danza (1958) para piano. En homenaje a Juan Crisóstomo Arriaga. Estreno: Bilbao 1959:

Cuatro piezas infantiles (1959) para piano.
Dedicadas a su hija Cecilia.

Piccolo concerto (1959) para violín y orquesta de cuerda. Dedicado al pintor Manuel Alcorlo.
Estreno: Madrid 1962.

Constantes (1960) para voz, tres clarinetes y percusión. Texto de Miguel Unamuno. Dedicada a su padre. Estreno: Madrid 1964.

Sinfonietta progresiva (1961) para gran orquesta de cuerda. Dedicada al pintor Zarco. Estreno: Barcelona 1961.

Superficie n. 1 (1961) para cuarteto de madera, cuarteto de cuerda, piano y percusión. Dedicada a Enrique Franco. Estreno: Madrid 1962.

Superficie n. 2 (1962, revisada en 1965) para violoncello solo. Dedicada a Enrique Correa.
Estreno: Madrid 1965.

Espacios variados (1962, revisada en 1969) para gran orquesta. Dedicada al arquitecto Emilio M.^a de la Torre. Estreno: Barcelona 1962.

Superficie n. 3 (1963) para conjunto de cámara. Dedicada a Ernesto Wutehnof. Estreno: Madrid 1963.

Permutado (1963) para violín y guitarra. Dedicada a su hija Liliana. Estreno: Madrid 1963.

Morfología sonora (1963, revisada en 1967) para piano. Dedicada a Pedro Espinosa. Estreno: Cádiz 1973.

Mixturas (1964) para conjunto de cámara. Dedicada al pintor Lucio Muñoz. Estreno: Madrid 1964.

Episodio (1964) para voz de bajo, orquesta de cuerda, trompeta y percusión. Estreno: Madrid 1965.

Heterofonías (1965, revisada en 1967) para gran orquesta. Dedicada a Enrique García Asensio. Estreno: Guernica 1967.

Traza (1966) para cuatro percussionistas y piano. Dedicada a Siegfried Fink. Estreno: Würzburg 1966.

Músicas de cámara (1967) para 13 instrumentos. Estreno: Madrid 1967.

Entrada procesional (1967) para coro mixto, voces de niños, pueblo, arpa, vibráfono, órgano y timbales. Estreno: Pamplona 1967.

Dos canciones (1968) para voz y piano. Textos de Pedro Salinas. Sin estrenar.

Continuo (1967-68) para piano. Dedicada a Carlos Santos. Estreno: Madrid 1968.

Jarraipen (1967) música electrónica. Estreno: Madrid 1967.

Cuarteto n. 2 (Superficie n. 4) (1968-69) para cuarteto de cuerda. Dedicada a Ricardo Bellés. Estreno: Madrid 1969.

Polifonías (1969) para cuarteto de madera y quinteto de cuerda. Estreno: Barcelona 1969.

Oda für Marisa (1970) para clarinete, trompa y orquesta de cámara. Dedicada a Marisa Martínez Mariscal. Estreno: Baden-Baden 1970.

Relatividades (1971) para orquesta de cámara. Dedicada a la memoria de Ataúlfo Argenta. Estreno: Granada 1971.

Impulsos (1970-72) para gran orquesta. Dedicada a Antonio Iglesias. Estreno: Madrid 1972.

Magnificat (1969) para coros de hombres e instrumentos de metal. Estreno: Toledo 1969.

Pieza para órgano (1972). Estreno: Barcelona 1973.

Arguia ezta ikusten (1973) para clarinete, piano y percusión. Dedicada a José Luis Rojas. Estreno: Rentería 1973.

Sinfonía en do (1974) para gran orquesta. Dedicada a José M.^a Franco Gil y Beatriz Cort. Estreno: Madrid 1974.

Liberame domine (1974) para bandoneón e instrumentos. Dedicada a Alejandro Barletta. Sin estrenar.

Presencia (1974) para cuarteto de cuerda y piano. Homenaje a Gerardo Gombau. Estreno: Santander 1975.

