

DATO MELODICO Y COMPOSICION EN EL P. DONOSTIA

LORENZO ONDARRA

Dos fenómenos importantes de comienzos de siglo marcaron el rumbo a la producción musical del P. Donostia:

- el Nacionalismo Vasco, que en el aspecto musical se reflejó, después de espaciados y modestos hallazgos de las últimas décadas del siglo XIX, en la fiebre de búsqueda y recuperación del elemento popular, convirtiéndose el propio P. Donostia en protagonista junto a Resurrección M.^a Azkue; y, casi coincidente con tal fenómeno,

- el Motu propio (Tra le sollicitudini) de San Pío X (1903), con su gran impulso a la música religiosa, singularmente al canto gregoriano.

Prácticamente desde los comienzos y a lo largo de toda su vida, el repertorio 'popular' fue base de las composiciones: una larga trayectoria desde las primeras armonizaciones vocales e instrumentales (órgano o piano) hasta la 'Missa pro defunctis' y el triple 'Itinerarium mysticum' o las 'Infantiles', evitando caminos trillados y en búsqueda de nuevas formas de expresión. El 'Impresionismo', a través de Debussy y más de Ravel, le abrió nuevas perspectivas: la libertad de armonía y el empleo de formas modales en su música ampliaban el campo de expresión a la melodía popular y al gregoriano. Pero el P. Donostia no permaneció ajeno a otras inquietudes y técnicas: politonalismo, atonalismo, neomodalismo... y mostraba un espíritu abierto comentando manifestaciones de las nuevas tendencias en obras y autores concretos: 'Laus Deo', 'Elkamen', 'Eusko izpiak'... de J. M.^a Ugarte, 'Le Banquet céleste', 'L'Ascension'... de Messiaen (1); o en artículos como 'La Canción vasca y su armonización', publicado en 'Bulletin du Musée Basque', Bayona, 1937, pp. 67-73 (2); incluso la música litúrgica podría verse renovada con esas nuevas corrientes (3). Ahora bien, sólo contado número de compositores occidentales cultivaron en la primera mitad del siglo las técnicas de la escuela de Viena; tampoco lo hizo el P. Donostia: en gran parte autodidacto,

(1) Obras completas del P. Donostia, III (1), p. 141; III (2), pp. 48,49.

(2) Obras completas, 1, p. 381.

(3) P. Donostia, 'La música moderna en la iglesia', en 'Tesoro sacro musical', 1956, p. 34.

maduró al contacto de la música francesa, de su ‘escuela’, un lenguaje personal, selecto, depurado progresivamente con los años. Todo verdadero artista, como creador, ha de tratar de progresar y superarse con esfuerzo, y eso nos dio a entender en parte el P. Donostia a nosotros, jóvenes estudiantes, en la única oportunidad que tuve de escucharle, cuando apuntó a la dificultad de componer. ¿Tenían sus palabras otro alcance intencional? Era entonces abril de 1954. Aquella su manifestación, chocante para nosotros, reflejaba sin duda el crítico ambiente musical de aquellos años desde el final de la segunda Guerra: mientras las doctrinas de Schönberg, ahondadas en las obras de su discípulo Webern, comenzaban a hallar eco en una joven generación, la anterior buscaba soluciones nuevas sin acertar a romper con el pasado: lo atestiguan los escritos de aquellos años de un importante número de teóricos y compositores: Bartaud, Brelet, Chailley, Koechlin, Gavoti, Siohan, Costère, Schloezer... «El músico de nuestra época desespera de la música pasada y los cuestiona todo», escribía Roland-Manuel en 1953. A la luz de este problema generacional puede comprenderse mejor el alcance de aquellas palabras del P. Donostia, extrañas entonces para mí y que he traído a colación como el recuerdo más vivo de conversación con él.

La melodía ‘popular vasca’ ocupa ciertamente el primer lugar por el número e importancia de obras basadas en aquélla, pero el P. Donostia trabajó además con melodías de ‘otros pueblos’, y el ‘canto gregoriano’ fue el alma de sus composiciones religiosas.

El Folklore vasco en general y sus canciones singularmente le interesaron pronto a raíz de la lectura de conferencias de Azkue, Gascue y Bordes. Buscó luego incentivos en el ejemplo de compositores extranjeros: como comentario de las páginas que sobre ellos leyó dejó escritas unas emotivas reflexiones en el diario ‘Euzkadi’ (1914-1915): Chopin, Smetana, Glinka, Mozart, a cada uno dedicó un amplio artículo. No faltan efusiones incontenibles: «Chopin ha hecho de la música popular el fundamento y base en que descansa todo su edificio musical. Esta obra suya es para nosotros, los vascos, un manantial de enseñanzas... ¡Cuándo aparecerá el Chopin vasco, el que para conseguirmos un puesto en el mundo musical moderno lo haga cantando nuestros amores y nuestras penas, nuestro pasado y nuestro presente, aquellas viejas melodías que ha tanto tiempo suenan en nuestros bosques y montañas!» (4). En 1911 comenzó el contacto directo con las melodías recorriendo caseríos y bordas, robando tiempo al tiempo en contados días en que quedaba libre de sus obligaciones habituales; pero continuaría toda su vida en ese afán, aprovechando toda circunstancia para recoger y enriquecer el tesoro popular, lejos en ocasiones de su lugar de origen.

Ya en plena madurez se relaciona propiamente el P. Donostia con el folklore de otros pueblos, debido en gran parte al hecho de la creación, en 1943, del Instituto Español de Musicología, del que fue uno de los primeros colaboradores. Queda constancia de su labor ingente de estos años (1943-

(4) Obras completas, III (I), pp. 20-21.

1953) en las seis mil fichas que se conservan en la Sección de Folklore y que se refieren fundamentalmente a la canción popular. «Cada ficha es fruto de un estudio concienzudo del documento recogido» dice Baldelló (5). Además dejó armonizadas canciones de varias regiones de España: Cataluña, Extremadura, Ciudad Real, León, Burgos, Salamanca... y otras del Extranjero, con preferencia de Francia.

