


**«BELA BARTOK – I OMENALDIA».
SE HACE CAMINO AL
INTERTEXTUALIZAR.**

JOSUÉ DELGADO ROMO





Bela Bartok–i Omenaldia.
Se hace camino al intertextualizar.

Josué Delgado Romo

INDICE

BELA BARTOK–I OMENALDIA. SE HACE CAMINO AL INTERTEXTUALIZAR.	1
CONCLUSIONES.....	20
BIBLIOGRAFÍA.	21





Bela Bartok – i Omenaldia. **Se hace camino al intertextualizar.**

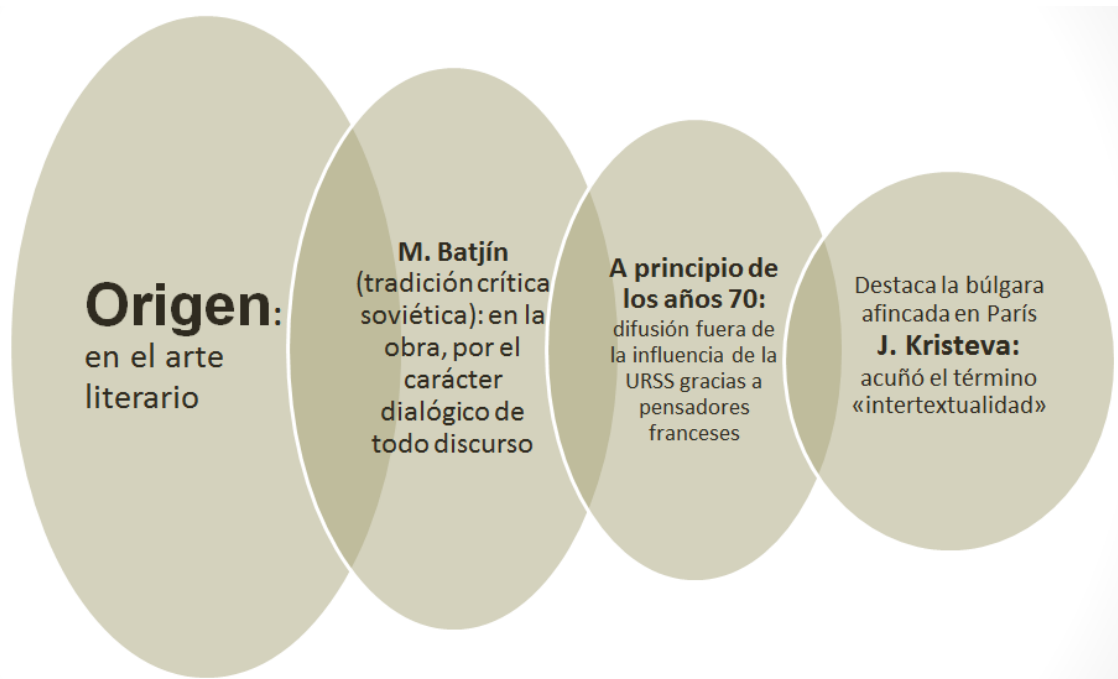
Josué Delgado Romo.

BELA BARTOK–I OMENALDIA. SE HACE CAMINO AL INTERTEXTUALIZAR.

Entre toda la producción de Carmelo Alonso Bernaola (Ochandiano, Vizcaya, 1929 – Madrid, 2002), en su música académica hay una serie de obras muy concretas donde el compositor plantea un diálogo con el pasado que utiliza la herramienta de la intertextualidad. Ya desde el principio de su creación musical, el uso de la cita se hace patente. Es más: dentro de este concreto tipo de obras, algunas representan, por sus características, un punto de inflexión en su recorrido.

