

P. NEMÉSIO OTAÑO S. J.

(1880 – 1956)

Alma da reforma da música sacra em Espanha,
a partir do *Motu Próprio “Tra le Sollecitudini”* de São Pio X



“Pois admitamo-lo para músico!...”

Foi com estas palavras de resignação que o Reitor e Mestre de Noviços da casa jesuíta de Loyola decidiu dar entrada na Companhia de Jesus a um jovem franzino e doente que passava grande parte do tempo de formação na enfermaria chamado **José María Nemesio Otaño y Eguino**. Foi precisamente este o sacerdote espanhol, pertencente à Companhia de Jesus, musicólogo e compositor, a quem se deve a tarefa de implementar a reforma litúrgica emanada do *Motu Proprio “Tra le sollecitudini”* de São Pio X em Espanha. Nasceu em Azcoitia, no País Basco, Espanha, no dia 19 de Dezembro de 1880. Iniciou a sua formação musical de forma autodidata, a partir dos seis anos de idade, podendo, desde muito cedo, contar com um relacionamento significativo e um apoio pedagógico de alguns dos maiores mestres do seu tempo. Antes de entrar na Companhia de Jesus, aos dezasseis anos de idade, estudou piano, solfejo e órgão, nomeadamente com as lições de seu tio Victoriano Balerdi e do primo Pedro, tendo ainda as primeiras lições de contraponto. Aos catorze anos era já organista na paróquia de Baliarraín. Entretanto, já em ambiente conventual, e durante a sua formação nas escolas jesuítas,

teve oportunidade de ler os grandes Oratórios clássicos, de Bach a Gounod¹, bem como os grandes autores da literatura pianística clássico-romântica que dominava com desenvoltura, ao ponto de executar de cor partituras inteiras. Ao mesmo tempo pode desfrutar dos três grandes órgãos Cavallé-Coll disponíveis em Azkoitia, sua terra natal, Loyola e San Sebastian, mas “desperta definitivamente o apreço por este instrumento” quando tem oportunidade de escutar Alexandre Guilmant em San Sebastian. Ainda em tempos de estudante, foi nomeado organista da Basílica de Loyola e, a partir de 1905, começou uma formação musical mais institucional, vindo a trabalhar com alguns dos melhores mestres de então desde Vicente Aguirre, na composição, a Vicente Goicoechea no Canto Gregoriano e polifonia clássica.² Em consequência da publicação do *Motu Próprio “Tra le sollecitudini”* de Pio X, que o entusiasmou decisivamente pela a causa da música sacra, organizou em 1907, sendo ainda um jovem de 27 anos, o I Congresso Nacional de Música Sacra, na cidade de Valladolid, com o que abria caminho a um processo que haveria de se prolongar por quase meio século; ao mesmo tempo fundava a *Revista “Musica Sacro-Hispana”*, publicação através da qual daria a conhecer os princípios fundamentais da reforma litúrgica e musical proposta pelo documento papal, no sentido de proporcionar os meios adequados à criação de uma musica sacra que ultrapassasse definitivamente a confusão gerada no século anterior por influência da música de ópera, como acontecia em todos os países da Europa do sul. Fiel às suas convicções segundo as quais a música deveria ser “parte integrante da liturgia” e não senhora e muito menos serva da mesma, no que podemos claramente ver ele anunciava já as grandes linhas da futura reforma conciliar. De acordo com as suas próprias palavras: “eu via o imenso trabalho que tinha que ser feito em Espanha, em favor da arte sacra, e compreendi que esse era o caminho, dada a minha vocação e, mesmo seguindo dia a dia todas as orientações que proporcionava a música profana mais moderna, dediquei-me à música religiosa, trazendo para ela todos os elementos que se pudesse encaixar no

¹ Foi por influência de um seu colega de noviciado, o jovem alemão Augustin Waldner, já organista e de avançados conhecimentos musicais, que Nemésio Otaño teve o primeiro contacto com as ideias do “movimento ceciliano” recentemente iniciado na Alemanha com Justus Thibault, Karl Proske e Franz-Xaver Witt, bem como da música de Bach e outros autores de música para órgão bem como de Palestrina e a polifonia renascentista (Cfr. JOSÉ LOPEZ-CALO, *Nemesio Otaño: medio siglo de música religiosa en España*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2010, p. 21).

