

La música religiosa del compositor Carmelo A. Bernaola. Consideraciones a la luz de la reforma conciliar

(Religious music of composer Carmelo A. Bernaola.
Considerations in the light of the conciliar reform)

Moro Vallina, Daniel

Univ. de Oviedo. Fac. de Geografía e H^ª. Dpto. de H^ª del Arte y
Musicología. Teniente Alfonso Martínez, s/n. 33011 Oviedo
danielmorovallina@gmail.com

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 217-245]

Recep.: 30.09.2010

Acep.: 15.03.2011

Analizamos uno de los géneros menos conocidos del compositor Carmelo A. Bernaola: su creación músico-religiosa, dividida en dos grandes categorías: piezas específicamente litúrgicas y obras de libre inspiración cristiana. Si bien ambos grupos surgen con una finalidad distinta, presentan interesantes similitudes en la construcción estético-musical, fruto de las consideraciones que Bernaola escribió acerca del género litúrgico en el marco posconciliar.

Palabras Clave: Música española del siglo XX. Compositores vascos. Generación del 51. Bernaola. Música sacra. Vanguardia. Vaticano II.

Carmelo A. Bernaola musikagilearen generorik ezezagunetako bat aztertuko dugu, haren erlijio-musikaren sorkuntza, bi kategoria handitan banatuta: pieza espezifikoki liturgikoak, batetik, eta kristau inspirazio libreko obrak, bestetik. Moltzo biak bestelako asmoz sortzen badira ere, antzekotasun interesgarriak dituzte eraikuntza estetiko-musikalean, Bernaolak kontzilio ondoko garaiko genero liturgikoaz idatzi zituen gogoeten ondorioz.

Giltza-Hitzak: XX. mendeko musika espainiarra. Euskal musikagileak. 51ko belaunaldia. Bernaola. Eliz musika. Abangoardia. Vaticano II.a.

Nous analysons l'un des genres les moins connus du compositeur Carmelo A. Bernaola: sa création musico-religieuse, divisée en deux grandes catégories : pièces spécifiquement liturgiques et œuvres de libre inspiration chrétienne. Bien que les deux groupes émergent avec un but différent, ils présentent d'intéressantes similitudes dans la construction esthétique-musicale, fruit des considérations développées par Bernaola au sujet du genre liturgique dans le cadre postconciliaire.

Mots-Clés : Musique espagnole du XXème siècle. Compositeurs basques. Génération "du 51". Bernaola. Musique sacrée. Avant-garde. Vatican II.

INTRODUCCIÓN¹

La evolución de la música sacra occidental y sus posibilidades formales a lo largo de su historia es un tema que ha interesado desde siempre a teóricos, liturgistas y compositores de todos los tiempos. Dos son los principales ejes en torno a los cuales gira esta evolución: los géneros compositivos que podían considerarse propios del templo; y la forma en que la música debía servir al mensaje cristiano, apoyando y realzando el significado de la palabra. Durante las seis primeras décadas del siglo XX asistimos a numerosos cambios en la concepción de la música religiosa, desde el impulso de Pío X por legitimar su identidad y necesaria solemnidad a la renovación estética –y también ideológica– que se dio en el marco del Concilio Vaticano II (1962-1965). En España, muchos fueron los compositores y musicólogos que se interesaron de una u otra forma por la marcha de la reforma litúrgica, nombres como los de Miguel Alonso, Cristóbal Halffter, Joaquín Rodrigo, Ismael Fernández de la Cuesta, Tomás Marco y Carmelo Alonso Bernaola. Éste último, considerado uno de los pilares de la vanguardia española y a la vez incansable creador de bandas sonoras para películas, series y programas radiofónicos, fue también un músico teórico y práctico volcado en la problemática real de la música litúrgica. Esta faceta del compositor ha sido prácticamente olvidada y, si bien es cierto que su *corpus* músico-religioso no representa un alto porcentaje en su producción total, es necesario volver a él y rescatarlo del ostracismo para lograr una visión más completa de este prolífico autor. Tal es el objetivo del presente artículo.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El que la música sacra de Bernaola haya caído en el cajón del olvido por parte del público y la crítica especializada se refleja en la ausencia casi total de estudios musicológicos sobre esta importante parcela del músico vizcaíno. Encontramos someras referencias a sus composiciones religiosas en la reciente y extensa monografía titulada *Carmelo Bernaola: la obra de un maestro*, a cargo de José Luis García del Busto (2004). Se trata de un libro-homenaje escrito dos

1. El autor del presente artículo es beneficiario de una Beca FPU de investigación (año 2010) concedida por el Ministerio de Educación, y está inscrito en el Proyecto *Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica*, cuyo investigador principal es el Dr. Ángel Medina Álvarez, catedrático de Hª y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo. El artículo resume el trabajo de investigación *La música religiosa del compositor Carmelo A. Bernaola (1929-2002) a la luz de la reforma conciliar*, Trabajo final del Máster *Música, comunicación e instituciones en la España contemporánea* de la Universidad de Oviedo. Dicho trabajo ha sido dirigido por el citado catedrático.

Los ejemplos musicales incluidos pertenecen a las partituras manuscritas de Carmelo Bernaola, conservadas en el Archivo Foral de la Diputación de Vizcaya. Agradezco enormemente a Julen Erosteği y Carmen Unceta-Barrenechea, directores del área de música del citado Archivo, el haberme proporcionado copia de las obras estudiadas; asimismo, doy las gracias a Jon Bagüés y Pello Leñena, director y jefe de la sección de documentación, respectivamente, de ERESBIL-Archivo Vasco de la Música, por facilitarme con inusitada rapidez el material documental relacionado con la producción religiosa del compositor.

años después de la muerte del compositor, con una cuidada edición y selección de fotografías del músico y su entorno; sin embargo, no representa un estudio científico de su obra y mucho menos de su producción sacra, siendo más bien de tipo biográfico o laudatorio. Más breves pero interesantes comentarios sobre este último género aparecen escritos a cargo de Jesús María Muneta (1978) y Tomás Marco (1985).

Por el contrario, si nos acercamos a un estado de la cuestión más general sobre la vida, influencias y etapas estéticas de Bernaola encontramos una más que abundante bibliografía, pero de nuevo tampoco constituye un sólido punto de partida para un análisis científico y exhaustivo de su faceta creativa. Destacamos no obstante las aportaciones de teóricos, compositores y críticos musicales tan importantes como Ramón Barce, autor de la primera entrada sobre el músico recogida en la *Guía de la Música contemporánea* de Manfred Gräter (Barce, 1966: 56-57); Tomás Marco, quien en su *Música española de vanguardia* sitúa al compositor dentro de las corrientes del expresionismo, constructivismo, objetualismo y aleatoriedad (Marco, 1970); Antonio Fernández-Cid, quien lo cita en sus dos guías dedicadas a la música española del siglo XX (Fernández-Cid, 1963, 1973); Antonio Iglesias, responsable de la primera monografía sobre Bernaola (Iglesias, 1982); y el ya mencionado García del Busto. Tanto Barce como Marco apuntan respectivamente dos de los principales rasgos que caracterizan la escritura musical de Carmelo Bernaola, y que creemos necesario recordar pues reaparecen en varias de sus obras sacras: un trabajo fuertemente estructural combinado con un proceso de flexibilización del material, y un absoluto control *a priori* de los elementos –incluido el elemento tímbrico– que conforman la obra.

Al igual que en el caso de las guías y compendios sobre música española contemporánea, encontramos la voz *Bernaola* en numerosos diccionarios especializados, como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Franco, 1980: 614), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Heine, 1999: 526-531) o el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Torre y García del Busto, 1999: 318-327). En todos ellos se repasa la vida del compositor y se incluye un catálogo más o menos exhaustivo de su producción. Pero, lamentablemente, las referencias o comentarios acerca de sus composiciones religiosas brillan por su ausencia.

2. ALGUNAS CLAVES DE LA REFORMA LITÚRGICA

Antes de abordar la creación músico-religiosa de Carmelo Bernaola es necesario repasar brevemente las reformas llevadas a cabo en el seno de la Iglesia Católica durante el siglo XX, concretamente las que atañen al rito litúrgico y a la música que lo acompaña. Las profundas modificaciones llevadas a cabo por el Concilio Vaticano II influyeron a todos aquellos compositores que pretendieron escribir una música digna del culto. Estos cambios reformistas provenían de un impulso anterior que podemos situar a finales del siglo XIX: el llamado Movimiento Litúrgico, corriente multiforme que cristalizaría en diversos lugares y cam-

pos de actuación, como la recuperación del canto gregoriano por parte de la abadía francesa de Solesmes o la creación en Alemania de las primeras asociaciones cecilianistas destinadas a mejorar la educación musical en el ámbito eclesial. En ambos casos el esfuerzo perseguía un objetivo común: restaurar la solemnidad y la esencia del canto cristiano, ante la contaminación del género profano –particularmente la música teatral de corte belcantista– que había penetrado en el templo a comienzos del XIX.

El punto decisivo y que proporcionaría carta de identidad a estos esfuerzos se da en 1903 con la publicación del *Motu Proprio "tra le sollecitudini"*, de Pío X, documento concebido por el Papa "como si fuese código jurídico de la música sagrada" (Otaño, 1912: 83). En el documento, el pontífice consideraba la música como "simple parte de la liturgia y su humilde sirvienta" (Otaño, 1912: 88), resaltando su carácter exclusivo y la estrecha relación que debía guardar con el texto cristiano. Es destacable la consideración que se le da al canto gregoriano y a la polifonía clásica de los siglos XVI y XVII, resaltando que "una composición para la Iglesia será tanto más sagrada y litúrgica cuanto se acerque más en su desarrollo, inspiración y sabor a la melodía gregoriana" (Otaño, 1912: 90). Estos principios parecen mirar al pasado al tratar de restaurar la rigidez solemne de siglos anteriores, y en parte es así si tenemos en cuenta el grado de profanización anterior. Pero hay un punto del *Motu Proprio* que representó un primer –aunque tímido– intento renovador, y que en los siguientes documentos papales crecerá en importancia, erigiéndose como derecho y deber cristiano: la activa y necesaria participación de la asamblea de creyentes en el acto litúrgico. Posteriores Papas como Pío XI y Pío XII insistirán en el papel activo de la congregación e introducirán el novedoso punto del uso de lenguas vernáculas, aludiendo a un mayor deseo de comunicación con el mundo que culminará en el Concilio Vaticano II.