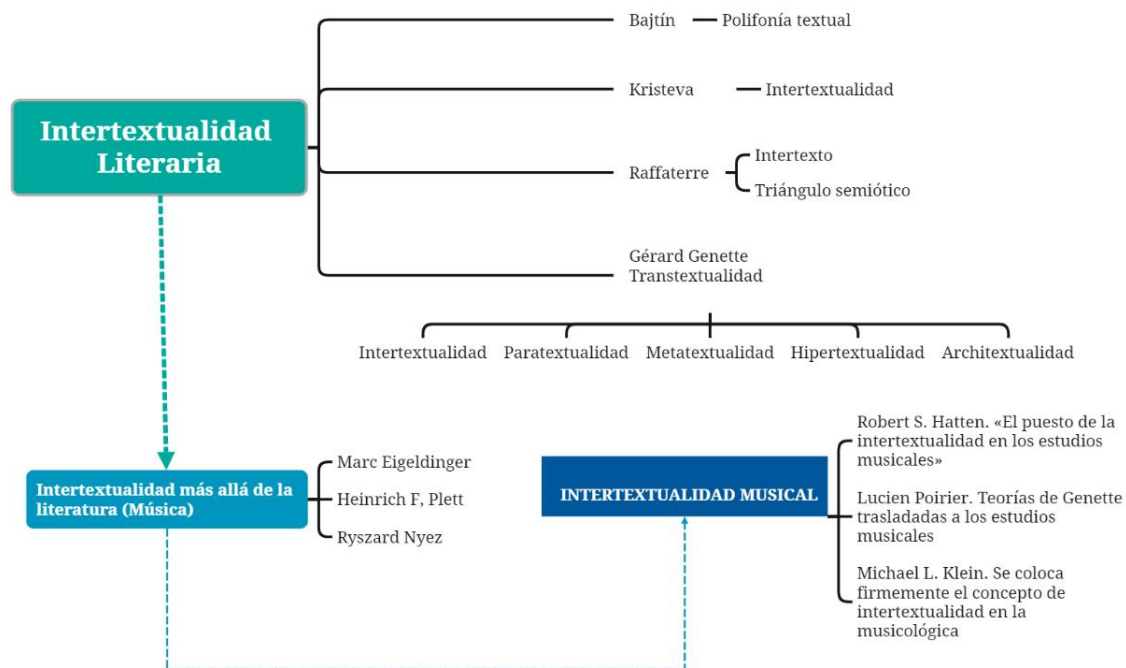
En función del uso de la intertextualidad y de su conjugación con la música en la que se engasta se visualizan las diferentes etapas del compositor vasco: son claramente tres. En la primera (hasta 1959), el entorno donde aparece la intertextualidad es netamente tonal y hace uso de la citación tanto de repertorio académico de tiempos pasados como de material de origen folklórico; por ejemplo: *Beti Penetan* (1955) y *Homenaje a Scarlatti* (1957). En la segunda etapa (1960-1980), por el contrario, la armonía predominante es atonal. Por otro lado, la intertextualidad en las dos primeras se fundamenta firmemente en la cita. En la tercera etapa (1981-2002), iniciada por la obra *Bela Bartok-i Omenaldia* (1981), Bernaola amplió las tipologías intertextuales empleadas y, con ello, sus relaciones significativas. Hasta la composición de la obra tratada aquí, el compositor vasco se había apoyado en la cita para entablar sus diálogos con músicas pretéritas, llegando a un punto culminante en *Relatividades* (1971) –donde se realiza una profusión de citas ordenadas en función de las reglas propias del contrapunto severo– y *Villanesca* (1978), que cita *Pastor, quien madre virgen* del compositor renacentista Francisco Guerrero (1528-1599).

En primer lugar, entonces, es necesario tratar en un marco teórico el término intertextualidad, identificando cuál es su origen y el proceso evolutivo que sufrió a lo largo de los años.



Ejemplo 1. Origen del concepto intertextualidad

Como se muestra en el ejemplo anterior, el origen del término «intertextualidad» procede de la literatura. Fue creado por la teórica de la literatura búlgara Julia Kristeva, partiendo del concepto trabajado años antes por el crítico y teórico literario de la URSS Mijaíl Bajtín, cuando inició sus reflexiones sobre las novelas de François Rabelais, Jonathan Swift y Fiódor Dostoievski. El ruso reflexionó sobre el carácter dialógico de todo discurso, considerando que todo emisor ha sido antes receptor de otros textos que, mantenidos en su memoria, influyen en la creación del nuevo texto. Se establece así un diálogo, debido a que en un discurso no se deja oír únicamente la voz del emisor, sino que, al mismo tiempo, se produce una pluralidad de voces superpuestas, dialogantes, que se reflejan entre ideas, clases sociales, cosmovisiones y personajes (Bajtín 1986, 15). A la postre, será muy interesante la utilización de términos musicales para su argumentación: «La última unidad extraargumental de la novela de Dostoievski es interpretada por Komaróvich de un modo estrictamente monológico, a pesar de que introduce una analogía con la polifonía y con el contrapunto de voces en la fuga» (Bajtín 1986, 37). Una vez afianzado el término, el asunto no permaneció estático.



Ejemplo 2. De la intertextualidad literaria a la musical

Así pues, si M. Bajtín formuló la idea (1986, 15 y 37) y Julia Kristeva (1969 y 1986) realizó más tarde la propuesta terminológica, fue Gérard Genette (1989, 10-14) quien la sistematizó. A partir de aquí, que se produjesen enfoques sobre la intertextualidad más allá del ámbito tradicional de la literatura, abarcando la arquitectura, las artes visuales, la fotografía, el cine, el teatro, la danza y, por supuesto, la música, formó parte de un proceso natural.

Un punto importante respecto a la intertextualidad utilizada en *Bela Bartok-i Omenaldia* es su posible vinculación con el posmodernismo musical, término que también se hace necesario explicar. Dado que se manifiesta una flagrante dificultad de definirlo categóricamente, queda la opción de un acercamiento a partir de la descripción o identificación de sus cualidades más reseñables. Así, François Lyotard lo describe como un rechazo a la narrativa global o totalizadora: una crítica a la metanarrativa, claramente expresado en sus ensayos *La condición postmoderna* (1979) y *La postmodernidad explicada a los niños* (1982), donde también defiende la pluralidad cultural y la riqueza de la diversidad. Gianni Vattimo lo presenta desde una visión nihilista, que cuestiona la existencia de una realidad primera (bien sea Dios o un sujeto racional...) o de un





Josué Delgado Romo

fundamento final, sobre el cual la cultura y la filosofía occidental se han asentado tradicionalmente (Vattimo 1998, 23-32). Al mismo tiempo, comenta la transformación del ser en un valor de cambio (Vattimo 1998, 23-32). Esta observación de la postmodernidad es compartida por la ideología de Jürgen Habermas (1989) con un sustrato socioeconómico representado por un nuevo régimen de mercado. Béatrice Ramaut-Chevassus (1998, 50-65) habla de gusto por el eclecticismo, una nueva actitud hacia el pasado y el afán de comunicabilidad, elementos que encuentran una magnífica vía de expresión en la cita y el *collage*. Por último, Jonathan Kramer (2002, 16-17) lo describe por el uso de procedimientos eclécticos, la reinterpretación de la tradición histórica y la actualización de lo folclórico, lo que permite, así, establecer diálogos entre pasado y presente y generar nuevas cadenas de significados.

