

El P. José Antonio de Donostia (1886-1956)

Conmemoración del Centenario de su nacimiento
Conferencia-Estudio

MIGUEL QUEROL GAVALDA *

Aunque el P. Donostia nació en San Sebastián, el hecho de que a sus diez años de edad entró en el Convento de PP. Capuchinos de Lecároz, donde cursó el Bachillerato, fue novicio, hizo la profesión religiosa y cantó misa; donde desplegó las actividades musicales de su juventud escribiendo, entre muchas otras obras, los *21 Preludios Vascos* para piano que le pusieron en la órbita del mundo musical; donde recalaba siempre después de sus estancias en el extranjero u otras ciudades de nuestra península, para descansar como el peregrino que vuelve a su propia casa; donde pasó los últimos años de su vida hasta que expiró su último aliento, todo esto sería más que suficiente para que Navarra decidiera celebrar el centenario del nacimiento del P. Donostia. Pero, si a todas estas circunstancias añadimos que fue en Baztán y su comarca donde realizó sus más fructíferas e importantes investigaciones folklóricas y etnomusicológicas, recogiendo centenares de canciones y que muchos de sus artículos están inspirados en hechos acaecidos en localidades de Navarra, entonces es ya una cuestión de justicia que el Gobierno de Navarra dedique un homenaje al relator y colector de tantas de sus tradiciones. Así lo han entendido los responsables de la Cultura Navarra y gracias a ellos estamos celebrando este acto conmemorativo del Centenario del nacimiento del ilustre capuchino vasco.

El P. Donostia es uno de los compositores con más suerte en la historia de la música. Esta suerte tiene un nombre: el P. Jorge de Riezu, editor de las Obras Completas del P. Donostia. Los que nos hemos dedicado un poco al estudio de los archivos musicales españoles sabemos cuántos cente-

* Ex director del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

nares de miles de obras de buenos compositores de los siglos XVI, XVII y XVIII, algunos de primera categoría, duermen llenos de polvo en los archivos de nuestras catedrales y colegiadas o en los anaqueles de bibliotecas como las del Palacio Real, de la Biblioteca Nacional de Madrid, de la Central de Cataluña y del monasterio de Montserrat, por no citar más que algunos de los principales, esperando su publicación, si el deterioro del tiempo no las destruye antes. Las mismas obras de Bach no empezaron a publicarse hasta cincuenta años después de su muerte, por lo que se perdieron un centenar de cantatas y dos pasiones, entre otras muchas obras. El P. Donostía muere en 1956 y la edición de sus Obras Completas musicales empezada en 1960 se termina en 1980. Solamente los que hemos publicado libros de música sabemos el calvario que supone la preparación de cada volumen y luego las dificultades de toda clase para realizar la edición. Por ello, si el pueblo vasco puede enorgullecerse de contar entre sus hijos a un músico como el P. Donostía, debe por otra parte eterno agradecimiento a la labor silenciosa del P. Jorge de Riezu que, durante más de veinte años, ha dedicado su vida a la publicación de las obras de su entrañable amigo y hermano de religión, ofreciéndonos una edición con rigor científico avalada por sus sabios Prólogos y por sus valiosos y eruditos Apéndices. Es una edición hecha con mucho talento y con gran amor, digna de un verdadero profesional. Gracias a tal edición puedo decirles que en el Catálogo 1986 editado por el Centro de Documentación Musical de la Fundación Juan March, el P. Donostía es el músico mejor representado. Mientras la relación de obras de Falla ocupa cuatro páginas y las de J. Turina y F. Mompou dos páginas cada uno, los títulos de las obras del P. Donostía ocupan 17 páginas. Pero la suerte del P. Donostía, además de la venerable barba capuchina del P. Riezu, nos ofrece también la cara femenina de Dña. Teresa Zulaica de Zaragüeta, colaboradora eficiente y brazo ejecutor en todo lo que concierne a la difusión de la obra de nuestro músico y a la organización de su homenaje.

Pero si la edición del P. Jorge de Riezu es la gran suerte para el P. Donostia, es a su vez, la gran pega para mí como conferenciante. Porque ¿qué puedo decir yo que no haya dicho ya el P. Riezu? No obstante, algo tenía que decirles y que no fuese un plagio y para lograr este fin no tenía más que un camino: leer y estudiar directamente las obras completas del P. Donostía y transmitir a Uds. mis observaciones con la esperanza de darles una idea de la persona en cuyo honor estamos hoy aquí reunidos.

La personalidad del P. Donostía se manifiesta a través de sus actividades en esta triple dimensión: Vasquismo, Religión y Música. EL P. Donostia, tal como lo veo en sus escritos y en sus composiciones musicales, es un nacionalista vasco tan íntegro, puro e ideal que puede y debe ser presentado como modelo a las actuales generaciones y a las venideras. Habla siempre de lo vasco con tal conocimiento y amor comunicativo que yo mismo, leyendo sus escritos y sus músicas, me he convertido en un sincero admirador y enamorado del pueblo vasco. Espero que las páginas que siguen produzcan el mismo efecto en el oyente.

Cómo es el espíritu vasco nos lo explica el mismo P. Donostía en su *Reseña en la muerte de Carlos Bordes*: (Obras Completas, III, 2) «No es la poesía el campo principal que ha cultivado el vasco; ni son las artes plásticas donde ha derrochado su espíritu. Recogido por su naturaleza, en-

simismado, digámoslo así, por el ambiente propicio que sus nieblas y montañas le han creado, ha vaciado su numen artístico en la más divina de las artes, aquella «por quien el bien divino -despiertan los sentidos- quedando a lo demás adormecidos». Efectivamente, el P. Donostia, ya viva en Buenos Aires, ya en París, Burdeos, Madrid o Barcelona, en medio de la bulliciosa ciudad daba siempre la impresión de un espíritu recogido por naturaleza que llevaba el ambiente conventual dentro de sí mismo; y dentro de sí mismo, junto con el convento, llevaba también a su querido país vasco. Su Vasquismo se manifiesta principalmente en sus investigaciones folklóricas o etnomusicológicas, como se acostumbra llamarlas ahora. Como ésta es la primera connotación casi biológica de su persona, hablaremos en primer lugar del folklorista.

I. EL P. DONOSTIA, FOLKLORISTA

Cuando el P. Riezu se propuso publicar las obras de nuestro músico, el musicólogo francés Roland-Manuel le dio este consejo: «Cuando hable Ud. o escriba del P. Donostia, insista en su condición de folklorista. Músicos no faltan, pero folkloristas de su talla son muy raros». En efecto, su amor al folklore vasco es tan extremado que no desdeña la más pequeña manifestación de la cultura popular. El mismo esculpió su propia divisa en estas palabras del Evangelio que dice: «Colligite quae superaverunt fragmenta ne pereant». Recoged los trozos de pan que sobraron, para que no se desperdicien (Opera Omnia I, 1). El hizo más aún: recogió y pidió recoger no sólo los trozos, sino hasta las más pequeñas migajas, doquiera apareciesen. Tal sucede con el artículo *Cuentos populares breves* (Tomo I, 15) donde recoge 31 cuentos. Estos son tan breves que, a pesar de poner su texto original en vasco y su traducción castellana, ocupan sólo 22 páginas. Son brevísimos y superinocentes, de una imaginación e ingenuidad que parecen de varios siglos atrás. Quisiera yo saber cuántos folkloristas se han entretenido en recoger minucias y relatos tan breves como los contenidos en el artículo *Adivinanzas y acertijos* (I, 30). Y en *La gitana que siempre tiene la última palabra* (I, 18) acaba con esta recomendación: «Sería deseable que todos nuestros lectores nos transmitieran cuentos, historias, proverbios, fórmulas cabalísticas y otras cosas que conozcan o puedan oír de los ancianos». Su labor de recogida de canciones populares culminó en su día con la edición de su Cancionero Vasco, *Euskal Eres-Sorta* con 393 melodías y numerosos documentos folklóricos inéditos. Posteriormente recogió algunos centenares más de canciones populares, de manera que la nueva edición que está preparando el P. Riezu comprenderá alrededor de dos millares de canciones.

La vocación folklórica de nuestro músico despertó en ocasión de oír una conferencia del Rvdo. Resurrección María Azkue en Bilbao en 1901. Tenía por lo tanto entonces sólo 15 años. Diez años más tarde conoció a la familia de don Daniel Ciga y de su trato con éste recoge las diez primeras canciones vascas de su personal investigación, y en excursiones a algunas bordas otras diez. Cien recogió en el pueblecito de Sara. Pero el valle que parece haber tenido un verdadero destino en la vida del P. Donostia como folklorista fue Baztán. El mismo, respondiendo a una pregunta del entrevistado que le hizo Gregorio de Múgica en 1917, dice que ha recogido unas seiscien-

tas melodías y que «gran parte de mi colección se ha nutrido en Baztán» (Tomo I, Prólogo, pág. XI). Con razón pues escribe el P. Riezu: «Pero la mina de donde extrajo los materiales de sus amenísimas charlas y conferencias fue principalmente Navarra, «la más rica poseedora de folklore vasco» en frase de D. Resurrección María de Azkue. «De un largo millar de canciones anotadas hasta el año 1920, el sesenta y seis por ciento proceden de labios navarros» (Ibídem, pág. XII). Y continúa el P. Riezu: «Prosigue por bordas y aldehuelas su aventura el caballero enamorado de la canción popular, en Baztán comenzada y allí mismo acabada poco antes de apagarse la luz de sus ojos».

Con razón al leer sus obras, me llamó la atención las numerosas veces que el nombre de Baztán aparece en su pluma. Haciendo una corta digresión del tema folklórico, quiero decirles que la descripción que hace de una gran inundación en Baztán me reveló, como ningún otro artículo, las dotes de gran escritor que poseía el P. Donostia. Su talento para pintar con palabras los bellos y a veces recónditos paisajes de la tierra vasca es digno de un escritor de primera clase. El P. Donostia hubiera podido perfectamente ganarse la vida y alcanzar fama como periodista y como relator de viajes y excursiones. En todos sus artículos, sean cortos, medianos o largos consigue siempre la meta de mostrar con claridad el meollo del tema o cuestión de que trata. Como comprobación de su talento como escritor recomiendo especialmente los artículos *Baztán. Gran inundación* (III, 1), donde describe con tal realismo la inundación y sus efectos que parecen las inundaciones más recientes del país vasco que todos vimos por la televisión. En *Almas escondidas* (I, 11) hace un impresionante relato de la simplicidad y anonimato en que muere un buen cristiano en un escondido pueblecito vasco. En *Actriz y penitente* (III, 11) hace el vivo retrato de una actriz de vida ligera que se convierte en una verdadera santa. En *Oasis de amor* (III, 12) hace una descripción digna de los grandes escritores de la época, en torno a la iglesia de San Sulpicio de París y del espíritu de oración y de paz que se respira en su interior al atardecer. En *Una flor escocesa* (III, 14) nos pinta el retrato de una santa joven de Escocia, cómo vivía dentro del ambiente obrero de nuestros días, de las tentaciones vencidas y de su vida austera que terminó a los 25 años de edad. En *Cruzada de flores* (III, 9) artículo que hubiera podido titular «París por dentro» describe las realidades y vida espiritual existentes en París, frente a las descripciones puramente mundanas e inmorales que tantos turistas superficiales hacen de París. Este mismo tema lo trata en *Impresiones de París* (III, 36) que culmina con esta cita de *De civitate Dei* de San Agustín: «Edificaron esta ciudad dos amores: el amor de sí propio, que llega hasta el desprecio de Dios, fundó la ciudad terrenal; la celestial, el amor de Dios que llega hasta el menosprecio propio». Su sensibilidad poético-vascuence le dicta un artículo sobre *Cómo silba el vasco* (I, 35) donde escribe: «¡Cuántas veces he interrumpido mi trabajo para asomarme a la ventana de mi celda y escuchar al boyero que, sin prisas ni retrasos, iba silbando delante de sus bueyes! Y ¡cuántas se me fija en el corazón la idea de que existe un *estilo vasco personal* en el modo de cantar, de silbar una melodía vasca!». Son muchos los artículos en que se trasluce la intuición artística del P. Donostia para descubrir la más fina poesía en la realidad de las cosas cotidianas. Por esto sin duda fue folklorista, porque vivía la poesía de sus canciones y del ambiente que las creó.