Llega 1959 y el Papa Juan XXIII anuncia la celebración ecuménica, cuya comisión preparatoria se forma al año siguiente para realizar todo el trabajo que suponía la reforma litúrgica. En 1963 se promulga la Constitución Apostólica *Sacrosanctum Concilium*, donde se lleva a cabo una reorganización completa del mundo católico: reformas en el calendario litúrgico, la forma de la misa, los libros del culto, los sacramentos y por supuesto la música sagrada y su papel en el rito. Respecto a ésta, los principales puntos reformistas serán la citada aceptación de la lengua vernácula, la introducción de otros géneros musicales además del gregoriano y la polifonía sacra, el fomento de la creación de nuevas obras en estilo moderno y la potenciación de músicas populares de diferentes culturas, tanto tradicionales como del ámbito urbano. Pero hay un cambio decisivo que afectará de raíz a la forma de concebir la música cultural: si bien los documentos papales anteriores ponían el acento en la naturaleza de ésta, considerada como ornamento de la palabra, el Vaticano II propone estudiar su función antes que su forma, pues esto es lo que realmente determina su razón de ser en la celebración litúrgica. Así, su objetivo funcional se concreta en crear un nexo entre los principios abstractos del rito cristiano –la comunión, la salvación, la alabanza– y la asamblea de creyentes, generando una atmósfera solemne y ritual que ya no es simple ornato del mensaje cristiano. Todo ello sigue el espíri-

tu pastoral y didáctico que caracterizó al Concilio, deseoso de comunicación con una sociedad plural en la que tanto había cambiado el sentimiento religioso. Ésta es la esencia de las premisas litúrgicas y compositivas que Carmelo Bernaola desarrollará desde el punto de vista de la práctica musical.

A pesar de que la música litúrgica fue un tema fundamental a tratar en la *Sacrosanctum Concilium* y en la posterior Instrucción *Musicam Sacram*, de 1967, las normas reflejadas eran meras aproximaciones teóricas, sin ninguna referencia a procedimientos prácticos: ¿qué instrumentos se podían admitir en el culto? ¿qué grado de participación debía tener la asamblea? ¿cómo traducir fielmente el sentimiento religioso de las oraciones latinas originales a los varios idiomas ahora permitidos? La sustitución del latín por lenguas de ámbito nacional fue uno de los puntos más polémicos discutidos durante las sesiones conciliares: no sólo se ponía en juego la inteligibilidad del texto litúrgico, sino que se cuestionaba el uso oficial de uno de los mayores símbolos de identidad eclesiástica. Este cambio, junto con la aceptación de otras culturas musicales, fue uno de los detonantes de la marcada polarización ideológica que tuvo lugar en el seno de la Iglesia católica en la época conciliar: ante estos ideales reformistas, el sector conservador daba la voz de alarma arguyendo la progresiva pérdida del patrimonio musical eclesiástico. Sin embargo, el ideal del Vaticano II fue el de conciliar ambas posturas, fomentando nuevas y variadas creaciones musicales pero también haciendo todo lo posible por mantener el tesoro sacro musical a lo largo de su historia.

3. LA REFORMA CONCILIAR EN ESPAÑA

El deseo de cooperación global entre países que exponía la Constitución vaticana, y que se tradujo en la creación de múltiples grupos y asociaciones orientadas a la correcta aplicación de las normas conciliares, provocó inevitablemente que la separación ideológica se incrementase en muchos de los países católicos. En el caso español, los dos polos aparecieron a raíz de la creación de las dos principales asociaciones destinadas al estudio de la música sacra: la *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae* (1963) y el grupo *Universa Laus* (1966). Ambas nacen como respuesta a sendos artículos del capítulo VI de la *Sacrosanctum Concilium*, en los que se aconseja la creación de asociaciones para el fomento de la música sacra y se pide a los compositores cristianos que cultiven más que nunca el género musical religioso (Pozo, 2007: 138-141). Un tercer grupo que nace en estos años será la Federación Internacional *Pueri Cantores* (1964), encargada de formar musicalmente a coros de todo el mundo. Estética e ideológicamente, la CIMS representaba el polo conservador de la balanza, al defender el latín y los géneros más tradicionales de la Iglesia. Para Higinio Inglés, Presidente de Honor de la *Consociatio*, el abandono de la lengua universal eclesiástica representaba el punto de partida decisivo para la pérdida de la unidad músico-religiosa de la Iglesia Católica (Pozo, 2007: 150). En el otro extremo, el grupo fundado en Lugano, *Universa Laus*, fomentaba la línea progresista que caracterizó al Concilio y, como éste, abogaba también por el estudio y conservación del patrimonio músico-litúrgico en un intento de conjugar ambas visiones. El papel jugado por esta asociación fue sumamente relevante al ser res-

ponsable de organizar uno de los encuentros más importantes sobre la cuestión de la música sagrada en España, la *Semana Internacional de Estudios Psalliter Sapienter* de Pamplona. Estas jornadas, celebradas del 28 de agosto al 3 de septiembre de 1967, tuvieron como tema central la función musical de cada actor del rito litúrgico, y se distinguieron por su carácter interdisciplinar e internacional; de todas las actividades de la Semana, las obras que mejor pudieron orientar sobre el camino a seguir en la nueva concepción de la música litúrgica fueron tres misas programadas, cuyos números fueron escritos por varios compositores españoles del momento; Carmelo Bernaola sería el encargado de componer el *Procesional de entrada* de la misa final, la *Concelebratio Pontificalis* que cerró el evento. Se trata de la única pieza religiosa del compositor editada hasta la fecha², y la que mejor representa sus consideraciones acerca de la reforma músico-litúrgica. Volveremos a ella más adelante.

A pesar de la falta de unidad entre las diversas asociaciones por los motivos estéticos e ideológicos antes comentados, hubo en nuestro país una intensa actividad cultural que propició un mayor ámbito de creación y un dinámico intercambio de diversas estéticas en el marco del templo, indicador del interés con que fue recibida la marcha de la reforma litúrgica. Destacan por su peso y trayectoria las Semanas de Música Religiosa de Cuenca, que nacen ya en 1962. El musicólogo Antonio Iglesias –autor de la primera monografía bernaoliana– fue el responsable de su creación, y la importancia del evento no ha hecho más que crecer hasta la actualidad. Las semanas conquenses tuvieron un triple cometido: dar a conocer las principales obras religiosas contemporáneas nacionales e internacionales; rescatar músicas sacras olvidadas o arrinconadas de la historia; y mantener un fuerte compromiso con la creación musical española, a través de encargos anuales dirigidos a destacados compositores nacionales. Enrique Franco resumía este múltiple cometido en su reseña de la VIII edición de 1969:

(...) resulta bello, muy bello, escuchar en unos días tan varios capítulos de la historia de la música: lo medieval, lo renacentista, lo barroco, el postromanticismo –o pre-expresionismo– de Mahler o las músicas novísimas, recién estrenadas, de Ángel Arteaga y Xavier Montsalvage (Franco, 1969).

La presencia española en las Semanas fue enorme: Fernando Ruíz-Coca contabilizaba, en su conferencia inaugural a la XVI edición de 1977, más de una treintena de partituras nacidas como encargos específicos a personalidades como Alberto Blancafort, Josep Soler, Federico Mompou, Fernando Remacha, Manuel Angulo y Carmelo Bernaola, entre otros (Ruíz-Coca, 1977: 2). Para éste último, los encuentros conquenses fueron el marco donde estrenar sus dos obras sacras más ambiciosas, que revisten la forma de libre oratorio: *Negaciones de Pedro* (1975) y *Las Siete últimas Palabras de Jesús en la Cruz* (1984). Apuntaremos ahora las principales ideas del Bernaola teórico para comprender

2. La obra forma parte de una colección que recoge varias partes del Propio y del Ordinario de las tres Misas celebradas, bajo el título *Dios aclamado. Himnos procesionales*. Madrid: Discoteca Pax, 1969. Bernaola aparece junto a autores como Miguel Alonso, Fernando Remacha, Antón García Abril, Gerardo Gombau, Manuel Castillo o Cristóbal Halffter.

mejor muchas de las características que aparecen en éstas y otras de sus composiciones religiosas.

4. LA OPINIÓN DEL COMPOSITOR ACERCA DE LA NUEVA MÚSICA LITÚRGICA

Señalábamos al comienzo de este artículo la falta de referencias sobre el género musical bernaoliano que aquí nos atañe. Existe no obstante un texto del propio compositor en el que aborda interesantes soluciones prácticas a los problemas teóricos derivados de la libertad compositiva que promovía el Vaticano II. Se trata de la ponencia “Posibilidades vocales e instrumentales en la música litúrgica”, perteneciente a la V Decena de Música de Toledo de 1973 y publicada en *La Música en la Iglesia hoy: su problemática* (Bernaola, 1973: 69-84). Junto a nuestro compositor participaron en el congreso toledano músicos y liturgistas ya citados como Miguel Alonso, Ismael Fernández de la Cuesta, Cristóbal Halffter, Tomás Marco o Andrés Pardo. A pesar de los diferentes enfoques propuestos, todos advierten que mucha de la música que suena entonces en la Iglesia adolece de una falta de solemnidad ritual, con la inclusión de estilos de moda como el neogregoriano, neorromántico, *folk* o *beat*. De nuevo lo profano entraba en el templo, esta vez como consecuencia del mal entendimiento del ideal conciliar de una comunicación más estrecha con la sociedad.