² Note-se que a formação musical do tempo não era propriamente em sistema escolar pois as escolas superiores de música sacra surgiram algum tempo depois, mas podia-se usufruir de uma relação mais pessoal e directa com os próprios mestres, o que não deixa de ser mais frutuoso ainda conforme a sensibilidade e dedicação do próprio estudante.

carácter litúrgico.³ Mais tarde seria director da *Revista Tesouro Sacro Musical*, uma espécie de sucessora da publicação anterior.⁴

Para tal, o P. Otaño aderiu de alma e coração ao denominado Movimento Ceciliano, surgido na Alemanha nos finais do século XIX, expandindo-se depois a Itália e a outros países da Europa, mas procurando também evitar desde logo algumas posições mais conservadoras e retrógradas que advogavam, em nome de São Pio X, um regresso puro e simples ao passado, por meio da utilização do Canto Gregoriano e música palestriniana ou sua imitação, num ingénuo revivalismo que punha de parte as aquisições mais válidas e significativas da linguagem musical dos séculos XV-XIX. Esta perspectiva conservadora e redutora daria origem a um repertório sacro marcado pela “monotonia, a falta de vida, composições que, se não tinham nada de profano também pouco tinham de divino”, segundo as suas próprias palavras. O P. Otaño não deixou. No entanto de se colocar muito próximo dos grandes mentores do Movimento, como o também jesuíta P. Angelo De Santi, uma espécie de “ghostwriter” do Papa São Pio X e primeiro director do que foi mais tarde o Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma, e do P. Lorenzo Perosi, maestro da Basílica Patriarcal de Veneza e depois da Capela Sistina de Roma, com quem se correspondia assiduamente, ao lado de personalidades espanholas como o musicólogo e etnólogo Felipe Pedrell, os musicólogos Higinio Anglès e Ferdinand Haberl (ambos professores e directores do Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma), o compositor e organista Peter Griesbacher ou o gregoriano Gregório Souñol, também professor no Pontifício Instituto, entre muitos outros, criando toda uma dinâmica reformadora a que foi associando progressivamente outros músicos, amigos e discípulos ao longo de décadas.

Criou a *Schola Cantorum* de Burgos, depois de conhecer o monge de Solesmes Don Mocquereau, um dos responsáveis pela restauração do Canto Gregoriano, e foi director do coro da Universidade de Comillas⁵ entre 1910 e 1919, com o qual podia colocar em

³ Cfr. JOSÉ MARIA MUNETA, “El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX”, in *Cuadernos de la Sociedad de Estudios Vascos*, San Sebastian, 1983, p. 131-151, um trabalho disponível on line, que tivemos como especial referência neste apontamento biográfico. Não podemos deixar de ver nesta posição do P. Otaño, a proximidade às ideias de Licínio Refice, em Roma, por essa mesma altura, mesmo que não as aplicasse propriamente ao nível da música coral. Cfr. ainda JOSÉ LOPEZ-CALO, *o. cit.* e JOSE LUIS GONZALEZ, *La música española para órgano en el contexto del Motu Proprio*, Universidade de La laguna, 2016.

⁴ A revista *Tesoro Sacro Musical* foi fundada pelo também célebre P. Luis Iruarrizaga (1891-1928), sacerdote claretiano, compatriota, amigo e colaborador do P. Otaño, cuja vida particularmente curta ficou marcada por uma enorme produção musical sacra. O seu nome está presente em muitas colectâneas que marcam a música das devoções populares. A par de artigos de formação musical e litúrgica, esta revista publicava as partituras de vários autores espanhóis contemporâneos, um repertório que se cantava ainda pelos anos sessenta, nos Seminários e até em algumas paróquias. Nos tempos em que frequentei o Seminário Conciliar de Braga, pude conhecer bastante bem o conteúdo da mesma revista, pois existiam vários números da mesma no armário das músicas confiadas à minha responsabilidade, e por onde tive oportunidade de conhecer muitos dos nomes de compositores que agora vou referindo.

