

EL P. OTAÑO, ALMA DE LA REFORMA DE LA MUSICA RELIGIOSA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

JESÚS M.^a MUNETA

I.-DATOS BIOGRAFICOS (1)

Nemesio OTAÑO nace en Azcoitia el 19 de noviembre de 1880. Sus primeros estudios musicales (solfeo, piano y órgano) los inicia con los organistas de Escoriaza, Zumárraga, Azcoitia y Mondragón (Victoriano BALERDI). Desde niño se considera a OTAÑO muy bien dotado para la música, sin llegar a ser un niño prodigio. A los 14 años ingresa en la preceptoría de Baliarráin, siendo nombrado organista y director del coro, Por estas fechas hojea la armonía con Faustino SARASOLA, discípulo de GORRITI. En el noviciado de Loyola (1896/98) maneja el órgano Cavaille-Coll, tiene la oportunidad de conocer a GUILMANT y al P. Agustín WALDNER, miembro de la 'escuela ceciliana' de Ratisbona, quien le anima a conocer el 'movimiento ceciliano' y la música de J. S. BACH.

Al ser destinado a la Iglesia de la Merced de Burgos (1900) se hace cargo del coro. Entabla amistad con Federico OLMEDA, uno de los más notables compositores y musicógrafos de la época. Monta y dirige algunas misas y motetes de HAYDN, MOZART, CHERUBINI., obras que poco después habría de rechazar por incompatibilidad litúrgica (2).

En el Colegio Máximo de Oña (1901-1903) lee los oratorios de BACH, HAENDEL, MENDELSSOHN y GOUNOD; las óperas de VERDI y WAGNER; la obra para piano de BEETHOVEN, SCHUBERT y CHOPIN. «Asombraba su memoria musical, capaz de reproducir al piano obras enteras».

Aquí termina la formación autodidacta, orientada más a la formación cultural y a conocer repertorio moderno que o un conocimiento de la armonía, contrapunto y composición.

Destinado a Valladolid (1905-1907) -años decisivos-, superará la

(1) Cfr. LARRAÑAGA, Victoriano, *Introducción al Cuaderno I de las Obras Completas del P. Otaño*. IDEM, *Datos biográficos del P. Nemesio Otaño, S. J.*, Tesoro Sacro Musical, 2-1957, pp. 28-36.

(2) Cfr. OTAÑO, N., *La Música religiosa y la Legislación eclesiástica*, nota, p. 93.

fase autodidacta de la mano de Vicente GOICOECHEA, Vicente ARREGUI, Jacinto R. MANZANARES (armonía) y Facundo LA VIÑA (piano). V. GOICOECHEA le enseña el canto gregoriano solesmense y la polifonía clásica de MORALES, PALESTRINA, GUERRERO y VICTORIA. En el verano de 1904 vivirá y saboreará el canto gregoriano en el Monasterio de Silos, realizando los estudios paleográficos con el P. Casiano ROJO (3).

Con ARREGUI se adentra en los secretos de la composición e instrumentación. Los artículos de la *Civiltà Cattolica*, firmados por el P. A. DE SANTI, le descubren el valor de la Liturgia y el puesto que le corresponde a la música como parte integrante de aquella. Los frecuentes contactos con PEDRELL, -‘su guía en los estudios históricos y musicología’-, le descubren el contenido y sabor del folklore (4). El *Motu Proprio* de Pío X le definirá de por vida como ‘jaleador de la reforma’ de la música sacra, tarea que se inicia en 1905 con un acto público sobre el *Motu Proprio*, al que seguirá el I Congreso de Música Sagrada de Valladolid (1907) y que habría de cerrarse con el de Madrid (1954).

«Estaba ya señalado apóstol de la restauración, Veía la inmensa labor que había que realizar en España por el arte religioso, comprendí que ese era el camino, dada mi vocación, y aunque seguí día a día todas las orientaciones de la música moderna profana, me atuve a la religiosa, aportando a ella cuantos elementos pudieran acoplarse al carácter litúrgico. Al salir de Valladolid en 1907 me sentía dueño de mí, había adquirido una gran facilidad en todos los estilos» (5).

La revista *Música Sacro-Hispana* le pone en relación con los mejores maestros de música sacra nacionales y extranjeros. Entre estos cabe citar a DE SANTI, -‘OTAÑO era un doble de A. DE SANTI’-, Julio BAS, -‘se comunicaba con OTAÑO semanalmente’-, PEROSI, MITTERER, GRIESBACHER, D’INDY... Su Adagio para órgano (1908) coloca a su autor como un renovador de la música sacra destinada a este instrumento.

El período más rico y fructífero de la actividad del P. OTAÑO fue su estancia en la Universidad de Comillas (1910/1919). No fue igualada su labor literaria, dirección coral, su actividad compositiva y aún musicológica alrededor de la música sagrada. Montó con su célebre *Schola Cantorum* un inmenso repertorio de polifonía clásica y moderna, tanto de autores nacionales como extranjeros. Allí compuso lo mejor de su producción coral y sus canciones religioso populares, allí hizo, -quizás lo más eficaz para renovar la música religiosa de entonces-, crear ‘escuela’ de composito-

(3) Cfr. OTAÑO, *Autobiografía*, trece folios manuscritos por ambos lados, Biblioteca Musical P. Otaño, Loyola.

(4) Cfr. PEDRELL, Felipe, *Cancionero Musical Popular Español*, Apéndice 1: *El canto popular montañés*, t. II, pp. 77 ss. Barcelona 1958, 3 ed.

(5) Cfr. OTAÑO, *Autobiografía*.

res, organistas y directores de coro que, al decir de Federico SOPENA, «conocen de pe a pa la música profana del tiempo» (6).

Fue separado de la obra que más quería (1919), de la *Schola Cantorum* de Comillas, motivado por la división jesuítica de la Antigua Provincia de Castilla en dos. Su superior general fue tajante. Visita varios países de Europa en viaje de estudios, conociendo a Dom MOCQUEREAU en la isla Wight (1920). De regreso funda la *Schola Cantorum* de Burgos; interviene en el III Centenario de San Ignacio, S. Francisco Javier... investiga en Simancas y en varias catedrales (Ciudad Rodrigo)... hasta que es trasladado a San Sebastián (1922). Allí funda el Círculo Cultural y Acción Católica, Los Caballeros de San Ignacio, la revista cultural 'Agere'... el Colegio de San Ignacio. Tal actividad apostólica y cultural restringe el campo musical: se reduce al mínimo su quehacer compositivo.

«Yo he sido muchas veces traído y llevado de aquí allí, y muchas cosas no se explican en mi vida, si no es recurriendo al voto de obediencia...» (7).

En 1931, ante la situación política creada por la república, con la disolución de la Compañía en España, obliga al P. OTAÑO a cobijarse con los suyos en Azcoitia. Providencialmente este aislamiento va a ser fecundo en nuevas composiciones. «Es la revelación de un nuevo OTAÑO» (Eduardo TORRES). Compone el gran motete-cantata *Tota Pulcra*, el *Christus factus est*, a 6 v. mixtas, *Cuatro Canciones Montañesas*, *Tríptico para piano*, sobre temas gregorianos...

Sabiendo que las obras más extensas eran poco conocidas, no estaba dispuesto «a ir fabricando churros para el uso diario. Fuera del canto popular, que siento profundamente, escribiré todo lo mejor y más grande que sepa si no para los hombres, para los dioses» (Carta del 26 de abril de 1934).

La Guerra Civil le sorprende en Azcoitia no sin algún peligro para su vida. Ya en zona nacional, su temple jesuítico le impulsa a estudiar, redactar y escribir música de tema militar, versiones instrumentales y corales de los Toques de Guerra de 1769, y otras páginas circunstanciales del momento (8).

Una quincena de grandes obras para órgano, entre ellas la *Suite Gregoriana*, saldrán de su mano como epílogo de su 'estro creador'.