La citada ponencia gira en torno a dos aspectos fundamentales en la concepción de la música propiamente litúrgica: la importancia y el tratamiento de la palabra y el grado de participación de la asamblea, junto con el uso del órgano y otros posibles instrumentos en el templo. Bernaola afirma que la música debe estar subordinada a la palabra, elemento fundamental del rito –siguiendo a Pío X–, y por ello los principios litúrgicos deben prevalecer en la mente del compositor por encima de la propia forma musical. Por otra parte, la libertad promovida por el concilio lleva al compositor a plantearse la utilización de modos vocales insólitos –recitativos, *parlati*, murmullos, gritos–, característicos de sus dos últimas obras sacras.

Con respecto al uso de las lenguas vernáculas, Bernaola concede especial atención a la propia esencia musical del texto castellano. Según el autor, el desconocimiento de la naturaleza rítmica del idioma lleva a componer obras vocales que no respetan los acentos prosódicos o pasan por alto las posibilidades de explotar la musicalidad de los fonemas castellanos. Siempre sirviendo al texto, el ideal es una música sencilla, sobria y funcional que permita al pueblo cantar las oraciones de forma natural, casi como si estuvieran hablando; para ello –y en este punto propone orientaciones de tipo práctico– las melodías no deben superar un ámbito mayor de 5º, predominando motivos por grados conjuntos, con fórmulas cadenciales claras y líneas de recitado a la manera de los tonos salmódicos gregorianos. En cuanto a los fragmentos polifónicos destinados al coro, se privilegia el empleo de texturas homofónicas y silábicas, dentro de un estilo similar al *fabordón*. Sobre las fuentes para la composición de melodías, Bernaola promueve la libertad de combinar (siempre con rigor) procedimientos de la tradición sacro-musical española –Victoria, Morales, Cabezón– con giros y

fórmulas propias del folclore. Para Bernaola, las fuentes musicales del pasado representan un modelo de inspiración siempre a tener en cuenta.

Uno de los rasgos de la música cultural –especialmente en los cantos pertenecientes a la Misa– al que el compositor concede suma importancia es la utilización de las *aclamaciones*. Tanto él como Miguel Alonso, en su ponencia “La creación musical desde el Concilio Vaticano II” (Alonso, 1973: 13-68), justifican esta importancia: la asamblea, al entonar palabras como *Aleluya*, *Hossana* o *Amén* expresan una unidad cerrada en sí misma, a modo de invocación o *grito* donde lo que menos importa es el significado textual. Es la expresión pura de fe o júbilo de los fieles, y para su musicalización se recomiendan motivos o células graduadas ascendente o descendentemente, favoreciendo un *crescendo* o *diminuendo* que refuerza respectivamente los sentimientos de entusiasmo o mediación por parte de la asamblea.

El texto bernaoliano finaliza con una escueta referencia histórica a la utilización del órgano en el templo y sobre la posible inclusión de otros instrumentos en la iglesia, especialmente los de cuerda frotada. A este respecto, nuestro músico cita el caso de Pío XII, gran aficionado del violín y defensor de su utilización en el culto (Bernaola, 1973: 80). Más que tratar la naturaleza de uno u otro instrumento, el meollo de la cuestión se traslada a la utilización y función de éstos, indicando que su elección dependerá del propio factor sonoro, y por tanto expresivo. Bernaola fomenta nuevas e insólitas combinaciones instrumentales –marimba, timbales, fagot– que proporcionarían una identidad propia a la música litúrgica, distinguiéndose de otros conjuntos orquestales estandarizados. En un plano general, el compositor pone el acento en el poder sugestivo que posee el timbre como captador de la atención de los fieles; más concretamente, indica que la música instrumental puede o bien servir de apoyo armónico a la voz solista o bien proporcionar una textura contrapuntística contrastante apoyando un canto coral homofónico; por encima de todo, debe servir de realce a la palabra, pero siempre desde un punto de vista estructural, priorizando la relación entre las células tímbricas y los fonemas del texto.

5. LAS OBRAS RELIGIOSAS DE CARMELO BERNAOLA. FORMA, CARACTERÍSTICAS Y RELACIÓN CON LA REFORMA CONCILIAR

Todos los presupuestos teóricos que el compositor propone aparecen aplicados una y otra vez en el conjunto de su música religiosa. Nueve son las obras que comprenden este grupo, más una pieza –*Liberame Domine*, de 1974– no conservada en los principales centros que recogen los fondos del compositor, el Archivo Foral de Vizcaya (Bilbao) y ERESBIL, Archivo Vasco de la Música (Rentería), pudiendo considerarse una composición perdida. Hemos de recordar que ninguna de las anteriores ha sido editada en partitura o grabación, a excepción del ya citado *Procesional de Entrada*.

Podemos clasificar el conjunto de estas composiciones en dos grandes categorías: obras de uso litúrgico, con una funcionalidad destinada a formar parte

del Oficio o la Misa; y creaciones artísticas inspiradas libremente en fuentes bíblicas –principalmente fragmentos del Nuevo Testamento– y dirigidas a interpretarse en la sala de conciertos. Un tercer grupo puede añadirse a esta dicotomía, y son las obras que nacen para acompañar musicalmente programas radiofónicos de contenido sacro o piadoso. Todas ellas fueron en su momento encargos por parte de instituciones o ciclos de conferencias y conciertos dedicados al tema de la música religiosa. Por razones de claridad, obviaremos seguir el orden cronológico de composición para presentar las obras en los dos grupos antes mencionados, según su funcionalidad.

5.1. Obras propiamente litúrgicas: *Communio* (1960), *Procesional de Entrada* (1967), *Antífona* y *Magnificat* (1969)

El 14 de febrero de 1960 Carmelo Bernaola llega a Roma, donde pasará una estancia de dos años decisiva en su formación. La consecución del prestigioso Premio Roma, a cuyas pruebas se había sometido en el Conservatorio de Madrid el año anterior, le garantizaba la permanencia en la Academia de Bellas Artes de España en Roma y más adelante en la Academia Chigiana de Siena. Su principal maestro en la capital italiana será Goffredo Petrassi, de quien recibirá cursos sobre armonía, estructuras y formas musicales; tras él, Sergiu Celibidache y Francesco Lavagnino serán sus siguientes profesores en las materias de dirección orquestal y música cinematográfica, respectivamente. Quizás la obra más representativa de su estancia en Roma, y que define el final de una primera etapa de formación, sea el *Piccolo Concerto* de 1960, donde se abandona el lenguaje tonal y Bernaola muestra su interés por la atonalidad y la técnica dodecafónica schoenbergiana; además, su asistencia al año siguiente a los Cursos de Nueva Música de Darmstadt le brindará un contacto directo con las corrientes del serialismo integral y la aleatoriedad, procedimientos que el compositor adecuará a su lenguaje estético y posteriormente modificará.

Estas tendencias reaparecen en varias de sus piezas religiosas posteriores, pero no en este primer grupo de obras, en las que por motivos funcionales Bernaola mantiene en todo momento un lenguaje tonal: al estar destinadas a interpretarse en el templo y formar parte de un oficio tan tradicional como la Misa, una composición de corte atonal no podría haber sido aceptada por razones obvias. Son, pues, otras características las que nos interesa aquí resaltar, como por ejemplo el grado de aplicación de las directrices conciliares, la relación texto-música o la forma que presentan las intervenciones musicales de la asamblea dentro del rito litúrgico.

Bernaola compone *Communio* el 26 de marzo de 1960, según reza el autógrafo de la partitura manuscrita. Se trata de su composición más breve y sencilla, escrita en Mi \flat Mayor y de apenas 28 compases de duración. No hemos hallado reseña hemerográfica alguna respecto al estreno de la obra, pero José Luis García del Busto, en su citada biografía, menciona la existencia de una memoria mecanografiada del compositor donde recoge las vivencias y experiencias de esos años, junto con la programación de los cursos a los que asistió. Aunque úni-

camente se menciona la obra como “una *Comunión* a tres voces de hombre, que se ejecutó en la misa por el alma del pensionado de Arquitectura Sr. Gefaell (...)” (García del Busto, 2004: 69), es importante recordar el hecho de que el primer maestro del compositor en Italia fue Petrassi, y su curso comenzaba con el estudio y análisis de la polifonía renacentista. Habiendo únicamente un lapso de tiempo de mes y medio entre las primeras enseñanzas del maestro italiano y la composición de *Communio*, bien podemos considerarla como un perfecto ejercicio armónico donde se plasman los diversos recursos vocales propios del Renacimiento: homofonía, contrapunto estricto, cadencias con el típico retardo de 4^a, etc.

Desde el punto de vista de la relación texto-música, Bernaola respeta y realiza los acentos prosódicos de la oración latina *Lux aeternam*, texto de comunión propio de una Misa de Requiem. Por ejemplo, en el compás 9 la apertura vocal sobre la segunda sílaba de *aeternum* subraya el acento, y la negra con puntillo y corchea sobre la primera sílaba de *Domine* en el compás 16 contribuye a la acentuación de la misma. Este último recurso rítmico es uno de los procedimientos característicos de la polifonía sacra renacentista a la hora de musicalizar palabras latinas esdrújulas:

The image shows two systems of handwritten musical notation for three voices. The first system covers measures 9-16. The lyrics are: TER NUM QUI - A - PI - US ES RE QUI - EM - AE. The second system covers measures 17-20. The lyrics are: TER NAM DO - NA E - IS DO - MI - NE. The notation includes stems, beams, and various note values (minims, crotchets, quavers) with dots indicating accents or specific rhythmic values. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes.

Fig. 1. *Communio*, cc. 9-16. Bizkaiko Foru Aldundia – Foru Agiritegia

Es importante tener en cuenta la fecha de composición de *Communio*: obra anterior a las disposiciones reformistas del Vaticano II, la utilización exclusiva del latín y la presencia esporádica de fragmentos en contrapunto imitativo son propias de la concepción de la música litúrgica preconiliar. Sobresale sin embargo el uso de pasajes silábicos en estilo homofónico, dirigidos a la claridad en el entendimiento del texto. Este rasgo, junto con una estructuración perfecta de los acentos en la línea melódica, muestra la aplicación práctica de una de las premisas teóricas que Bernaola apuntaba en su ponencia, siendo como ha sido un autor preocupado por la musicalidad innata al idioma utilizado.