⁵ Hoje conhecido como Universidade Pontifícia de Comillas, esta instituição era um Seminário da Companhia de Jesus onde estudavam os meninos mais pobres de Espanha e alguns vindos das ex-colónias

prática os princípios da renovação musical e litúrgica, não só interpretando as obras dos grandes clássicos, mas também obras suas e dos seus contemporâneos, contribuindo dessa forma para a renovação do gosto musical muito adulterado por práticas amadoras cuja falta de qualidade o faziam por vezes cair no ridículo. Recordamos de tal ambiente algumas historietas que ainda fazem parte do nosso imaginário musical e litúrgico de outros tempos como a daquela Banda de música que assim cantava numa celebração em honra do Santíssimo Sacramento: “*Tantum ergo, ergo, ergo, Sacramentum, tum tum tum, Veneremur cernui, ó ai ó i*”... ou esta contada pelo compositor Vicente Aguirre: “*So, so, so, soberano São Roque / So, so, so, soberano Senhor, / Que foste virgem e mártir / E também mãe de Deus / Arre, arre, arre, arrependido estou*”... para não falar daquela missa que fazia ouvir mais de quarenta “*ámen*” a plenos pulmões.⁶ Através do trabalho realizado com a *Schola Cantorum* da Universidade de Comillas, ao lado das celebrações mais significativas da liturgia ou por meio dos concertos onde interpretava os clássicos da música sacra renascentista ou autores mais modernos, tornou-se o “megafone” da doutrina da Igreja sobre a Música Sacra, influenciando decisivamente a formação musical dos Seminários⁷ e alterando radicalmente a forma de actuação dos coros das catedrais, ainda marcados por mestres de capela cultores das práticas oitocentistas. Depois de várias peripécias que implicaram grandes transtornos na sua vida e sobretudo na sua produção musical, com deslocações e mudanças de casa, alteração das tarefas e compromissos no contexto da actividade da Companhia de Jesus, que aceitava de bom grado em nome da obediência religiosa, enfrentou contratempos em que a própria vida

espanholas. Aí tinham a sua formação os candidatos jesuítas maiores ao Sacerdócio, nos cursos de Filosofia, Teologia e Direito, sendo esse Seminário habilitado a conferir graus académicos. Aí, portanto, frequentou o P. Nemésio Otaño os cursos de “seminário maior” ao mesmo tempo que assumia funções de professor de algumas cadeiras ministradas aos mais pequenos. Entre essas funções do seu magistério em Comillas estava a música: Solfejo, Coro /Canto Gregoriano e Polifonia sacra antiga e moderna), Piano, Harmónio, Órgão e Harmonia. Os mais novos eram ensinados pelos estudantes mais velhos que eram também os “ensaiadores de naípe” do Coro. Uma verdadeira escola. Um precioso retrato dessa escola é pintado por JOSÉ LOPEZ-CALO, *Nemesio Otaño: medio siglo de música religiosa en España*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2010, p. 69-76).

⁶ Nas Unidades de Formação A-15, A-16 e A-17 do *Curso de Música Sacra* faço uma abordagem mais aprofundada desta problemática, desde a situação a música sacra no séc. XIX e reacção do movimento ceciliano (A-15) à acção de Pio X e aplicação do *Motu Próprio* durante o séc. XX até ao Concílio Vaticano II (A-16 e 17).