Per due (1974) para flauta y piano. Dedicada a Rafael López del Cid. Sin estrenar.

Negaciones de Pedro (1975) para soprano, barítono, coro y orquesta. Texto de Andrés Pardo. Dedicada a la Semana de Música Religiosa de Cuenca y a su director Antonio Iglesias. Estreno: Cuenca 1975.

Ayer... soñé que soñaba (1975) para cuarteto vocal y 16 instrumentistas. Texto de Antonio Machado. Homenaje a Antonio Machado. Estreno: Madrid 1975.

Superposiciones variables (1976) para clarinete y magnetofones. Dedicada a Jesús Villa Rojo. Estreno: Royan 1976.

MUSICA RADIOFONICA

El Génesis, guión de Leocadio Machado. 1970.

Séptima palabra, glosa a un texto de Pedro de Lorenzo. 1971.

MUSICA PARA TELEVISION

«**Simposium para la paz**» de Mercero, «**Un nuevo rey Midas**» de Muñiz y López, «**La sota de bastos**» de Carandell y Valcárcel, «**Homenaje a Juan del Encina**» de Gala, «**Plinio**» de García Pavón y Jiménez Rico.

MUSICA TEATRAL

a) Teatro Musical

«**Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita**» de Martín Recuerda. «**La feria del**

come y calla» de Mañas. «**El cocherito Leré** de Montesinos y López Aranda. «**Platero y yo**» de Juan Ramón Jiménez y José Hierro.

b) **Música de escena**

«**Los siete infantes de Lara**» de Lope de Vega. «**Numancia**» de Cervantes. «**El burlador de Sevilla**» de Tirso de Molina. «**El rey Lear**» de Shakespeare. «**Medida por medida**» de Shakespeare-Llovet. «**La paz**» de Aristófanes. «**Las viejas difíciles**» de Muñiz. «**Don Juan Tenorio**» de Zorrilla. «**Las mujeres sabias**» de Molière-Llovet. «**El pájaro azul**» de Maeterlink. «**Lisístrata**» de Aristóteles. «**Hedda Gabler**» de Ibsen. «**El rufián Castrucho**» de Lope de Vega. «**Noches de San Juan**» de López Aranda. «**El pequeño príncipe**» de Saint-Exupery-Hierro. «**Rueda de farsas**» de Montesinos. «**Don Volpone**» de Johnson, Bilbao, Iturri. «**El cuaderno rojo**» de Llovet. «**El hospital de los locos**» de Valdivieso. «**Requiem por un girasol**» de Díaz. «**Fedra**» de Unamuno. «**La reina y los insurrectos**» de Betti. «**Sola en la oscuridad**» de Knott. «**La murga**» de Jiménez y Díaz Velázquez. «**La llama**» de Sainz.

MUSICA CINEMATOGRAFICA

«**Nueve de lecciones de amor**» de Zabalza. «**La barrera**» de Herrero. «**Diálogos de la paz**» de Font Espina y Feliú. «**Juguetes rotos**» de Summers. «**Las salvajes en Puente San Gil**» de Ribas. «**Mañana de domingo**» de

Jiménez Rico. «El arte de sí casarse» de Font Espina y Feliú. «El arte de no casarse» de Font Espina y Feliú. «Club de solteros» de Herrero. «Nueve cartas a Berta» de Patino. «El rayo desintegrador» de Cervera. «Tinto con amor» de Montolio. «Si volvemos a vernos» de Regueiro. «El tesoro del capitán Tornado» de Artero. «Días de viejo color» de Pérez Olea. «Camino de la verdad» de Navarro. «El hueso» de Jiménez Rico. «El cronicón» de Jiménez Rico. «Del amor y otras soledades» de Patino. «Urtain, rey de la selva o así» de Summers. «¿Es usted mi padre?» de Jiménez Rico. «Españolas en París» de Bodegas. «Condenados a vivir» de Romero Marchent. «El gran amor del conde Drácula» de Aguirre. «El jorobado de la Morgue» de Aguirre. «Flor de santidad» de Marsillach. «La casa sin fronteras» de Olea. «Sexy Cat» de Tabernero. «Vida conyugal sana» de Bodegas. «Toccata y fuga de Lolita» de Drove. «Cuando el cuerno suena» de Delgado. «Tormento» de Olea. «Los nuevos españoles» de Bodegas. «Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe» de Drove. «La mujer es cosa de hombres» de Yagüe. «Sex o no sex» de Diamante. «Bolero de amor» de Betriú. «Tu amiga Marilyn» de Galán. «Los buenos días perdidos» de Gil. «Pim, pam, pum... fuego» de Olea. «La adúltera» de Bodegas. «Corazón solitario» de Betriú. «El espanto surge de la tumba» de Auret. «El siervo de Dios» de Navarro. «El love feroz» de García Sánchez.