Dejando esta digresión literaria y volviendo al folklorista, veamos su

labor a través de sus Obras Completas. En el Tomo I, de 57 artículos que contiene, 43 versan sobre música vasca. De entre ellos considero de mayor interés destacar el artículo 5, *Notas sobre mis preludios vascos*. Como es sabido, estas piezas son las que pusieron en órbita al P. Donostia en el mundo de los conciertos y en los medios y centros de composición musical. De ellos hablaré más adelante al tratar de su producción para piano. Otro artículo significativo de la personalidad vasco-religiosa de nuestro capuchino es el *Elogio musical de la pelota vasca* (I, 19) donde compara el juego de la pelota vasca con el canto gregoriano: «Mano, pared, suelo. Tres puntos de apoyo, tres ictus de la frase rítmica de la pelota. Las arsis y las tesis se mezclan en ella formando un punto, un *tanto*. Así la melodía gregoriana...» Otro tema bien interesante es *La marcha de San Ignacio* a la que dedicó tres artículos (I, 26, 36 y II, 63). El P. Otaño había escrito estas palabras: «Si bien es indudable que la marcha se compuso alrededor del Castillo de Loyola, no hay en ella elemento alguno de folklore vasco». Pero es el P. Donostia quien descubre el verdadero origen de esta marcha, cuando examinando un día la colección de marchas de música de la Biblioteca Nacional de París, encuentra que la música de *La marcha de San Ignacio* era idéntica a la *Marche de la Marine* compuesta por un músico francés a fines del siglo XVIII. La letra a la Marcha de San Ignacio le fue aplicada varios años después.

El artículo *Panorama de la música en el país vasco* (I, 32) escrito en 1932 dará lugar, diecisiete años más tarde, a su monografía *Música y Músicos en el País Vasco*, de la que hablaré más adelante. En el artículo *Irri-Danzak*, un tipo de «danzas para hacer reír» tras elogiar los esfuerzos realizados para convertir el *Espatadantza biskaino* en el baile nacional vasco, añade que falta, a su juicio, un baile nacional como la sardana en el que todo el mundo puede participar en cualquier momento, sin existir planificación alguna de antemano. La *Mutildantza*, a su entender, aunque no tan vistosa como la *Espatadantza*, responde mejor a la realización de un baile colectivo. El P. Donostia siempre piensa en el pueblo, entendiéndolo por tal el conjunto de todos sus ciudadanos sin distinción de clases. Importantes son también sus artículos sobre el Txistu, especialmente el I, 50, donde recomienda la formación de grupos de 20, 40, 60 y hasta cien txistularis que puedan formar orquestas con estos instrumentos. «Podría pensarse, dice, en constituir tríos compuestos de *sopranos* (Xirulas suletinas), *altos* o *tenores* (Txistus vascoespañoles) y una tercera voz (confiada a los silbotes o txistus mayores)». Creo que este deseo ha quedado cumplido con la publicación de la revista *Txistulari* que edita en todos sus números piezas para grupos de Txistularis, contando ya con extenso repertorio.

Como confirmación de lo que puede hacerse con el Txistu cita el caso de «Vicente de Ibarгүйen, quien en el siglo XVIII ejecutaba con el Txistu, en los teatros de San Sebastián y de Madrid, obras escritas para violín». También dio una conferencia sobre Txistus y Txistularis en la Universidad Católica de Ustaritz el 19-VIII-1953 (Obras Completas, V, 16).

Finalmente destaquemos aún de este Tomo I el artículo 53 *El modo de mí en la canción popular española* (artículo publicado anteriormente en el Anuario Musical, I, 1946) donde por primera vez el P. Donostia estudia un tema que atañe a todo el folklore peninsular, especialmente a los pueblos del área mediterránea, ya que hasta ahora solamente había tratado del folklore vasco.

De los 20 artículos que componen el Tomo II de sus Obras Completas, 19 tratan de música vasca. Comprende un menor número de artículos, pero no menor número de páginas que los otros. Ello se debe a que en este Tomo hay varios artículos que por su extensión constituyen verdaderas monografías. Entre ellos resaltan los artículos 38, *Música y Músicos en el País Vasco* que él sólo ocupa 110 páginas; el 59 *Instrumentos de Música Popular Española* en el que se mencionan, y cuando lo cree necesario se comentan, nada menos que 358 instrumentos populares; el 60, *Canciones de trabajo en el País Vasco*; el 66, *Instrumentos populares vascos*; el 72, *Historia de las danzas de Guipúzcoa* y el 75 *El órgano de Tolosa*. Todos ellos fueron publicados en el Anuario Musical del Instituto Español de Musicología, excepto *Música y Músicos en el País Vasco* (1962) el único de este Tomo II del que hablaré.

Otros artículos de especial interés para Navarra, dentro de este Tomo II son *Iruñeko bestak* (II, 65) donde da una relación de las fiestas de Pamplona que consta de 137 versos en vasco. En el II, 68, observa que los romances vascos son pocos comparados con los castellanos, y catalanes, pero sus temas son indígenas. En *Txistulari Elizondarra desconocido* (II, 76) nos habla del txistulari Chiroulirou, llamado así por el nombre regional del instrumento. Su verdadero nombre era Michel Crutchet, especie de trovador errante a quien se encontraba en todas las fiestas de pueblos.

En cuanto a *Música y Músicos en el País Vasco*, por excepción, no es de folklore, sino de Historia. Que yo sepa, es la primera *Historia de la Música en el País Vasco* que se ha escrito. Es elemental, pero completa, siendo muchas noticias de primera mano, fruto de las investigaciones del P. Donostia. Nos ofrece noticias desde el geógrafo romano Estrabón (nacido el año 60 antes de Cristo y muerto entre el año 21 y 25 de nuestra era) donde se lee que los vascos «en medio de la bebida danzan al son de la flauta y guían el baile con trompeta, saltando unas veces, y otras, se hincan de rodillas bajando rectos el cuerpo». De la época de Cario Magno cita un texto (p. 6) que traducido dice así: «Algunos al son de la cabreta vasconizaban saltando, danzando con pies ágiles». «Vasconizare», dice el P. Donostia significa «bailar al estilo de los vascos». Nos habla de los códices de los siglos XI, XII y XIII conservados en distintas iglesias de Navarra y Vasconia. Habla del canto epitalámico dedicado a la reina Leodegundia en el siglo X en Pamplona. Recuerda los trovadores del s. XII Peire Vidal, Raimon Vidal y Aimeric de Pegulhan, y que en los siglos XII y XIII había en Pamplona compositores de discantes cuyas obras pasaron las fronteras. Frecuente trasiego de músicos hubo el siglo XIV en Pamplona. Carlos el Noble, rey de Navarra en 1387 tenía en su corte juglares e instrumentistas, muchos de ellos franceses. En 1480 trompetas y juglares tocaban en las procesiones. En Olite, en el Palacio Real tenía el rey en 1413. «órganos grandes y chicos portátiles». Tudela fue también un centro musical importante en el siglo XV. En la segunda mitad de dicho siglo destaca la gran figura de Juan de Anchieta, maestro de capilla de los Reyes Católicos, músico que el P. Donostia estudió ya en 1935 y del que transcribió varias piezas (Estas fueron publicadas completas por S. Rubio, Guipúzcoa 1980). Reivindica como vasco al famoso teórico Gonzalo Martínez de Biscargui, puesto que descubrió que nació en Azcoitia (p. 17).

Contemporáneo de Anchieta, el guipuzcoano Martín Ibáñez de Echevarría, y su sobrino Pero Ibáñez de Gamboa. «A principios de siglos existía un célebre organista y maestro de capilla, Andrés de Sylva, excelente compositor

de quien tomó un tema Arcadelt, el flamenco, para una misa que compuso» (p. 17). La canción es «Une mouse de Visquaie», o sea, una moza de Vizcaya, que otros han traducido por «Una mosca de Vizcaya» pues el manuscrito que la ha conservado escribe «Una musque de Buscgaya» de Josquin¹. Aclara el P. Donostia que el último verso del estribillo de las coplas de esta canción es en euskera «soaz, soaz, ordenarequiri» que significa «Vete, vete en buena hora». Estas, dice el P. Donostia, son las primeras palabras vascas que encontramos puestas en música, canción que fue utilizada como tema por varios compositores del s. XV y de la que se han conservado varias versiones (p. 18-20).

Anota que hay dos composiciones con texto vasco en el *Cancionero Musical de Palacio*, números 431 y 443 de la ed. de Barbieri (248 y 357 de la H. Anglés). Nos dice también que en 1683 se cantaron en la catedral de México Villancicos con frases en euskera intercaladas, frases escritas por Sor Juana Inés de la Cruz, cuyo padre era de Vergara. «Nos era completamente desconocido, continúa, el nombre de un gran organista que está a caballo de los siglos XVI-XVII, organista de la capilla real de Lisboa. Su nombre es Diego de Alvarado «biscainho de nação». Fue organista de la capilla real durante 43 años. Se han conservado dos Tientos».

Asimismo nos habla de los hermanos Hernando Isassi y José Isassi que fueron maestro de capilla y organista respectivamente de la catedral de Valencia. En el Catálogo de libros de música de la Biblioteca del rey Juan IV de Portugal encuentra a Francisco Garro «de nación navarro», Juan de Arratia y Luis Garay. Habla del órgano de Bayona y de una serie de organistas de los siglos XVII y XVIII. Nos da otra serie de organistas de Pamplona desde 1497 hasta 1758 y otra de maestros de capilla de Bilbao desde 1461 a 1832. En cuanto a organistas de Bilbao nos da una lista que va de 1615 a 1830. Habla también de maestros de capillas y organistas de los siglos XVI-XVIII de Roncesvalles, de Aránzazu, y de los clavistas vascos del XVIII: Joaquín Arana, de quien publicó una importante sonata para violín y piano; Juan de Lombide, autor de seis sonatas para clave y violín; Tadeo de Murguía (del que yo recuerdo haber visto obras para órgano y orquesta en la catedral de Málaga, cuyo archivo musical catalogué en 1964) y acaba con noticias de Juan Francés de Iribarren, de P. Aranaz y Vides (sobre los cuales yo he publicado algunas páginas) de Aris-Paco-Chaga y de Juan Crisóstomo de Arriaga. Debo llamar también la atención sobre las 82 notas al final del libro, referentes al texto al cual complementan, siendo tan importantes y a veces más que el mismo texto. Por mi parte, a quien esté interesado en la música vasca y navarra recomiendo la obra postuma de H. Anglés, *Las canciones del rey Teobaldo* (Pamplona, 1973) que el P. Donostia no pudo conocer.