Respecto a las tipologías intertextuales, el uso de referencias musicales no es un recurso novedoso. Se han encontrado ejemplos de citas musicales desde el período medieval, como en el *contrafactum*, y compositores célebres han utilizado la intertextualidad para componer sus obras, unos de manera estructural (variaciones sobre un tema), otros aprovechando su contenido semántico y la mayoría utilizando ambos recursos (como el «Dies Irae» en la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, que es, al mismo tiempo, un elemento melódico estructurador y un elemento con carga semántica extramusical). A principios del XX, con la extensión de la tonalidad y la llegada de la atonalidad, se convirtió en una práctica menos frecuente. Sin embargo, Igor Stravinsky recicla materiales melódicos de músicas anteriores y, mediante transformaciones, los ajusta en nuevos marcos estilísticos en *Pulcinella* (1920) y *Le baiser de la fée* (1928). Y, por su parte, Alban Berg, en su *Lyrische Suite für Streichquartett* (1925), utiliza una referencia al comienzo del preludio del *Tristan und Isolde* wagneriano (1865) que está tan perfectamente encajada en el ambiente general de la obra que casi pasa desapercibida. Del mismo modo, la armonización del coral *Es ist genug* de Bach (1662) al final de su *Violinkonzert «Dem Andenken eines Engels»* (1935) está tan bien dispuesta, debido a las constantes alusiones a la armonía triádica, que no parece un elemento discordante.

Por fortuna, el espectro de la tipología intertextual no se reduce a la cita –literal, manipulada o distorsionada–, sino que se amplía a otras técnicas (Marco 2017: 134, 170). Primeramente, la terminología utilizada cuando se trata la reutilización de material musical de tiempos pasados es variada y puede ser origen de confusión. Se puede distinguir entre la intertextualidad propia de la modernidad y aquella específica de la



Josué Delgado Romo

posmodernidad: la primera reúne diversas citas en torno a una idea a modo de fragmentos musicales con identidad clara, que se proyectan para lograr un nuevo lenguaje y, sin embargo, conservan su origen y significado original; por el contrario, la intertextualidad propia de la posmodernidad opera con pasajes periféricos que desvirtúan la identidad de las obras de procedencia y desarticulan un sentido total y último, para lo que precisan la transformación de la cita a diferentes niveles o la ampliación de la tipología intertextual.

	Ramaut-Chevassus (1998)	Burkholder (1995,2021)	Klein (2005)	Ogas (2010)	López Cano (2005,07)	Villar- Taboada (2018, 20, 21)	Kramer (2005)
Cita	x	x	x	x	x	x	x
Collage	x	x		x			
Alusión	x	x	x	x	x	x	x
Parodia	x	x		x			
Referencia				x		x	
Pastiche							
Tópico (Topoi)		x	x		x	x	x
Esquema (Schemata)		x					
Tansformación		x			x		
Paratexto		x			x		
Metatexto		x			x		
Ironía							
Variación	x	x					
Deconstrucción	x						
Paráfrasis	x	x					

Ejemplo 3. Tipologías intertextuales

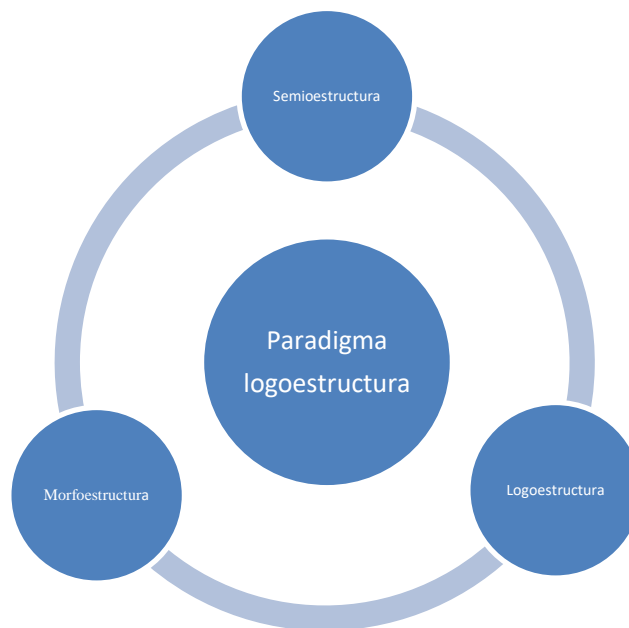
Como se muestra en el ejemplo 3, son numerosos los autores que han tratado, definido e incluso utilizado la amplia variedad de tipología intertextual para analizar y comprender el diálogo con músicas del pasado realizado por diversos compositores. Interesan especialmente para este artículo, los *schemata*, que Burkholder (1995, 4) define como los principios sobre el mantenimiento de la forma: esquemas; por otra parte, los títulos, subtítulos, indicaciones de tempo y carácter –todo aquello que influye en la comprensión de la obra–, que se denominan *paratextos*, siguiendo a Genette (López Cano 2007: 31-34); y la alusión, descrita por Julio Ogas (2010, 241-242) como una de las tipologías de copresencia implícita, emparentada con la referencia, pero no tan directa ni tan clara, mostrándose más sutil e integrada dentro de la obra.