En la formación gregoriana fueron decisivas sus permanencias en las abadías de Silos, Besalú y Solesmes, y sus consiguientes relaciones con los PP. Rojo, Sabrayrolles y Mocquereau. Su amor al canto gregoriano se fundamentaba no sólo en las directrices del Motu proprio: estudió personalmente y propagó su cultura en artículos y conferencias; realizó acompañamientos de sus melodías y las trabajó en composiciones corales, de órgano y de orquesta; es asimismo importante la producción de obras más personales relacionadas con el gregoriano: melodías propias escritas en la modalidad y ritmo del gregoriano, y polifonías donde flota su ambiente.

En las primeras obras publicadas en 1908 y 1910 aparecen ya los elementos popular y gregoriano: composiciones para órgano, de armonía rica y segura, y de frases precisas en diálogo y contrapunto. De los cinco números publicados en forma de 'Suite para órgano', señalamos el último por su tema gregoriano, cantado o insinuado en diferentes alturas y tonalidades, con gran soltura en la combinación de las voces. Como testimonio de la acogida y estima de que ha gozado esta suite entre los músicos, se citan las palabras del compositor y organista N. Almandoz: «composiciones suyas, posteriormente escritas, para órgano: 'Itinerarium mysticum' y la póstuma 'In festo VII Dolorum B.M. Virginis', no le superan en frescura y belleza» (6). Algo posterior (1912) es el coral vasco 'O Yesus gurutzerá', melodía antigua de expresión serena, acentuada por la tensión equilibrada de la armonía que recuerda a los modelos del Barroco alemán.

Las primeras canciones vascas armonizadas para voces graves en 1910, que, aun inéditas, fueron del repertorio de muchos coros, son ejemplares de armonía espontánea. 'Mutil, mutil', acomodada años después para voces mixtas, juega más con el movimiento de las voces, como ocurre con el cuarto número de la notable 'Suite Vasca' (1913) compuesta para el Orfeón donostiarra sobre canciones populares recién recogidas por el autor en Baztán y Sara; pero el predominio, en ellas, de la armonía vertical es nota característica en relación a las obras corales profanas posteriores: todavía dentro de esta década, un ejemplo de contraste en ese aspecto, aparte del refinamiento de su armonía, es 'Ene ama, othoi, errazü'.

Junto a estas primeras obras corales vascas están las polifónicas inspiradas directa o indirectamente en el gregoriano, y es casi constante en ellas el

(5) F. de P. Baldelló, 'El P. Donostia, folklorista', en 'Tesoro sacro musical', 1957, p. 130.

(6) N. Almandoz, 'Evocación y recuerdos del P. José A. de San Sebastián', en 'Tesoro sacro musical', 1957, p; 118.

empleo del contrapunto e imitación de las voces: de los años 1910-1911 son los cantos a S. José y a las Animas y la Secuencia de Pentecostés, y posteriores en pocos años, dos invocaciones cuaresmales y ‘Respice de coelo’; más cuadradas en su armonía, ‘Atoz, Izpiritua’ y ‘Agur, Itziarko’, popular religiosa vasca.

Un apartado importante en la producción de estos primeros años es el de las melodías con acompañamiento de tecla:

- con ‘organo’ (armonio) tiene armonizadas como docena y media de canciones populares religiosas, varias sobre los Novísimos, sobre Cristo y María, y, más numerosas, las navideñas. Están compuestas hacia la mitad de la década, años de la Guerra europea, en una armonía discreta en general, a modo de apoyo de las nobles melodías; pero escribió sobre todo un gran número de acompañamientos del canto gregoriano ya desde los años de juventud, a lo largo de su vida. No es fácil precisar fechas ni distinguir armonizaciones porque maduró pronto en las técnicas de ritmo y modalidad, fruto de sus visitas a las abadías benedictinas; con todo, o tal vez por ello, expresó en ocasiones inquietudes sobre puntos concretos del acompañamiento. Lo supe por un buen amigo del P. Donostia, el P. J. Domingo de Sta. Teresa, durante unas «Conversaciones sobre ‘Musicae sacrae disciplina’» celebradas al final de julio de 1956 en Vitoria: me preguntó por el estado de salud del P. Donostia a quien había visitado yo días antes; siguió la conversación entre nosotros dos y recordó él las suyas mutuas: el P. Donostia minimizaba sobre el «equilibrio armónico de algunos neumas», ponía en duda la habitual armonización en DO del ‘Tantum ergo’... Nos da asimismo idea de la importancia que daba al acompañamiento del gregoriano desde joven, cuando escribe sus impresiones de años atrás sobre Solesmes: «sabes que el organista no te ha de causar convulsiones... improvisando en el órgano lugares comunes que nada tienen que ver con lo que acabas de oír... los comentarios orgánicos son una prolongación de los afectos que la música gregoriana ha hecho nacer en tu alma» (7).

- el ‘piano’ fue empleado por él muy pronto e intensamente para revestir las melodías populares:

a) en las fechas en que fue compuesta la importante colección ‘Pom de cançons’, reveladora del acento popular inherente al texto literario de A. Mestres, ese año, 1913, fueron armonizadas cerca de una treintena de melodías tomadas del cancionero de Salaberry (Bayona, 1870). Pero ya el año anterior se había editado por separado su primera canción popular con piano, sobre una melodía recogida y publicada por Ch. Bordes en su colección ‘Douze chansons amoureuses du Pays Basque’ (París, 1898). ‘Ikhaskin mendian’, título de la obra, había sido compuesta en 1911, y presentada al concurso organizado por la Diputación de Guipúzcoa con motivo de las Fiestas Vascas de Segura. La composición no fue premiada por no cumplir la base del concurso que exigía tema original, pero el autor fue efusivamente felicitado. Armonía y ritmo, contracantos y formas canónicas están tratados