Así pues, señoras y señores, si alguien quiere escribir una nueva y gran Historia de la Música en el País Vasco, tiene ya el itinerario o esquema traídos en esta monografía del P. Donostia, cuya síntesis les acabo de hacer. Siguiendo sus huellas publicó José Antonio Arana Martija su excelente libro *Música Vasca* (San Sebastián, 1976) y espero que seguirán otros no menos importantes.

El Tomo III de las Obras Completas, titulado *Diarios y Reseñas*, com-

1. H. Anglés, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, 1.ª ed. pág. 136, Madrid, 1941.

prende 63 artículos, 28 de los cuales son de temas vascos, a los que podrían añadirse los de Chopin, Smetana, Glinka y Mozart, por cuanto estudia a estos compositores desde el punto de vista del nacionalismo musical, pensando siempre en la formación y creación de un nacionalismo musical vasco. Así, por ejemplo, dice de Chopin: «La nación polaca es la elegida para enseñar al mundo lo que puede la conciencia nacionalista... toda su obra es una lección práctica de su nacionalismo (III, 3).

De algunos artículos contenidos en este Tomo he hablado al tratar incidentalmente del P. Donostia escritor y otros varios más serán utilizados cuando hablaré del P. Donostia Gregorianista. El P. Riezu reúne en el apartado *Diarios* los artículos publicados en distintos periódicos, y en *Reseñas* los publicados en Revistas. Es ésta una visión de metodología, porque así se agrupan las fuentes afines en una y otra parte, pero en realidad no hay una diferencia substancial en los temas incluidos en cada una de las partes. Así en el apartado *Diarios* hay un buen número de títulos que, considerados en sí mismos, son Reseñas. Tales son el artículo n.º 2 cuyo mismo título es *Reseña en la muerte de Carlos Bordes*. Reseñas son también el 15, *De Música*, donde reseña la edición de 15 canciones del P. Nicolás de Tolosa; el 8, *Six melodies populaires espagnoles* de E. Zubeldía; el 19, *Leyenda vasca* de Jean Barbier; el 27, *Notas de música vasca*, donde reseña con grandes elogios las XXII Canciones del Folklore Vasco, de Guridi; el 37, donde habla del primer método de Txistu escrito por su compañero de religión P. Hilario Olazarán; el 30, *Cancionero Leonés* de V. Blanco; el 33, *Cantigas de Alfonso X*, en la que elogia las armonizaciones del compositor burgalés José Antonio; el 38, donde reseña varias obras de espiritualidad con el título de *Hojeando libros*; el 40, *Notas bibliográficas sobre Cinco coros castellanos para voces solas* del mencionado músico de Burgos, José Antonio; el 41, sobre *Labbé Henri Bremond*; el 61, *Cancionero Salmantino* de A. Sánchez Fraile; el 62, *Cancionero Musical de Galicia* de Sampedro y Folgar; el 63, Diccionario de Música Labor de H. Anglés y J. Pena.

En cuanto a artículos en *Diarios* vale la pena citar *Vasquismo en París*; el 23, *Un pelotari en la ópera de París*, donde habla de una ópera vasca basada sobre el famoso y legendario pelotari Perkain de Alduides, de la segunda mitad del XVIII, puesta en música por Jean Pouegih, conocido de los folkloristas por su libro de *Chants populaires de Hautes Pyrenées* y sobre todo el 24, *Hacia la Revista Vasca*, donde aboga por la fundación de una Revista Vasca abierta a todos los latidos y problemas del mundo en todos sus aspectos. La que existía, titulada Revista Internacional de Estudios Vascos, dice el P. Donostia, sólo versa sobre Vasconia, pero no se ocupa de nada de lo que sucede en el mundo del arte, de lo social y político, del movimiento religioso en otras latitudes; que se haga eco de los principales centros europeos. Abrir las ventanas de Vasconia a todos los aires del mundo fue una preocupación del P. Donostia a lo largo de toda su vida.

A diferencia de los artículos que están escritos con el entusiasmo y lenguaje propios de un literato, entusiasmo que comunica a sus lectores y al pueblo vasco, a quien tiene presente siempre que escribe, las *Reseñas* son recensiones de libros y publicaciones de toda clase de temas redactados para diferentes revistas como pura información objetiva, dejando de lado la parte personal y afectiva. Unas muy breves, otras no tanto, siempre dan empero una idea del contenido del nuevo libro aparecido. Entre los autores reseñados

con mayor extensión destacan *La música en la Casa de Alba*, de J. Subirá; el 22, *Joaquín Nin pianista y compositor*; el 34, *Introducción a la Paleografía*, del P. Suñol; el 42, *Hommage à Ravel*; el 56, *Cancionero de la Provincia de Santander* de S. Córdova y Oña; el 71, *Adiós al P. Tomás de Elduayen* y el 73, *Quinto Congreso de Música Sagrada*.

Como conclusión de estos tres tomos de las Obras Completas, podemos afirmar que, aparte el conocimiento que nos dan de la personalidad del P. Donostia y de sus investigaciones, son una fuente indispensable para el conocimiento musical de la primera mitad de nuestro siglo, tanto en lo que atañe a los folkloristas como a los compositores. Son investigación y son historia al mismo tiempo.

II. EL P. DONOSTIA, GREGORIANISTA

Antes de abordar el contenido de los volúmenes de música, es preciso hablar del P. Donostia Gregorianista, porque un elevado número de sus obras sería difícil poderlas comprender e interpretar, desconociendo la importancia substancial que el canto gregoriano tuvo en la vida y obra de nuestro músico. Aparte de la formación gregoriana que pudo tener en su convento de Lecároz, completó sus conocimientos el verano de 1909 en la Abadía Benedictina de Silos, donde conoció al P. Casiano Rojo, y el verano de 1915 en Besalú, donde hizo gran amistad con Dom Mauro Sablaiyrolles. Más tarde trabajó amistad en la Abadía de Solesmes con Dom Mocquereau y otros monjes músicos de dicha Abadía. Esto en sí no tendría mayor importancia, pues fueron muchos los sacerdotes y religiosos que, como consecuencia del *Motu Proprio* de Pío X, estudiaron el canto gregoriano. Pero el P. Donostia no fue uno de tantos gregorianistas; fue un músico que sentía hondamente en su interior la profunda religiosidad de este canto y al mismo tiempo un apóstol que aprovechaba todas las ocasiones para que el pueblo participase en este canto. Por ello, cuando a fines de 1918 pasa una larga temporada en Madrid con el principal objeto de conocer el ambiente musical de la capital de España, asistir a los grandes conciertos y conocer a los famosos intérpretes, no se olvida de su condición de religioso y es el encargado de un *Curso de liturgia y canto gregoriano* organizado por la Acción Católica de Madrid, y, para que la enseñanza no fuera sólo teórica, sino también práctica, formó un coro de señoritas, entre las discípulas, a quienes educaba en el canto y hacía actuar en las parroquias. En su artículo *Solesmes* (III, 15) describe su impresión al visitar el monasterio y escuchar el canto de sus monjes. El P. Donostia quedó extasiado e inmerso en aquel clima de religiosidad producido por el canto gregoriano y termina su artículo con estas palabras: «Lector amigo, si vas a París y dispones de un par de días de libertad, toma el tren y llégate hasta Solesmes». Y en *A propos du «Nombre musical gregorien» de Dom Mocquereau et de la Chanson Populaire espagnole et américaine* (I, 20) escribe: «Las teorías solesmenses hanme hecho comprender ciertos caracteres de la canción popular; ésta, a su vez, me ayuda a comprender las teorías solesmenses». Lo mismo pensaba el máximo etnólogo musical argentino Carlos Vega, quien interpretaba la monodia medieval mediante su estudio comparativo con la canción popular. En *Flores apparuerunt in terra nostra* (III, 16) describe el impresionante caso de una «iglesia de aldea» con pocas casas, pero con un sacerdote que ha transformado a sus

fieles en el fervor practicante de la liturgia cantada a la altura artística de un monasterio». Es admirable el entusiasmo con que lo cuenta el P. Donostia. Es un poeta escribiendo en prosa. En *Impresiones laburdinas* (III, 39) escribe: «No hay emoción semejante a la de ver apiñadas en la iglesia parroquial a 2.000 personas que cantan vísperas gregorianas». Su artículo *A propos de musique religieuse* (I, 29) es indispensable para explicar su producción orgánica. En *Música gregoriana y educación espiritual* (I, 28) exalta el poder del canto gregoriano para producir un ambiente espiritual en el alma. En *Teatro religioso y Canto Gregoriano* (III, 21) alaba una vez más el método de Justine Ward y aduce las alabanzas de Dom Mocquereau y del Papa Pío X acerca de dicho método. En *Una misa dialogada* (III, 43) describe la pequeña iglesia del convento de las Hijas de la Unión Apostólica de Irún, derivando después al goce espiritual de la ejemplar misa dialogada y litúrgica organizada por dicha comunidad. El artículo *Cruzada litúrgica* (III, 57) es la crónica de un día litúrgico con Vísperas, Completas, Oficio y Misa, *todo en gregoriano* bien cantado el 12-IX-1935 en Tolosa. En la citada *Reseña en la muerte de Charles Bordes* (III, I) escribe: «En especial en el género religioso tenemos los vascos un repertorio riquísimo y que dice muy bien junto al gregoriano, pues es hermano suyo».

Su amor al canto gregoriano trasciende en su producción musical por el gran número de melodías gregorianas con su personal acompañamiento para órgano o armonio. Su gregorianismo culmina en su Misa de Difuntos. F. Guerrero en su *Liber Vesperarum* (Roma, 1584) adelantándose al Motu Proprio de Pío X, propone como modelo de música religiosa el canto gregoriano y escribe: «Los santísimos prelados (traduzco del latín) de nuestra santa religión... establecieron el cantar severo y piadoso con leyes prudentísimas, las cuales, relegada lejos de la Iglesia la molicie de aquellos cantos que corrompen la pureza y majestad de las funciones sagradas, cuidarán que se aplique a los divinos oficios un cierto género de música más grave y severo, el cual *como no se aparte del canto gregoriano*, así tampoco no degenerará en inflexiones lascivas y en vociferaciones sin sentido». Pues bien, yo como músico y musicólogo afirmo que ningún polifonista del siglo de oro, incluyendo a C. Morales, al propio F. Guerrero y Victoria, jamás escribió una Misa de Requiem tan ceñida y sujeta al canto gregoriano como la del P. Donostia. Los polifonistas utilizan el canto gregoriano y lo glosan en su particular estilo, que al mismo tiempo es el común de su época, aunque lleven el sello de su genial personalidad. Pero la Misa de Difuntos del P. Donostia es la misma misa gregoriana a la que se suman tres voces más que la imitan, incluyendo obligatoriamente el órgano que ayuda a crear el sentimiento de paz del alma creyente que deja el mundo. Toda la Misa es un tejido gregoriano-polifónico. Es tan religiosa y sujeta al Oficio de difuntos gregoriano que no puede cantarse fuera de la iglesia, sin perder el cincuenta por ciento de su profundo sentimiento religioso. Para comprenderla y sentirla plenamente, a mi juicio, debería cantarse siempre en la iglesia y, a ser posible, en unos oficios funerales. En los cinco primeros Tomos destinados a su música hay 85 melodías gregorianas con acompañamiento del P. Donostia. En fin, su gregorianismo llega al extremo de componer él mismo una serie de piezas en canto gregoriano inventado por él, como veremos al hablar del contenido de los XII tomos de sus composiciones. (Ejemplo de gregoriano original del P. Donostia, «O sacrum Cor Jesu», Tomo III, n.º 24).