A partir de estas fechas, el P. OTAÑO aparece como figura indiscutible de la música española: Director del Conservatorio Nacional de Mú-

(6) Cfr. SOPENA, Federico, *Historia de la Música española contemporánea*, pp. 46-47 y 148-149, Madrid 1958.

(7) Cfr. OTAÑO, N., *Comunicación al V Congreso de Música Sagrada de Madrid, 1954*.

(8) *Misa de Requiem*, inacabada, por los caídos de las Brigadas Navarras; Diversos Himnos patrióticos. *Toques de Guerra del Ejército Español*, Burgos, 1939.

sica (1939-1951), Comisario de la Música, Presidente de la Orquesta Filarmónica, Académico de Bellas Artes de San Fernando, Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, Hijo predilecto de Azcoitia, creación del Instituto Nacional de Musicología.

La labor pedagógica como profesor de folklore y las preocupaciones al frente del Conservatorio restringen su numen compositivo al mínimo. Desde su puesto de dirección intenta por enésima vez crear la ‘Escuela Superior de Música Sagrada’, integrando al mejor grupo de maestros: GABIO-LA, GURIDI, TURINA, PARRA, PÉREZ CASAS, ANGLÉS, RIPOLLÉS, PRADO... Una vez más fracasa en su empeño, sabiendo, -y fue su pena-, que «sin escuelas nunca tendremos maestros competentes y doctos» (9).

En 1951 se jubila del Conservatorio quebrantado de salud y se refugia en el Colegio de San Ignacio de San Sebastián. Previendo cercana la muerte, prepara la posible edición de sus obras y revisa alguna de ellas como el Tota Pulcra, que va a tener la dicha de verla publicada.

En 1954, en un carrito de ruedas por estar inválido, dirige su ‘último adiós’ a los asistentes al V Congreso de Música Sagrada, celebrado en Madrid. Este es su último aliento en favor de la música sacra del auténtico héroe.

El 29 de abril de 1956 el P. OTAÑO moría en San Sebastián, cerrando el mejor y más bello capítulo de la Música Sagrada de la primera mitad del siglo XX.

II.-LA MUSICA RELIGIOSA EN EL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

1. Tras la muerte de J. S. BACH y HAEDEL los compositores laicos, que en su mayoría están ligados a las cantorías eclesiásticas o a las capillas de los príncipes y nobles, se apartan de tales mecenazgos y consecuentemente de la música sacra; los que habrían de quedar aún ligados recurrirán a los procedimientos compositivos más en boga, derivados de la ópera italiana: el aria ‘da capo’ y los esquemas concertados en los que se alterna el coro, fragmentos solísticos e interludios instrumentales. La moda es aceptada sin ningún reparo por los clérigos que se hallan al servicio de las capillas catedralicias.

El canto gregoriano acabo de desfigurarse desde la pretendida e infeliz reforma de PALESTRINA y ZOULO. La edición ‘Medicea’ era la que seguía mandando en la mayoría de las capillas de catedrales, monasterios y conventos. «Los organistas, fascinados por el clavicordio, perdieron todo sentimiento de respeto religioso: En París, en el momento de la devoción

(9) Cfr. OTAÑO, N., *La Música religiosa y la Legislación eclesiástica*, nota p. 97. Cfr. OTAÑO, *Autobiografía*.

sólo había arietas y zarabandas, y durante las vísperas, redobles, minuets, repiques de campanas, romanzas y rigodones» (10).

José SUBIRA señala tres etapas en la decadencia de la música religiosa española del siglo XIX:

1. Hasta 1835: música religiosa según los moldes de la tradición, con tendencias hacia formas más libres donde el respeto litúrgico dejaba mucho que desear.

2. Con la desamortización de bienes eclesiásticos (1835), que obligó a cerrar monasterios, conventos y capillas musicales, se inicia la caída vertical y final de la música religiosa.

3. Restauración iniciada por Hilarión ESLAVA, Francisco ASENJO BARBIERI y Felipe PEDRELL (11).

La 'restauración' que pretende el recientemente desaparecido José SUBIRA se dio más en el campo de la musicología que en el cultivo de una renovación de la música litúrgica. Es un dato revelador que todo el repertorio que presenta SUBIRA de *Misas de Requiem*, composición por excelencia de los autores románticos-, *Te Deum*, *Miserere*, *Stabat Mater*, *Motetes*, *Responsorios* y *Lamentaciones*, etc., aún admitiendo obras de una cierta categoría, ninguna de ellas ha impresionado o ha sido anotada fuera de nuestras fronteras (12).

Don Hilarión ESLAVA parecía el más capaz para emprender la reforma de la música religiosa, pero aquel tiempo no era el más indicado por la tiranía del estilo operístico italiano que invadía todos los sectores musicales. Su célebre *Miserere* (1835-37) fue calificado por Norberto ALMANDOZ, discípulo del P. OTAÑO, como «la mejor ópera de ESLAVA». La música de ESLAVA «fue el triste final de toda una época y de un estilo que severamente juzgado y censurado tanto por el *Motu Proprio* de S. Pío X como por los documentos pontificios posteriores y los Congresos Nacionales de Música Sagrada» (13). A pesar de las críticas que recibió la música sagrada de ESLAVA en la revista *Música Sacro-Hispana*, de parte de Felipe PEDRELL y del Padre OTAÑO, un juicio más correcto ha quedado fijado en el estudio del P. José LÓPEZ CALO, *Hilarión Eslava, compositor de música sagrada* (14).

Eduardo RINCÓN señala en el prólogo al libro «*España desde la ópera a la zarzuela*», de Antonio PEÑA Y GOÑI: «Cómo es posible que en el país de MORALES, CABEZÓN, GUERRERO y tantos otros pudiera llegar a estancarse en un letargo de un siglo largo, girar en vacío alrededor del Clasi-

(10) COLLING, A., *Historia de la Música cristiana*, pp. 114-116, Andorra 1958.

(11) Cfr. SUBIRA, José, *Historia de la Música*, pp. 736 ss., Barcelona 1951.

(12) Cfr. IDEM, *Musique de Espagne, Encyclopédie de la Pléiade*, vol. II, pp. 382-383, París 1960.

(13) AYAKRA, José Enrique, *Hilarión Eslava en Sevilla*, pp. 73-74, Sevilla 1979.

(14) Cfr. LÓPEZ CALO, José, *Hilarión Eslava, compositor de música sagrada, Monografía de Hilarión Eslava, Primer Centenario*, pp. 121-150, Pamplona 1978.

cisma, del romanticismo y del impresionismo musical -casi la mitad de la historia de la música- sin aportar nada a estos movimientos» (15).

Todos coinciden, como lo hace la legislación eclesiástica, en que la causa de la pobreza y desorientación de la música litúrgica está en el servilismo a la ópera italiana que sofocó el genio de nuestros compositores. «Rossini era el modelo supremo e indiscutido», dirá Rafael MITJANA (16).

Vicente ARREGUI (1871-1925), profesor de composición y admirador de la obra del P. OTAÑO, cuenta esta monstruosidad litúrgica: «So, so, so, soberano San Roque; -so, so, so, soberano Señor; -que fuiste virgen y mártir -y también madre de Dios. -Arre, arre, arre, arrepentido estoy», que trae SUBIRA como muestra de mal gusto de la música sagrada. El P. OTAÑO halla la causa de la ruina de la música sacra en las disposiciones del Concordato de 1851 que reducía al mínimo los componentes de las ‘capillas’ catedralicias (17).

2. LEGISLACIÓN ECLESIASTICA

En 1912 publicó el P. OTAÑO un compendio de los principales documentos de la Santa Sede desde LEÓN IV (s. IX) hasta nuestros días, bajo el título *La Música Religiosa y la Legislación Eclesiástica* (18). Añadía como apéndice la *Carta Pastoral* del Cardenal SARTO y las ‘conclusiones’ de los Congresos de Música Sagrada tenidos en Valladolid, Sevilla y Barcelona.