En ninguna obra como en el posterior *Procesional de entrada* aparecen tan claros los presupuestos estéticos del compositor en su concepción de la música litúrgica posconciliar. La obra, como decíamos, nació destinada a formar parte de la *Concelebratio Pontificalis* que cerró la Semana de Pamplona de 1967. En ella encontramos ejemplificadas muchas de las normas dictadas por el Vaticano II: intervención activa del pueblo a través de melodías sencillas y por grados conjuntos, un lenguaje tonal que sin embargo no prescinde de disonancias coloristas, una perfecta adaptación melódica a la acentuación del texto –ya en castellano– y la intervención de nuevos e inusitados instrumentos. El autógrafo de la partitura manuscrita indica que se trata de una obra para “solos, coros (arpa, vibráfono, fagot, contrafagot y timbales) y órgano”.

Estructuralmente, este canto procesional consta de ocho secciones diferentes englobadas en dos partes, y encomendadas al Coro, a dos solistas –barítono y tenores en *divisi*–, al Pueblo o comunidad de creyentes y al Coro de niños. El ideal de una mayor participación de la asamblea apuntado por el Concilio queda demostrado en las ocho intervenciones destinadas a la comunidad a lo largo de la partitura, alternándose con los demás actores de la celebración. Como en el caso de *Communio*, la obra no presenta ninguna innovación desde el punto de vista armónico por las mismas razones de funcionalidad. Sin embargo, hay una presencia importante de escalas modales, concretamente el modo lidio y mixolidio en las secciones destinadas al grupo de niños –*Pueri Cantores*– y al coro. El color gregoriano de estas partes contrasta con la definición tonal de la música encomendada a los solistas y sobre todo a la asamblea, cuyo canto es el más sencillo melódicamente en pro de la sencillez musical, rasgo que Bernaola consideraba indispensable para la participación activa de los creyentes en el culto.

Desde el punto de vista armónico, resulta de gran belleza la sección coral que abre el *Procesional* (compases 1-14), en el que un acorde de Si \flat M alterna, de manera fluctuante, con una disonante 5^a aumentada sobre el VII grado rebajado, formación que resulta de una apoyatura simultánea en las cuatro voces. La línea melódica nos recuerda en su ondulación a la cantilación gregoriana, moviéndose alrededor de las notas fundamentales de Si \flat . Además, el estilo homofónico y silábico garantizan el cumplimiento de otro requisito de la música sagrada: la importancia de la palabra y su adecuada transmisión a la asamblea por parte del coro especializado. Por otro lado, el problema del mantenimiento del sentimiento religioso original –se trata de una traducción del Salmo 85– en un texto en lengua vernácula parece superado por el compositor: la constante alternancia entre consonancia y disonancia en el comienzo de la obra (compases 2-6) expresa el sentimiento de súplica contenido en la letra, mientras que el ascenso a un definido Fa M en el compás 7 simbolizaría la firme esperanza en la bondad del Señor:

The image shows a handwritten musical score for a choral piece. It consists of two systems of staves. The first system includes four vocal parts (Sopranos, Altos, Tenores, Barítono) and an instrumental part labeled 'Orquesta o instrumentos'. The lyrics for the vocal parts are: 'Pie-dad de mi Se-nor que a Ti tees'. The second system continues the vocal parts with lyrics: 'toy lla-mando to-dos di-a porque Tú, Se-nor, eres Que-roy de-men-te'. The instrumental part provides accompaniment with various chords and melodic lines. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics (f, p), and articulation marks.

Fig. 2. *Procesional de Entrada*. Sección inicial del Coro, cc. 1-9. Bizkaiko Foru Aldundia – Foru Agiritegia

Destacamos el interesante uso que el compositor hace de instrumentos tímbricamente sugerentes como los timbales o el arpa; así, en la sección destinada a los *Pueri Cantores* (compases 47-58), la utilización del arpa subraya el color angelical de las voces infantiles, con un acompañamiento etéreo en *pp* de tintes debussyanos. El color irreal y atmosférico que se consigue –sugerido también por la utilización del indefinido modo lidio– establece una asociación entre el coro de niños y los ángeles celestes, subrayando además por el carácter profético de la letra: *todos los pueblos vendrán a postrarse en tu presencia, Señor*.

La última composición que cierra este primer grupo de obras es la *Antífona y Magnificat*, concebida para ser interpretada en la ceremonia de recepción en la catedral de Toledo del Cardenal Primado de España, Monseñor Vicente Enrique y Tarancón, el 28 de abril de 1969 (García del Busto, 2004: 124). El estreno de esta obra pasó completamente desapercibido, no hallando referencia alguna en las fuentes hemerográficas disponibles. Además, la ausencia de la fecha y firma del compositor en los dos manuscritos conservados en el Archivo vizcaíno prueba un escaso interés por resaltar su autoría, y quizás la razón haya que buscarla en el hecho de tratarse de una partitura estrictamente funcional o ritual, que seguramente no se volvería a interpretar tras su estreno. En esta obra se recalca aún más el deseo de una plena participación de la asamblea en sus numerosas intervenciones dentro del propio *Magnificat*, el canto característico de los Oficios de Vísperas. Su estructura está formada por un elemento variable del Propio del Tiempo –la antífona– y el elemento central, el himno que simboliza el canto que La Virgen dirige a su prima Isabel, recogido en el Evangelio de Lucas (1: 46-55). Bernaola musicaliza una fiel traducción del texto latino, y la antífona elegida es la Carta Paulina *Ya no sois extranjeros ni forasteros* (Efesios 2, 19-22).

La libertad conciliar en cuanto a la utilización de nuevas y diversas corrientes estéticas está representada en el elemento rítmico utilizado en la *Antífona* –con una alternancia constante de pulsos binarios y ternarios en compases de 6/8, 9/8, 3/4 y 4/4– y en la indicación de instrumentos como “timbal” y “trompeta” en ambos manuscritos de la obra. Sin embargo, el rasgo más interesante en relación con las directrices vaticanas está en los segmentos que el Pueblo canta a modo de respuesta alternándose con el Coro, utilizando la última frase con la que finalizaba la antífona: *Cristo es la piedra angular*. Estas secciones se alternan cada dos o tres versos del himno, y siempre en la tonalidad de Fa M. Los versos aparecen en el tono relativo, Re m, y su contorno melódico recuerda enormemente a los tonos salmódicos del canto gregoriano, concretamente el Modo I o Protus auténtico: la melodía se mueve entre la tónica Re y la dominante La, predominando motivos por grados conjuntos y un tratamiento silábico que facilitaría al Pueblo su interpretación. De nuevo observamos la plasmación práctica de las orientaciones teóricas que el compositor apuntaba en su citada ponencia (Fig. 3).

5.2. Obras de libre inspiración cristiana: *Episodio* (1964), *El Génesis* (1970), *Séptima Palabra* (1971), *Negaciones de Pedro* (1975), *Cántico* (1984) y *Las Siete últimas palabras de Jesús en la Cruz* (1984)

Este segundo grupo se caracteriza por poseer una finalidad radicalmente distinta a las anteriores: se trata de composiciones más libres, que al no depender de un oficio litúrgico específico con una función y tiempo medidos presentan una estructura más flexible, aunque sólo desde un punto de vista exterior. Aquí se enmarcan las composiciones religiosas más extensas de Bernaola, *Negaciones de Pedro* y *Las Siete últimas palabras*. El lenguaje utilizado en todas ellas es atonal, y presentan una serie de rasgos comunes a la estética utilizada por el com-

The image displays two systems of handwritten musical notation. The top system features a vocal line with lyrics: "CRIS TOES LA PIE DRAM GU LAR" and "PRO CLA MAM AL MALA GRAN DE ZA DEL SE". Below it is a piano accompaniment. The bottom system continues the vocal line with lyrics: "NOR SEA LE GRA MIES PI RI TU EN DIOS MI SAL YA DOR POR QUE HA MI". The piano accompaniment for this system consists of chords and single notes on a grand staff.

Fig. 3. Antífona y Magnificat. Sección de la Asamblea y el Coro, cc. 30-37. Bizkaiko Foru Aldundia – Foru Agiritegia

positor en su música sinfónica. Por ello, se puede trazar en ellas una clara evolución del estilo compositivo benaoliano, desde un primer intento en *Episodio* por adaptar el lenguaje dodecafónico y serial, a la progresiva organización del material musical en células o motivos melódicos, rítmicos y tímbricos. Hay también una preocupación creciente por la organización estructural, que llega a su cota máxima en sus dos últimas composiciones, definidas por Tomás Marco como obras “en las que el decurso musical adquiere una férrea lógica interna y una aplastante naturalidad exterior” (Marco, 1985: 20). Aparentemente, podría pensarse que son obras completamente diferentes a las anteriores en su finalidad y estilo: veremos que en sus características esenciales no difieren tanto de las concepciones teóricas que Benaola apuntaba acerca de la música de uso litúrgico.

Como en obras anteriores, también el estreno de *Episodio* pasó inadvertido para el público y la crítica de la época, dada la ausencia de reseñas hemerográficas. García del Busto nos indica que ésta nació como encargo del Aula de Música del Servicio Nacional de Educación y Cultura de Madrid, y estrenada por un grupo orquestal dirigido por Benito Lauret (García del Busto, 2004: 112). La obra fue finalizada el “20 de diciembre de 1964 en Madrid, a las 5 menos 5 de la

madrugada". Tanto García del Busto como Tomás Marco la han visto como un paso atrás en la producción de Carmelo Bernaola, un intento de adoptar un serialismo expresionista que no cuajaría como seña de identidad del compositor; el mismo Bernaola la consideró como una obra fallida, no incluyéndola en su catálogo y sin un especial interés por la revisión de la misma: así lo demuestra el manuscrito conservado de la pieza, escrito en trazos rápidos y con frecuentes tachones. Sin embargo, debemos señalar qué procedimientos compositivos están aquí presentes ya que serán el germen de alguno de los rasgos más distintivos del lenguaje bernaoliano.