(7) Obras completas, III (I), p. 71

con soltura y elegancia pianísticas. Con una escritura menos aparente se presentan las melodías del cancionero de Salaberry: hay que tener en cuenta que por este tiempo se hallaba el compositor metido en la elaboración de los Preludios Vascos, y era normal aprovechar en ellos las técnicas del instrumento y aplicar a las canciones un revestimiento más discreto al servicio del canto. Los ejemplares están bien seleccionados, si bien es verdad que éstos representan más de la mitad de las cincuenta recogidas en el cancionero del abogado de Mauleon, lo que dice mucho en favor del recopilador: el mismo P. Donostia lo alabó años después: «hay en la colección de Salaberry melodías muy bellas que perviven todavía en la boca del campesino vasco» (8). Predominan delicadas melodías románticas, en gran parte canciones de amor o endechas. Más de la mitad llevan un revestimiento armónico vertical, abundando los valores cromáticos enriquecedores; algunas se fundamentan en el movimiento horizontal de las voces, tales como ‘Bortian Ahüzi-ki’, ‘Argizariak zelütik’... y ‘Choriñuak kaloian’ (la canción que motivó en Ch. Bordes su dedicación al Folklore vasco); en ‘Oi laborari gachua’ y más en ‘Orai banuazü herriti’ cuenta el elemento rítmico; otras, ‘Goizian goizik’, ‘Ni deitzen’, ‘Belhaudiko bortian’... combinan vertical-horizontal.

b) A esta primera época pertenece otro gran grupo de canciones con piano, cuarenta aproximadamente, casi todas ellas escritas los años 1916-1917. Es evidente la ampliación de recursos armónicos, rítmicos e instrumentales que se manifiestan en estas composiciones. La balada ‘Andregeia’, de ambiciones pianísticas, es de 1916, y algo anteriores son ‘La lune blanche’ con texto de Verlaine, y cuatro poemas catalanes con textos de Guasch, Ribber y Mestres, apuntando a renovaciones estéticas, obras estas seis de música original, con alguna ligera insinuación de lo popular en ‘Andregeia’. Hay que tener presente que lo estrictamente popular obliga a limitaciones tonales y rítmicas de las que puede uno liberarse en melodías originales; aun así un gran número de las canciones populares de estos años reflejan esas inquietudes estéticas, sea en nuevas formas de agregaciones armónicas como en ‘Altza eder’, ‘Aurra egizu lo ta lo’, ‘Din, dan boieran’... o en tratamientos ornamentales de tipo horizontal: ‘Nere aurra lotxo, lotxo’, ‘Neure maitena’, ‘Bollon bat eta bollon bi’...

La producción más llamativa de estos años es la de las composiciones para piano, que representan la mitad de la obra total para el instrumento, y se reducen a los Preludios vascos, excepción hecha del ‘Andante para una Sonata vasca’, construída formalmente «alla clásica» con gran habilidad y riqueza técnicas. El tiempo de composición de los Preludios, descartando ‘Paisaje suletino’ (1923), está comprendido entre 1912-1916 (9), pocos años para que una apreciación global de su estética composicional permita contrastar diferencias o evolución; con todo, en el último cuaderno, aun pres-

(8) P. Donostia, ‘Essai d’une Bibliographie Musicale Basque’, en ‘Bulletin du Musée Basque’, 1932, p. 25.

(9) ‘Bat-batian’ = ‘Improvisación’, como tal (¿no la escritura?) brotó al piano en 1909 ó 1910: lo dice el P. Donostia en ‘Notas sobre mis Preludios vascos’. Cfr. Obras musicales, tomo X (apéndice), y Obras completas, I, p. 63.

cindiendo de 'Paisaje suletino' (de acentuado ambiente impresionista), es apreciable el cambio en la concepción de los acordes por el empleo constante de nuevas agregaciones. Nota común a los números de los cuatro cuadernos es la reproducción literal de la melodía popular, y ésta aparece nítida aun en los comentarios más ocultos, llenos a la vez de fantasía: «son vascos no sólo por utilizar canciones populares vascas, sino particularmente porque he querido pintar en ellos el alma vasca de aquellos paisajes, de aquellas personas y pueblos». Esta intencionalidad descriptiva nació al contacto con las piezas cortas de Schumann y Grieg: «estos dos autores no son ajenos a la manera en enfocar estos 'interiores' y 'exteriores'», y ciertamente, las frases que aplica a cada número en 'Notas sobre mis Preludios vascos', y que se reproducen entre comillas, nos descubren detalles íntimos que nacieron espontáneos: en 'Izketan', el diálogo del comienzo del texto popular «es causa de que el canto pase de la mano izquierda a la derecha en la exposición del tema»; en 'Oyanian', «los ecos, el aire horizontal, los rayos de sol verticales» están representados en el fondo armónico que, en suave balanceo, sirve de base a los diseños descendentes que rodean a la melodía, formando contrastados planos rítmicos; 'Oñazez' «quiere tener una 'Innigkeit' (intimidad) schumanniana»; en 'Aitonaren ele-zaarrak' se desarrollan «las fantasías rápidas de los pequeñuelos alrededor de la nota recitativa del aitona...»; a los contrastes de volumen en 'Mutillen karrika-eresiak' «dieron motivo las alternativas de estruendo y silencio de una tamborrada oída a intervalos desde el tranvía»; la música lejana de un pueblo en fiestas es la motivación de 'Urruti-jaya': «llega dulce pero persistente el ritmo del tambor, y una ligera brisa hace entrar por mi ventana una frase del txistu»; «Malkoa», de expresión cromática y choques de notas «quiere representar el dolor fuerte, hondo...», etc. Los Preludios vascos fueron escritos con espontaneidad, «escribir cada cuaderno apenas si me habrá costado quince días», y no buscó en ellos dificultades técnicas, «para decir lo que sentía me bastaba aquel léxico musical».

Coincidiendo con el final del conflicto europeo salió el P. Donostia de su retiro habitual de Lecároz y se trasladó a Madrid. Allí estableció contacto en vivo con la música orquestal; pero un año después buscó en París el maestro que no encontraba en la capital de España: se entrevistó con Ravel, quien le recomendó a E. Cools, «profesor de quien guardo el mejor recuerdo, ya por sus cualidades pedagógicas, ya por la amistad que me unió a él» (10). En la carta de recomendación decía Ravel: «he tenido la agradable sorpresa de descubrir en él una sensibilidad musical delicadísima, a la que sólo falta cultivarla» (11). Y continúa: «a mí me resulta imposible encargarme de esa tarea». ¿Buscaba el P. Donostia a Ravel por profesor? De aquella entrevista destaca en la citada reseña «Hommage à M. Ravel» el inmejorable recuerdo de la amabilidad del gran compositor por «sacrificar unos minutos»

(10) Obras completas, III (2), p. 68.

(11) Carta de M. Ravel a E. Cook, fechada el 25.5.1920; incluida en 'Cartas al P. Donostia' (P. Jorge de Riezu), p. 8.