La autoridad de la Iglesia ha velado desde muy antiguo por la pureza litúrgica y del canto, como elemento integrante de la Liturgia. Desde la *Constitución* de JUAN XXII (1316-1334), pasando por la crisis planteada a la polifonía sacra durante el Concilio de Trento (1562) a causa de la ininteligibilidad del texto litúrgico y del carácter profano de muchas composiciones (19); la Bula de ALEJANDRO IV (23-IV-1657); la *Carta Encíclica* de BENEDICTO XIX (19-11-1749) en la que se recoge, además de la legislación anterior, el sentir de los concilios y autores eclesiásticos sobre la música sagrada, citando entre éstos al P. Jerónimo FEIJÓO en sus diatribas contra la *Música en los Templos* (20); «Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias son, en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas, todas se componen de menuetes, recitados, arietas, alegros, y a lo último se pone aquello que llaman grave pero de eso muy poco, porque no fastidie».

(15) Cfr. op. cit., pp. 9-10.

(16) Cfr. MITJANA, R., *La Musique en Espagne*, vol. 4, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, col. 2257.

(17) Cfr. SUBIRA, op. cit., p. 543. Cfr. OTAÑO, *Interpretación de la Polifonía según la tradición eclesiástica*, Razón y Fe, t. CXVIII (diciembre 1939).

(18) OTAÑO, Nemesio, *La Música religiosa y la Legislación eclesiástica*, Barcelona 1912.

(19) IDEM, *Sentido litúrgico de la Polifonía y su interpretación según la tradición eclesiástica*, discurso pronunciado en la Exposición de Arte Sacro de Vitoria.

(20) FEIJÓO, J., *La Música en los Templos, Teatro crítico universal*, discurso 14.

Un *Edicto* de la SS. CC. de Ritos (16-VIII-1842) advierte que la música sagrada ha degenerado «en escandalosa profanación teatral, por usarse instrumentos ruidosos e inusitados hasta ahora...» Prohíbe terminantemente el uso de cajas, timbales, arpas y demás instrumentos del mismo género (21).

A pesar de tanta norma eclesiástica los resultados no eran tan eficaces ni siquiera en San Pedro; mucho menos podría pretenderse un nuevo estilo, más sobrio y religioso, en Sevilla. Lo teatral, con sus coros y estrepitosos y expansivos cavatinas que tanto gustaban, llenaba los templos. «En 1869, un *Requiem* en honor de ROSSINI, en la Basílica de San Pedro, fue enriquecido por el director musical (Melchorre BALBI) con fragmentos de óperas del compositor, iniciando el aplauso el cardenal que oficiaba, lo que dio lugar a una repetición de la interpretación» (22).

Apenas ser nombrado el Cardenal SARTO, Patriarca de Venecia, hombre muy sensible por la pureza de la liturgia y de la música sagrada, y contando con los buenos servicios del joven PEROSI, maestro de la capilla marciana, escribe una Carta Pastoral a su clero sobre el significado y uso de la música sagrada (1-V-1895), creando las bases litúrgicas y jurídicas, que luego habría de recoger, siendo ya Pontífice, en el *Motu Proprio* del 22 de noviembre de 1903 (23).

El peso del *Motu Proprio* de Pío X iba a caer con toda su fuerza sobre la música religiosa española e italiana. En Centroeuropa se daba ya un despertar de la liturgia y de la música sacra desde mediados del siglo XIX. Dom Próspero GUÉRANGER y sus monjes solesmenses luchaban rehabilitando la liturgia y el canto gregoriano. En Alemania se volvía hacia la polifonía clásica ‘palestriniana’. Eran conocidos Karl PROSKE (1794-1861) llamado ‘Musicae restaurator ingeniossimus’, Franz Xaver WITT (1834-1888), fundador en Bamberg de la Sociedad Ceciliana, cuyos objetivos eran la promoción del canto gregoriano, el canto popular, la polifonía ‘palestriniana’, la polifonía moderna y la música de órgano. El más célebre fue el musicólogo y director de la Escuela de Música Sacra de Ratisbona, Franz Xaver HABERL (1840-1910), editor de la obra de PALESTRINA.

Los pioneros en Italia, ya en los albores del siglo XX, habrían de ser Lorenzo PEROSI y Angelo de SANTI.

De destacar alguno entre nosotros, durante el siglo XIX, habría que citar nombres de esta tierra, ESLAVA, GORRITI, Nicolás LEDESMA... y, sobre todos ellos, a Vicente GOICOECHEA, que se adentra ya con prestigio en el siglo XX.

La tarea reformadora estaba reservada al Padre OTAÑO.

(21) OTAÑO, op. cit., pp. 95-97.

(22) HUTCHINGS, A. J. B., *Historia General de la Música*, dirig. por A. ROBERTSON y D. STEVENS, t. III, p. 340, Madrid 1972.

(23) Cfr. OTAÑO, op. cit., pp. 155-165.

EL MOTU PROPRIO DE PIO X

Se ha llamado el 'Código jurídico de la Música sagrada'.

He aquí las ideas que han de servir de norma a la Iglesia durante más de sesenta años y cuyo pregonero en España va a ser el P. OTAÑO.

- La música sagrada, como parte integrante de la Liturgia, tiende a la gloria de Dios y santificación de los fieles (I.1).
- La música sagrada debe tener en grado eminente las mismas cualidades de la Liturgia:
SANTIDAD - exclusión de todo lo profano.
BONDAD DE FORMAS - que sea arte verdadero.
UNIVERSALIDAD - que el oyente quede bien impresionado (I,2).
- El CANTO GREGORIANO es el género musical por excelencia por ser el propio de la Iglesia romana, prescripto exclusivamente en algunas partes de la Liturgia. Ha sido tenido siempre como acabado modelo de música religiosa. De aquí se deduce:
«Una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana (II,3).
- La composición que más se acerca es la POLIFONIA clásica, especialmente la que deriva de la Escuela Romana, que llega a la perfección con PALESTRINA... (II, 4).
- Como la Iglesia reconoce el progreso de las artes... se admiten las composiciones de la música moderna que posean bondad, seriedad y gravedad (II, 5).
- En consecuencia ha de excluirse de la Liturgia:
 - Lo profano,
 - Las reminiscencias de motivos teatrales.
 - Las composiciones que en su forma externa imiten las composiciones profanas (composición en estilo concertado).
- El género menos adecuado a las funciones del culto es el teatral, tan de boga en Italia en el siglo pasado. Ofrece el género teatral la máxima oposición al canto gregoriano y a la polifonía clásica (II,6). (24).

(24) El *Motu Proprio* excluye la lengua vulgar de las solemnidades litúrgicas (III, 7), prohibiendo mutilar, alterar o posponer el texto litúrgico (8-9). Se excluyen aquellas formas compositivas que puedan separarse de las restantes y reemplazarse por otras (10-11). (OTAÑO: 'Como sucede con las misas de Bach, Haydn, Mozart y Beethoven, etc.), así mismo quedan excluidos los 'salmos llamados de concierto' (las formas del género melodramático: arias, recitados, allegros...). Se prohíbe el uso del piano, los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chimesco, los platillos y otros semejantes (19), las bandas de música (20).

Para el cumplimiento del *Motu Proprio* se pide a los obispos y a las comisiones que estos nombren, que cuiden: que la música sea buena en sí, buena para los cantores y buena en la ejecución. Cfr. OTAÑO, op. cit., pp. 82-98. Cfr. MANZARRAGA, T., *La Música sagrada a la luz de los documentos pontificios*, Madrid 1968.