Episodio musicaliza un pasaje del Evangelio de San Mateo (2: 1-18), que narra el anuncio de los Magos de Oriente acerca del nacimiento del Mesías y la posterior acción infanticida de Herodes. Tras una introducción en la cuerda, un considerable grupo de percusión y el canto solista de dos trompetas, comienza un recitado sin indicación de altura, que corresponde a la parte del narrador del fragmento bíblico. Después de esta primera sección aparece la voz solista –un bajo– en la que se enmarcan las citas textuales del profeta Jeremías. Ya desde el comienzo percibimos un fuerte cromatismo atonal, donde el concepto serial está incluido en la utilización de nueve notas diferentes en la cuerda, pero en disposición vertical. Con poco interés por el dogmatismo dodecafónico, Bernaola utiliza escasas veces la serie de doce sonidos completa, recurriendo a frecuentes repeticiones interválicas antes de completar la secuencia. El intervalo que más se repite y que será el eje centralizador de toda la obra es una 5ª disminuida o tritono, el *diabolus in musica* que prohibían los teóricos medievales debido a su sonoridad disonante. El tritono se completa numerosas ocasiones con movimientos de semitono en una u otra dirección, cuyo esquema esencializado es el siguiente:

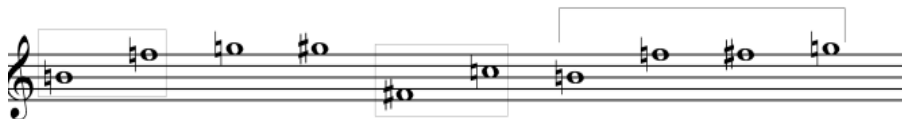


Fig. 4. Esquema del 1º solo de *Episodio*, con el intervalo de 5ª disminuida característico

El intervalo característico aparece tratado tanto horizontal como verticalmente. Un ejemplo de ello lo tenemos en los compases 65-67, donde Bernaola organiza el tritono como la distancia que recorre paralelamente toda la cuerda en *glissando*. La armonía disonante derivada del acorde, la propia disonancia del tritono, la dinámica *pp* y la técnica instrumental deslizante contribuyen a ilustrar el dramatismo del pasaje evangélico: "llanto y lamento grande: es Raquel que llora a sus hijos sin querer ser consolada (...)". La materia musical, para Bernaola, debe seguir cumpliendo el objetivo de realzar el significado textual, independientemente de estar inscrito en un lenguaje tonal o atonal:

Fig. 5. *Episodio*, cc. 65-67. Bizkaiko Foru Aldundia - Foru Agiritegia

Por último, destacamos el uso de variados instrumentos de percusión –caja, bongos, platillos, tam-tam, triángulo y campana-, que sin embargo intervienen de manera casi puntillista, con la presencia de motivos asincopados breves y fugaces. La dimensión tímbrica es entendida así en forma de motivos o células que se repiten, al igual que las recurrencias interválicas; ambos elementos –timbre y altura– dan coherencia a todo el discurso sonoro.

Las dos siguientes composiciones –*Génesis* y *Séptima Palabra*– pueden englobarse en un grupo aparte, que correspondería a los encargos de música incidental para programas radiofónicos de inspiración cristiana, bíblica o piadosa. Por este motivo, el límite entre el género musical religioso y la música concebida como banda sonora parece desdibujarse. Esta fusión de géneros es evidente en *El Génesis*, diez imágenes musicales que ilustran secuencialmente los momentos de la Creación según el Antiguo Testamento: el verbo, la luz, el agua, la tierra, el fuego, el día y la noche, las bestias, los animales sencillos, y finalmente el hombre, además de una primera imagen introductoria titulada *Comodín*. Cada sección incluye una entonación vocal de estas palabras en cinco idiomas diferentes, para lo cual Bernaola combina líneas melódicas con indicación de altura y adiestemáticas. La obra estaba destinada al programa *Génesis, Uno, Uno, Once, Tres*, creación radiofónica de Leocadio Machado. No nos detendremos en un análisis de la misma, ya que, a pesar de utilizar una fuente bíblica, la propia música y su finalidad no admiten la perspectiva analítica que venimos aplicando a la música religiosa bernaoliana.

El caso de *Séptima Palabra* es diferente. Con motivo de la celebración de Semana Santa del año 1971, RNE ideó una programación especial que se prolongaría del 4 al 11 de abril, con retransmisiones de eventos de diversa índole, entre los cuales estaban los conciertos de la X Semana de Música Religiosa de Cuenca y un programa especial, *Siete Palabras*, emitido el día 9 Viernes Santo. Varios artículos de prensa subrayaron la importancia y originalidad de este programa (S.n., 1971a; 1971b), consistente en siete creaciones literarias inspiradas en las correspondientes Palabras pronunciadas por Jesús en el momento de la crucifixión, y cuya glosa musical se encargó a siete compositores españoles.

La partitura bernaoliana, basada en la última de estas Palabras, se diferencia fundamentalmente de la anterior al tratarse de una obra completa en sí misma, ideada más bien como “música pura” que como mera ilustración de un texto. Su posición temporal en el programa radiofónico lo atestigua, ya que se situaba *tras* la lectura de la elaboración literaria, no acompañando a la misma. *Séptima Palabra* está fechada por Bernaola el 6 de marzo de 1971 en el original manuscrito, donde se detalla su variada plantilla instrumental: flauta, flautín, flauta en Sol, fagot y contrafagot; trompas, trompeta, trombón y tuba; piano; timbales y percusión –de nuevo campanas, tam-tam, triángulo-, y un grupo reducido de cuerda.

La estructura de la pieza está ideada en forma de arco: de los 50 compases totales, los primeros 27 se encaminan a un primer clímax sonoro, donde reaparecen –como en *Episodio*– intervalos de semitono reiterativos, en *ostinato*, en las secciones del viento madera y metal. En general, el discurso melódico no supera un ámbito de 5ª, y su perfil sinuoso nos recuerda al tratamiento del recitativo gregoriano, pero inscrito ahora en un lenguaje atonal y fuertemente cromático. El ámbito reducido y severo de las melodías con intervalos recurrentes de 2ª y 3ª se combina con un aire de marcha fúnebre, a la manera de las procesiones nazarenas, en los repicantes tresillos del timbal. Tras el citado clímax, la intensidad cae bruscamente en el momento que aparece la palabra: *en tus manos encomiendo mi espíritu*. Sorprendentemente, Bernaola prescinde de la voz y la frase es esencializada en el canto simultáneo e inusual de las flautas y contrabajos, ámbitos límite de la orquesta: la secuencia rítmica utilizada sigue a la perfección la disposición silábica de la frase: por ejemplo, en la palabra *espíritu* el motivo rítmico es negra con puntillo-corchea-blanca, disposición que ya citábamos en *Communio* como un antiguo recurso musical a la hora de realzar las palabras latinas esdrújulas.

El control rítmico y la férrea construcción mediante motivos repetidos contrastará con el elemento más novedoso de la obra, tanto desde el punto de vista compositivo como de la propia grafía musical: Bernaola introduce a partir del compás 37 trece segmentos musicales breves y concisos, diseminados en varias alturas de la partitura y sin indicación métrica. Su interpretación se vuelve flexible al indicar diferentes tiempos de espera entre uno y otro o, literalmente, “cuando se vayan extinguiendo los anteriores”, tal como aparece en el manuscrito original. La repetición *ad libitum* simboliza el elemento aleatorio de la sección, que podemos inscribir en lo que varios compositores de la Generación del

51 denominaron “música flexible”: una “combinación aleatoria del material sonoro cuyo elemento de indeterminación es el discurso temporal o rítmico, que varía de una interpretación a otra sin afectar a la estructura general de la pieza” (Marco, 1983: 310). Piezas anteriores del compositor, como *Espacios variados* (1962) o *Morfología sonora* (1963), ya habían seguido este procedimiento ampliamente. En el caso de la obra que aquí nos ocupa, el cromatismo y los intervalos de 2ª y 3ª característicos de la primera mitad reaparecen en muchos de los trece segmentos o células, y dan coherencia a todo el conjunto:

The image displays two staves of musical notation. The top staff is divided into three sections labeled 'Violas', 'Campana', and 'Piano'. The bottom staff is divided into three sections labeled 'Viento Metal', 'Flauta', and 'Piano'. Both staves show a sequence of notes with stems pointing downwards, representing an intervallic reduction. The notes are placed on various lines and spaces of the staff, with some notes having sharp or flat accidentals. The overall structure is a horizontal sequence of notes across two staves, with vertical alignment between the two staves.

Fig. 6. Reducción interválica de las Violas (c. 39) y los Segmentos 1, 2, 3, 7 y 7” respectivamente

Séptima Palabra resume tres rasgos característicos del lenguaje compositivo bernaoliano, plenamente asentado en estos años: primero, el contenido sonoro se construye mediante pequeños segmentos melódicos y armónicos a modo de *collage*, de influencia stravinskiana, y a partir de estas células y sus combinaciones se construye la forma; éste es el rasgo principal de la corriente del constructivismo, a la que se adscribió el compositor; segundo, la organización de alturas parte de pequeñas series o fragmentos de serie, conjuntos interválicos recurrentes que estructuran y dan coherencia al discurso; y tercero, la utilización de segmentos y elementos aleatorios flexibilizan la rigidez estructural derivada de los anteriores procedimientos.

Llegamos ahora a las obras de inspiración cristiana más extensas y fascinantes de Carmelo Bernaola, sus oratorios *Negaciones de Pedro* y *Las Siete últimas Palabras de Jesús en la Cruz*. Como apuntábamos, ambas nacen como sendos encargos de la Semana de Música religiosa de Cuenca, y han sido las composiciones religiosas del autor que más se hicieron eco en el público y la crítica del momento. Debido a su extensión –aproximadamente media hora de duración– nos es imposible realizar un análisis completo de cada una de ellas: prestaremos atención no obstante a los diferentes recursos estructurales, modos vocales y perfiles melódicos que Bernaola ofrece en ambas, y que demostrará que a pesar de su supuesto lenguaje vanguardista reaparecen las mismas premisas teóricas apuntadas por el compositor.