(12). El P. Donostia trabajó con el maestro Cools, y además aprovechó su estancia en París para seguir los conciertos. Fueron éstos decisivos para su maduración en las nuevas corrientes musicales, habida cuenta de las repetidas y prolongadas temporadas en la capital de Francia. Durante la segunda de éstas, primer semestre de 1921, tuvo de compañero habitual de aquellos conciertos a N. Almandoz, cuyo testimonio, escrito después de la muerte de nuestro músico en el artículo citado en la nota 6, puede ilustrarnos acerca de la sensibilidad selectiva del P. Donostia aun tratándose de una obra de su compositor preferido: «Asistimos al estreno de ‘La Valse’. La obra fue acogida con enormes ovaciones. ‘Este no es mi Ravel’, me dijo cuando terminó». Y seguidamente comenta Almandoz: «Efectivamente ‘La Valse’ repercutía demasiado fuertemente en su gusto, moldeado en el ambiente recoleto de la ‘Pavana por una Infanta difunta’, ‘Sonatina’, ‘Ma Mere l’Oie’, etc.». Esta conclusión de Almandoz nos presenta un concepto restringido sobre el Impresionismo en el P. Donostia, y sus composiciones (en concreto ‘Les trois miracles de Ste. Cécile’ que entonces escribía) están ciertamente más cerca del impresionismo íntimo de las obras de Debussy y de las primeras de Ravel; pero los giros exasperadamente vertiginosos y frenéticos de ‘La Valse’ acercaban a estéticas ajenas: uno de los portavoces más cualificados de Ravel, Roland-Manuel escribía años más tarde: «‘La Valse’ se emparenta con las febriles proezas del arte romántico» (13). Sin más comentario de este episodio, traído como testimonio vivo de aquellos años, queden las palabras entusiastas del P. Donostia: «La música de Ravel (como la de Debussy, Fauré, etc.) me había abierto la puerta del jardín de la música moderna, de flores magníficas y raras» (14).

Los intensos contactos con las nuevas formas repercutieron con fuerza en la producción de nuestro músico; con todo, no se levantó un muro de separación con el pasado:

- muchas composiciones anteriores para canto y piano conservaron su ropaje armónico en las acomodaciones corales realizadas en la tercera década, tal como los Preludios vascos en las acomodaciones orquestales.

- además, recordamos de nuevo la trayectoria ascendentemente renovadora a lo largo de la segunda década, y a la vez la diferente capacidad de asimilación de armonías nuevas en diversas composiciones: no sería objetivo señalar una fecha y colocar una composición concreta, de mojón.

La primera gran manifestación con aires renovados es el nuevo bloque de cantos populares vascos con piano, obra casi en su totalidad anterior a 1930. La producción coral, tanto la basada en el folklore vasco y de otros

(12) Aquel año, 1920, coincide con el retiro de Ravel a Montfort-l’Amaury, buscando la soledad para trabajar: comienza ese año la gran fantasía lírica ‘L’enfant et les sortilèges’, y con más urgencia ‘Sonate pour violon et violoncelle’ a la memoria de Debussy, obra maestra despojada de cantos impresionistas, como un reto a la generación de ‘Los Seis’, reaccionarios a la ‘niebla debussysta’.

(13) Roland-Manuel, ‘Maurice Ravel’ en Histoire de la Musique 2, Encyclopédie de la Pléiade, p. 937.

(14) Obras completas, III (2), p. 67.

pueblos, como la inspirada en el gregoriano, fue brotando espaciadamente en esta segunda gran época, marcando un hito la 'Missa pro defunctis'. Desperdigadas a lo largo de los treinta últimos años salieron piezas sueltas de piano y órgano, sólo algunas de motivación popular y gregoriana, correspondiendo a los años próximos a 1940 las 'Infantiles' para piano y el triple 'Itinerarium mysticum' para órgano. Finalmente, de particular trascendencia en su personalidad de compositor, es la producción orquestal, con importantes obras de ilustración teatral, de ellas las principales y con motivaciones populares y gregorianas: 'Les trois miracles de Ste. Cécile', 'La vie profonde de St. Francois d'Assise', 'Le Noël de Greccio', 'La Quête héroïque du Graal'..., las cuales, si bien son de música original en su mayor parte, están salpicadas de elementos populares y gregorianos; trascendental asimismo la versión instrumental de numerosas piezas vascas, distribuidas en forma de 'suite': quince números para pequeña orquesta; y para grande: 'Preludios vascos' (doble suite), 'Acuarelas vascas' y la 1ª suite de 'Infantiles', son las principales; importante también la 'Missa pro defunctis'.

Antes de comentar las obras que se acaban de citar, fechadas a partir de 1923, es obvio hacer alusión a obras compuestas en los tres o cuatro años anteriores, aunque en ellas sólo secundariamente o en contados ejemplares cuentan lo popular y gregoriano. De 1919 es 'Ene ama, othoi, errazü', citada en contraste con las primeras canciones corales, ya que correspondiendo todavía a la segunda década del siglo, se abre discretamente a nuevas estéticas; aún con más discreción, del mismo año y siguientes, son unas canciones a María y otras a Jesús, de texto labortano. Exponente más determinante de contrastes tonales es la armonía de la berceuse 'Do, do, l'enfant' y las navideñas 'Las pajas del Pesebre' y 'Le ciel est noir', las tres de 1919; junto a ellas, de 1921, 'Vientecico murmurador', incorporada en versión orquestal a 'La vie profonde de St. Francois d'Assise'. Destacando por su extensión y resonancia, 'Les trois miracles de Ste. Cécile' (1920-1921), de refinado lirismo impresionista; en el número 5.º, la armonía de séptimas, novenas, undécimas y agregaciones de sexta, discretamente modulante, ambienta la melodía gregoriana 'In paradisum', y la acompaña en un clima de estatismo.