III.-EL P. OTAÑO, ALMA DE LA REFORMA DE LA MUSICA SAGRADA

Hemos señalado cómo algunos países se adelantan en la restauración de la música sagrada: el Canto Gregoriano en Francia, la Polifonía en Alemania. Lorenzo PEROSI, lanzado a la reforma por el Cardenal SARTO, llegará a ser un hito para los maestros de capilla del siglo XX. ¡Cuántas facetas tienen en común PEROSI y OTAÑO!

1. ASIMILACIÓN DE LA DOCTRINA ECLESIAÍSTICA

Antes de la publicación del *Motu Proprio*, OTAÑO estaba al corriente de los nuevos aires que soplaban para la Música sagrada en Alemania y Francia, a través de los artículos del P. Angelo de SANTI, -inspirador del *Motu Proprio* y más tarde primer director del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma-, escritos en la *Civiltà Cattolica*. Dirá el P. OTAÑO: «Fue mi mentor y con quien me carteaba todas las semanas... y él fue quien me orientó maravillosamente en todas las cuestiones relativas a la música sagrada» (25).

El estudio y la puesta en práctica como compositor y director fue emprendido con singular empeño.

«Sea el *Motu Proprio* nuestro devocionario estilístico, cuyos consejos y mandatos pongamos luego en práctica con suavidad en los modos, pero con firmeza en la constancia» (26).

Su estudio era práctica laboriosa: asimila el canto gregoriano y la polifonía clásica guiado del hombre mejor dotado del momento, Vicente GOICOECHEA. «GOICOECHEA era un verdadero talento, una eminencia, y por sus obras sabéis que no ha habido músico más grande en nuestros últimos tiempos en España», dirá OTAÑO (27). La armonía y la composición moderna la estudia con Vicente ARREGUI (1871-1925). Hay un estudio autodidacta y febril en aquellas fechas al contacto con las obras de LISZT, BRAHMS, GOUNOD, FRANK. El canto popular lo saborea bajo la tutela de Felipe PEDRELL:

«A él debo también mi primera iniciación en el folklore español. El fue quien me dio a conocer toda su colección riquísima de canciones populares... Cuando aún las tenía manuscritas, las manejé yo y las tuve en Comillas. Así me asimilé perfectamente la canción popular española» (28).

Esta robusta preparación, apenas delineada, le proporciona una clari-

(25) OTAÑO, N., *Comunicación al V Congreso de Música Sagrada*, Madrid 1954.

(26) IDEM, *Discurso de Apertura al I Congreso de M. Sagrada*, Valladolid, abril de 1907.

(27) IDEM, *Comunicación al V Congreso de M. Sagrada*.

(28) IDEM, art. cit.

videncia con respecto a la música sagrada, que suscita, en los congresos que inspira y dirige, el entusiasmo y el fervor de los maestros de capilla, organistas, cantores, que van a considerarse amigos y discípulos de OTAÑO.

Las ideas litúrgicas acerca de la funcionalidad de la música sagrada, extraídas de la legislación eclesiástica, en particular del *Motu Proprio*, configuran el futuro musical de OTAÑO. Ideas expuestas machaconamente en las ponencias a los Congresos y en la revista que él funda y dirige, *Música Sacro-Hispana*, y que pueden resumirse en estas dos:

- La música es parte integrante de la Liturgia, no es señora, sino la esclava de la Liturgia y del Culto.
- La música tiene razón de medio, no de fin (29).

2. LOS CONGRESOS DE MÚSICA SAGRADA

El P. OTAÑO fue el inspirador y el organizador de los Congresos de Música Sagrada que tanto habrían de contribuir a la renovación de la misma. El objetivo inmediato recaía en la presentación del *Motu Proprio* de Pío X, constatar la situación de la música que se interpretaba en catedrales y templos, y extraer consecuencias prácticas. El P. OTAÑO fue impulsado y defendido por la jerarquía. Con 27 años ‘daba forma a los planes’ y dirige el I Congreso tenido en Valladolid ‘contra todas las objeciones de GOICOECHEA’. «Fue un primer paso muy bien dado hacia la reforma de la música sagrada en España». Fruto de este ‘congreso’ fue la aparición de la revista *Música Sacro-Hispana* y el *Manual de Canto Gregoriano* (30).

En noviembre de 1908 tiene lugar el II Congreso en Sevilla, ampliándose el contenido de las conclusiones del de Valladolid. En el III Congreso tenido en Barcelona (noviembre de 1912) se concretan aún más las conclusiones anteriores, sobre todo en lo concerniente al estudio y práctica del canto gregoriano, polifonía y música figurada-moderna en los seminarios. Se esboza la creación de una Escuela de Música Sagrada en Barcelona, invitando a los profesores Luis MILLET, Francisco PUJOL y Vicente M.^a de GIBERT, para que estudien, de acuerdo con el Prelado, los medios más eficaces para la puesta en marcha. Se declara constituida la Asociación Española Ceciliana, aceptándose el reglamento propuesto por el P. OTAÑO. Era sabedor del peligro de un rígido ‘cecilianismo’, de la monotonía, de la falta de vida, espíritu y saber de muchas composiciones que, «no teniendo nada de profano, tampoco tienen mucho de divino» (31).

(29) OTAÑO, N., *Música Litúrgica Moderna*, comunicación al III Congreso de Música Sagrada.

(30) Cfr. OTAÑO, *La Música Religiosa y la Legislación Eclesiástica*, notas al pie de página. IDEM, *Autobiografía*. Cfr. BAS, Julio, *Manual de Canto Gregoriano*, edición española notablemente ampliada y retocada por el autor y acomodada por el P. Nemesio Otaño, Düsseldorf 1909.

(31) Cfr. OTAÑO, N., *La Música Religiosa y la Legislación Eclesiástica*, pp. 166-203. IDEM, *La Música Litúrgica Moderna*, ponencia al III Congreso de Música Sagrada, Barcelona 1912.

Los ‘Congresos’ divulgaban las normas emanadas del *Motu Proprio*, despertaban un enorme entusiasmo por el canto gregoriano solesmense y la polifonía clásica. Se daba un golpe mortal a las formas operísticas tan en uso, quebrándose poco a poco la oposición de ciertos maestros de capilla reticentes por lo que parecía una innovación. Hasta los seglares aceptaron la nueva orientación de la música sagrada. En primera línea, entre los maestros eclesiásticos, encontramos a GOICOECHEA, VILLALVA, SUÑOL, PRADO, ROJO, ROMEU, DONOSTIA, TORRES, VALDÉS...; entre los seglares, vemos a PEDRELL, URTEAGA, GURIDI, GABIOLA, MILLET, LAMBERT, BEOBIDE.. y tantos otros.

3. MÚSICA SACRO-HISPANA

Otros de los frutos en pro de la renovación de la música religiosa vino de la mano de la revista *Música Sacro-Hispana* (1907-1922), creada y dirigida por el P. OTAÑO. La revista, surgida del Primer Congreso, abría sus páginas a los maestros consagrados y a los noveles compositores, en forma de artículos, composiciones, armonizaciones y edición de obras antiguas. Allí se hizo crítica, con seudónimos de ‘Cecilio’ y ‘Gregorio’, de la música religiosa del siglo anterior, de los «*Grandes Misereres*, grandes y enormes aberraciones artísticas y litúrgicas, por cuya desaparición hemos hecho... fervientes y enérgicos votos» (32).

En la revista dejó el P. OTAÑO parte de su vida; su quehacer compositivo quedaba constatado periódicamente, sus artículos translucían su sentir sobre la música sacra. La revista era creación y hechura suya. Sirvió para hacer ‘escuela’ en número y calidad de compositores (33). Cuando la obediencia lo aparta de Comillas y lo enrolan en la creación del Colegio de San Ignacio de San Sebastián, se da el golpe de gracia a la publicación de música sacra más importante de entonces. La potente figura del P. IRUARRIZAGA, gran amigo del P. OTAÑO, habría de recoger la antorcha en la revista *Tesoro Sacro Musical* (1925), al transformar el *Tesoro Musical de Ilustración del Clero* (1916), asumiendo el espíritu y contenido de la desaparecida *Música Sacro-Hispana*.