Josué Delgado Romo

Para comprender *Bela Bartok-i Omenaldia*, para desvelar todos sus secretos, además de un análisis paramétrico, hay que buscar nexos entre música y realidad circundante. Para ello, utilizaré el paradigma de la logoestructura (Villar-Taboada 2018a, 2018b y 2020), dividida en tres ámbitos interconectados: la semioestructura o estudio de las relaciones entre la música, la sociedad y la cultura durante el transcurso del tiempo, mediante el examen de la historiografía, los referentes y la recepción sobre cada obra; la morfoestructura o estudio las relaciones de la música consigo misma: las conexiones que se registran entre sus elementos constituyentes, identificando los elementos básicos y sus funciones para explicar la articulación discursiva global; y la logoestructura, que conecta el análisis estructural con el análisis semiótico mediante el estudio de las relaciones que emergen entre la música y los individuos implicados en su proceso de creación, realización y percepción y de tales sujetos entre sí y que, al mismo tiempo, enfatiza la agrupación de tópicos en estrategias compositivas.



Ejemplo 4. Paradigma de la logoestructura de Carlos Villar-Taboada

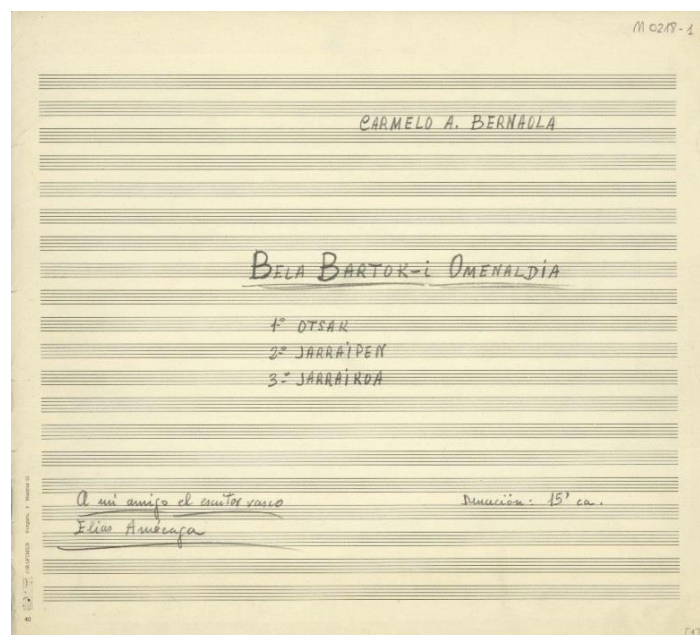
Tal como muestra el ejemplo número cuatro, el paradigma de la logoestructura consiste en una red de interrelaciones simultáneas que, desde una perspectiva teórico-analítica semiótica, tiene por objetivo el estudio de los procesos generadores de significados en la música.





Bela Bartok-i Omenaldia (1981)

Bela Bartok-i Omenaldia fue compuesta por encargo de la Fundación Juan March para un ciclo de homenaje a Béla Bartók (1881-1945), con motivo del primer centenario de su nacimiento, y está dedicada al escritor vizcaíno Elías Amézaga (1921-2008). El título en euskera significa *Homenaje a Béla Bartók*. Es pertinente comentar que Bernaola escribe el título de la portada en mayúsculas, euskeriza (sin acentos) el nombre del compositor húngaro y resalta en minúscula el dativo, tal como se muestra en el ejemplo número cinco. La plantilla utilizada es un trío integrado por violín, clarinete y piano.



Ejemplo 5. *Bela Bartok-i Omenaldia*

Enrique Franco, en las notas para el programa de mano, escrito para el concierto del 5 de febrero de 1975 –enmarcado en el ciclo de música española contemporánea de la fundación Juan March y dedicado en exclusiva a Carmelo Bernaola– incluye las siguientes palabras del compositor:

En el conjunto de mi obra se pueden observar diversos estilos que corresponden a otros tantos ciclos de composiciones. Cuando tomo un nuevo camino en mi quehacer de creación, trato de agotar al máximo





Josué Delgado Romo

las posibilidades que en él se me ofrecen. Cada uno de estos ciclos se cierra con una obra-resumen.

De esta cita extraigo dos conclusiones de suma importancia. La primera es que Bernaola ejerce un control absoluto sobre su producción y, por ende, también de sus obras intertextuales. La segunda es que pueden identificarse cómo son las que cierran y abren sus ciclos intertextuales, por lo que, las cualidades de la obra estudiada en este artículo permiten afirmar que esta constituye el hito que marca el inicio de la tercera etapa intertextual de Bernaola.

Compuesta a principios de 1981, *Bela Bartok-i Omenaldia* fue estrenada el 1 de abril de 1981, dentro de la quinta sesión del ciclo de conciertos «Béla Bartók», de la Fundación Juan March. Existe una estrechísima relación entre *Bela Bartok-i Omenaldia* de Bernaola y *Contrastes* (1938) de Bartók. El propio Bernaola la interpretó, al clarinete, en su estreno (al igual que Béla Bartók había participado en el estreno de su propia *Contrastes*, al piano), junto a Agustín León Ara (violín) y José Tordesillas (piano). En rigor, no obstante, según aporta Antonio Iglesias (1982, 22), el verdadero estreno no fue éste, puesto que los mismos intérpretes la habían tocado dos días antes en la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Este dato anecdótico lo comenta también Daniel Moro Vallina (2019, 300).



Bela Bartok – i Omenaldia.
Se hace camino al intertextualizar.