III. EL P. DONOSTIA, COMPOSITOR

La producción musical del P. Donostia ha sido publicada en doce bellos tomos por el P. Jorge de Riezu, quien, además de haber sabido agrupar con objetiva y racional metodología los materiales contenidos en cada uno de los tomos, los ha dotado a todos de un Prólogo luminoso y de unos Apéndices bibliográficos y Observaciones que facilitan la tarea del estudioso e investigador. Así, pues, intentaré ahora dar una idea de las composiciones contenidas en cada volumen, resaltando al mismo tiempo los méritos del compositor.

Tomo I. Navidad

Este tomo comprende todo el ciclo navideño, es decir, desde el Adviento hasta Reyes, siendo su contenido muy variado en cuanto a temas y estilos. Contiene melodías gregorianas, canciones populares religiosas vascas, melodías de otras regiones españolas, melodías de su propia creación y obras polifónicas propias.

Los números 1-10 son melodías gregorianas con acompañamiento para órgano o armonio. Acompañar el canto gregoriano ha sido siempre una empresa comprometida y dio en su tiempo lugar a fuertes polémicas entre los gregorianistas. A mí personalmente solo me han satisfecho los acompañamientos de mi maestro de armonía, el P. Ildefonso Pinell, organista primero del monasterio benedictino de Montserrat, las del padre escolapio Miguel Altisent, epígono de Dom Gregorio Señol y apóstol del gregoriano en Cataluña, y las de P. Donostia. Los acompañamientos del P. Pinell son difíciles de explicar, máxime cuando por un insuperable sentimiento de timidez y de responsabilidad, nunca quiso escribir nada. Hasta el Invitatorio de Navidad del P. Casanovas (s. XVIII) que cantaba todos los años la capilla del monasterio en los Maitines de Navidad, prefirió siempre improvisar cada año sobre el bajo cifrado, en el mismo momento de la ejecución, antes que escribir su realización. Cuando acompañaba el gregoriano, con ayuda de los registros y pedal del órgano creaba un clima armónico moderno y místico a la vez, al estilo de Ch. Tournemire, dentro del cual transcurría la melodía gregoriana como un arroyuelo en la naturaleza libre. El P. Altisent hacía unos acompañamientos dignos y buenos, en cuanto se mantenía dentro del ambiente modal gregoriano, pero como no era compositor, adolecían, para mi gusto como músico, de cierta falta de interés, resultando un poco pobres. Los acompañamientos del P. Donostia, gregorianista y compositor, tienen el mérito de sostener la melodía con un acompañamiento modal ejemplar, pero, como quien no hace nada, muy quedamente, hace un acompañamiento variado, hace disonancias continuas que el oído las siente suavísimas, escribe con frecuencia dos séptimas paralelas que suenan tan bien que el que escucha ni se da cuenta; abunda en notas saltadas y apoyaturas; cambia siempre de acorde cuando los giros melódicos revolotean alrededor de una nota principal sobre la que se apoyan, anticipa la nota fundamental del bajo en muchas cadencias finales, etc. En una palabra, su acompañamiento, como tiene vida (como la tenía su autor) siempre se mueve, pero con pasos discretos, para que destaque la melodía gregoriana. Esta, al mismo tiempo que se canta, es tocada también por el órgano. El procedimiento de repetir con el instrumento la melodía que

se canta, que en principio es un defecto a evitar, es aquí una necesidad funcional por cuanto su finalidad es ayudar a cantar al pueblo o a la Schola. La música de iglesia es siempre funcional. Como modelo pueden examinar el *Virgo Dei Genitrix* (Tomo I, n.º 4).

En el n.º 11 «Virgo Dei Genitrix» nos da cuatro versiones polifónicas distintas sobre la melodía gregoriana del n.º 4. Las tres primeras versiones son de estilo polifónico medieval. La cuarta el mismo compositor la titula Coral y va enmarcada en compás de compasillo.

En el 12, «Sancta et immaculata» después de los tres primeros compases en polifonía clásica, de una manera tan suave como inesperada, empieza un desarrollo enzarzado en multiplicidad de modulaciones súbitas y continuadas. Es un ejemplo de la aventura que supone escribir una composición. Empieza con tres pasos de camino conocido, adentrándose luego en una enmarañada selva donde sólo el sentido del compositor es su único guía. El n.º 14 incluye 8 Responsorios de Navidad, imitando los fabordones o recitados de la polifonía clásica. El hecho de que sean para cuatro voces blancas indica que las escribió para una escolanía, o quiso dar la impresión de cantos angélicos al ser cantados por 4 v. de niños.

Los números 15-32 son melodías religiosas populares vascas. Permítanme que les diga que causaron un profundo impacto en mi sensibilidad. Son unas canciones tan bellas, tan religiosas en su texto y música, tan bien construidas y cortadas, que teniendo en cuenta que en muchas de ellas he podido observar los mismos rasgos y características compositivas en su estructura, he llegado a pensar que muchas de ellas las escribiría tal vez un mismo compositor, un músico que llevaba al pueblo en su alma. Tengan presente que una canción popular no nace en la sociedad como una seta en el bosque: ha habido siempre una persona que la ha creado, una persona que tenía el alma del pueblo, por lo que éste la reconoció y aceptó como suya. Un pueblo que tiene canciones populares como el pueblo vasco forzosamente será indestructible, mientras éstas se canten. Y aquí podría repetir las palabras del Dr. Torras y Bages, obispo de Vic, a quien tanto admiraba el P. Donostia: «Cataluña será cristiana o no será». Lo mismo digo después de conocer las canciones religiosas vascas: «Vasconia será cristiana o no será». Y ante esta consideración surge con toda su sublimidad la vida, la figura y las obras del P. Donostia, músico vasco cristiano, trabajando y cantando siempre por y para su país. A todos los que me escucháis os digo: ciudadanos de Vasconia, conservad celosamente este patrimonio de las canciones populares y religiosas, porque no tienen parangón con el repertorio folklórico de ninguna otra región de España. Por ello hubo tantos músicos extranjeros que se interesaron por la canción vasca, como puede verse leyendo los artículos del P. Donostia. Hacedlas, pues, cantar a los niños en la escuela y a los fieles en la iglesia.

Los dos méritos principales del P. Donostia son la acertada selección que hizo de entre muchos centenares de canciones, y su acompañamiento, aquí mucho más rico que en el canto gregoriano, pero con el espíritu modal de éste. Y a mi juicio, el acompañamiento de estas canciones vascas religiosas, pueden tocarse en armonio o en piano sin menoscabo de su belleza, cosa no factible con el acompañamiento del gregoriano. Sus ideas sobre el acompañamiento de la canción popular están expresadas en el artículo I, 46 donde dice

que hay músicos que afirman que las melodías populares, «sólo se han de tratar con procedimientos de los siglos XVII y XVIII, época en que nació la mayor parte de ellos». Pero el P. Donostia es partidario de aplicarles las técnicas modernas, siempre que realcen la belleza de las melodías, constituyendo la armonización bellas composiciones. Cita con ejemplos las *Canciones Húngaras* de Z. Kodaly y la antología *Chansons Vivaraises* de V. d'Indy. El P. Donostia da un argumento «ad hominem», diciendo: «Porque estas canciones de nuestros padres son también nuestras, de los vascos que vivimos en el siglo XX». Cita también como modelos las *Méodies Grecques et Hebraïques* de M. Ravel, las *Siete canciones españolas* de Falla y las *Canciones Sefardíes* de A. Hemsí: (Ejemplo 1 de canción popular acompañada, *Txorinuak kaiolan* (Tomo VI, n.º 4). Aunque escrita y publicada originariamente para voz y piano, la versión de que dispongo y que vamos a escuchar es una transcripción para voz y cuerda.

Los números 33-44 son armonizaciones de canciones populares vascas de 3 a 6 voces. En este apartado y en las otras obras polifónicas en general me llama la atención el elevado número de composiciones que escribe para solas voces blancas o para voces solas de hombre. La música vocal de nuestro tiempo se ha anquilosado y empobrecido al escoger casi siempre, para cantar, obras a 4 o más voces mixtas, olvidando el colorido y fuerza expresiva de las obras escritas para voces solas blancas o solas de hombre. El P. Donostia tenía demasiada riqueza psicológica para olvidarse del efecto de semejantes composiciones.

En los números 45-54 vuelve a las composiciones melódicas, entre las que cabe distinguir el grupo formado por armonizaciones de canciones populares de Burgos, Cuenca y León y el otro que incluye obras totalmente originales sobre textos de poetas clásicos como Lope de Vega y F. de Avila. De entre la simplicidad melódica y acompañamiento fácil de estas canciones surge de una manera inesperada la canción «Las pajas del pesebre» de Lope de Vega con una modernidad y acompañamiento rigurosamente pianístico que contrasta con las otras dos, también con texto de Lope, «Pues andáis en las palmas» y «No lloréis mis ojos». Más moderna todavía y con un acompañamiento pianístico más brillante es el gran *lied* «Le ciel est noir» sobre texto de Th. Gautier. Entre las últimas composiciones polifónicas de este tomo destaquemos el n.º 60, «Que j'aime ce divin enfant» a 4 v. mixtas, donde se da la originalidad, admirable por su efecto, de que la melodía popular está confiada a los Tenores que la cantan a boca cerrada, como si fuera un instrumento, mientras las otras voces cantan el texto. Es lo contrario de lo que se acostumbra hacer: cantar el coro a boca cerrada, mientras una voz canta el texto. El n.º 58, «Conciban las entrañas amorosas», escrita en 1934 sobre la letra de Cristóbal de Cabrera, es sin duda la composición más filosófica y difícil del Tomo I.