Negaciones de Pedro fue estrenada el 28 de marzo, Viernes Santo, en la conense Iglesia de San Miguel, marco habitual para los conciertos de las Semanas. El encargo bernaoliano convivió con el estreno de obras como *Himnos de los neófitos de Qumram*, de Rodrigo, *Salmo n.º 129* de Milhaud o la *Pasión según*

San Juan de Bach, entre otras (Sánchez-Pedrote, 1975). Esta muestra da cuenta de la óptica múltiple que las programaciones de las Semanas de Cuenca pretendían, mirando al pasado y al presente musical. La obra, ideada para soprano, barítono, coro mixto y orquesta recibiría críticas muy positivas: Ruiz-Coca destacaba su enorme fuerza dramática al estilo de los viejos oratorios en la utilización de recursos corales como gritos y rumores sobre la cantilación coral; por su parte, Antonio Fernández-Cid señalaba la deliberada creación de una atmósfera de confusión e inestabilidad sonora en las voces que representan al Pueblo (Fernández-Cid, 1975). En sus notas al programa, el propio Bernaola hacía las siguientes consideraciones sobre su composición, recogidas en el libro *Cuenca 1962: renacimiento de la música religiosa española*:

(...) el verdadero protagonista de la obra es el coro, que además de poseer la principal misión de conducir la narrativa del hecho evangélico, ejerce otras diversas funciones en el conjunto de la obra (...) en cuanto a la orquesta, su misión se circunscribe a otorgar determinados aspectos sonoros, o de “atmósferas”, a las distintas situaciones que el texto nos va presentando. Premeditadamente, se ha evitado su protagonismo. No existe en ella virtuosismos técnicos, ni mezclas instrumentales previamente estudiadas, ni ordenaciones tímbricas, etc. Se ha buscado un tratamiento tosco, primitivo, rural (Muneta, 1978: 318-319).

Bernaola asume la misión de explotar y estudiar las posibilidades vocales del coro en cuanto a su musicalización, la adaptación a las palabras, los modos expresivos, el perfil melódico, etc., subordinando el perfecto dominio orquestal e instrumental que ya poseía. El texto utilizado es una elaboración a partir de varios pasajes del Evangelio según San Mateo, que narran la confesión de Pedro (16:13-20), la predicción sobre la conducta de los discípulos (26: 30-35) y la triple negación de Pedro acerca de su vínculo con Jesús de Nazaret (26: 69-75). La creación literaria corrió a cargo del citado Andrés Pardo, miembro del Secretariado Nacional de Liturgia y figura destacada en el largo proceso de traducción y creación de textos religiosos en castellano. Bernaola indicaba en esas notas al programa que fue él quien le sugirió la idea de escribir una composición sobre el sugerente pasaje evangélico, que combina la figura del narrador –soprano y coro–, las citas de Pedro negando los hechos –barítono– y la reacción del pueblo, personificada también en el grupo coral. El compositor explica que es la propia articulación del texto la que proporciona a la obra su estructura formal: “la primera es una introducción climática; la segunda evoca el hecho histórico, y la tercera plantea el proceso que se hace a los acusadores de Pedro” (Muneta, 1978: 318).

Jesús María Muneta lleva a cabo un somero análisis de la estructura y de los rasgos más impactantes del oratorio bernaoliano en su citado libro (Muneta, 1978: 313-323). Estructuralmente, indica que la Introducción “climática” –es decir, la creación de una atmósfera introductoria que preludie el significado expresivo de la obra– incluye el coro inicial (compases 1-29); tras ella, el Desarrollo se presenta en dos partes bien definidas: la *Evocación del hecho histórico* (compases 30-132) y el *Proceso a los acusadores de Pedro* (compases 133-214); finalmente, la Conclusión incluye los compases 215-236. En la primera mitad del desarrollo, la masa coral sobresale musicalmente expresándose de

This image shows a handwritten musical score for the section 'Negaciones de Pedro'. The score is written on ten staves, organized into five systems. The first system contains the vocal parts (Soprano, Contraltos, Tenores, Bajos) and a piano accompaniment. The lyrics, written in Spanish, are: 'de ne fa de me fa de me pa der Co de ne pa der Co de ne pa der Co de ne pa der Co'. The score includes various musical notations such as clefs (C, F, and G), notes, rests, and dynamic markings. There are also performance instructions written in Spanish, such as 'Repite ad lib.', 'Solo', 'Virtuoso', and 'con sordina'. The page is numbered '35' in the top left and '40' in the top right. The bottom right corner of the manuscript features the publisher's information: 'GARCIA VILA, VERA & MARIÑO'.

Fig. 7. Negaciones de Pedro. Sección del Coro, cc. 35-40. Bizkaiko Foru Aldundia - Foru Agiritegia

forma polivalente: encontramos contrapunto, homofonía, *murmurio*, *parlati* o incluso gritos, formas diversas que Bernaola posibilitaba ante la progresiva libertad musical promovida por el Vaticano II. La presencia del estribillo instigador hacia Pedro ¡*Cobarde, cobarde! ¡Negador!* es sumamente dramática, y según Muneta “simboliza desde el exterior la acusación que se hace al apóstol” (1978: 315). El desplazamiento métrico de las sucesivas entradas vocales provoca un efecto heterofónico que representaría a la multitud vociferante; este procedimiento aparecerá más desarrollado en su posterior oratorio (Fig. 7).

El empleo de series e intervalos fuertemente disonantes está más presente que en obras anteriores. Aparecen secuencias más o menos estrictas de cinco o seis sonidos en las partes instrumentales, especialmente en la Introducción y la primera mitad del Desarrollo. Muneta (1978: 321) nos brinda un ejemplo de ello tomando el compás 17, en la que una misma serie (Si b-La b-Mi-Re-Do-Fa#) articula las repeticiones *ad libitum* de los motivos melódicos en la cuerda, el viento madera y el coro de la siguiente forma: en los violines las seis exposiciones de la serie comienzan cada una sobre la última nota de la anterior; en la madera, se repiten en *ostinato* tres alturas diferentes que son las últimas tres notas de la secuencia; y por último, el coro presenta la serie entera pero en disposición vertical, simultáneamente. Además, si ordenamos la serie por grados conjuntos (Si b-Do-Re-Mi-Fa#-La b) obtenemos la escala de tonos enteros, disposición que Bernaola utilizará en numerosas ocasiones como una forma de alejarse de todo atisbo tonal.

Fig. 8. *Negaciones de Pedro*. Fragmento inicial del canon vocal, cc. 31-34. Bizkaiko Foru Aldundia - Foru Agiritegia

En cuanto al tratamiento vocal, predominan los pasajes monolíticos a seis u ocho voces, con melodías circulares sobre intervalos de 2ª o 3ª. Este tratamiento severo, homofónico y vertical del coro contrasta con fondos móviles instrumentales y repeticiones de células motivicas *ad libitum* en flautas y violines. En las partes solistas, Bernaola prescinde de arias virtuosísticas, propias de los oratorios tradicionales, para introducir melodías cerradas que no superan el ámbito de 5ª, reiterando los mismos intervalos disonantes y fluctuando alrededor de una o dos alturas; de nuevo, se acercan en su esencia a la cerrada y estructural salmodia gregoriana, pero utilizando el cromatismo con plena libertad. También el coro presenta este perfil melódico reducido con ocasionales saltos de tritono, como por ejemplo en los compases 31-36, en los que además se establece un triple canon entre sopranos-contraltos, entre los dos grupos de tenores y asimismo entre los bajos. Para Muneta, dicho procedimiento demuestra “la conjugación de una melodía de corte atonal con un engranaje clásico” (1978: 314) (Fig. 8).

En la conclusión de la obra el coro presenta un tratamiento polifónico de mayor amplitud, organizado en sucesivas entradas vocales a las que se suma toda la plantilla orquestal en los 4 compases finales. La estructura armónica se crea aquí de forma horizontal, mediante la acumulación de alturas fijas y muy cercanas entre sí. La progresión sonora, unida a un *crescendo* dinámico, va disolviendo también progresivamente las disonancias derivadas del empleo de diferentes alturas, hasta que en los últimos compases se abre a una espectacular cadencia perfecta en Re M. Este procedimiento no era nuevo, y puede que Bernaola lo tomara prestado de la música vocal del polaco Krzysztof Penderecki, particularmente de su oratorio *La Pasión según San Lucas* (1963-1966): en el *Stabat Mater* –una de las secciones más conocidas de la obra– las tensiones disonantes derivadas de la conducción independiente de las voces resuelven inesperadamente en un ámbito tonal, e igualmente en el acorde de Re M.

Un último apunte sobre el tratamiento orquestal: a la plantilla habitual de la orquesta se suma el órgano, arpa y una amplísima percusión, que comprende timbales, platos, tam-tam, campanas, caja, lira, xilófono y fusta. De nuevo Bernaola justifica este elenco tan variado por sus combinaciones tímbricas, potenciadoras del significado de algunas palabras –por ejemplo el estribillo– y nunca tratadas en un sentido acumulativo. Por lo general, el órgano, viento metal y la cuerda se mueven a modo de pantallas sonoras fijas en forma de *cluster*, creando un fondo austero y funcional buscado por el compositor como un marco al propio texto, verdadero protagonista de la obra.