⁷ Esta perspectiva ceciliana mais conservadora era seguida particularmente no Seminário Menor de Braga, por acção do P. Manuel de Faria Borda que fazia interpretar no Coro dos Pequenos Cantores da Imaculada, músicas dos autores cecilianos, nomeadamente os italianos Lorenzo Perosi, Luigi Botazzo, Armando Antonelli, Giovanni Pagella, Oreste Ravello ou Salvatore Moreno, ao lado dos espanhóis Luís Iruarrizaga, José António Donóstia, Nemésio Otaño, entre outros. Ele próprio seguia, enquanto compositor, de perto, esta linha de orientação ao contrário de Manuel Faria que enveredava por uma perspectiva mais moderna assente nas ideias de Licínio Refice. Daí este ser conotado com um certo modernismo, linguagem dissonante e demasiado avançada para os gostos da época. Note-se que, nas poucas obras que nos deixou para a liturgia de então o P. Otaño era um pouco mais conservador do que nas que escrevia para Órgão. Pode-se ver, a propósito, o meu texto introdutório a NEMÉSIO OTAÑO, *Quatro Obras par Órgão*. Sobre alguns aspectos do que acontecia, nesta época em Portugal ver ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA, “Consequências do Motu Próprio ‘Tra le Sollecutudni’ em Portugal”, in *Nova Revista de Música Sacra*, n. 109.

esteve em perigo, motivados sobretudo pela Guerra Civil Espanhola e a dissolução da Companhia de Jesus. Viu-se então obrigado a recolher a casa de familiares em Azcoitia, País Basco, onde entretanto aproveitou para escrever a maior parte da sua produção musical mais significativa.

Dedicando-se ali à composição musical, tinha consciência de que as grandes obras estariam destinadas a ficar na gaveta e, por outro lado, não estava disposto a “fazer churros de consumo diário”, como ele dizia, recusando fazer músicas de uso imediato e fácil; por isso optou por voltar-se mais para a música profana, criando pequenas canções de sabor popular, ou fazendo arranjos corais de canções populares que fazia cantar aos seus coros, pois era bom conhecedor do repertório tradicional, muito por influência do seu amigo e musicólogo Felipe Pedrell.⁸ Desse mesmo espírito brotavam também algumas das melodias que dedicava à liturgia do tempo, ou melhor dizendo às devoções populares e momentos de formação religiosa do povo, já que à liturgia estava então reservado exclusivamente o uso da língua latina. Criou alguns *Motetes* mais simples, dedicados ao Santíssimo Sacramento, ao Sagrado Coração de Jesus, uma devoção muito viva a partir de finais do século XIX, e a Mara Santíssima, ao mesmo tempo que acompanhava também alguns tempos litúrgicos com relevo para o Natal. Trata-se de melodias simples com acompanhamento de Harmónio, ao gosto popular, marcadas por algum exagerado lirismo e sentimentalismo que hoje nos faz sorrir,⁹ como acontece com melodias então célebres e ainda cantadas actualmente como “*Estrella hermosa*”:

*“Estrella hermosa, que anuncia el día
eres, ¡Oh, madre! Virgen María.
Eres, María, estrella hermosa que anuncia el día.
Más que la luna ya en su alborada eres, ¡Oh, madre!,
¡Oh Madre Inmaculada!*

⁸ A Felipe Pedrell se deve ainda a publicação e divulgação dos grandes polifonistas espanhóis do séc. XVI, através de uma obra que foi pioneira na preparação da reforma que Nemésio Otaño haveria de empreender ainda na idade juvenil: o *Saltério Sacro-Hispano*, cujo título haveria de inspirar mesmo a revista lançada pelo músico jesuíta, *Música Sacro-Hispana*. A Felipe Pedrell se deve ainda a divulgação dos compositores para órgão da Renascença e Barroco, pelo menos numa obra que tenho, em dois volumes: *Antologia de Organistas Clásicos Españoles*, séc. XVI-XVII-XVIII.

⁹ Isto é tudo uma questão de sensibilidade e, no caso, bem espanhola, aliás expressa de forma surpreendente pelo P. José López-Calo, na biografia citada, com estas palavras: “*Estrella hermosa* é uma das obras-primas do Padre Otano. Para mim, a obra mais perfeita, não já entre os cantos populares, mas de toda a sua produção: a delicada inspiração da melodia, o equilíbrio da forma, a transparência e ao mesmo tempo riqueza da harmonia, a aparente simplicidade, que faz com que se julgue ser uma obra espontânea e natural onde, para citar a frase de Miguel Ângelo, “nada sobra e nada falta” e finalmente a profunda espiritualidade que resume de toda a composição em seus vários elementos, tudo em acordo com o texto: todo converte a esta obrinha numa joia, que não é menos apreciável pela sua natural pequenez” (JOSÉ LÓPEZ-CALO, *o. cit.* p. 61).