Tomo II. Pascua

Este título comprende cantos de Cuaresma, Responsorios de Semana Santa, un *Stabat mater*, una Evocación Sevillana, canciones gregorianas y polifónicas de Pascua, Motetes y canciones vascas religiosas. Como los Tomos II-V tienen un mismo paralelismo con respecto a los géneros musicales del Tomo I, será mucho más breve en su descripción. Este Tomo II contiene

10 melodías gregorianas, siempre con acompañamiento, varias de las cuales empiezan cantadas a una voz por el pueblo y son repetidas armonizadas a varias voces (números 1-5, 13, 15-19). Los números 6-12 incluyen 7 Responsorios de Semana Santa, donde es de notar que 6 son para voces de hombre. El 14, *Adoramus te, Christe*, es un motete para 5 v. de hombre y tambor. Un Tenor solo canta «lejano» el toque de las trompetas en la procesión, oyéndose hacia el final un trozo de Saeta. Los números 21-39 son canciones vascas con acompañamiento de órgano. La 30 y la 39 comienzan a una voz gregoriana, terminando polifónicamente. El 43, «¿Dónde vas, Jesús?», es un canto popular salmantino, siendo notable la armonía de su acompañamiento. El 44 es el *Stabat mater* gregoriano, traducido en castellano por Fr. S. Riezu, cantado por el pueblo y terminado polifónicamente por la capilla.

Este Tomo II acaba con el *Poema de la Pasión* a 8 v. y corno inglés. El título de Poema está justificado tanto por sus dimensiones como por la enjundia de su contenido. El P. Tomás de Elduayen escribió sobre este poema un bello y extenso comentario que figura en la última de las Notas Complementarias de este volumen. El texto del Poema es un romance clásico de Juan López de Ubeda. Los romances de por sí acostumbra a ser narrativos, pero a veces, no solamente relatan los hechos, sino también los sentimientos del protagonista y el de los que oyen el relato. Musicalmente este Poema está formado por una trinidad de elementos compositivos dispares que en las manos sabias del compositor forman una bella unidad. Hay un primer elemento narrativo, impersonal, casi gris, que el músico quiere que se cante «sencillamente sin expresión». Pero en el camino del relato le salen al paso estrofas líricas y entonces el compositor se entrega a una orgía, si se me permite la palabra, de los más exaltados y desbordantes sentimientos que se traducen con un devenir inestable de inesperadas sucesiones de acordes o modulaciones que escapan al análisis escolástico de la música. Acabado el episodio lírico, vuelve a la monotonía gris recitativa del principio. Esto sucede dos o tres veces. Estos extremos de lirismo conforman el segundo elemento compositivo de la obra. El tercer elemento es el interludio para corno inglés que aparece hacia el centro del Poema y condensa todo lo que no se puede decir con palabras, aunque éstas sean cantadas. Este interludio influido completamente en sus motivos rítmicos y melódicos por el canto gregoriano, es quizás el momento más lírico de la obra. Acabado el interludio solista del corno inglés que crea unos momentos de «suspense», el corno continuará ya hasta el final como una melodía sin palabras, encarnando el sentido de la experiencia mística que se puede sentir, pero no explicar. Esta obra es, sin duda, la más compleja y difícil de toda la producción vocal del P. Donostia.

Tomo III. Jesucristo

Contiene melodías gregorianas cuyo texto, referido a Cristo, no forma parte de ningún ciclo del Año Litúrgico. En él están agrupadas 21 melodías gregorianas tradicionales con texto latino y acompañamiento del P. Donostia. Las melodías de los números 22-29 son originales de nuestro músico, pero escritas en estilo gregoriano, es decir, con ritmo libre, sin compás, y señalando incluso los *ictus* como en la edición de los libros litúrgicos editados por Solesmes. Están escritos sobre textos del Oficio Parvo del Sagrado Cora-

zón. Los 30-34 son melodías originales del P. Don Gregorio Suñol, imitando también el estilo gregoriano. Los 35-39, canciones gregorianas originales del P. Donostia. Los 40-48, polifónicos a 4 v. Entre ellos destaco el n.º 44, *O quam suavis*, motete a 4 v. en que emplea la misma técnica de la Misa de Difuntos, es decir, el soprano canta la melodía gregoriana acompañada por las otras voces en polifonía. El 48, *O Jesu mi dulcissime*, es el más largo y traduce fielmente los sentimientos de contemplación y dulzura que inspira el texto. Los números 49-60 son canciones vascas, 5 totalmente originales, 7 sobre cantos populares. Los 61-67, canciones originales sobre textos castellanos y la última en catalán.

Tomo IV. Marial

Es de gran riqueza. Los números 1-22 contienen melodías gregorianas de cánticos marianos con acompañamiento. Los 23-32, Ave Marías y Motetes polifónicos que podríamos calificar como clásicos avanzados. Uno de los más bellos es *Hortus conclusus*, donde las voces, al cantar las palabras «amica mea, columba mea» hacen un murmullo imitando el vuelo de una paloma. Los 33-40 son canciones populares vascas. Los 40-45, canciones originales sobre textos vascos. Los 46 y 47 son el Ave María y el *Ave Maria stella* cantados en vasco a 3 y 4 v. respectivamente. El 48, canción vasca original. Los 49-53, canciones originales sobre textos castellanos. El 54, 55 y 59, canciones populares de Ciudad Real y Extremadura. El 56 y 57, originales en estilo gregoriano. Los 60-65 canciones originales sobre versos de Villasandino, C. Cabrera, Pérez de Guzmán y Jorge Manrique. Los 66-70, canciones originales sobre textos en catalán y el 73 y 74 en francés. Huelga recordarles que siempre que hablo de canciones o melodías se sobreentiende, aunque no lo repita, que son para una voz y acompañamiento de órgano o armonio, cuando tratamos de los tomos I-V.

Tomo V. Santoral

Como indica su título son composiciones dedicadas a los santos. Los números 1-9 son melodías gregorianas en latín, algunas de las cuales pueden cantarse en euskera, por haber sido traducidas a este idioma y adaptadas a la música. Los 10-20 son motetes polifónicos en estilo clásico discretamente modernizados. Entre el 21-43 hay 12 canciones vascas originales y 9 populares. Es importante subrayar que las melodías originales religiosas del P. Donostia sobre textos vascos constituyen una herencia directa de las canciones populares vascas de cuya belleza antes hice el elogio y se podrían convertir en tales, siempre que se enseñara a cantarlas en las escuelas y en las iglesias. Las canciones religiosas del P. Donostia están tan compenetradas con las populares que sería muy difícil distinguirlas de éstas, si no llevaran escrito el nombre del P. Donostia. Ejemplo, *Aloñapeko* (Tomo IV, n.º 42). La 43, «*Salve Virgen Guipuzcoana*», es a una voz la primera parte y a 3 la segunda con acompañamiento de órgano. Las 44-49 son canciones polifónicas (no motetes) a cappella, excepto la 46 y 49 que llevan acompañamiento de órgano, lo que les confiere especial interés teniendo en cuenta el talento del autor

para el órgano. Acaba el volumen con la *Missa pro Defunctis*, cuyas particularidades y excelencias fueron observadas al final del apartado «El P. Donostia gregoriano».

Los tomos VI-IX contienen su producción de la comúnmente llamada música *profana* en las lenguas latinas, *mundana* en alemán y *seglar* (secular) en inglés, pero que a mi entender deberían llamarse con más propiedad y rigor música *humana*; porque, si la música religiosa es un camino cuyo fin trascendental es Dios, la humana tiene por objeto y fin al mismo hombre, proporcionándole entretenimiento, espiritual placer, alegría, salud psicológica y a veces incluso corporal, de donde la ciencia moderna llamada Musicoterapia.

En la música humana el tema más importante es sin duda el amor. Hablando el P. Donostia de las «Canciones amorosas del país vasco» (III, 2) escribe: «Son delicadas canciones del alma de la raza, el lenguaje en que nuestros abuelos cantaron los dos amores: el celestial y el terreno». Los amores cantados por el P. Donostia presentan tres temas principales: el amor de la madre por sus hijos, encarnado en las canciones de cuna, el amor de hombre y mujer y el amor a la naturaleza. Es notable el número de canciones de cuna a las que el P. Donostia puso acompañamiento, 34 en total, de las que el tomo XIII *Itsasoetan* contiene 16. Un estudio comparativo de estas canciones de cuna vascas con las «nanas» andaluzas y murcianas y las «Cançons de bressol» de Cataluña, Valencia y Mallorca nos daría un resultado sorprendente y altamente ilustrativo de las diferentes nacionalidades existentes en España, pues aunque el amor de madre en su esencia es igual en todas las madres, pueden, no obstante, a través de la canción, apreciarse importantes diferencias en su expresión. Las canciones de hombre y mujer son líricas y sin contenido erótico, por lo menos, en las que el P. Donostia seleccionó. En cuanto a las canciones que cantan la naturaleza creo que son más abundantes en el país vasco que en ninguna otra región española.

Tomo VI. Lili eder bat

Contiene 54 canciones. De las 43 melodías tomadas del Cancionero de Salaberry (números 1-43 de este volumen) las 30 primeras son para canto y piano, excepto la 19 que es para voz, quinteto de cuerda y piano; 27 de ellas llevan en la mano derecha del piano la misma melodía que se canta. Hago esta observación, porque teniendo en cuenta que siendo ahora su acompañamiento riguroso y ricamente pianístico, creo que estas 27 piezas podrían muy bien ejecutarse con éxito en el piano solo, como auténticas romanzas sin palabras. Sugiero esta idea a los profesores de piano de los Conservatorios, a los concertistas de piano y a todos aquéllos que tocan este instrumento en su casa por el solo placer de la música. Son composiciones muy poéticas que uno puede disfrutar sin la necesidad de disponer de un cantante. Los números 31-43 son trece melodías vascas armonizadas para varias voces a cappella. Las canciones 45-53, totalmente originales, compuestas sobre poesías del dibujante, poeta y compositor Apeles Mestres, son auténticos e inspirados «Lieder». El «Lied» fue muy practicado por los compositores catalanes de la primera mitad de este siglo. Lo más asombroso en el caso del P. Donostia, aparte de su inspiración, es la perfección con que trata la prosodia catalana y

aun el mismo espíritu que las anima no es vasco, sino catalán, hasta tal punto que si no llevaran el nombre del P. Donostia, yo como musicólogo diría que son de un anónimo catalán. Yo que conocí todavía a las grandes cantantes, Mercedes Plantada, Pilar Rufi (a la que el P. Donostia dedica dos canciones), Teresa Fius, Conchita Badía y otras de las que ahora no recuerdo el nombre, que conquistaron merecida fama en la especialidad del «Lied» y de la canción catalana, me siento impresionado sólo hojeando estas canciones del P. Donostia. Este en enero de 1915 escribía a Pedrell: «Me alegraría mucho que las viera Vd. El lied o canción me atrae de una manera irresistible. Todo lo que tiene carácter íntimo me subyuga. El público me amedrenta y me repugna. Estas canciones de que le hablo salieron de golpe. Tanto que tuve que apartar de mi vista el *Pom de Flors* (título de la colección de A. Mestres), porque corría el peligro de ponerlo todo en música».