Casi diez años después de las *Negaciones*, Bernaola habría de colaborar nuevamente en la XXIII edición de las *Semanas conquenses* con el encargo de una nueva composición que de nuevo reviste la forma de cantata u oratorio, *Las Siete últimas Palabras de Jesús en la Cruz*. Como preámbulo introductorio, el compositor escribió una breve pieza titulada *Cántico (Introito)* que se interpretó junto a la cantata el 18 de abril de 1984 en la Iglesia de San Miguel. Varios artículos de prensa recogieron el estreno de la obra y el impacto que creó entre el público (Cebrián, 1984; Franco, 1984; Hontañón, 1984); asimismo, reseñaban

brevemente la interpretación de este *Introito*, dedicado al poeta de la Generación del 27 Jorge Guillén, fallecido ese mismo año. La interpretación en ambas obras corrió a cargo de la Orquesta Española de Cámara y el Coro Villa de Madrid, dirigidos por el propio Bernaola (Franco, 1984). En una crítica muy posterior al estreno, Fernández-Cid (1993) hacía un repaso de los principales encargos de las Semanas año por año, indicando que en la edición de 1986 no se programó encargo alguno y se reiteró a dos autores: Cristóbal Halffter y Carmelo Bernaola. Ello prueba la importancia que habían adquirido sus obras dentro del amplio corpus de los encuentros.

La partitura, conservada en sendos manuscritos, está ideada para trompeta solista, timbal y sección de cuerda, más un coro mixto que musicaliza una sola frase vocal: “danos la paz”. Lo más destacable de la obra es el sugestivo solo de trompeta con el que se abre, de nuevo una secuencia de tonos enteros tan característica de la escritura bernaoliana. Esta melodía se presentará en dos ocasiones más, confiada al violín en la sección central y a modo de epigono en los últimos seis compases. El solo inicial se articula mediante prolongaciones y *ostinatos* de la misma fórmula melódica Mi-Fa#-Do-Sol# que le otorga un aire de canción popular, casi tarareada. Su indefinición tonal y el suave trémolo del timbal sobre Si b– con el que se completa la secuencia de tonos enteros, Mi-Fa#-Sol#-Si b-Do– sirven de lecho sonoro que expresaría la lejanía de la súplica vocal, *danos la paz*. Vocalmente, las cinco intervenciones del coro están tratadas de forma diferente, bien como secciones contrapuntísticas o como bloques verticales y homofónicos que rompen la disposición horizontal de las melodías de la cuerda o la trompeta. El estilo vocal es fundamentalmente silábico, aunque ocasionalmente Bernaola recurre a procedimientos heterofónicos al retardar en las voces blancas la distancia de una sílaba respecto a las graves.

La última gran obra religiosa de Carmelo Bernaola convivió en esa XXIII edición de las Semanas con obras tan dispares como las de los poco conocidos Riski Christov y Anne von Martínez, una misa de Tomás Luis de Victoria, obras inglesas renacentistas de Gibbons, Tomkins o Bird, motetes franceses de Du Mont o Lully, los responsorios de Carlo Gesualdo y la *Pasión según San Juan* de Bach, entre otras. La ingente programación de ese año 1984 era posible por la novedosa introducción de dos conciertos diarios, en la Iglesia de San Miguel y San Pablo respectivamente (Cebrián, 1984).

Las Siete Últimas Palabras se estructura en siete musicalizaciones de las mismas, cada una de ellas acompañada por glosas textuales tomadas de diversas fuentes evangélicas (Lucas, 14:26, San Juan, 17: 4) y fragmentos de los Salmos 21, 30 y 31, indicados en el manuscrito de la obra. Ésta era la forma tradicional con la que se decía el antiguo Sermón de las Siete Palabras; Bernaola se inspira así en una práctica litúrgica enraizada en el pasado, que Enrique Franco subrayaba al advertir que la actitud de la obra “enlaza con el misticismo musical español del siglo de oro (...) es un drama divino pero también intesamente humano” (Franco, 1984). El trabajo fuertemente estructural que advertíamos en las *Negaciones* se agudiza aquí, ya que “(...) la expresión se consigue no a través de meras intuiciones, sino gracias a un trabajo estructural increíblemente detallista en lo microformal y desde un ejemplar equilibrio en la arquitectura general”

(1984). En esta obra, el lenguaje disonante característico del compositor está más suavizado, y el tratamiento vocal mantiene premeditadamente un aire de monotonía y meditación interior directamente relacionado con el carácter del sermón litúrgico.

A pesar de que la obra está concebida como un conjunto de números independientes, la estructura global guarda un orden cíclico desde el punto de vista vocal: las palabras primera, cuarta y séptima son confiadas al coro; en la segunda y sexta intervienen las voces solistas de la soprano, tenor y barítono; y en la tercera y quinta el coro reaparece, pero escindido en voces graves y blancas respectivamente. Todas estas intervenciones van precedidas de la propia *palabra* al comienzo de cada número y confiada al solo de barítono, que se caracteriza por el uso de melodías austeras, cerradas, por movimiento cromático y con ocasionales saltos disonantes de 4ª o 5ª disminuida. Bernaola recurre al uso de figuras retóricas, como en el caso de la *interrogatio* del solo inicial en la Cuarta Palabra: ¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?, en el que la melodía finaliza con el característico movimiento de 2ª ascendente que expresaría el carácter de la frase. Algunas de estas figuras se dan también en el coro, como el procedimiento de *Mimesis* –la repetición inmediata de un pasaje homofónico una 2ª por debajo– en la Séptima Palabra: Padre, a tus manos encomiendo mi espíritu.

La forma de las respuestas corales es distinta en cada una de estas *Siete Palabras*. Por ejemplo, en la Primera: Padre, perdónales, porque no saben lo que hacen, el coro presenta un tratamiento homofónico y silábico, con un dibujo melódico no superior en ámbito a una 3ª que nos remite a la antigua práctica del *fabordón* gregoriano. Sin embargo, las siguientes intervenciones vocales en esta misma Palabra aparecen tratadas por disminución rítmica, y más tarde en canon a distancia de negra. En la Segunda: Ahí tienes a tu Hijo; ahí tienes a tu Madre, las voces solistas mantienen las mismas figuraciones en una textura completamente estática y mucho más consonante, sobre un lecho de notas tenidas en la cuerda en *pp*. Así se expresa el misticismo lejano y espiritual del texto:

Fig. 9. Segunda Palabra. *Ahí tienes a tu Hijo; ahí tienes a tu Madre*, cc. 13-18. Bizkaiko Foru Aldundia-Foru Agiritegia

Un tratamiento completamente distinto se da en la Quinta Palabra: *Tengo sed*, la más física y dramáticamente humana, y también la más dinámica musicalmente hablando. Bernaola plasma el significado textual en el coro de voces blancas

Fig. 10. Quinta Palabra. *Tengo Sed*, cc. 14-17. Bizkaiko Foru Aldundia-Foru Agiritegia

recurriendo a la misma célula rítmica e interválica, construida sobre un único semitono en las cinco voces y sobre cinco alturas diferentes. Al presentarse el movimiento semitonal por movimiento contrario, la sonoridad resultante es un *cluster* de diez sonidos distintos que simboliza el sufrimiento y el horror que expresa la glosa musical: *en mi comida me echaron veneno; para mi sed me dieron vinagre* (Fig. 10).

Otros tratamientos corales igualmente interesantes se dan en la Tercera: *Te lo aseguro: hoy estarás conmigo en el paraíso*, en el que el coro masculino sigue un interesante procedimiento heterofónico: los tenores, en *divisi*, realizan tres melodías prácticamente iguales, construidas sobre rápidos grupos de corcheas alrededor de tres únicas alturas cuyo orden se intercambia en cada exposición. Por su parte, los bajos siguen el mismo proceso en una melodía construida sobre la nota Sol, que fluctúa constantemente entre sus notas superior e inferior más cercanas.

La última Palabra: *Padre, a tus manos encomiendo mi espíritu* es la más extensa de todas, y supone una reelaboración de la composición que Bernaola había escrito en 1971. Reaparecen los mismos segmentos musicales que constituían el elemento aleatorio de la partitura, con las mismas relaciones de alturas (Fig. 6) pero esta vez presentando un mayor desarrollo. La última sección

coral admite y resume todos los tratamientos vocales del conjunto de *Las Siete Palabras*: entradas canónicas más o menos libres, en movimiento directo o contrario; tratamientos monódicos u homofónicos; procedimientos heterofónicos; y progresiones rítmicas por aumentación. Sirva de ejemplo la conclusión de la obra, en la que el coro finaliza repitiendo de manera triunfante la aclamación *me librarás*, a la que llegan las cuatro voces en periodos temporales distintos –heterofónicos– y que se juntan en la última frase en valores doblados a la negra.

Las Siete últimas Palabras de Jesús en la Cruz es sin duda una obra soberbia que muestra cómo, dentro de un rango melódico conscientemente limitado en la voz, se puede conseguir una gran variedad textural, que subraya en todo momento los distintos significados de las glosas textuales. La férrea estructuración que apuntaba Tomás Marco (1985) sobre esta obra y las *Negaciones* parte de la utilización de células motívicas que se repiten transformándose, y que también reaparecen en la plantilla orquestal, que incluye la utilización del clave. Debido a sus dimensiones, no podemos analizar más en profundidad esta imponente composición, considerando necesario para un futuro próximo un estudio más profundo y pormenorizado de ésta y del anterior oratorio bernaoliano, obras cumbre de su producción religiosa.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Carmelo Bernaola manifestó en más de una ocasión su condición de creyente y cristiano y su especial predilección por la figura y personalidad del Papa Juan XXIII, pontífice aperturista e iniciador del Concilio Vaticano II. Su interés por la marcha de la reforma litúrgica, así como el estudio de los presupuestos que un compositor debía tener a la hora de escribir música religiosa, quedan patentes en sus colaboraciones teóricas referentes a la aplicación de las normas conciliares, y en la composición de obras nacidas como encargos de la Semana de Pamplona, las Semanas de Cuenca o los programas especiales de Semana Santa ideados por Radio Nacional. Esta variedad de solicitudes por parte de congresos e instituciones prueban la fama y la valoración que se tenía de su música en general, y la religiosa en particular, contrariamente a la opinión generalizada que desconoce su producción sacra o la considera como un género menor en su corpus creativo.