Las melodías vascas con piano forman un bloque de cuarenta números aproximadamente, compuesta la parte más considerable en 1923. El autor aprovechó en ellas todos los nuevos recursos asimilados, dándoles vida en los más diversos procedimientos pianísticos. Lo avanzado de su técnica, aplicada al tema popular, suscitó en los amantes de nuestra música inquietudes, y en ocasiones duras críticas. Casi tres lustros después salió al paso de ellas en su artículo 'La Canción vasca y su armonización', presentando en él su moderno credo: «...estas canciones de nuestros padres son también nuestras, de los vascos que vivimos en el siglo XX, inmersos en la misma naturaleza de otros tiempos, pero con medios de expresión más ricos, más completos... Y esta naturaleza, este ambiente es lo que deseamos reflejar con nuestros medios y procedimientos modernos. Queremos hacer una trasposición musical que no dependa de 'documentos' de época...» Y más adelante detalla algunos de los nuevos modos de expresión: «esos roces de segunda, esas

sucesiones de séptimas, novenas, etc. alteradas, ese despojo deliberado...» (15). Al ir 'repartiendo' entre las canciones con piano esos nuevos modos de expresión, parecerán frías fórmulas si a la vez no se lee o escucha la partitura: los choques de segundas en 'Horra gitzagizie' con efectos de resonancia, o en 'Txoriñuak kaloian', 'Aisa pensatu nuen', 'Ama begira zazu' con su complemento rítmico, o con efecto de balanceo en 'Aurra, eizu lo'; las alternancias tonales en 'Urrundik ikusten dut', 'Mündian den ederrena', con sensación de campanas, de ecos; la yuxtaposición de acordes en 'Erregek gizon ederrik'; las apoyaturas agregadas sin resolver en 'Oi Pello', 'Txakurrak'; las sucesiones de cuartas y quintas en 'Kantoreño hauk', 'Axuri beltza', 'Lendabiziko ori', 'Atxia motxia', con ligeros juegos rítmicos; los momentos de politonalidad en 'Oi ene bizitzea', 'Txakurrak, hau'; la inmaterialidad sonora en 'Baratzeko pikuak', 'Adizan Gabriela', 'Lua, Lua', 'Goizean goiz', etc. El P. Donostia no es esclavo de esas fórmulas: las aplica con precisión y las vivifica en el ambiente de la canción.

En la producción coral vasca de esta época se hace caso omiso de las obras acomodadas a armonizaciones anteriores. De entre ellas se señala con nueva armonización 'Ni deitzen nük Beñat Mardo', basada en el diálogo de las voces, pero en ésta como en la decena de obras nuevas (hay algunas más como las navideñas, menos pretenciosas), las novedades armónicas y rítmicas se presentan acomodadas a intérpretes no profesionales en el conjunto: el movimiento de voces en una armonía equilibrada es nota común en 'Bili bili bombolo' (1927), 'Argizagi ederra' (1930) y 'Aitak eman daut dotea' (1954); la combinación de ritmos es destacable en 'Ai, Angela' (1924) y en 'Alduden gizonik ez' (1954), y el diálogo con acentuados encuentros de la armonía en 'Aitak et'Amak' (1935) y en 'Una planeta' (1937). Dos trípticos 'Aran-Lore' y 'Eusko Irukoitz' (1952-1953) presentan valores de ritmo y armonía horizontal; el número 'Kalla kantuz' es un ejemplar algo extraño y destacado en el contexto armónico de estas obras corales; pero sobresaliendo por su lenguaje desenvuelto está el humorístico scherzo 'Venerabilis Barba Capuccinorum' (1949), ambientado en alusiones melódico-rítmicas vascas, con el encuadre de la melopea salmódica.

La 'literatura' de otros pueblos no resbaló a la curiosidad cultural del P. Donostia, y se sirvió de aquélla para muchas composiciones: textos catalanes de Verdaguer, Guasch, Riber y sobre todos Mestres; castellanos antiguos: Alfonso el Sabio, Arcipreste de Hita, Valdivielso, Cabrera, Lope de Vega... para selectas melodías y polifonías, señaladamente Ubeda para el expresivo 'Poema de la Pasión'; franceses: H. Ghéon en primer plano y además Verlaine, Ronsard, Pierfitte... a los que emuló el músico con textos propios, para delicadas melodías con piano, entre ellas 'Ta douceur infinie' con la evocación de 'Itsasoa' en ropaje politonal. El 'folklore' ajeno apareció más tarde en las composiciones: la canción salmantina 'Lágrimas de compasión' (1923), en la que el juego alterno de tercera mayor y menor de fundamental terminará en la cadencia final de subdominante mayor; de 1932 son

(15) Obras completas, I, pp. 380, 381

cuatro delicados villancicos de Burgos, y ya en torno a 1950 armonizó ejemplares, también de tema religioso, de diversas regiones: Cataluña, Ciudad Real, Cuenca, Extremadura... Para estos últimos años había adquirido el P. Donostia profundo conocimiento del folklore de la Península. De los primeros años de su permanencia en Francia (1936-1943) son las tres canciones gasconas, de escritura transparente, y los noëls 'Que j'aime ce divin Enfant' y 'Entre le boeuf et l'âne gris', de música, asimismo, clara y precisa, y del antepenúltimo año de vida 'Caminando va José', de líneas contrapuntísticas en boca cerrada, protagonizando primeramente la melodía popular, y envolviéndola de fantasía después; al mismo año corresponde la terminación de 'L'aute die à la heuguère', como la anterior de realce de contrapunto, confiado aquí al piano. Contemporánea de las últimas es la canción corsa 'O ciucciarella' de refinada elegancia. Otras importantes obras corales brotaron en torno a 1950: 'Tríptico franciscano' y cuatro más, todas de texto catalán, sólo 'Margaridetta' de melodía popular, tratada graciosamente en diálogo. Excepcional aportación al folklore ajeno es el de 'Canciones sefardíes': de las diez publicadas con sus correspondientes anotaciones armonizó con piano cinco, modelos de escritura precisa y sobria. La riqueza de recursos armónicos y rítmicos, apuntados en las populares vascas con piano, se dan en el conjunto de las cinco: no aparecen aquí fórmulas cerradas que se daban en aquéllas, y destaca en las sefardíes un lenguaje horizontal abierto, contrapunto o acentuación del tema popular.