Josué Delgado Romo

Programa

QUINTO CONCIERTO

I

BELA SARTOK

Sonata póstuma Op. 103 para violín y piano.

Allegro moderato (molto rubato).
Andante.
Vivace.

II

CARMELO A. BERNAOLA

Béla Bartók - i Omenaldia *

para violín, clarinete y piano.

— Otsak.
— Jarraipen.
— Jarraikoa **

BELA BARTOK

Contrastes

para piano, violín y clarinete.
(Verbunkos). Moderato ben ritmato.
(Pihenő). Lento.
(Sebes). Allegro vivace.

- * Estreno mundial.
- * Las partes segunda y tercera se tocan sin interrupción.

Ejemplo 6. Programa del concierto *Bela Bartok-i Omenaldia* dentro del ciclo de conciertos en homenaje a Béla Bartók. Fundación Juan March. Marzo – abril de 1981

Bernaola comenta en las notas al programa del concierto:

Bela Bartok-i Omenaldia es un homenaje [...] escrito para violín, clarinete y piano, los mismos instrumentos para los que están escritos sus *Contrastes*. El material empleado proviene de algunas canciones populares de mi pueblo, Ochandiano, de las que extraigo pequeñas células melódicas, configuraciones rítmicas, constantes interválicas, etc., etc., que me sirven para configurar un lenguaje sonoro específico que yo precisaba para la composición de este homenaje. El trabajo se articula en tres partes, *Otsak* (Resonancias), *Jarraipen*





Josué Delgado Romo

(Sucesiones) y *Jarraikoa* (Continuo), donde los dos últimos se tocan sin interrupción, y está dedicado al escritor vizcaíno Elías Amézaga.

En este aparentemente corto comentario, el compositor proporciona información acerca de la instrumentación utilizada, su vinculación con *Contrastes* de Béla Bartók, el origen de las citas utilizadas, la organización de su obra, así como la dedicatoria.

Sin duda, la recepción por parte de la crítica fue positiva. El tres de abril, en la versión impresa diario *El País*, José Luis García del Busto publicó una crítica del concierto elogiando tanto la obra como su interpretación. Al mismo tiempo, realizó una somera explicación del origen de los materiales de los cuales se nutre la obra.

El precioso programa con que se cerraba el ciclo de cinco conciertos en homenaje a Bartók, organizado por la Fundación March, reunía dos obras características muy distantes entre sí del autor húngaro, cuyo centenario se conmemora: la temprana *Sonata* de violín (1903) y esa rara maravilla que es *Contrastes* (1938). La interpretación fue a más, y si en la *Sonata* sonó el violín del prestigiado concertista canario Agustín León Ara un tanto destemplado e inseguro de afinación, los *Contrastes* tuvieron calidades de versión madura y mejor lograda en el momento del concierto. Para su *Homenaje a Bartók*, la última obra estrenada de Carmelo Bernaola, el compositor vasco propone la misma plantilla instrumental de los *Contrastes* –piano, violín y clarinete–, y se basa –lo cual es también muy bartokiano– en materiales de origen popular, aunque, claro está, éstos proceden del País Vasco, y más concretamente, del pueblo natal de Bernaola, Ochandiano. Tal punto de partida se hace evidente en el tercer y último tiempo de la obra, iniciado por el clarinete sólo y consistente en una célula melódica popular, cuya reiteración, casi obsesiva, deliberadamente monótona, llega a crear un ambiente de magia que poco a poco va captando a los otros dos instrumentos hasta conducirlos a un final gozoso que entra de lleno en el concepto musical de lo *cantable*. Esa magia sonora prende también en el oyente desde el comienzo de la composición: por ejemplo, resulta extraordinariamente atractivo el diálogo que mantienen en el primer tiempo el clarinete y el violín con sordina, bellísimo pasaje cuyos *melos*, de sabor arcaico, se colorearon rudos acordes pianísticos. La escritura instrumental es una nueva muestra del magisterio alcanzado por Bernaola o de lo que él gusta llamar su *oficio*: los tres solistas parecen gozar de una personalidad bien diferenciada, de cierta individualidad incluso, pero, en cambio, la ligazón del resultado sonoro, el empaste con que se produce, son realmente admirables, y ello no está conseguido solamente a base de equilibrar los timbres, sino, ante todo, por la fuerte coherencia interna del discurso musical, en la cual tendrán que penetrar los intérpretes futuros de esta obra que no quieran



Josué Delgado Romo

reducirla simplemente a un *divertimento*. Quizá lo sea, pero, desde luego, es también algo más que eso. (García Del Busto 1981)

Bernaola reconoció la importancia de la figura de Bartók en su trayectoria musical a partir de la segunda mitad de los años cincuenta: «por aquel entonces, era Bartók mi verdadero ídolo; y no tanto Stravinsky o Hindemith. Bartók, con sus cuartetos, había agotado muchas posibilidades y el camino era angosto» (Iglesias 1982, 62).

No están claras las circunstancias por las cuales conoció la música de Bartók. Sin embargo, puesto que entre el 16 y el 17 de junio de 1953 se programó la integral de los cuartetos de Bartók, interpretados por el Cuarteto Vegh, en el conservatorio de Madrid (Moro Vallina 2019, 75), podemos especular que ese fue un buen momento para contactar con la obra del compositor húngaro.