Numerosos documentales.

DISCOGRAFIA

Superficie n. 1.—RCA.

Morfología sonora.— Movieplay.

Arguia ezta ikusten.— Edigsa.

Entrada procesional.— Pax.

El cocherito leré.— Sintonía.

Platero y yo.— Audiens.

El pájaro azul.— Sintonía.

Ayer... soñé que soñaba.—RCA.

BIBLIOGRAFIA

Federico Sopeña: «**Historia de la Música española contemporánea**» Rialp 1958.

Tomás Marco: «**Música española de vanguardia**» Guadarrama 1970.

Tomás Marco: «**La música de la España Contemporánea**» Temas Españoles 1970.

Manfred Gräter y Ramón Barce: «**Guía de la música contemporánea**» Taurus 1966.

Antonio Fernández-Cid: «**La música española en el siglo XX**» Publicaciones de la Fundación Juan March, 1973.

Enrique Franco: «**Carmelo Bernaola**» Programa monográfico de la Fundación Juan March 1975.

Cristobal Halffter, Pablo López de Osaba, Tomás Marco: «**Música y cultura**» Edelvives 1975.

Angel Sagardía: **«Músicos vascos»** Auñamendi
1972.

Diversas revistas, diarios, programas, etc.

EDICIONES

Edition Modern de Munich: **«Permutado».**

«Superficie n. 1».

Edición EMEC de Madrid: **«Superficie n. 4».**

«Traza».

«Morfología sonora».

Editorial Alpuerto de Madrid: **«Arguia ezta ikus-
ten».**

«Sinfonía en do».

«Relatividades».

«Superficie n. 2».

«Superficie n. 3».

«Continuo».

«Impulsos».

«Mixturas».

«Cuarteto n. 1».

«Per due».

«Ayer... soñé que soñaba».

El resto de las obras están representadas por Mario
Bois, París.

INDICE

	Pág.
EL ENTORNO	7
LA VIDA	15
LA OBRA.....	29
LAMINAS.....	49
EL MUSICO ANTE LA CRITICA.....	81
ESQUEMA DE SU VIDA	95
ESQUEMA MUSICAL DE LA EPOCA	103
CATALOGO DE OBRAS.....	121
MUSICA RADIOFONICA	127
DISCOGRAFIA	130
BIBLIOGRAFIA	131

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/ **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopeña.
- 2/ **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/ **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
- 4/ **Argenta**, por Antonio Fernández-Cid.
- 5/ **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/ **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
- 7/ **Victoriano Macho**, por Fernando Mon.
- 8/ **Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
- 9/ **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
- 10/ **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/ **Villaseñor**, por Fernando Ponce.
- 12/ **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
- 13/ **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
- 14/ **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/ **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
- 16/ **Tharrats**, por Carlos Areán.
- 17/ **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
- 18/ **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/ **Failde**, por Luis Trabazo.
- 20/ **Miró**, por José Corredor Matheos.
- 21/ **Chirino**, por Manuel Conde.
- 22/ **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
- 23/ **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
- 24/ **Tápies**, por Sebastián Gasch.
- 25/ **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
- 26/ **Benjamin Palencia**, por Ramón Faraldo.
- 27/ **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
- 28/ **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
- 29/ **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
- 30/ **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
- 31/ **Millares**, por Carlos Areán.
- 32/ **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
- 33/ **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
- 34/ **Cristóbal Halfter**, por Tomás Marco.
- 35/ **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
- 36/ **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/ **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
- 38/ **Gutiérrez Soto**, por Miguel-Angel Baldellou.
- 39/ **Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
- 40/ **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
- 41/ **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
- 42/ **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
- 43/ **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/ **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
- 45/ **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.

- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
 47/Solana, por Rafael Flórez.
 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
 49/Subirachs, por Daniel Giralte-Miracle.
 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
 53/Genaro Lahuerta, por A.M. Campoy.
 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
 55/José Planes Peñalvez, por Luis Núñez Ladeveze.
 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
 57/Fernando Delapuenta, por José Vázquez-Dodero.
 58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
 59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 60/Zacarías González, por Luis Sastre.
 61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
 62/Pancho Cossio, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
 64/Ferrant, por José Romero Escassi.
 65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
 66/Isabel Villar, por Josep Meliá.
 67/Amador, por José María Iglesias Rubio.
 68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
 69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
 70/Canogar, por Antonio García-Tizón.
 71/Piñole, por Jesús Baretini.
 72/Joan Ponç, por José Corredor Matheos.
 73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
 74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
 75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.
 76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
 77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
 78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
 79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
 81/Ceferino, por José María Iglesias.
 82/Vento, por Fernando Mon.
 83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.
 84/Camin, por Miguel Logroño.
 85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
 86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
 87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
 88/Guijarro, por José F. Arroyo.
 89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
 90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
 91/M^a Antonia Dans, por Juby Bustamante.
 92/Redondela, por L. López Anglada.
 93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
 94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
 95/Raba, por Arturo Villar.
 96/Orlando Pelayo, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
 97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
 98/Feito, por Carlos Areán.
 99/Goñi, por Federico Muelas.
 100/La posguerra, documentos y testimonios, Tomo I
 100/La posguerra, documentos y testimonios, Tomo II
 101/Gustavo de Maeztu, por Rosa M. Lahidalga.
 102/X. Montsalvatge, por Enrique Franco.

- 103/ **Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Boldellou.
104/ **Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105/ **Esteve Edo**, por S. Aldana.
106/ **María Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
107/ **E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108/ **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109/ **García Ochoa**, por F. Florez Arroyuelo.
110/ **Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111/ **María Droc**, por J. Castro Arines.
112/ **Gines Parra**, por Gerad Xuriguera.
113/ **A. Zarco**, por Rafael Montesinos.
114/ **D. Argimón**, por Josep Valles Rovira.
115/ **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
116/ **H. Hidalgo de Caviedes**, por M. A. García de Viñolas.
117/ **Teno**, por Luis G. de Candano.
118/ **C. Bernaola**, por Tomas Marco.

*Esta monografía, sobre la vida y la obra
del compositor C. BERNAOLA, ha sido impresa en los Talleres
Gráficos R. Arsango. Madrid.*

obra se resienta de tradicionalismo o caiga en una cierta provincialidad. El language y el aliento creativo de Bernaola tienen vuelo universal, su problemática es específicamente española y su base más profunda e íntimamente vasca. A través de este proceso, que es el de muchos músicos de categoría universal, Carmelo Bernaola ha alcanzado el equilibrio perfecto entre su origen, su entorno y la imprescindible unidad de marcha de la música culta occidental.

Rebasada la frontera de los cuarenta años, la música de Bernaola se nos muestra en un momento de extrema lucidez creativa y en una madurez alcanzada por completo. Por supuesto, el futuro puede darnos aún grandes obras escritas por él pero ya no son previsibles los grandes virajes ni los desequilibrios. Por eso es el momento de repasar su aportación, una obra que puede situarse entre las fundamentales de la música española no sólo en su generación, sino en todo el siglo XX. El propósito de este libro es así brindar una primera aproximación a un músico en activo, lo que, sin detener por eso su marcha creadora, puede aportar datos para el conocimiento de lo ya hecho, datos que balizan e iluminan en lo posible el camino que aún queda por recorrer y que, dada la personalidad de Bernaola, estará cargado de importantes consecuencias.

SERIE MUSICOS