El Canto gregoriano fue cauce aprovechado por el P. Donostia para un número considerable de melodías propias: antifonas al Sdo. Corazón, saetas gertrudianas..., pero se deja oír directamente sólo en contados ejemplares de su extensa producción polifónica (más de medio centenar): un par de responsorios cuaresmales y algo más de media docena de cantos a la Virgen: tres 'Ave Maria', 'Inviolata', 'Virgo Dei Genitrix', 'Aingeruen Erregina'... glosan el tema gregoriano en diálogo de voces, que trata sobre todo de destacar la melodía; en ellas se observa mucho menos el complicado tejido modulador que caracteriza gran parte de las joyas polifónicas de música propia: no es lugar de detallar las filigranas de armonía de plegarias a Cristo, 'Jesudulcis', 'O Jesu mi dulcissime'... o de las mariales, 'Dulcis amica', 'O Domina'... o de las 'oraciones por la Unidad, por la Paz'... Una obra trascendental se inspira parcialmente en el gregoriano: el admirable 'Poema de la Pasión', que recurre a los diseños gregorianos en uno de los momentos tensos: sin romper la tensión contenida y partiendo de un corto leit-motiv del canto coral, teje el corno inglés su delicada línea modulante con una entonación común del primer modo y con fragmentos del 'Christus factus est', y se funde luego con el canto coral hasta el final de la obra. Un monumento imperecedero al gregoriano es el constituido por la 'Missa pro defunctis'. El comentario del compositor, que puede leerse en el prólogo del tomo quinto de las 'Obras Musicales', es la mejor ilustración. Sus ideas son: «misa destinada al culto, no a concierto, de ahí el carácter de sobriedad; base de toda ella es la melodía gregoriana, libremente glosada melódica, rítmica y modalmente; su polifonía no es imitación de la clásica, si bien su espíritu circula por la

obra; el órgano tiene un cometido propio, independiente; el autor ha querido reflejar en cada momento la serena confianza que brota de los textos litúrgicos y ha huído de efectismos». Sin lugar a más comentarios y ponderaciones, pueden éstas resumirse en la frase del P. Elduayen: «el autor ha puesto toda su alma y lo más selecto y depurado de su arte» (16).

Las 'Infantiles' constituyen el núcleo de la producción pianística del período de madurez, y se completa aquélla con las seis obras compuestas a lo largo de tres decenios. Tanto en éstas como en las 'Infantiles' cuenta sólo en reducida parte el elemento popular. Su cita concreta tampoco aparece ya en 'Paisaje suletino', incluido en los 'Preludios vascos': la evocación de un paisaje vasco, conseguida por el sabor impresionista de los diseños melódicos y rítmicos, y de los acordes, es el sello de la composición. La primera de las seis piezas sueltas, 'Errimina' (1925), sugiere las añoranzas de un vasco exiliado que sueña en su patria, e incluye a intervalos los elementos concretos de una danza vasca. Si 'Paisaje suletino' sabe a impresionismo debussysta, en 'Errimina' como en 'Prière plaintive à Notre Dame de Socorri' (1928) predomina una escritura menos etérea y más en consonancia con encuentros y choques armónicos ravelianos (17). Aunque compuesta el mismo año que 'Prière plaintive...', la música de 'Menuet basque' corresponde, con sus sonoros acordes y sus horizontales comentarios clásicos, a una melodía popular, noble y elegante. 'Vora'l Ter' (1934) y 'Tiento y canción' (1946), originariamente para guitarra, gustan en común del sabor popular del instrumento en la natural entonación de las cuerdas, y, respectivamente, del apoyo cadencial de tres y dos notas. En 'Homenaje a J. C. de Arriaga' (1954), concebido como tríptico, del que sólo se compuso este 'Allegretto', tampoco cuenta el dato popular, sí el esquema de la escritura del siglo XVIII vivificada sabiamente con nuevos recursos de expresión. La interesante producción 'Infantiles', que comprende tres cuadernos, fue compuesta casi en su totalidad en 1940 y en los próximos años anteriores. El último de los tres números de que consta el tercer cuaderno es bastante posterior (1947). En el conjunto de 'Infantiles' es escaso el acento folklórico: en el primer cuaderno, las melodías de 'Txantxangorria' y 'Mutildantza' están resaltadas por notas en mordentes, en choques, y por diseños rítmicos: es el sello estético de los números de este cuaderno, en el que también cuentan los juegos contrapuntísticos y los diálogos en piezas como 'Vals del Cuco'. Elemento característico en él es la tercera mayor y menor descendentes, intervalos en los que se desenvuelve el canto del pájaro: fue sin duda un signo 'folklórico' en la fantasía del P. Donostia, tal como consideró el canto de los sapos en unas impresiones escritas años atrás en la revista 'Lecároz' (año 1925) (18). El segundo cuaderno se limita en el terreno folklórico a una concreción rítmica de danza en 5/8 y a alusiones del 'canto' de la naturaleza: pájaros, brillo del sol... En 'Danza vasca', del tercer cuaderno, parece recrearse el autor en espontáneas

(16) Obras musicales del P. Donostia, tomo V, p. 220.

(17) Durante la visita que hizo Ravel al P. Donostia en Lecároz, el visitante interpretó al piano su 'Sonatina' y el P. Donostia correspondió con la interpretación de 'Errimina'.

(18) Obras completas, I, pp. 107-108.

armonías ingenuas para presentar pura la melodía popular. Tres piezas esbozadas, 'Los niños de Alderdi Eder', 'Pottoko', y 'Arri, arri, mandoko', títulos reveladores de nostalgias folklóricas, presumiblemente habrían completado este cuaderno.