Tomo VII. Goizean Goiz

Contiene 56 obras. Los números 1-31 son canciones populares vascas para voz y piano. Dobra la melodía en 8 canciones, no la dobla en 23. De aquellas en que el piano dobla la melodía, repito lo que dije antes: se pueden ejecutar con piano solo como romanzas sin palabras. De todas las canciones populares vascas para voz y piano digamos una vez por todas que son rigurosas creaciones personales, aunque utilice la canción popular. La compenetración de sus variados y originales acompañamientos con la melodía popular es tan perfecta como si el propio P. Donostia hubiese inventado las melodías. Un caso tan perfecto de compenetración sólo se ha dado en las *Siete canciones para canto y piano* de Falla, que los críticos creyeron que las melodías eran del propio Falla, imbuido del espíritu de la canción popular, hasta que el llorado amigo M. García Matos publicó las fuentes y los Cancioneros populares de donde Falla había cogido las melodías -y textos naturalmente- de sus famosas canciones². Los números 32-45 son canciones populares vascas armonizadas en estilo polifónico. Entre ellas destaca la *Suite Vasca en cuatro tiempos* a 4 v. mixtas compuesta en 1913 para el Orfeón Donostiarra sobre temas populares recogidos en Baztán y Sara. Esta Suite comprende los números 42-45; el segundo tiempo a 6 v., cinco de ellas cantan a boca cerrada, creando un ambiente como de instrumentos de cuerda con sordina. El 45, de dimensión poética, en determinados momentos se convierte como en dos coros en diálogo, uno de 4 v. blancas y el otro de 4 v. de hombre. Los números 46-56 están compuestos sobre poesías catalanas: los cuatro primeros para canto y piano y los seis últimos polifónicos. Estos, por la fecha de su composición es evidente que los escribió durante su estancia en Barcelona para el Laydon Chorus del que hablaré después. Entre ellos sobresale la *Diada dels morts*, con letra de Verdaguer, donde la última palabra «Paradís» le inspira la idea genial de terminar la pieza cantando y glosando a boca cerrada la melodía gregoriana «In Paradisum deducant te Angeli», lo que demuestra una vez más cómo el canto gregoriano es un elemento esencial en la vida y obra de nuestro compositor.

2. Ver la revista *Música*, vols. 3, 4 y 6 (Madrid, 1953).

Tomo VIII. Itsasoetan

Consta de 48 canciones, de las que las 38 primeras son vascas, de ellas 26 para voz y piano. Dobla la melodía en 6 y no la toca en 20. La sentida canción de cuna, n.º 14, *Buba ñiñaño* hace pensar en la simplicidad ingenua de las canciones de Mussorsky. Esta misma melodía la vuelve a armonizar para 5 v. mixtas y solistas en el n.º 31. Los 27-37 son a varias voces. Entre ellos sobresalen el 33 a 8 v. repartidas en dos coros, uno de voces blancas y otro de hombres. El 36 a 5 v. y el 37 a 4. y *silbo* son poemáticos por sus dimensiones. También debe considerarse como poema por su larga extensión el 38, *Andregeia*, balada vasca para mezzosoprano. Los números 39-43 son polifónicos. Entre éstos debo destacar el 40, *Venerabilis barba capuccinorum*. Estas tres palabras son todo el texto. La simple idea de componer un poema humorístico con estas palabras demuestra la ingeniosa fertilidad de su imaginación. Esta obra, única en su producción, nos muestra uno de los aspectos que conforman la personalidad del P. Donostia: su sentido del humor, del buen humor, de aquella fina dosis de ironía ática, es decir, sana y nunca cáustica, que pudieron observar en su persona todos aquéllos que le trataron. El mismo me enseñó esta pieza, cuando la terminó y se reía contentísimo. El humor es algo tan real en la persona del P. Donostia que le inspiró una extraordinaria y documentada conferencia sobre *El humorismo en la música pura*, leída en la Universidad de Barcelona (Obras Completas, tomo V, 15). Acaba el tomo con los números 44-48 que son cinco melodías de los judíos sefarditas, armonizadas para canto y piano. Una vez más hay que admirar la imaginación creadora de nuestro capuchino en poner unos acompañamientos tan fuera de lo corriente en unas melodías que por su procedencia y estilo no se prestan tanto como otras para ponerles un bueno y original acompañamiento.

Tomo IX. Larre Gorrian

Contiene 52 obras. Las 24 primeras son canciones populares vascas para voz y piano recogidas por el mismo compositor en su Cancionero Popular Vasco. Resalta siempre el acierto de sus acompañamientos dentro de su gran variedad. El piano dobla el canto en 9, no lo dobla en 14. Los números 25-41 son armonizaciones polifónicas. A notar que 10 de ellas son para voces de hombre. Destaca por su extensión y efectos contrastados *Ara eguzquia*, n.º 29, subtitulada «escena coral»; la 31 y 34, donde las voces a boca cerrada hacen como un acompañamiento de cuerda; el 32, *Bautista Bazterretxe* con ritmo de sardana y las tres alegres versiones de *Bimbili bimbolo* (Tomo IX, 18, 27 y 36). Escritas entre los años 1910-1923 son las más fáciles de su producción coral. En cambio los números 42-52 comprenden 8 canciones, tipo Lied, para voz y piano sobre textos en francés, de los más altos vuelos, tanto por la inspiración de sus melodías como por sus magistrales y brillantes acompañamientos, no siempre fáciles, que revelan una categoría a nivel internacional y merecen ser conocidas por todos los cantantes. Creo que este año del primer centenario del nacimiento del P. Donostia debería servir para que los responsables de la cultura musical del gobierno vasco dieran a conocer al mundo las mejores obras del compositor, patrocinando la edición de algunos discos.

Tomó X. Piano

El P. Jorge de Riezu en el prólogo a este tomo, hablando de la producción pianística del P. Donostia escribe: «No deja de extrañar la relativa escasez de la misma, habiendo sido el piano su principal maestro y confidente de su experiencia musical». Efectivamente desde el año 1916 en que escribió el último de sus *Preludios* hasta 1928 su piano permanece mudo. Desde esta última fecha hasta 1937 solamente escribirá *Plegaria y Minueto Vasco* (n. 24 y 25). Su producción pianística se anima un poco en los años 1937-1940 durante las cuales escribe las *Infantiles*. Entre 1940 y 47 sólo compondrá *Danza vasca* y su última obra, *Homenaje a J. C. Arriaga*, la escribe en 1954.

Yo creo que la explicación de esta relativa escasez de obras para piano está en que el P. Donostia siente la música en función de melodía y de canto, ya sea éste a solo o para varias voces y por ello su grandeza como compositor estriba más en su música vocal. Por la misma razón su producción vocal es constante a lo largo de su vida y más numerosas sus obras. El mismo compositor hablando de sus *21 Preludios vascos* en una larga carta dirigida a la Excm. Sra. D.^a Elisa Page de Calonge escribe: «Me pide Vd. unas notas o explicaciones acerca de mis Preludios Vascos. Se la voy a dar: Estos poemitas son pura y simplemente música y no tienen más comentario o explicación que la que, después de compuestos, les he adaptado más o menos bien. Como causa eficiente no puede señalárseles ninguna, sino la necesidad espiritual mía de escribir música, de *trasladar al papel lo que me canta dentro*». Hasta aquí el compositor. Si yo he citado únicamente estas líneas es para que nadie imagine que sus Preludios son música programática o descriptiva basada sobre argumentos literarios como podrían hacer pensar los títulos de dichos Preludios, antes al contrario, estos comentarios han sido escritos después que la música existió sin ellos. Al decir que «es la música que le canta dentro» manifiesta cuál es la línea común a todas sus composiciones: su espíritu de cantables. De hecho los 21 Preludios, exceptuando en algunos unos pocos compases de introducción, todos son melódicos, apareciendo la melodía cantable en la mano derecha la mayor parte de las veces y en otras en la izquierda. Siempre me dan la impresión de romanzas sin palabras. La misma técnica de cantable encontramos en las piezas 22-27. Solamente el 28, *Homenaje a Juan Crisóstomo de Arriaga* aparece como un Allegretto de sonata de un solo tiempo. Los números 29-41 conforman una colección de piezas infantiles para piano a 4 manos de indudable mérito y gracia artística, dividida en dos cuadernos: el primero, números 29-33 como piezas fáciles de primer grado; y el segundo n. 34-41, menos fácil, sin llegar a difícil. Creo que aún hoy día esta serie de *Infantiles* merecen ser recomendadas a los profesores que enseñan el piano a los niños y adolescentes. Dentro de este apartado deben ser recordadas las transcripciones *Música de tecla en el País Vasco*, Siglo XVIII, con obras de Oxinaga, Larrañaga, Gamarra, Lambide, Echevarría.

Tomó XI. Órgano

El P. Donostia, ya sea por su natural inclinado a la religión, ya sea por el ambiente musical del convento de Lecároz, siempre se sintió más organista que pianista. Como dice el P. Riezu en el Prólogo a este volumen «con

música para órgano apareció por primera vez su nombre en letras de molde». Entre 1907 y 1912 escribió una decena de piezas a las que el propio compositor denominó *Album para órgano*. Son diez piezas para la entonces habitual intervención del órgano en distintos momentos de la misa, por ejemplo, Entrada, Ofertorio, Elevación, Salida, actuando además el órgano, de relleno, en otros momentos vacíos de música vocal, en los que se tocaban piezas como Plegaria y Meditación. Escrito al estilo de las obras de L. Boëllman o las *44 petites pièces pour orgue ou harmonium* y *L'Organiste, 59 pièces pour Harmonium* de César Franck, son obras muy agradables que cumplen con su función, pero no son precisamente exponentes de su personalidad. Su expresión desde el punto de vista religioso son un tanto sentimentales y desligadas de la acción y espíritu litúrgicos. Una tal música no podía satisfacer el profundo sentido religioso del P. Donostia que no concibe una música religiosa que no esté influida por el canto gregoriano hasta el punto de afirmar que ni las obras de Bach ni de César Franck son aptas para los oficios litúrgicos, porque no están inspiradas en el gregoriano. Esto explica que, aunque ejerciera de organista, sufriese una crisis como compositor de música para órgano que le mantuvo inactivo, durante 30 años, en la producción de música orgánica. «Y fue en los seis años de permanencia en Francia (1936-1943), escribe el P. Riezu, cuando a nuestro músico le renació el deseo de confiar al órgano la intimidad de su alma.» Fue sobre todo al conocer la obra y la persona de Charles Tournemire, sucesor de César Franck en la iglesia parisiense de Santa Clotilde, cuando vio con claridad el camino a seguir para componer música de órgano arraigada en la liturgia y encarnando un auténtico sentimiento cristiano. Con gran entusiasmo escribe: «Era de esperar la aparición de una gran obra que aprovechara los recursos del arte que nos legaron los maestros antiguos, se inspirara en el sentimiento religioso, no vago, sino preciso y concreto y bebiera de la fuente de toda música religiosa, que es el canto gregoriano. ¡Ya está a la vista! Su nombre *L'orgue mystique*; constará de 51 cuadernos según las fiestas y domingos del año. Su autor, Charles Tournemire, organista de Santa Clotilde de París». Escribió el P. Donostia una elogiosa recensión crítica de la obra de Tournemire en la revista *Etudes franciscaines* y el gran organista francés quedó tan admirado de la comprensión de su obra por parte del P. Donostia que en carta del 10-XII-1931 le dice: «Acabo de recibir su admirable y penetrante estudio sobre *L'Orgue mystique*, el más bello y extraordinario que se ha escrito». Y un poco más adelante añade: «Vea Vd. cómo hace Dios las cosas: en el momento de recibir su obra magistral, terminaba yo el oficio que le dedico, el XVIII después de Pentecostés». En efecto el n.º 45 de *L'Orgue Mystique* trae esta dedicatoria: *A mon ami le Pere José Antonio de Donostia*. (Cf. el Prólogo a este tomo del P. Riezu). Encuentro lógica la reacción del P. Donostia ante tal música. Yo mismo tuve la felicidad de conocer la obra completa del gran organista francés, gracias a mi maestro de armonía el P. dom Ildefonso Pinell, organista primero del Monasterio de Montserrat que tocaba todos los cuadernos de *L'Orgue mystique* a medida que iban saliendo, y no contento con esto, invitó a su autor a que visitara el Monasterio. Aceptó la invitación y todos los que estábamos en Montserrat pudimos oír las geniales improvisaciones de Tournemire durante la misa conventual. A partir del contacto con la obra del organista francés, el P. Donostia concibe la idea de escribir también una serie de cuadernos inspirados en la música gregoriana. Su título general sería *Itine-*