Como ya he comentado, existe una estrechísima relación entre *Bela Bartok-i Omenaldia* y *Contrastes* de Bartók, fundamentada en sutiles referencias intertextuales. En primer lugar, los instrumentos elegidos son los mismos (violín, clarinete y piano). También coinciden en duración (aproximadamente un cuarto de hora). La estrecha relación entre la obra de Bartók y la de Bernaola arriba incluso al parámetro estructural, ya que se estructura también en tres partes, que Bernaola denomina «Otsak» («Resonancias»), «Jarraipen» («Sucesiones») y «Jarraikoa» («Continuo»). Las dos últimas, al ser tocadas sin interrupción, siguen la utilización inversa de la sección áurea (presentando en primer lugar la sección de menor tamaño), un recurso característico de Béla Bartók en alguna de sus más representativas obras, como *Música para cuerda, percusión y celesta*. Además, Bartók escribió *Contrastes* para interpretarla él mismo al piano, del mismo modo que Bernaola interpretó *Bela Bartok-i Omenaldia* al clarinete (García del Busto 2004, 196). El propio Bernaola informa, en el librito del CD que contiene la grabación, de que utiliza cantos populares vascos: «el material empleado proviene de algunas canciones populares de mi pueblo, Ochandiano, de las que extraigo pequeñas células melódicas, configuraciones rítmicas, constantes interválicas» (Bernaola 1991). Hay también una conexión técnica con *Contrastes* en cuanto al tratamiento de los elementos folklóricos, en ambas, mediante ritmos obsesivos en el piano y la elección del clarinete para dichos elementos (Ibarretxe 1999, 55).





Josué Delgado Romo

El primer tiempo, *Otsak* («Resonancias»), se compone de 72 compases. El segundo tiempo, *Jarraipen* («Sucesiones»), de 33 compases y el tercer tiempo, *Jarraikoa* («Continuo»), se ajusta a la estética de la música repetitiva y se compone de 96 compases. *Otsak* presenta los siguientes matices agógicos: un *Andante* inicial que varía hacia un *Allegro moderado*, *Senza tempo*, *Andante mosso* y, finalmente, *Lento*. En *Jarraipen* hay dos, *Lento* y *Libero*, por una parte, y *Senza tempo*, por otra. En *Jarraikoa* solo hay una indicación agógica: *Allegretto*.

Ni José Luis García del Busto (García del Busto 2004, 196), ni Daniel Moro Vallina (2019, 301) facilitan información sobre la procedencia del material popular o folklórico dentro de la obra. Sin embargo, es posible identificar el material citado. En el compás 29 de *Otsak* es reconocible una canción popular registrada en el *Cancionero Popular Vasco* que D. Resurrección M^a de Azkue (1864-1951) atribuye a Pedro Goikolea, de Ochandiano (Azkue 1990, 118).

Se trata de un sermón lírico (tal como lo denomina Azkue) en dialecto híbrido vizcaíno- guipuzcoano, cuya letra es: «Destierru labur au badijoa aurki, / kontuak aterata bear degu bizi. / Gustoz biditearen egun bat edo bi, / esin itxi lekio zeruko gloriari». La traducción al castellano sería: «Este breve destierro se acerca pronto, / Tenemos que salir de cuentas. / Uno o dos días de vivir con gusto, / no se puede cerrar la gloria del cielo». Se trata, sin duda, de una copla con carácter vitalista e incluso anacreóntico, que, a buen seguro, sería bien conocida en Ochandiano y, desde luego, recordada por Bernaola.



Andante mosso

Des - ti - er - u la - bur' au ba -
di jo - a aur' - ki, kon - tu - ak a - te -
ra - ta be - ar de - gu bi - zi. Gus -
toz bi - zi - te - ar - en e - gun bat e - do bi, e -
zin i - txi le - ki - o ze - ru - ko glori - a - ri.

Ejemplo 7. Sermón lírico atribuido a Pedro Goikolea en el Cancionero Popular Vasco (Azkue 1990, 118)

Se puede escuchar la cita de la copla en *Otsak* interpretada por el clarinete en *sib* desde el compás 29. Comparada con el material original, la citación es prácticamente literal. Incluso teniendo en cuenta la naturaleza transpositora del clarinete en *sib*, la copla es absolutamente reconocible.



Josué Delgado Romo

The image shows two systems of a musical score for Violin, Clarinet in Bb, and Piano. The first system is marked 'Andante Mosso' and the second system is marked 'Sordina'. Red boxes highlight specific melodic lines in the Clarinet and Violin parts.

Ejemplo 8. Fragmento (cc. 29-ss) con la cita del sermón lírico atribuido a Pedro Goikolea en *Otsak*, de *Bela Bartok-i Omenaldia*

En *Jarraipen* es más complicado localizar el material intertextual. Sin embargo, he fijado mi atención en módulos o componentes melódicos que encajen con melodías folclóricas desprovistas de saltos interválicos desmesurados y que, por otra parte, adquieran importancia por su constante aparición, bien sea en su estado original o con ligeras modificaciones.