Luego viene, para dar satisfacción a los organistas, la «*Antología Orgánica Española*» (1909), con obras propias, media docena de autores del siglo XIX, entre ellos ESLAVA, BALERDI, OLMEDA, GORRITI, y de sus amigos y colaboradores como GURIDI, GABIOLA, MAS y SERRACANT, URTEAGA... Nombres que transpasan fronteras, causando admiración. Una nueva

(32) Ibid.

(33) Cabe citar a Goicoechea, E. Torres, L. Iruarrizaga, E. Mocoroa, J. M.^a Usandizaga, Usobiaga, Villalva, Más y Serracant, Agüeras, Romeu, Cumellas Ribó, Lambert, Arabaolaza, Urteaga, Massana, Beobide, Vadés (premiado en el 1.º Concurso de Música Sacro Hispana), Guridi, Almandoz, Erausquin, J. Bas...

«Antología Orgánica Práctica» (34) con obras propias y de compositores modernos aparece en dos tomos en 1919.

4. LA SCHOLA CANTORUM DE COMILLAS

Fue fundada por el P. OTAÑO durante el curso 1910/11, llegando a concertar en sus mejores momentos más de 130 voces mixtas (niños y hombres). La «Schola» ha dado años de gloria y prestigio a la Universidad y a la música religiosa española. Allí se creó un escuela de maestros de capilla y organistas de primera fila que hicieron posible, bajo el magisterio de OTAÑO, el cambio que pedía el *Motu Proprio* de Pío X en casi todas las catedrales españolas. En Comillas se formaron y ayudaron al P. OTAÑO los maestros de capilla RUIZ AZNAR, ALMANDOZ, ARTERO, USOBIAGA, SAGARMÍNAGA.. ¡lástima no tener grabaciones de aquellos años! El P. PRIETO, su discípulo y sucesor, recogió una Schola formidable (1920), y unos éxitos en las últimas décadas, a través del disco, que hubiéramos deseado verlos compartidos con su fundador. Pero aquel coro fue gloria y labor de OTAÑO, con sus Semanas Santas, su formidable repertorio de polifonía clásica de PALESTRINA, MORALES, GUERRERO y VICTORIA, y, entre los modernos, de GOICOECHEA y las propias robustas creaciones corales. En sus conciertos de salón la Schola interpretaba oratorios de LISZT, BACH, DVORAK, FRANCK, HAENDEL, MENDELSSHON y WAGNER... y obras corales modernas de NICOLAU, MILLET, PUJOL, LAMBERT, GURIDI y las suyas propias (35).

El período de Comillas (1910/ 1919) «acaso sea la mejor obra que yo he hecho en este mundo» (36).

Su mejor repertorio, sus composiciones populares, en estilo y ritmo gregoriano, sus potentes canciones a 5 y 6 v. mixtas, la Suite vasca -gran poema coral-, el célebre *Miserere* a 5 v. mixtas -superior al de su maestro GOICOECHEA-, la *Marcha de San Ignacio*, el *Repertorio Músico Sal Terrae* -cancionero popular religioso-...

El mismo P. OTAÑO enjuicia aquellos años:

«He tenido la mala suerte de haber gustado las mieles de aquel gran coro de Comillas, que formé y dirigí por nueve años, y para el que escribía sin ningún miedo obras a cinco y seis voces mixtas. Aquella Schola Cantorum se puso a tanta altura, que podía darlo todo. En cambio, yo no he dado apenas obras para dos y tres voces, fuera de las canciones populares, en las que sí he puesto toda mi alma» (37).

(34) Cfr. OTAÑO, Nemesio, *Antología Orgánica práctica, para las funciones eclesiásticas con obras de organistas españoles contemporáneos*, Casa Erviti, San Sebastián 1919.

(35) Cfr. ARREGUI, Vicente, *La «Schola Cantorum de Comillas*, rev. *Musical Hispano-Americana*, julio 1914, pp. 6-8.

(36) Cfr. OTAÑO, N., *Comunicación al V Congreso de Música Sagrada*.

(37) Cfr. OTAÑO, N., *Comunicación al V Congreso de M. Sagrada*.

José ARTERO, auxiliar del P. OTAÑO en la preparación de la Schola, dirá: «¡Cuántas ‘scholas’ de Seminarios y Corales han recibido generosos impulsos de aquella ‘schola’ o de sus miembros activos o de los que prácticamente conocieron sus bienhechores influjos y luego llegados a jerarquías habían de implantar en su jurisdicción lo que en Comillas admiraron! Fue Comillas para el P. OTAÑO palestra y megáfono para aprender y difundir» (38).

Vicente ARREGUI al visitar Comillas con el único objeto de conocer la organización de su Schola Cantorum, escribe un detallado reportaje sobre la misma, añadiendo estos juicios: «Ya era sonada la hora de la desaparición de esa tradicional ignorancia del noventa por ciento del clero español: ya era sonada la hora de la desaparición de esa música teatral, exenta de religiosidad y de buen gusto: ya era sonada la hora de la desaparición de *esos escándalos religiosos...* Ya era sonada la hora de la desaparición de misas, como aquella célebre, y cuyo autor no he de citar de propósito, en que se cantaban a grito pelado sesenta y nueve *amenes...*» (39).

IV.-SU CREACION MUSICAL SAGRADA

No pretendo dar el catálogo de las obras religiosas del P. OTAÑO; escapan al cometido de esta ponencia. Tras su muerte se convocó a los más amigos y eminentes compositores de música sagrada para preparar la edición completa, que ya preparaba el P. OTAÑO durante sus últimos años de enfermedad. Se programaron 14 volúmenes, 9 de música religiosa y 5 de música instrumental y folklórica española. El antiguo orden ha sido variado en lo ya publicado: el V Cuaderno que inicialmente se destinaba a ‘Himnos varios’, recoge las obras para órgano.

Hasta el ahora se ha publicado:

- I Cuaderno: *Ciclo de Navidad*, Hechos y Dichos 1956.
- II » *Canciones Marianas*, Hechos y Dichos, Zaragoza 1956.
- III » *Canciones Eucarísticas*, Hechos y Dichos, Zaragoza 1959.
- IV » *Canciones al S. Corazón*, Hechos y Dichos, Zaragoza 1963.
- V » *Obras Orgánicas*, El Mensajero, Bilbao 1966.
- VI » *Semana Santa*, Casa Erviti, San Sebastián 1971.

Si el P. OTAÑO fue el «alma de la música sagrada» como portavoz del *Motu Proprio* de los ‘congresos’, a través de la revista *Música Sacro-Hispana*, creando ‘escuela y estilo’ en Comillas, lo es más en su tarea de compositor religioso. Crea un repertorio que abarca toda la exigencia musical del culto: la canción popular religiosa para el pueblo, las canciones

(38) Cfr. ARTERO, J., *El Patriarcado del P. Otaño*, Tesoro Sacro Musical, 2-1957, p. 37-39.

(39) Cfr. ARREGUI, V., art. cit., p. 7-8. PRIETO, José I., *El R. P. Nemesio Otaño, S. J.*, organizador y compositor, T.S.M., 2-1957, pp. 26-27.

al estilo gregoriano' tan utilizadas en las parroquias y comunidades religiosas, los motetes polifónicos y las composiciones para órgano para las 'scholas' y los maestros organistas.