rarium Mysticum, pero sólo escribió la música correspondiente a tres cuadernos. El primero bajo el título de *Ascensiones Coráís* contiene 8 obras inspiradas en piezas gregorianas pertenecientes en su mayoría al oficio de Pascua. El segundo *In festo VII Dolorum B.M. Virginis*, 7 obras cuyos temas gregorianos no pertenecen precisamente al oficio de la Virgen. El n.º 1, *Dolens Sulamitis*, no utiliza tema gregoriano. El 2 desarrolla el tema del *Popule meus* perteneciente a los Improperios del Viernes Santo: el 3 toma por tema el «*Christus factus est*»; el 4 los temas de «*Dulce lignum*» y «*Cruce fidelis*»; el 5 sobre «*Ecce lignum crucis*»; el 6, «*Plegaria por el hijo prisionero en el exilio*» emplea el mismo tema gregoriano del número anterior; en realidad sólo el n.º 7 «*Ne vocetis me pulchram sed amaram*» y el primero guardan relación directa con el texto de los dolores de la Virgen. Pero aquí aún podemos ver la filosofía del P. Donostia. Los dolores de Cristo son los que ocasionan los dolores de la Virgen, por consiguiente es lógico haber empleado los temas citados. El cuaderno tercero, *Pro tempore Nativitatis Domini* es misceláneo. El 1 es una Pastoral sobre el villancico vasco «*Oi Bethleem*»; el 2, aunque lleve el título en latín, tampoco emplea tema gregoriano; en el 3, «*Berceuse de l'Enfant Jesús*» toma el tema gregoriano de «*Puer natus est nobis*»; el 4 «*Adoration des Bergers*» se inspira en la melodía del «*Adoro te devote*»; el 5 «*Variations sur un Noél*» desarrolla, como el n.º 1, el tema del citado villancico vasco. También es misceláneo, como lo indica su título el apartado de *Piezas Sueltas*. De los cinco números que contiene el 1, «*In Paradisum*» emplea el tema gregoriano; en el 2, «*Oración a Ntra. Sra. de Roncesvalles*» utiliza la melodía del «*Ave maris stella*»; en el 3, «*Tríptico*» el primer tiempo es una magnífica y soberbia versión para órgano de la Marcha Real, en el segundo tiempo glosa el «*Dies irae*» y en el tercero toma nuevamente por sujeto la melodía de «*In Paradisum*». Dejadas aparte estas observaciones, el hecho importante es éste: después de conocer a Tournemire, el P. Donostia vuelve al órgano. Su música ya no se parece en nada a la de su *Álbum* de 1907-1912, pero tampoco se parece a la del organista francés. Es una música completamente personal y en estas obras se encuentra la más avanzada técnica armónica a que llegó nuestro músico, siempre al servicio de la elevación del espíritu religioso. Son obras de gran altura y profunda inspiración. Su autor, sin duda, las debía amar mucho desde el momento que consignó en ellas la registración de manera tan detallada y meticulosa, para conseguir los efectos tal como los concibió su fantasía creadora.

Tomo XII. Música de Cámara

Este tomo es como una Miscelánea de música instrumental, en cuya última página se da, muy acertadamente, el índice de otras obras para pequeña y gran orquesta y teatro no publicadas, pero sí conocidas en versiones más sencillas. Contiene 21 obras. La primera es un cuarteto de cuerda en *mi* menor de considerable extensión, en el que se propuso imitar los cuartetos de tipo clásico. Los números 2 y 3 dos romanzas para violín y piano, el 4 un Minueto para cuarteto y el 5 una «Invocación» para violoncelo y piano. Estas cinco obras, muy agradables, sin duda alguna, en su audición no presentan especiales rasgos de su personalidad. Escritas entre 1905-1907, a los 19 años de edad, muestran que su autor no intentó otra cosa que asimilar la forma y

estilo de los músicos anteriores a él. En el n.º 6, «*Coro de ángeles*» tomado del drama religioso de H. Ghéon, *Les trois miracles de Sainte Cécile* para pequeña orquesta y coro femenino a 3 y 4 v. compuesto en 1920, aparecen ya cualidades que serán constantes de su estilo. En primer lugar el canto recitado del texto es de una perfección absoluta en el decir cantando el texto francés. La mayor parte de este número es cantando recitado a 3 ó 4 v. Los instrumentos que intervienen en el primer período son solamente el piano y el órgano juntos, combinación por cierto nada frecuente. En el segundo período tres compases a solo de violín hacen de puente para introducir toda la cuerda junto con las cuatro voces que continúan cantando en recitado hasta la entrada del arpa. Aquí el canto es ya melódico, alternando en breve diálogo el contralto y el soprano, mientras la orquesta se va enriqueciendo en polimelodías originales, y cantando las cuatro voces y sonando toda la orquesta, termina este cuadro creando una sensación etérea, verdaderamente angelical. El n.º 8 contiene *Cinco Preludios Vascos* para violín y piano, siendo una adaptación de los Preludios para piano solo. Los números 7, *Ilargitan* y el 11, *Urruti-jaiá* son versiones para orquesta de los Preludios del mismo título para piano. Los números 9, *Ingurutxo* para flautín y piano, el 10 *Axeria eta Gabaraxaina* y el 16, ambos para pequeña orquesta, están compuestos sobre temas vascos. De una manera general podemos decir que todas aquellas composiciones que utilizan temas vascos son siempre muy personales y su éxito está asegurado. El 12, *Edate-soñua* es un Rondo-Minuetto sobre un tema que tocan los txistularis de Santesteban (Navarra) los días de Pentecostés y Corpus. De gran interés y belleza es el 14, «*Paisaje*» para flauta y cuarteto de cuerda. De menor interés son los números 17, 18 y 21. El 19 es una «*Glosa sobre la Salve*» solemne gregoriana para violoncelo y órgano, donde una vez más se corrobora la importancia que el gregoriano tiene en sus composiciones. Es una idea original que no sé si la haya tenido algún otro compositor de nuestro tiempo. Del 20 «*Evocación Sevillana*» ya se habló al estudiar el contenido del Tomo II. Finalmente merecen particular mención el 13, *Sonata* de J. Arana para violín y piano y el 15, *Sonata de Chiesa de T. Albinoni* para los mismos instrumentos, cuyo mérito, aparte de la transcripción, es la realización del acompañamiento tan artístico como compenetrado con el violín. Acerca de todas estas piezas el lector encontrará unas *Notas Complementarias* del P. Riezu al final del volumen.

IV. EL P. DONOSTIA Y BARCELONA

Entre los compositores peninsulares, no catalanes, relacionados con la ciudad de Barcelona, el P. Donostia ocupa un lugar preferente. Ya en 1918, tenía entonces 22 años, residió en la Ciudad Condal, estudiando contrapunto con el maestro Adrián Esquerrá (1873-1927) profesor de armonía y contrapunto en la Academia Granados. Allí conoció al autor de *Goyescas*, tal amigo de los PP. Capuchinos de Nuestra Sra. de Pompeya, que un buen día les obsequió con un recital Chopin en la misma biblioteca de su Convento. En estancias posteriores, con toda probabilidad en los años 1912-1913, ya que en este lapso de tiempo puso música a 21 poesías catalanas, se relacionó con Pedrell, padre del nacionalismo musical catalán y español, cuya técnica en la armonización y acompañamiento de los cancioneros populares influyó en los

buenos compositores de su tiempo, especialmente en Falla y algo también en el P. Donostia. También estuvo en Barcelona en 1929 con motivo de la conferencia, admirablemente documentada, que pronunció en la Universidad Central sobre *El humorismo en la música pura* el 25 de abril de dicho año. Durante estas estancias en Barcelona conoció las obras de grandes poetas catalanes como Jacinto Verdaguer, a los barceloneses Juan Maragall, José M.^a Guarch, Apeles Mestres y al mallorquín Lorenzo Ribera entre otros. En su artículo *Maragall o el poeta de la palabra viva* (t. III, 46) da a entender que conocía muy bien la extensa producción de Maragall, el cual según el P. Donostia «Es un regalo divino el que la providencia hace a una nación, a una raza, dotándoles de inteligencias, de corazones que sean como una síntesis de sus cualidades más excelsas, más características. Dios bendijo a Cataluña, dándole, entre otros a un poeta, a un político y a un obispo, que mejor que nadie representan la Cataluña renacentista de fines del siglo pasado, y de principios del actual. Un obispo, el doctor Torras y Bages... un político, Prat de la Riba, que fue el forjador definitivo del alma política catalana y un poeta, Juan Maragall, de quien hablaremos brevemente». Hasta aquí el P. Donostia. En este artículo muestra que conoce bien a Maragall y tras algunas citas y observaciones termina el artículo diciendo: «Lector amigo... hazte con alguno de los volúmenes que he citado y léelo a la sombra de un castaño verde, léelo y medita y verás que Maragall será uno de tus amigos, uno de esos con los que no se rompen las relaciones nunca. Uno de esos a los que se les visita con alguna frecuencia, porque su trato es no sólo agradable, sino también provechoso». Escribía estas palabras en 1934. Su entusiasmo por Maragall se explica, aparte de sus méritos literarios, por su espíritu nacionalista dentro de la pluridad ibérica. Maragall aconsejó a Miguel de Unamuno que fundase una Revista Ibérica que recogiera trabajos escritos en las cuatro lenguas hispánicas, castellano, catalán, vasco y portugués. (Cf. M. Querol, *La Escuela Estética Catalana Contemporánea*, Madrid 1953, págs. 216-221).

Al P. Donostia le gustaba mucho Barcelona y se sentía muy a gusto en ella. Léanse entre otros artículos las *Postales barcelonesas* (t. III, 58) escritas con motivo del Congreso Internacional de Musicología y de Música Contemporánea en el cual tomó parte, invitado por su organizador H. Anglés, leyendo una comunicación sobre Joannes de Anchieta. Son doce postales literarias, escritas a vuela pluma, en las que día por día cuenta las actividades del Congreso. En la II hace un esbozo de la personalidad de H. Anglés. Su entusiasmo por el Congreso y la ciudad de Barcelona es tal que a raíz de una recepción en casa de los señores de Roviralt y tras un concierto en que se ejecutó un quinteto del P. Soler y canciones de Granados y Vives «cantadas por Conchita Badía con un gusto sin igual», exclama: «¡Qué recepción más delicada, más discreta y más espléndida! Se diría que estábamos en París». Mejor elogio ya no lo podía hacer, dado que él vivió tan a gusto en París. También escribió el artículo «*In foraminibus petrae*» en que elogia la vida litúrgica del Monasterio de Montserrat cuyos oficios en la iglesia producen los mismos sentimientos de paz y devoción igual que los de Solesmes.