Escreveu alguns *Motetes*, *Salmos* e *Responsórios* para formações a 4 vozes, de uma estrutura particularmente simples e acessível, com este motete em honra de São José:

No período em que esteve retirado em casa de familiares, na sua terra natal, compôs ainda algumas obras destinadas a formações mais alargadas e capacitadas, de 4, 5 e 6 vozes com relevo para o *Motete "Christus factus est"*, e sobretudo o *Motete-Cantata "Tota Pulchra es Maria"*, para Tenor Solista, Coro a 6 vozes mistas, Grande Órgão e Orquestra,¹⁰ precisamente a sua última obra; não chegou a compor qualquer *Missa*, deixando inacabada uma *Missa de Requiem*.¹¹

¹⁰ Não se conhece a versão orquestral desta obra, como de mais nenhuma do P. Nemésio Otaño, mas sabe-se que a orquestrou porque pede ao encarregado da educação das suas obras para não publicar a versão orquestral, mas apenas a versão para Coro a 6 vozes e Órgão (Cfr. JOSE LÓPEZ-CALO, *o. cit.* p. 279). Esta mesma versão está gravada no CD *Oratio, sacred music 20th century from Spain and Latin America*, da Editora Chandos, 2003.

¹¹ A obra coral de Nemésio Otaño não se encontra acessível, nomeadamente a mais significativa. Podemos encontrar algumas *on line*, nomeadamente em <http://www.scholacantorumdecomillas.es/partituras.htm>

Desse mesmo período, data um número considerável de composições para Órgão, nas quais podia colocar em prática os seus conhecimentos mais profundos da técnica da composição. Nelas mostra estar também ao corrente dos recursos da técnica e do repertório organístico,¹² tanto no que se refere aos mestres do barroco espanhol como aos da Europa do seu tempo, dando-os a conhecer em Espanha e contribuindo para um notório avanço da técnica organística, com relevo para a música de César Franck. Conhecemos já a sua preparação e actividade precoce de organista e, a avaliar pelos programas de concerto que ele executava, particularmente nas várias inaugurações de órgãos para que era convidado, podemos ter uma noção da profundidade dos seus conhecimentos. Quando a 8 de Setembro de 1914 teve oportunidade de inaugurar o órgão da Residência dos Jesuítas na cidade galega da Corunha, executou o Programa:

Suite Gothique de L. Boellman
Cancão sobre uma melodia popular montanhesa de N. Otaño
Allegro Cantabile (5.ª Sinfonia) de Ch. M. Widor
Canzoncina a Maria Vergine de M. E. Bossi
Marcha fúnebre y Canto Seráfico de A. Guilmant
Allegro en fa suslenido maior de A. Cuilmant
Pastoral de C Franck
Credo de F. Liszt
Pifferata Montanara de R. Rcmondi
Allegro assai (da 4.ª Sonata) de A. Guilmant
Pastoral (da 5.ª Sonata) de A. Guilmant
Terceiro Coral de C. Franck

Assim, em contraponto com a simplicidade e até alguma ingenuidade que não disfarça na sua música coral, na música para Órgão, utiliza uma linguagem ousada, inovadora, nomeadamente em território espanhol, mesmo que possa indiciar algum ecletismo, assumido ou não, em que se podem escutar ecos das harmonias cromáticas e a modulação contínua de Cesar Franck, do cromatismo de Richard Wagner Max Reger ou Richard Strauss, e até do atonalismo e soluções harmónicas e rítmicas de um Stravinsky,