494.-GAUR DALA BIAR DALA (I)

Ejemplo 9. Cancionero Popular Vasco. «Gaur dala bihar dala». Página 626

Aventurándome a relacionarlo con una canción popular vasca, es evidente su vinculación con *Gaur dala biar dala*, que Isidora Bikandi transmite a Azkue (1991, 627) y que cantan los niños al saltar las fogatas de San Juan. La letra es la siguiente: «Gaur dala biar dala doniane, / etzi san Juan biaramone, / gure soloan lapurrik ez, / ba dagoz bere erre beitez». La traducción de todo su texto es: «Que hoy es, / que es mañana San Juan, / pasado mañana el siguiente día de San Juan, / en nuestra heredad no hay ladrones, / si los hay sean quemados». No es una canción oriunda de Ochandiano según Azkue, quien la ubica en Bernagoiti (Amorebieta). Sin embargo, dicho pueblo pertenece al Valle de Arratia, al igual que Dima, de donde era natural la madre de Bernaola, Rufina de Bernaola y Alzaga (Moro Vallina 2019, 54), lo que hace plausible la hipótesis de que el compositor la pudiese conocer.

Ejemplo 10. Bela Bartok-i-Omenaldia. Motivo de Jarraipen. Compases 29 y 30



Josué Delgado Romo

El elemento relacionado con *Gaur dala biar dala* aparece en los compases 29 y 30 (en la parte final del movimiento) por medio del violín, manteniéndose el último sonido y preluando el *Senza tempo* posterior.

Ejemplo 11. Motivo de *Jarraipen* en *Bela Bartok-i Omenaldia*. Compás 33

En el segmento *Senza tempo*, que se inicia en el compás 33, Bernaola realiza pequeñas transformaciones del motivo, una vez este ha mostrado ya su reconocible comienzo, y además lo alterna en los instrumentos (violín-piano-clarinete).

Ejemplo 12. *Bela Bartok-i Omenaldia*. Motivo al final de *Jarraipen*

Finalmente, vuelve a aparecer, pero esta vez, además de seguir *senza tempo*, los sonidos se muestran sin duración concreta y mantenidos al final, propiciando así un contraste con el movimiento siguiente.



Josué Delgado Romo

Jarraikoa hace honor a su nombre, que significa «continuo». Nuevamente, el clarinete, instrumento del compositor, es el empleado en la citación, asentando la idea de que su protagonismo está bien calculado –recordemos que era el compositor quien iba a estrenar la obra–.

Es una continua repetición de un motivo perteneciente a la canción «*Campo de Volantiñen*» recogida también en el *Cancionero Popular Vasco* de Azkue. Es más: el propio cancionero localiza la canción, origen de la cita, en Ochandiano, de boca de Cecilia Zelaiaran (Azkue 1991, 232).

La letra es: «Campo de volantiñen aretxarro baten, / kukuak azi dituz iru ume aurten, / kukua azi eta txamilotxeak yan, / bere Kukuaren desportunea zan». Y trata sobre la disputa entre un cuco y un paro. El propio Azkue relaciona la canción con otra de diferente ubicación:

El asunto este de haber criado el cuclillo, comiéndole sus crías el paro azul, es la letra de aquella linda danza cantada, el *Maiganeko*, que la publiqué con la «Conferencia de 1901»; sólo que en vez de *Ora or goiko ariztitxu baten*, «en un pequeño robledal de ahí arriba», se le ocurrió, Dios sabe a quién, hacer que el teatro de la jugarreta del pajarillo fuese el Campo de Volantín de Bilbao. (Azkue 1991, 232)

163.- CAMPO DE VOLANTIÑEN

16. *Allargretto.*

Cam-po de vo - lan - tin - en a - retxar - o bat -
en ku - ku - ak a - zi di - tuz i - ru u - me aur -
ten, ku - ku - ak a - zi e - ta txa - mi - lo - txe - ak
yan, a be - re ku - ku - a - ren des - portu - ne - a zan.

Ejemplo 13. Cancionero Popular Vasco. «Campo Volantiñen». Página 232



A diferencia de los dos anteriores movimientos, donde la citación se produce casualmente a partir del compás 29, en *Jarraikoa* se cita *Campo Volantiñen* desde el principio y, a excepción de pocos compases, a lo largo de todo en movimiento.

The image displays two systems of musical notation for the piece *Jarraikoa* by Bela Bartok. The top system includes staves for Violin, Clarinet in Bb (Clarinete en Sib), and Piano. The tempo is marked as *Allegretto* with a metronome marking of quarter note = 76. A red box highlights a rhythmic motif in the Clarinet part. The bottom system shows the same motif in a different instrument, also with a red box highlighting it.

Ejemplo 14. *Bela Bartok-i Omenaldia*. Motivo de *Jarraikoa*. Compases 1-4

Lo cierto es que se trata de un motivo que se presta a la repetición. El compositor crea patrones rítmicos que, debido a la menor duración del patrón respecto a la del propio compás, provoca que progresivamente se vayan desplazando sus comienzos a los diferentes tiempos, cambiando, así, sus acentos. Esta técnica recuerda a la utilizada por compositores como Steve Reich en piezas como *Clapping Music* (1972), o *Music for pieces of Wood* (1973).



Bela Bartok – i Omenaldia.
Se hace camino al intertextualizar.

Josué Delgado Romo

The image displays a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in Bb, and Piano. The score is organized into three systems. The first system features the Violin part with the instruction 'Arco' and the Clarinet part with 'Obligado'. The Piano part is shown in the bottom staff. The second and third systems continue the musical material. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 15. Estructura del motivo de *Jarraikoa*. *Bela Bartok-i Omenaldia*.
Compases 23 y siguientes



CONCLUSIONES

Bernaola aprovecha el homenaje a Béla Bartók para realizar un tributo al folklore de su tierra y, así, comparte la conocida querencia del compositor húngaro por la música de sus raíces. En su diálogo con el pasado no se limita al uso de la cita como hasta entonces había hecho –en ejemplos como *Relatividades* (1971) y *Villanesca* (1978)–, sino que amplía la tipología intertextual utilizada. Por una parte, mediante referencias al folklore, el título utilizado (en una relación paratextual, según la teoría de Genette) y los paralelismos con la obra de Bartók (en cuanto a la instrumentación y la estructura), el compositor vasco homenajea al húngaro; por otra, mediante las citas de cantos de Ochandiano, difuminadas con destreza dentro del conjunto de la música, pero identificables, homenajea lo propio. A partir de *Bela Bartok-i Omenaldia*, la intertextualidad de Bernaola añade a la cita, ya vigente anteriormente, las tipologías de referencia, alusión, *schemata* y paratexto.