En todo su quehacer compositivo rompe amarras con el pasado inmediato nacional. Es tal su vivencia del sentido litúrgico, de la música como integrante de la liturgia -carácter funcional-; es tal el entusiasmo por el canto gregoriano, que éste ha de ser *tema y sugerencia* de la mayoría de sus composiciones; es tal su ingenio y grandiosidad en el órgano, que su creación no encuentra modelos en los compositores nacionales inmediatos. Si lanzamos nuestra mirada nos fijamos unas veces en el virtuosismo de LISZT, otras en la serenidad ondulante de C. FRANCK, en la progresión armónica de MAX Reger, o en el fluir sonoro que no se detiene de WAGNER o RICHARD STRAUSS.

1. LAS CANCIONES RELIGIOSAS POPULARES

Las breves composiciones populares son las más universales y las que han dado mayor nombre al autor. La 'temática' de estas páginas hacen referencia a la Navidad, a la Virgen, a la Eucaristía y al Sagrado Corazón. El *Cuaderno I*, 15 canciones son propias y el resto (17) son armonizaciones de villancicos y melodías populares. De las 68 composiciones marianas que se publican en el *Cuaderno II*, están escritas en estilo popular y gozan de tal carácter más de 40 (*Venid y vamos todos*, p. 15; *Estrella hermosa*, p. 40; *Es pura la azucena*, p. 30; *Sálvame, Virgen María*, p. 96 y 98). Es el *Cuaderno III* -canciones eucarísticas- el que contiene las composiciones más populares y conocidas, tanto las de estilo y ritmo gregoriano en latín (*O sacrum convivium*, p. 19; *O quam amabilis es*, p. 20), como las que llevan texto castellano (*Venid a mí*, p. 34; *Jesús, vivir no puedo*, p. 39; *Viene ya mi dulce amor*, p. 41).

El *Cuaderno IV* contiene las composiciones al Sdo. Corazón de Jesús; 42 obritas entre armonizaciones a melodías gregorianas y populares, y propias. Algunas de estas cancioncillas han estado en labios de todos (*Dueño de mi vida*, p. 16).

Juicios a las Canciones religiosas populares:

Luis URTEAGA: «La genialidad está en crear una artística canción, y éstas (canciones eucarísticas) son buenas, artísticas e inspiradas en grado superlativo. Y llevan, además, acertadísimo acompañamiento, que les sirve de adecuado marco y en el que se revela la mano del maestro» (40).

José María OLAIZOLA: «En cierta ocasión le oí decir al Padre: 'No parece sino que solamente soy el autor de *Dueño de mi vida*'. 'Sí

(40) Cfr. URTEAGA, Luis, *Introducción al Cuaderno III*.

mi queridísimo Padre', le contesté. En toda su inmensa obra de *geniales melodías populares*, el *Dueño de vida* hay que colocarlo en la cúspide» (41).

El Mtro. Conrado del CAMPO contestando al discurso del P. OTAÑO, con ocasión de la entrada de éste en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (21 de junio de 1943) dice: «El P. OTAÑO ha conseguido crear un extenso y valioso repertorio de íntimos poemas corales -un verdadero cancionero religioso y popular- en que abundan las páginas maestras -que para clasificarles de tales, poco importa la relativa brevedad de su desarrollo-, verdaderamente impresionante, por lo que en ellas se encierra de noble y ponderado equilibrio, de sobriedad litúrgica y de sano perfume campesino, avaloradas por el prestigio de un estilo intachable, cordial y acendrado, y por una escritura limpia, robusta y de moderno trazo, en la que no se advierte la más leve sombra de afectación o de inadecuado propósito efectista» (42).

2. CANCIONES EN ESTILO Y RITMO GREGORIANO

El P. OTAÑO estudió profundamente el canto gregoriano en su aspecto melódico y modal, no en el aspecto paleográfico o semiológico por no ser éstos posibles. De la mano de GOICOECHEA llegó a dominar el repertorio y el estilo solesmense, conocido éste en el *Método* del P. SUÑOL y, más tarde en *Le nombre Gregorien*, de Dom MOCQUEREAU, y las *Melodías Gregorianas*, de Dom POTHIER. En 1920 pasó una gran temporada al lado de Dom MOCQUEREAU en la abadía solesmense, exilada en la isla de Wight.

Las composiciones en estilo y ritmo gregoriano alcanzan la línea maestra, la serenidad y pureza, el encanto y sencillez que supo darles Dom POTHIER a las suyas. Baste recordar el *O sacrum convivium*, *O quam amabilis es*, *Anima Christi*, *sanctificame...*

Elenco: (de los seis cuadernos publicados):

- Obras escritas en imitación rítmica gregoriana, en latín (13).
- Escritas al estilo gregoriano, texto vulgar (18).
- Armonización de melodías gregorianas (27).
- De las 22 composiciones para órgano (Cuaderno V), ocho llevan temática gregoriana expresa, más una titulada «*Canción en estilo gregoriano*» (p. 44). Entre ellas se encuentra la *Suite Gregoriana* (1937), en memoria de Dn. Eduardo TORRES, escrita en cuatro partes sobre los 'incipit gregorianos' del *Alleluia-Psállite*, *Rex Pacificus*, *In pace in idipsum*, y sobre el recitado salmódico del cuarto modo *gregoriano* (Deuterus plagalis).

(41) Cfr. OLAIZOLA Y AZCUE, José María, *Introducción al Cuaderno IV*. ARTERO, José, *Introducción al Cuaderno I*. RUIZ AZNAR, Valentín, *Introducción al Cuaderno II*.

(42) Cfr. URTEAGA, Luis, *Introducción al Cuaderno III*.

La *Polifonía* por estar al servicio del culto ahonda sus raíces en el canto gregoriano al que glosa, como en los *Misereres* y los himnos o cánticos litúrgicos (*Veni Creator Spiritus*, *Benedictus*, *Magnificat*, *Venite populi*).

3. POLIFONÍAS DE SEMANA SANTA

La Schola Cantorum de Comillas con su solemne celebración de la Semana Santa obligó al P. OTAÑO a la composición de todo un repertorio sacro, uno funcional y otro de más vuelos, que solía interpretarse en los Oficios de Maitines y Laudes y restantes celebraciones litúrgicas del Triduo Sacro. El ‘repertorio comillense’ se completó más tarde (1933), en su retiro de Azcoitia, con varios *Misereres*, *Vexilla Regis prodeunt*, *Pange lingua*, a 4 v. i. También incluye el *Cuaderno VI* un *Chistus factus est* y un *Miserere* a 3 v. mixtas (1908), homenaje al *Christus* y *Miserere*, de V. GOICOECHEA.

Esta colección polifónica de Semana Santa es la más importante para conocer la técnica armónica y contrapuntística, el manejo de las voces y su reflejo sonoro, así como la expresión religiosa. Era una recreación moderna del *Officium Hebdomadae Sanctae*, de Tomás Luis de VICTORIA. El bloque de 18 responsorios, en estilo afabordonado, con cadencias de tradición polifónica, han gozado en los seminarios y pequeñas ‘scholas’ de un prestigio solamente superado por los del ‘maestro abulense’. Desde su publicación (43) hasta hace pocos años, los *Responsorios* de OTAÑO se interpretaban en los seminarios, catedrales y casas religiosas de España y de otras latitudes. La sencillez armónica y modal (acordes de tónica, dominante y subdominante, cadencias perfectas y plagales, círculos breves modulantes a los tonos relativos...) obtiene suma funcionalidad y una gravedad expresiva muy honda.

Junto a los esquemas de polifonías homófona -recitadas-, hay que sumar el *Miserere* (1933) a 4 v. i., para un coro incipiente, el *Miserere* (1914) a 4 v. m., el cántico *Benedictus* (1914) a 4 v. i., tomado de la *Salmodia Orgánica*, de A. de CABEZÓN, y los ‘himnos’ para la procesión eucarística del Jueves Santo, obras escritas en homofonía coral, en la línea y con idéntico efecto sonoro que produce el elemental motete *O salutaris Hostia*, de L. PEROSI.