Pues bien, en esta ciudad donde tan a gusto se encontraba volvió diez años más tarde para hacer una estancia que duró nueve años. En otoño de 1953 es creado el Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que empezó a funcionar en enero de 1944. En este mismo mes, H. Anglés, Fundador y Director del Instituto, propone a las

autoridades de dicho CSIC el nombramiento del P. Donostia como Colaborador de dicho Instituto, nombramiento cuya redacción oficial data de fines de marzo. De sus actividades desplegadas en este centro no hablaré aquí, porque Vds. podrán leerlas, en el artículo publicado en el Tomo Homenaje de su Centenario, con el título de *El P. José Antonio de Donostia en el Instituto Español de Musicología*.

Volviendo a sus composiciones musicales con texto catalán, encontrarnos un total de 31 obras. De ellas 9 son religiosas para voz y órgano y armonio, 14 para voz solista y piano, entre las que sobresalen las 10 del *Pom de cançons* (1913), 6 para 4 voces mixtas, una para 3 v. blancas y otra para 3 v. de hombre. Según escribe el P. Jorge de Riezu en *José A. de Donostia*, pág. 14, el P. Donostia solía decir: «Los catalanes tienen poesías muy bonitas; yo mismo he puesto música a varias de ellas».

En la producción musical de su última etapa barcelonesa juega un papel de primer orden el llamado «Laydon Chorus». Su historia la he bebido en su misma fuente. Esta es la historia:

El conocido y erudito librero José Porter, cuya categoría comprenderán enseguida, si les digo que la correspondencia personal de su archivo comprende más de 200.000 cartas de centros como la Librería del Congreso de Washington, la Universidad de Harvard, la Hispanic Society de New York, el British Museum de Londres y otros centros similares, era un gran filarmónico, cantó muchos años en el Orfeo Catalá y era miembro del Club Junior, entidad que acostumbraba a estrenar una ópera cada año, desempeñando el Sr. Porter papeles importantes confiados a los personajes que requerían voz de tenor. Pero llegó un momento en que su creciente importancia a nivel internacional como librero le impidió invertir horas en los ensayos del Orfeo Catalá y del Club Junior. Este hecho le producía un vacío espiritual que no se llenaba con sus éxitos de librero. En estas circunstancias el Sr. Porter conoció al P. Donostia, empieza su amistad y un buen día el Sr. Porter le propone y expone la idea de formar una coral doméstica, por decirlo así, cuyos miembros se reunirían a ensayar en su casa, con lo que lograría disfrutar de la música, sin menoscabo de sus múltiples actividades como librero. El P. Donostia recibió la propuesta con gran entusiasmo, diciéndole que él, como compositor, necesitaba también de un coro. Así nació el «Laydon Chorus», palabra formada por las tres primeras letras de Layetana, calle en cuya esquina vivía y vive todavía el Sr. Porter, y don por el comienzo de Donostia. El Coro constaba de una veintena de cantores, todos ellos músicos y capaces de solfear a primera vista una pieza, aunque después para su perfección se necesitasen varios ensayos. En esta coral estaba toda la familia del Sr. Porter y su esposa, así como sus tres hijos, Miguel, Rafael, José y su hija María, y varios amigos, entre ellos, Narcisa Toldrà, hija del Director de Orquesta Eduardo Toldrà, Montserrat Albet, hoy Jefe del Centro de Documentación Musical de la Generalidad de Cataluña, la esposa de don Ricardo Giner, uno de los más amigos del P. Donostia, María Capdevila, miembro del grupo «Ars Musicae» especializado en la interpretación de música antigua, Mariona Bonet, violinista, que estrenó las sonatas para violín y bajo de Francisco Manalt, cuya transcripción y realización del acompañamiento fueron hechas por el P. Donostia y publicadas en tres cuadernos por el Instituto Español de Musicología, Enrique Gispert conocido director de agrupaciones de música antigua, José M.^a Ribera, Enrique Solsona y algunos más.

Sin duda alguna la dirección de esta coral llenaba de mayor satisfacción el espíritu artístico del P. Donostia que el hecho de tocar el órgano en el convento de los PP. Capuchinos y de realizar transcripciones e investigaciones en el Instituto E. de Musicología. Las horas de ensayo con el Laydon Chorus fueron las más felices de su última estancia en Barcelona. Ensayaban todos los martes y viernes de 7 a 9 de la tarde en casa del Sr. Porter. Muchas veces, con el entusiasmo se alargaba algo más el ensayo, lo que hacía que cuando el P. Donostia regresaba al convento de los Capuchinos, éstos ya habían cenado. En tales casos el P. Donostia acostumbraba a decir a los del coro: «esta noche cenaré tortilla de cemento».

Aunque privado y doméstico, el Laydon Chorus dio también conciertos públicos en Barcelona, donde estrenaron en la CAPSA la representación de «Le Noel de Greccio» de H. Ghéon, actuando también en otras ciudades importantes de la provincia de Barcelona como Sitges, Vilanueva y Geltrú y otras. Merece una mención especial su actuación en Vilajoana, pequeña localidad cercana a Barcelona, donde murió el máximo poeta catalán Jacinto Verdaguer. En la pared, junto a la cabecera de la cama tenía escritos estos versos suyos:

Fill de la terra dura - nat del no-res,
baixo a la sepultura - pels anys empés,
mes trobo la baixada - mes que felix
quan pensó que és Pentrada - del paradís.

Versos que traducidos dicen así:

Hijo de la tierra dura - nacido de la nada
bajo a la sepultura - por los años empujado
pero encuentro la bajada - más que feliz,
cuando pienso que es la entrada - del paraíso.

Me explicó el Sr. Porter que estos versos junto a la cama en que expiró Verdaguer impresionaron y conmovieron muy fuertemente al P. Donostia, quien no hizo comentario alguno. Pero unos pocos días después se presentó al ensayo del coro con una composición nueva: había puesto música a los citados versos de Verdaguer. Otro momento emotivo para la coral y su director fue su visita al Santuario de Santa María de Tagamanent, localidad de la provincia de Barcelona, de 400 habitantes escasos, situada a 1.064 metros sobre el nivel del mar, en cuya ermita cantaron el Pater Noster y Ave María de Strawinsky. El Laydon Chorus con el P. Donostia interpretaba toda clase de música nacional y extranjera y, como es de suponer muchas canciones vascas y otras originales, a voces mixtas, fueron escritas expresamente para dicha coral.

Habiendo preguntado al Sr. Porter acerca de la persona y de la personalidad del P. Donostia, me dijo textualmente: «como persona era un ángel, de buen humor y un poquito burlón, festivo y sin malicia. Como músico era el más músico de cuantos he tratado en mi vida. Con su trato nos enriquecimos todos mucho espiritualmente». También pregunté al Sr. Porter si recordaba alguna anécdota que mereciera su atención. Me dijo que un día, asistiendo con él a un concierto de orquesta en que se interpretó una obra de gigantesca estructura, le dijo el P. Donostia: «¡Con lo bien que estaba la música antes de Beethoven!». Su alma de auténtico franciscano huía de las innecesarias complicaciones en el arte. Por temperamento desechaba los grandes conglomerados

dos sonoros y no manifestó ningún interés por todas aquellas estructuras musicales que nada aportaban a los sentimientos humanos y cristianos. El, como Bach, nunca admitió la divisa de «el Arte por el Arte» en su quehacer diario. Su arte va directamente a Dios en las composiciones religiosas y a los hombres en las profanas.

Sigue a continuación el Catálogo de las canciones catalanas extractado de los diferentes tomos de música publicados por el P. Jorge de Riezu:

1. Oiu-me pastors, Canción pop. para voz y órg. (1947). Tomo I, 59. Popular catalana.
2. Ja The trobat, dúo para soprano y contralto (1912). T. III, 67. Texto de Verdaguer.
3. Dolça mare del bon Déu, para voz y armonio (1912). T. IV, 66. Texto de Verdaguer.
4. Puix s'ou pastoreta, para voz y armonio (1912). T. IV, 67. Texto de Verdaguer.
5. Verge Santa del Roser, para voz y armonio (1913). T. IV, 68. Letra de C. Karr.
6. Puix que rosa molt suau (Goigs) para v. y arm. (1948). T. IV, 69. Popular catalana.
7. Reina excelsa immaculada (Goigs) para v. y arm. (1917). T. IV, 70. Popular catalana.
8. Vós nostra ciutat (Goigs) para v. y arm. (1947). T. IV, 71. Letra P. Antonio de Palma de Mallorca.
9. Verge del dos de febrer (Goigs) para v. y arm. (1946). T. IV, 72. P. A. de Palma de Mallorca.
- 10-19. Pom de Cançons para voz y piano (1913). T. VI, 42-53. Texto Apeles Mestre.
20. La mort del rossinyol, a 5 v. traducida al vasco. T. VI, 54. Texto vasco de Iraizoz.
21. Germana aigua, para voz y piano (1915). T. VI, 46. Letra de Ll. Riber.
22. Font de pastor, para voz y piano (1914). T. VII, 47. Texto J. M.^a Guasch.
23. Cuca de llum, para voz y piano (1915). T. VII, 48. Texto J. M.^a Guasch.
24. Les Aranyes, para voz y piano (1915). T. VII, 49. Texto Apeles Mestres.
25. Lo violí de Sant Francesc, a 5 v. mixtes (1949). T. VII, 50. Texto de Verdaguer.
26. Oració per obtenir l'amor, a 4 v. mixtas (1949). T. VII, 51. Palabras de S. Francisco de Asís.
27. La cigala, a 4 v. mixtas (1949). T. VII, 52. Texto de Verdaguer.
28. Lo filador d'or, a 4 v. mixtas (1951). T. VII, 53. Texto de Verdaguer.
29. Diada dels morts³, a 4 v. mixtas (1951). T. VII, 54. Texto de Verdaguer.
30. Margarideta, a 3 v. blancas (1951). T. VII, 55. Popular catalana.
31. Jorn de goig, a 3 v. de hombres (1950). T. VII, 56. Text de Camil Geis.

Y como palabras finales yo recomendaría que algún estudiante universitario, bien formado además en la composición musical, dedicase su tesis doctoral al estudio del P. Donostia y su obra. Ampliando la visión esquemática que yo les he dado y añadiendo *muchas cosas nuevas*, que el doctorando encontraría en el estudio de las Obras Completas del P. Donostia y muchos otros puntos que yo he visto y silenciado o no he desarrollado por falta de tiempo, el universitario obtendría con facilidad y placer la redacción de una buena tesis doctoral. También recomendaría que los profesores de Historia de la Música de las Universidades vascas y navarras, dedicaran cada curso una semana de seminario de estudios sobre la vida y obra de quien tanto amó a Vasconia y Navarra.

3. Este es el título de la poesía citada que empieza con el verso «Fill de la terra dura».