Si bien es cierto que Bernaola no participó tan activa y profesionalmente en la reforma conciliar como su compañero generacional Miguel Alonso –quien, además de sacerdote, ocupó diversos cargos administrativos en instituciones españolas y romanas–, sí colaboró enormemente desde un punto de vista práctico: sus composiciones religiosas son una prueba de cómo plasmar las directrices musicales de la nueva liturgia, con un particular esfuerzo por estudiar y desarrollar el papel de la voz en ésta, confiada tanto al solista como a la *Schola Cantorum* o a la asamblea de creyentes. Desde la perspectiva de los compositores integrantes de la Generación del 51, podemos afirmar que Bernaola fue uno de los músicos más interesados en el campo de la música tanto litúrgica como de inspiración piadosa. Recordemos que compositores generacionales

tan importantes como Ramón Barce nunca manifestaron un interés por la composición religiosa, y otros autores de fuerte componente místico como Josep Soler no poseen en su catálogo piezas escritas para una funcionalidad litúrgica ex profeso. Es justo, pues, considerar a Carmelo Bernaola como un músico activamente involucrado en ambas formas de entender o acercarse a este particular género.

En las piezas litúrgicas que englobábamos en el primer grupo vemos ejemplificadas las características funcionales que apuntaban los documentos conciliares: el enfoque pastoral se traduce en un estilo vocal sencillo, fácil de imitar e inspirado en el dibujo melódico cerrado de las cantilenas o tonos gregorianos y en elementos propios del folclore popular; también presentan una estructura fuertemente organizada y jerárquica, donde se delimitan claramente el papel y la función del coro, los solistas y la asamblea. Esta última, protagonista activa en la partitura, presenta siempre melodías más sencillas que comparten ciertos giros interválicos con las intervenciones del coro, estableciéndose una unidad estilística entre ambos. Las partes vocales confiadas a la *Schola cantorum* están escritas, desde una intencionalidad didáctica, en estilo silábico y homofónico, sirviendo siempre como realce y correcta transmisión de la palabra. El protagonismo del texto frente a la propia música, así como la restringida presencia instrumental que caracteriza el género musical sacro, no impide a Bernaola concebir una música litúrgica con gran valor estético en sí misma, incluyendo instrumentos de sugerente tímbrica como el arpa, marimba, timbales o trompeta, de funcionalidad climática y siempre reforzando el significado textual.

Las composiciones que conforman la segunda categoría son las más extensas y elaboradas del corpus músico-religioso bernaoliano, y se distinguen de las primeras por su lenguaje atonal y la presencia de más instrumentos, a veces toda la plantilla orquestal; sin embargo mantienen unas premisas similares a las anteriores: la orquesta siempre es tratada de forma funcional, con melodías austeras que apoyan o intensifican el texto musicalizado. En las intervenciones vocales se observa una mayor libertad en los procedimientos constructivos, particularmente en el empleo de disonancias y en los alejamientos ocasionales del estilo silábico; pero en su esencia encontramos las mismas características que las melodías vocales de las obras litúrgicas: ámbitos reducidos, movimientos por grados conjuntos o semitoniales, empleo de figuras retóricas que realzan el significado de las palabras musicalizadas y líneas melódicas que oscilan alrededor de cuerdas de recitado a la manera de los tonos salmódicos. Todo ello prueba el conocimiento y la intencionalidad por parte de Bernaola de inspirarse en el antiguo canto gregoriano y los procedimientos más férreos de la polifonía clásica, singularmente renovados en un marco atonal. Dentro de estas limitaciones autoimpuestas por el compositor, sorprende la variedad de sonoridades, tratamientos y combinaciones corales que emplea, siempre con un recuerdo simbólico a la participación activa de la comunidad de creyentes. A nuestro juicio, éste es el mayor logro de Bernaola en el campo de la música religiosa: el respeto y la inspiración en los recursos de la tradición, asimilados tanto en un lenguaje de corte tonal como en otro inscrito en una atonalidad relativamente flexible.

Respecto a sus dos grandes cantatas *Negaciones de Pedro* y *Las siete últimas Palabras de Jesús en la Cruz*, nos vemos obligados a manifestarnos en desacuerdo con la opinión mostrada por José Luis García del Busto, quien considera ambas obras como “fallidas” dentro de su producción desde el punto de vista vocal: García del Busto se refiere indudablemente al color austero, medievalizante, monótono y en ocasiones impersonal de las partes corales; precisamente, estos rasgos son buscados desde un principio por el compositor para dotar a su obra de una solemnidad desnuda –íntimamente ligada a la austeridad de la Iglesia de San Miguel, donde fueron estrenadas ambas cantatas–, y conseguida mediante el control pormenorizado de todos los elementos sonoros. A favor de Carmelo Bernaola, bien podemos afirmar que tanto estas dos últimas obras como toda su producción musical religiosa poseen la suficiente variedad como para considerar a nuestro compositor un extraordinario conocedor de los diversos recursos polifónicos sacros del pasado y del presente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Miguel (1973). “La creación musical desde el Concilio Vaticano II”. En: *La música en la Iglesia, hoy: su problemática*. V Decena de Música en Toledo, 1973. Cuadernos de actualidad artística, nº 12. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia; pp. 13-68.
- BARCE, Ramón (1966). “Bernaola, Carmelo Alonso”. En: GRÄTER, Manfred. *Guía de la música contemporánea*. Traducción de José Luis de Delás. Madrid: Ed. Taurus; pp. 56-57.
- BERNAOLA, Carmelo A. (1973) “Posibilidades vocales e instrumentales en la música litúrgica”. En: *La música en la Iglesia, hoy: su problemática*. V Decena de Música en Toledo, 1973. Madrid: Cuadernos de actualidad artística, nº 12, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia; pp. 69-84.
- CEBRIÁN, José (1984). “XXIII Semana de Música Religiosa de Cuenca”. En: *ABC* (11-2-1984); p. 73.
- FERNANDEZ-CID, Antonio (1963). *La música y los músicos de España en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, colección Nuevo Mundo; 168 p.
- (1973). *La música española en el siglo XX*. Madrid: Pub. Fundación Juan March. Cl. Compendios, Ed. Rioduero; 495 p.
- (1975). “Estreno de la obra de encargo de la ‘Semana’: las ‘Negaciones de Pedro’, de Bernaola”. En: *ABC* (1-4-1975); p. 63.
- (1993). “Cuenca, capital de la música religiosa”. En: *ABC* (26-3-1993); p. 43.
- FRANCO, Enrique (1969). “Las octavas Semanas de Música Religiosa”. En: *Arriba* (8-4-1969); p. 27.
- (1980). “Bernaola, Carmelo (Alonso)”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. II. London: Macmillan Publishers Limited, edited by Stanley Sadie; p. 614.
- (1984). “Estreno mundial de *Las siete palabras*, de Carmelo Bernaola”. En: *El País* (21-4-1984).

- GARCÍA DEL BUSTO, José L. (2004). *Bernaola. La obra de un maestro*. Madrid: SGAE e Ibe-
rautor Promociones Culturales; 419 p.
- HEINE, Christiane (1999). "Alonso Bernaola, Carmelo". En: *Die Musik in Geschichte und
Gegenwart*. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, vol. I; pp. 526-531.
- HONTAÑÓN, Leopoldo (1984). "Estreno de la obra-encargo, las Siete Palabras, de Berna-
ola". En: *ABC* (20-4-1984); p. 72.
- IGLESIAS, Antonio (1982). *Bernaola*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe; 155 p.
- MARCO, Tomás (1970). *Música española de vanguardia*. Madrid: Ed. Guadarrama; 249 p.
- (1983). *Historia de la música española*, vol. 6. *Siglo XX*. Madrid: Ed. Alianza Músi-
ca; 323 p.
- (1985). "La creación musical vasca hoy". En: *Revista Internacional de los Estu-
dios Vascos*. Año 33, Tomo XXX, nº 1, enero-junio 1985. San Sebastián: Diputación
Foral de Guipúzcoa; pp. 13-22.
- MUNETÁ, Jesús M. (1978). *Cuenca 1962, renacimiento de la música religiosa española*.
Cuenca: Instituto de Música Religiosa; 453 p.
- "Pío X. *Motu Proprio "tra le sollicitudini" (22-XI-1903)*". En: OTAÑO, Nemesio. *La
Música Religiosa y la Legislación Eclesiástica. Principales documentos de la Santa
Sede desde León IV (siglo IX) hasta nuestros días acerca de la Música Sagrada*.
Coleccionados y anotados por el P. N. Otaño, S. J. Barcelona: Impreso por Joannes J.,
Musical Emporium, 1912; pp. 82-98.
- POZO PÉREZ, Ana (2009). "Apuntes sobre la recepción en España de la reforma litúrgico-
musical del Vaticano II". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 13. Madrid:
ICCMU; pp. 137-156.
- . *El compositor Miguel Alonso Gómez (1925-2002): entre la reforma litúrgica y la
vanguardia*. Tesis doctoral inédita citada con autorización y dirigida por el Dr. Ángel
Medina Álvarez, catedrático de Hª y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo.
Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo; 272 p.
- RUIZ-COCA, Fernando (1977). "Algunas constantes de la música religiosa española desde
la perspectiva de las Semanas de Cuenca". Conferencia inaugural de la XVI Semana
de Música Religiosa de Cuenca (4-4-1977); 15 p. Texto mecanografiado facilitado por
el Dr. Ángel Medina Álvarez, catedrático de Hª y Ciencias de la Música por la Univer-
sidad de Oviedo.
- SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique (1975). "XIV Semana de Música Religiosa de Cuenca". En:
ABC (30-3-1975); p. 57.
- S. N. "Programa extraordinario de Radio Nacional para la Semana Santa". En: *ABC* (1-4-
1971); p. 47.
- "Programación extraordinaria de Radio Nacional de España en Semana Santa".
En: *ABC* (2-4-1971); p. 56.
- TORRE, Mónica y GARCÍA DEL BUSTO, José L. (1999). "Alonso Bernaola, Carmelo". En: *Dic-
cionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: ICCMU, Ed. Emilio
Casares. SGAE, vol. I; pp. 318-327.