Contemporánea de 'Infantiles' brota su obra sobresaliente de órgano: el triple 'Itinerarium mysticum'. Cinco lustros antes había escrito la última pieza para el instrumento, y ahora su empeño de «escribir varios cuadernos según los diferentes ciclos litúrgicos» (P. Donostia) era decidido. Gran admirador de 'L'Orgue mystique' de Ch. Tournemire, aportó un repertorio original para órgano litúrgico, basándose como su amigo francés en el canto gregoriano. 'Ascensiones cordis', el título del primer bloque, parece motivado por el 'Preludio', que comenta y sublima, a modo de elevación estática, una insinuación del 'Tractus' de Sábado Santo. Melodías pascales: 'Victimae paschali', 'Pascha nostrum', 'Regina coeli', tres aleluyas..., enteras o esquematizadas, entonaciones, diseños centrales... dan vida a todos los números, a modo de improvisación o en combinaciones más elaboradas de temas, siempre con diafanidad de líneas, sin peso armónico; «...que su ejecución ponga una nota de claridad, de alegría en las festividades pascales», comentaba la revista montserratina 'Música Sacra Hispana' en la presentación de la obra. El segundo bloque, 'In festo VII Dolorum B. M. Virginis', se basa en temas de la Pasión: las melodías 'Popule meus', 'Christus factus est', 'Cruce fidelis' y 'Ecce lignum' están cantadas íntegramente y ambientadas en una armonía severamente expresiva, en preciso canon o en austero contrapunto. Los números primero y final, que prescinden del gregoriano, están más cerca de la estética constructiva, empleada por M. Dupré en 'Chemin de la Croix' con la introducción del leit-motiv, y que en el P. Donostia se reduce a diseños de dos y tres notas. El tercer bloque 'Pro tempore Nativitatis Domini' se sirve, además del elemento gregoriano, del villancico 'Oi Bethlehem', en forma de contrapunto-imitación y contrapunto florido en 'Pastoral', y de variaciones en el Final. Las melodías de los introitos 'Puer natus' y 'Dominus dixit ad me', además la del 'Adoro Te', son los temas para la construcción de los números centrales, que combinan estas melodías en forma dialogada: en cerrado canon o libremente; es llamativa la fantasía ambiental creada por el tejido de acordes e insinuaciones del bajo en el segundo número. Común a los tres bloques es el dominio y control del material elegido: en esto se diferencia del lenguaje de Ch. Tournemire, intentado por el francés como «una paráfrasis libre» del gregoriano. El propio P. Donostia dice de él: «improvisaba en la misma forma, en el mismo estilo en que ha escrito su gran colección 'L'Orgue mystique'» (19). En nuestro músico sólo excepcionalmente, en el bloque pascual, puede apreciarse el carácter de improvisación de algunas piezas.

Una alusión finalmente a las obras de orquesta que, como tales, incluidas las instrumentaciones de obras pianísticas, ofrecerían tema de largo comentario, pero que emplean el dato melódico, popular o gregoriano, más

(19) P. Donostia, 'La música moderna en la iglesia', en Tesoro sacro musical, 1956, p. 35.

que como base determinante, como sustitutivo ambiental. Después de ‘Les trois miracles...’ anteriormente comentada, viene cronológicamente, ‘La Vie profonde...’ (1925-1926), obra extensa, exponente de logros armónicos, rítmicos e instrumentales, fruto de la experiencia personal al contacto en vivo de partituras nuevas; citaciones e insinuaciones folklóricas y gregorianas se hacen presentes en el transcurso de las escenas: dos danzas populares vascas ambientan la alegría medieval del entorno de Asís y el diverso mundo franciscano vibra personificado en la alegría o la melancolía de varias melodías de nuestro pueblo; escenas transcendentales son resaltadas con el acento espiritual del gregoriano: ‘In Paradisum’, ‘Christus factus est’... ‘Le Noël de Greccio’ (1936) está más tejido en algunas escenas de motivos gregorianos y vascos, destacando la ‘Sagardantza’, compuesta veinte años antes, y orquestada para esta escenificación musical. ‘La Quête héroïque du Graal’ (1938), señalada aportación del autor al repertorio de composiciones con Ondas Martenot, y que consta de treinta ilustraciones musicales al drama de H. Ghéon, cuenta con algún tema gregoriano y con dos melodías populares: del País vasco y de Alto Fogo (Africa). Son pues ocasionales los momentos en que apunta el dato melódico en estas obras extensas, pero el hecho de su empleo, aun en estos argumentos de por sí ajenos, prueba la fuerza y convicción de unas ideas directrices que adoptó el autor tempranamente: con relación al folklore había escrito en el diario ‘Euskadi’ (16.4.1915) que «los que ilusionados por un arte universal, han desdeñado las fuentes populares, no han aportado al patrimonio musical algo propio, suyo, peculiar» (20), y con referencia al canto gregoriano, había ratificado y recalcado con frecuencia la idea del Motu propio: «...tanto más sagrada será una composición religiosa cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana».

Sirva para terminar, como complemento, el reflejo de las inquietudes del P. Donostia referentes a obras grandes inspiradas de lleno en el folklore vasco, o mejor, en su espíritu. ¿Soñó, y tal vez intentó componer alguna? Probablemente no, pues, sin duda, la opinión de Ravel contaba casi concluyentemente para él. Con motivo de la muerte del compositor francés, dejó constancia en ‘Gure Herria’ (1937, pág. 336): «Es verdad que comenzó a escribir un concierto para piano y orquesta, intitulado ‘Zazpiak bat’ (21). Pero...: se detuvo...-¿Por qué? -le pregunté una vez y me respondió (con estas o parecidas palabras): -No se han de tratar así las canciones populares; no se prestan a desarrollo». Años antes, en la reseña de ‘Fantaisie Basque’ de G. Pierné (Rev. Intern. de los Est. Vascos, 1928, pág. 165), comentaba la misma opinión de Ravel; luego, y sin dejar de alabar en Pierné «la habilidad en manejar los temas vascos», como contraposición expresa un anhelo «Pero los que deseamos que este nuestro rincón vasco se sume al movimiento de vanguardia musical, no podemos menos de anhelar que, así como

(20) Obras completas, III (1), p. 34.

(21) ¿Puede existir relación de ‘Zazpiak bat’ con el ‘Concierto en SOL?’ (1930-1931). Refiriéndose a éste dice H. Jourdan-Morhange que debía haber sido una ‘rapsodia vasca’, de la cual ha conservado sus caracteres: música alegre, danzante, arrebatadora. Cfr. Encyclopédie de la Musique FASQUELLE, Paris, vol. III, p. 546.

un Debussy tuvo la intuición de Andalucía, de su espíritu, y nos dio aquella magnífica ‘Iberia’ y ‘La Puerta del Vino’, sin servirse de determinados temas populares, así también entre los que se acercan a escuchar los latidos de nuestro corazón o son hijos del país, surgiera quien nos regalara con una ‘Evocación Vasca’, síntesis del espíritu de nuestro pueblo, sin apelar precisamente a procedimientos que no representan la máxima calidad en arte» (22).

(22) Obras completas, III (2), pp. 20, 21.