Por todo lo previamente explicado, *Bela Bartok-i Omenaldia* representa un giro de timón basado en el enriquecimiento de la tipología intertextual. Al mismo tiempo, es el inicio de su afiliación, o al menos de su coqueteo, con el posmodernismo, mediante el uso de procedimientos eclécticos, la reinterpretación de la tradición histórica y la actualización de lo folclórico.



BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Bernaola, Carmelo. 1991. Librillo del CD *Compositores vascos actuales*, editado por la BBK (Bilbao Bizkaia Kutxa) en conmemoración del décimo Festival de Música del Siglo XX.
- Bajtín, Mijaíl. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burkholder, J. Peter. 1995. *All made of tunes. Charles Ives Uses of Musical Borrowing*. New Haven and London: Yale University Press.
- De Azkue, Resurrección M.A. 1990 [3ª ed]. *Cancionero Popular Vasco*. [Volúmenes I y II]. Bilbao: Euskaltzaindia.
- García del Busto, José Luis. 1981. «Carmelo Bernaola homenajea a Bartók». *El País*. 3 de abril.
- García del Busto, José Luis. 2004. *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro*. Madrid: SGAE e Iberautor Promociones Culturales.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La lectura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Habermas, Jürgen. 1989. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Ibarretxe, Gotzon. 1999. «Carmelo A. Bernaola: de la fenomenología sonora al significado textual», *Musiker*, 11: 49-63.
- Iglesias, A. 1982. *Bernaola*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kramer, Jonathan. 2002. «The nature and origin of Musical Postmodernism». In *Postmodern Music/Postmodern thought*. Judy Lochhead and Joseph Aunder, eds. New York: Routledge.
- Kristeva, Julia. 1969. *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kristeva, Julia. 1986. «Word, Dialogue and Novel» [1966]. Translated by Margaret Waller. In *The Kristeva Reader*. Toril Moi, ed. Oxford: Blackwell, pp. 34–61.
- Moro Vallina, Daniel. 2019. *El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002): Una trayectoria en la vanguardia musical española*. Bilbao: Universidad del País Vasco.



Josué Delgado Romo

- Ogas, Julio. 2010. «El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura». *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Celsa Alonso, ed. Madrid: ICCMU, pp. 233-252.
- Ramaut-Chevassus, Béatrice. 1998. *Musique et postmodernité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Marco, Tomás. 2017. *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Fundación BBVA.
- Vattimo, Gianni. 1998. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Villar-Taboada, Carlos. 2018a. «“Canto humano a media voz”: la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto» *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13: 52-83.
- Villar-Taboada, Carlos. 2018b. «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente, eds.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 261-281.
- Villar-Taboada, Carlos. 2020. «Códigos de música, silencio y danza en *Timecode* (2016), de Giménez Peña: signos narrativos en un análisis de la logoestructura audiovisual». *El cortometraje. Valoración y grandeza del formato*. Mercedes Miguel y Ana María Cea, eds. Valencia: Tirant Humanidades, pp. 107-122.
- Villar-Taboada, Carlos. 2020. «Variation in Paulino Pereiro’s piano music: Variacións Beiras (1990) and Branca, no desxeo das tebras (2000)». *Contemporary Piano Music: Performance and Creativity*. Madalena Soveral, ed. Cambridge Scholars Publishing: 225-246.



JOSUÉ DELGADO ROMO



Inicia su educación musical en el Conservatorio profesional Andrés Isasi de Getxo (Vizcaya). Tras obtener los títulos profesionales de guitarra y piano, continúa su formación en el Conservatorio Superior de Bilbao Juan Crisóstomo de Arriaga, donde alcanza los títulos superiores en Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación, Pedagogía Musical y

Solfeo y Teoría de la Música. Posteriormente, culmina los estudios de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Zaragoza, obteniendo el correspondiente título.

Ha completado el Máster en Investigación Musical en la Universidad Internacional de Valencia (VIU) durante el curso académico 2014, con un trabajo sobre la obra *Sinfonia* de Luciano Berio, titulado «Cita y Collage, literatura e intertextualidad».

En 2024, la Universidad de Valladolid le otorga el doctorado por su investigación titulada «La intertextualidad en la música de Carmelo Alonso Bernaola (1929-2002) a partir de los años ochenta».

En cuanto a su experiencia profesional como docente, destaca su labor en el Conservatorio Profesional de Elda (Alicante) y en el Conservatorio Profesional Francesc Peñarroja de La Vall d'Uixó (Castellón). En 2003, se incorpora al Conservatorio Superior Salvador Seguí de Castellón de la Plana (Castellón).

Actualmente, forma parte del cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas, desempeñando su labor docente en el departamento de Composición del Conservatorio Superior de Música de Castellón Salvador Seguí.

josuedelgadoromo@gmail.com