El gran estilo polifónico, con el sello más depurado de nuestros clásicos, lo encontramos ya esbozado en el *Christus* y *Miserere* (1908), escrito a 3 v. mixtas. Será el *Chistus* de 1933 a 6 v. mixtas y el grandioso *Miserere* comillense (1914), a 5 v. mixtas, una de las obras más monumentales de carácter litúrgico, en lo que llevamos de siglo. Dentro de la Semana Santa de Comillas (1915-1918), el *Miserere* a 5 v. mixtas era la obra cum-

(33) *Música Sacro Hispana*, abril 1916.

bre y fuera de serie, que impresionaba al grupo de músicos que acudían a estas celebraciones. Es esta obra superior a la homónima de GOICOECHEA, reconocida así por el mismo maestro del P. OTAÑO. El joven IRUARRIZAGA, que giró en sus comienzos en torno al P. OTAÑO, dirá tras las audiciones comillenses de la Semana Santa: «El P. OTAÑO se ha mostrado en este *Miserere* un verdadero coloso como técnico y como artista. Poseído de un profundo sentimiento dramático, ha hecho una obra de enorme peso, cuyas sonoridades, llenas de novedad y grandiosidad, suavemente subyugan el ánimo del que las escucha... digna de figurar al lado de las geniales producciones de BRAHMS y Max Reger» (44).

El conjunto de estas obras, de tanta utilidad en la Liturgia solemne de la Semana Santa, dieron el golpe mortal a los restos de polifonías decadentes y de mal gusto del siglo anterior. Sevilla, sede del II Congreso de Música Sagrada, evitó como pudo la supresión del *Miserere* de ESLAVA. Fue el Cardenal SEGURA Y SÁENZ, quien, aplicando severamente el *Motu Proprio* de Pío X y apoyándose en las opiniones del P. OTAÑO, P. DONOSTÍA, PEDRELL, ALMANDOZ e, incluso, FALLA, -algunas de ellas muy severas- (45), prohíbe en 1945 su interpretación por incompatibilidad con la liturgia. Eliminando el *Miserere* de ESLAVA, serán interpretados en adelante los de OTAÑO, GOICOECHEA, PALESTRINA y PEROSI (46).

En su refugio de Azcoitia compone la cantata *Tota pulcra* (47), a 6 v. mixtas, solos de tenor y barítono, y gran órgano. Es la gran obra coral, concertada con un órgano, que asciende con sabor místico, dando entrada a la entonación gregorizante del tenor y respuesta glosada del coro, sucediéndose los diálogos del sólo con el coro con breves fragmentos interludiales del órgano. Un órgano, que potencia su sonoridad con nueve y diez sonidos en oleadas sucesivas. Su técnica avanza con respecto a polifonías anteriores, los pentagramas se abarrotan de notas y cromatismos, se matizan al máximo la dinámica y la agógica, para crear con palabras de Enrique MASSÓ, «una grandeza cósmica que sobrecoge y trasciende el tiempo y el espacio, una fuerza vital que desborda los estrechos moldes humanos». Todo ello lo consigue, asociando la armonía y el contrapunto, la escritura vocal horizontal y vertical, utilizando las disonancias con libertad, vertebrando con orden y claridad el proceso tonal, en línea con la ‘melodía infinita’ de Wagner.

Un estudio detallado del *Tota Pulcra*, para su autor «su mejor obra moderna», ha sido realizada por Enrique MASSÓ (48).

(44) IRUARRIZAGA, Luis, *Miserere* a cinco voces del P. Nemesio Otaño, Ilustración del Clero, XII, Madrid 1918. pp. 35-36.

(45) Cfr. ANSORENA, José Luis, *Monografía de Hilarión Eslava, Introducción*, pp. 3-7.

(46) Cfr. AYARRA, op. cit., pp. 87 ss.

(47) OTAÑO, N., *Tota pulcra*, para gran coro a 6 voces mixtas y solos, con acompañamiento de gran órgano, Barcelona 1956.

(48) Cfr. MASSO, Enrique, *El Padre Otaño y el Motete moderno. Notas para el estudio de su Obra*, Tesoro Sacro Musical, 2-1957, pp. 40-42.

4. LA OBRA PARA ÓRGANO

Son 22 las composiciones para órgano que presenta el Cuaderno *V*, incluyendo las tres marchas, versiones de la *Marcha Real Española* (1921), *Antigua Marcha de Infantes* (1937) y el *Himno Pontificio* (1917).

Las composiciones para órgano representan un punto culminante del «Órgano Español». La temática preferentemente gregoriana, la exposición armónica y contrapuntística dentro de la técnica del órgano, desconocida en el siglo anterior; la escritura semiclavicembalista y ambigua de los compositores anteriores deja paso a la ampulosa, virtuosística, de sonoridad plena que anuncia su *Adagio* (1908), de visible influencia wagneriana, por su cromatismo y circular modalidad.

La Suite *Gregoriana* (1937-1940), escrita en cuatro partes sobre motivos gregorianos, posee ambición arquitectónica, riqueza estilística y torrencial sonoridad en el *Alleluia-Psálite* y en el *Salmo Sinfónico*. En la I Parte -*Alleluia Psálite*- evoca la sonoridad orquestal de R. STRAUSS, por la acumulación simultánea de motivos melódicos, rítmicos y gráficos (totalidad de sonidos en agregados móviles que es capaz de pulsar el organista). *Oratio Vespertina*, sobre el tema *Rex pacificus*, está planteada sobre esquema modal, doble pedal, y agregaciones de cuartas superpuestas (séptimas), de sabor impresionista. La página es más lírica y de menos dificultad que la primera. El sabor 'impresionista' se esparce en la tercera parte *In Pace*, donde se potencia al máximo la dinámica expresiva. Muchas de las indicaciones expresivas (acentos, filados, esforzandos), anotadas en estas páginas, van más allá de las posibilidades reales del órgano (doble pedal y utilización simultánea de la expresión), pueden ayudar a la intencionalidad de la interpretación.

El *Salmo Sinfónico*, cuarta parte de la Suite, de estructura tripartita, desarrolla el tema del cuarto modo gregoriano, ampliándolo a modo de melodía infinita, así como la dinámica del piano al fuerte y la agógica, como es ya habitual. Emplea procedimientos técnicos stravinskianos (agregados de segundas y terceras a contratiempo para efectos rítmicos) e impresionistas (escala exatonal). El *Allegro* final, con arranque exatonal en el manual, lanza al espacio toda la capacidad sonora del instrumento y tienta al máximo la virtuosidad del intérprete.

¿Cuál es el estilo técnico del P. OTAÑO en estas obras? Es un estilo ecléctico, afín al de los autores postrománticos. «No llevo en todo ello afán alguno de determinadas tendencias, ni reparo en fórmulas prescritas; las adapto todas, con tal de que me sirvan para exteriorizar la idea que las anima» (49).

Por estos esbozos de la Suite *Gregoriana* adivinamos que los modelos de la escritura orgánica del P. OTAÑO no pudieron ser los organistas na-

(49) Cfr. LARRAÑAGA, V., *Prólogo a las Obras Completas del P. Otaño, S. J.*, Cuaderno I, p. XI.

cionales del siglo XIX, ni J. LIDÓN, Máximo LÓPEZ, H. ESLAVA, GORRITI, A. OLLER, E. BARRERA, J. FORNET, V. ZUBIAURRE, N. LEDESMA, UBEDA... Los *Nueve Versillos* para la *Salmodia del Primer Tono* (1939), por su gracia y serenidad, por la brevedad y menor dificultad, están más cerca del órgano de Santa Clotilde, de los discípulos de César FRANCK.