DATO MELODICO Y COMPOSICION EN EL P. DONOSTIA

(Resumen)

Dos fenómenos importantes de comienzos de siglo marcaron el rumbo a la producción musical del P. Donostia: el Nacionalismo vasco, con su repercusión en la búsqueda del folklore, y el Motu propio (1903), con su impulso a la música litúrgica, al gregoriano singularmente.

La canción popular vasca ocupa el primer lugar, como base del mayor número de composiciones; estudió, además, canciones de otros pueblos y compuso con algunas de ellas, y el gregoriano fue tema o inspirador de casi toda su producción religiosa.

Las primeras obras publicadas son una decena de piezas para órgano, entre las que destaca la Suite (cinco números), escritas todas ellas en 1907-1912; incluyen ya algún tema gregoriano y varios vascos, y muestran madurez de armonía, y algunas, soltura contrapuntística.

En los cantos corales vascos (1910) y, con mayores pretensiones, en la 'Suite vasca' (1913) predomina la armonía vertical, mientras que en las polifónicas religiosas, comentarios gregorianos de la Sequentia de Pentecostes, de dos invocaciones cuaresmales... prevalece el diálogo de las voces.

Es destacable el gran número de melodías acompañadas con tecla: el repertorio de cantos gregorianos y de melodías propias inspiradas en su modalidad y ritmo fueron materia de depurados acompañamientos: muchos cantos vascos fueron realzados en variados acompañamientos de piano: seleccionados del Cancionero de Salaberry, trabajó en 1913 una treintena de ejemplares, de ropaje armónico apropiado y revelador de una sensibilidad intuitiva; de parecidas características y del mismo año, la colección 'Pom de cançons', de música propia pero que refleja el acento popular inherente al texto de A. Mestres. Otro gran grupo de canciones vascas, unas cuarenta, posteriores en tres y cuatro años, evidencian la ampliación de recursos: agregaciones armónicas, diseños y valores rítmicos...

Se observa paralelo avance en las últimas piezas de los Preludios vascos, que, aunque escritas todas sin grandes intervalos de tiempo en 1912-1916,

muestran inquietudes de renovación progresiva: destaca 'Paisaje suletino', muy posterior en el tiempo, 1923, y de ambientación plenamente impresionista por la libertad tonal y combinación de diseños, en contraste con las anteriores, en las que la citación completa del tema popular es determinante de una armonía más tonal, rica, ciertamente, y modulante.

Los primeros años de postguerra, al contacto directo con la vida musical de Madrid y París, maduran y encauzan las inquietudes incipientes. Las últimas composiciones en torno a 1920 revelaban una gran intuición del equilibrio y depuración: la lectura de ellas motivó en Ravel la afirmación de «una sensibilidad musical delicadísima» en carta a E. Cools (25.5.1920) recomendándole como alumno al P. Donostia.

La primera gran manifestación con aires renovados es el nuevo bloque de canciones vascas con piano, cuarenta aproximadamente, labor, casi en su totalidad anterior a 1930, siendo de 1923 la parte más considerable. Los nuevos modos de expresión se concretan en choques y agregaciones de armonía, combinaciones y sucesiones de grupos interválicos, efectos de yuxtaposición y politonalidad, inmaterialidad sonora...

La copiosa producción coral corresponde principalmente a los veinte últimos años: aparte de numerosos motetes polifónicos de música propia, caracterizados por la armonía modulante y refinada, son significativas las obras de fondo popular como los dos 'Trípticos vascos', 'Noëls franceses', las 'Sefardíes'...; parcialmente inspirado en el gregoriano, destaca 'Poema de la Pasión' y 'Missa pro defunctis', basada completamente en el gregoriano «libremente glosado en el triple aspecto melódico, rítmico y modal».

Desperdigadas a lo largo de los treinta últimos años salieron una docena de piezas sueltas de piano y órgano, correspondiendo a los años próximos a 1940 la importante producción de 'Infantiles' para piano y del triple 'Itinerarium mysticum' para órgano: discretamente cuenta la inspiración popular y sólo en contadas piezas de piano, pero el gregoriano es el alma en las de órgano, a modo de improvisación a veces y frecuentemente en combinaciones elaboradas de temas.

Las composiciones orquestales abarcan las versiones instrumentales de numerosas piezas vascas: quince números para pequeña orquesta, y para grande: 'Preludios vascos' (doble suite), 'Acuarelas vascas' y la primera suite de 'Infantiles'; y en otro orden, las composiciones de ilustración teatral, de ellas las principales: 'Les trois miracles de Ste. Cécile', 'La Vie profonde de St. Francois D'Assise', 'Le Noël de Greccio', 'La Quête héroïque de Graal', las cuales, si bien son de música original, están salpicadas de algunos elementos populares y gregorianos.

Sirva para terminar, como complemento, el reflejo de las inquietudes del P. Donostia referentes a obras grandes inspiradas de lleno en el folklore vasco, o mejor, en su espíritu. ¿Soñó, y tal vez intentó componer alguna? Probablemente no, pues, sin duda, la opinión de Ravel contaba casi concluyentemente para él. Con motivo de la muerte del compositor francés, dejó constancia en 'Gure Herria' (1937, p. 336): «Es verdad que comenzó a escri-

bir un concierto para piano y orquesta, intitulado 'Zazpiak bat'. Pero... se detuvo...-¿ Por qué? -le pregunté una vez y me respondió (con estas o parecidas palabras): -No se han de tratar así las canciones populares; no se prestan a desarrollo». Años antes, en la reseña de 'Fantaisie Basque' de G. Pierné (Rev. Intern. de los Est. Vascos, 1928, p. 165), comentaba la misma opinión de Ravel; luego, y sin dejar de alabar en Pierné «la habilidad en manejar los temas vascos», como contraposición expresa un anhelo: «Pero los que deseamos que este nuestro rincón vasco se sume al movimiento de vanguardia musical, no podemos menos de anhelar que, así como un Debussy tuvo la intuición de Andalucía, de su espíritu, y nos dio aquella magnífica 'Iberia' y 'La Puerta del Vino', sin servirse de determinados temas populares, así también entre los que se acercan a escuchar los latidos de nuestro corazón o son hijos del país, surgiera quien nos regalara con una 'Evocación Vasca', síntesis del espíritu de nuestro pueblo, sin apelar precisamente a procedimientos que no representan la máxima calidad en arte».