Otro gran organista y compositor de esta tierra, el P. DONOSTIA, fue también heredero de los discípulos de César FRANCK, pero su escritura *Album para órgano*, que vería la luz en la revista *Música Sacro-hispana*, es más íntima, recogida y mística que la de OTAÑO. Con sabor impresionista escribiría el *Itinerarium Mysticcum*, de línea más diáfana y por lo tanto más utilizable, sin alcanzar las pretensiones de gran órgano, virtuosista y orquestal de OTAÑO. En aquél hay más asimilación de FRANCK, en éste de MAX REGER, WAGNER y aún STRAUSS (50).

Las peculiaridades técnicas del conjunto de la producción para órgano y los breves comentarios a cada composición hechos por Enrique MASSO, son ajustadísimos:

«Su obra es tan perfecta, ya desde sus comienzos, que difícilmente será superada después. Posee ya un justo sentido de la proporción y equilibrio formal, y, en consecuencia, una disciplina de pensamiento, y sin merma de vuelo expresivo, con perfecta lógica compositiva, a lo que hay que añadir un profundo conocimiento de las posibilidades técnico-expresivas del instrumento» (51).

Si el 'órgano' de OTAÑO, reducido en su conjunto y escrito en diferentes momentos, no creó propiamente una 'escuela' de composición definida, sí significó un nuevo estilo, más orgánico, de línea europea, que habría de encontrar eco en sus admiradores, compañeros y discípulos que, salvando estilos, forman una pléyade: TORRES, URTEAGA, GABIOLA, GURIDI, ZUBIZARRETA, DONOSTIA, ELDUAYEN, IRUARRIZAGA, THOMAS, PUJADAS, MASSANA, PADRO, ARABAOLAZA, PRIETO, ALCACER...

V.-LORENZO PEROSI Y NEMESIO OTAÑO

Existe una afinidad entre ambos reformadores de la música sagrada. Descubrimos puntos de coincidencia: el genio musical precoz, una primera formación autodidacta con lectura de los grandes maestros, una segunda etapa de formación clásica concienzuda, PEROSI con HABERL en Ratisbona, OTAÑO con GOICOECHEA en Valladolid. Ambos aceptan responsabilidades, nada más estrenar la juventud. PEROSI se hace cargo de la célebre

(50) Padre DONOSTIA, *Organo*, vol. XI, Archivo Padre Donostia, Lecaroz (Navarra), 1975.

(51) Cfr. MASSO, E., *Introducción al Cuaderno V. Obras Completas del P. Otaño*, Ed. El Mensajero, Bilbao 1966.

‘Capella Marciana’ de Venecia, contando tan sólo 22 años. OTAÑO se constituye en pionero de la reforma de la música sagrada; inspirando y dirigiendo el Congreso de Valladolid, contaba 27 años. Ambos son creadores de coros: uno organiza la ‘Capella Marciana’ introduciendo voces infantiles y luego lo hará con la ‘Capella Sistina’, el otro organiza coros en Burgos Valladolid, Oña, culminando con la Schola Cantorum de Comillas, Los datos comunes se hacen más expresivos, si se estudia su actividad compositiva bajo el signo del *Motu Propio*.

Lorenzo PEROSI fue catapultado a la ‘Capella Sistina’ por el Cardenal SARTO y, elegido Pontífice, será aquél quien lleve a la práctica las normas y deseos del *Motu Propio*. Como director perpetuo de la ‘capilla papal’ (1898) ha de permanecer hasta su muerte (1956), acaecida unos meses más tarde que la de OTAÑO. PEROSI, desde la ‘Sistina’, se convertirá en ‘modelo’ de todos los maestros de capilla del mundo católico. Sus misas y motetes se imponen en las ‘capillas’ y hasta en los elementales coros de nuestras parroquias, como acontece con las ‘canciones religiosas’ de OTAÑO, que llegan a estar en labios de todos.

Sus melodías y sus pequeños motetes funcionales poseen un perfume; es la sencillez y esa cercanía que se aprecia con respecto al gregoriano. Cualidad que surge del modo de sentir religiosamente, con profunda fe, la liturgia y el arte, ajeno a toda vulgaridad.

Ambos estuvieron relacionados con los mejores maestros nacionales: PEROSI con MASCAGNI, MALIPIERO, TOSCANINI..., el P. OTAÑO con PEDRELL, GRANADOS, MILLET, ARREGUI... y, ya en Madrid como director del Conservatorio y Comisario de la Música, con todo el mundo musical.

Las facetas compositivas son muy semejantes: la canción religiosa popular, los motetes funcionales litúrgicos, las composiciones para órgano. Las misas eran exigidas de continuo por la ‘Capilla Papal’, de ahí las cuarenta misas perosianas a 1, 2, 3 y 4 voces, y las veintidós grandes partituras -oratorios y cantatas-, género no cultivado por OTAÑO. De éste se conserva una *Misa de Requiem* inacabada, una serie de poemas polifónicos sobre temas populares y música de cámara.

Uno y otro se han hecho célebres, no tanto por las obras grandes, de mayores proporciones, siempre de difícil montaje, sino por las páginas breves, aquellas que irradian una extraordinaria facilidad y funcionalidad para el pueblo y los pequeños coros. Estas composiciones barrieron aquellas musiquillas que arrastraban el lastre de mal gusto del siglo XIX. Lo consiguieron, porque supieron inyectar esa pureza y sencillez que emana del gregoriano, que era lo que pedía Pío X (52).

Y como sucede a los grandes espíritus, ambos se conocían y se apreciaban, estando al tanto de sus mutuas composiciones. Es el P. Victoriano

(52) Cfr. MUNETA, Jesús M.^a, *Primer Centenario del nacimiento de Perosi*, T.S.M., 1-72, pp. 17-21.

LARRAÑAGA, gran amigo y primer biógrafo de OTAÑO, quien nos hace el regalo de la carta de despedida que dirige el P. OTAÑO a PEROSI con motivo de jubilarse del Conservatorio de Madrid (1951).

«...Le recuerdo a Ud. siempre en primer lugar. Desde que comencé a conocer sus obras a los 15 años, le he seguido a Ud. día por día ininterrumpidamente. Faltaría al más elemental deber de amistad y de gratitud, si no me despidiera de Ud. especialmente. Sé que me ha seguido Ud. con gran cariño y simpatía, desde que me conoció a través de la revista Música Sacro-Hispana y del inolvidable Padre Angelo De SANTI, de gloriosa memoria.

No me olvide, hasta que nos encontremos en el cielo. Es de esperar que el Santo Papa, Pío X, se encargará de proporcionarnos allí un sitio escogido para los promotores de su idea más obsesionante» (53).

El P. OTAÑO quiso terminar su carrera de promotor y alma de la reforma de la música sagrada, acudiendo al V Congreso de Música Sacra, celebrado en Madrid en 1954. Se despidió, en medio de una impresionante salva de aplausos, de los cientos de congresistas amigos y discípulos.

«Cuando yo empecé, aquí no se oía nada decente, se cantaba mal, se interpretaban obras muy malas, muy condenadas por la Iglesia, y desde entonces acá se han aprendido muchas cosas. Yo soy bastante exigente y, sin embargo, comprendo que se ha hecho en pocos años un adelanto enorme... Ahora se canta bastante bien. No digo que sea una perfección; mas en todas partes se oyen unos motetes bien cantados, el canto gregoriano y la polifonía sagrada han entrado en el Seminario, iglesias y catedrales, ocupando el puesto de honor que les correspondía. Y hay agrupaciones corales que merecen nuestra gratitud y aplauso. Las cosas van bien, no hemos perdido el tiempo. En cincuenta años no hemos volado... pero creedme que se ha avanzado mucho...» (54).

(53) Cfr. LARRAÑAGA, V., *Introducción al Cuaderno I*, p. XV.

(54) Cfr. OTAÑO, N., *Comunicación al V Congreso de Música Sagrada*. Las partituras, documentos, libros y revistas del P. Otaño se encuentran en la *Biblioteca Musical «P. Otaño»*, Archivo Histórico de Loyola, Azpeitia (Guipúzcoa).