¹² O P. Nemésio Otaño era também um especial conhecedor da organaria ibérica e europeia, tendo sido particular zelador da autenticidade dos órgãos, cada um no seu estilo e no seu tempo. Foi o impulsionador do restauro do órgão da Basílica de Loyola, entre outros, exigindo que o trabalho fosse confiado à mesma firma, Cavaillé-Coll, que o construíra. Isso teve como consequência que o País Basco seja a região onde os vários órgãos Cavaillé-Coll que ali existem mantenham, ainda hoje, a traça original. Os seus conhecimentos em matéria de construção organística estão patentes na avaliação que faz do Órgão da Residência dos Jesuítas na Corunha: “Não se pode desejar composição mais adequada em órgãos de tipo médio. Acoplados os teclados e os pedais das combinações Pedaleira, obtemos um *tutti* geral grande pleno, sem estridência nem agressividade. Os fundos sustentam muito bem a palhetaria e a proporção entre ambos os elementos é exacta. Notei, entretanto, a necessidade de suprimir no primeiro teclado, ou a Quinzena ou o Cheio, colocando em seu lugar a Flauta Harmónica do segundo teclado e, em vez desta, uma Flauta doce; deste modo as combinações seriam mais completas e redondas” (ESTEBAN ELIZONDO IRIARTE, “El P. Nemésio Otaño SJ, principal impulsor del órgano en España, en la primera mitad del siglo XX”, in *Revista de Musicología*, XXX 2 (2007), p. 493.

sem se afastar muito do ar “impressionista” que se nota na globalidade da sua obra.¹³ A influência da modalidade gregoriana que informa e anima a sua produção, mas também dos autores franceses que marcam decisivamente a música de inícios do século XX, estão presentes na sua produção organística qua acaba por não disfarçar algum ecletismo. Consciente disto mesmo, o próprio afirma: “Não me preocupo nada em seguir ou não esta ou aquela tendência, nem reparo em fórmulas conhecidas; adopto-as a todas contanto que me sirvam para exteriorizar a ideia que as anima”. Se, como dissemos, a *Suite Gregoriana* é reveladora de uma linguagem particularmente moderna, ao lado de *Prelúdio Sinfónico*, já o bem conhecido *Adagio* não deixa de evocar a obra de César Franck, nomeadamente o *Cantabile*, não só pela estrutura da obrinha, mas também pela utilização de melodias “cantabile” ora na mão direita ora na mão esquerda, lembrando a técnica francesa “en Taille”, ao lado de uma notória e eficaz imitação canónica, para além de reminiscências do *Primeiro Coral* em Mi Maior.

The image displays a musical score for the 'Adagio' movement of the 'Suite Gregoriana'. The score is written for a piano and includes parts for Flute 8 (I - Flauta 8), Violin 8, Oboe 8, and Trompete 8. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score is divided into three sections: Section I (Flauta 8), Section II, and Section III. Section III includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'dim.' (diminuendo).

Poderíamos evocar também outras obras de Franck como *Prière* ou os movimentos mais lentos de outras obras como as *Fantasias*, a partir da audição desta obra organística do compositor basco. De modo geral, esta música está marcada por uma estrita ligação à sua concepção da música sacra, no contexto de uma liturgia que dava asas a um certo lirismo, cedendo por vezes a exagerada expressividade, definindo-se pela contenção, pelos movimentos lentos, com o uso e abuso dos registos *violejantes*, talvez na imitação do som do Harmónio omnipresente pelas igrejas paroquiais, resvalando por vezes para

¹³ Sendo, na opinião unânime de comentadores, a sua melhor obra para Órgão, a *Suite Gregoriana* parece também resumir as principais características do estilo, linguagem utilizada e os autores que inspiram o compositor e marcam a música do século XX: o cromatismo de Wagner, Max Reger e Siegfried Karg-Elert no I – *Aleluia, Psalite*; César Franck em II – *Oratio Vespertina*; os impressionistas e Charles Tournemire em III – *In Pace*, e Stravinsky ou Béla Bartok em IV – *Salmo Sinfónico*.

uma certa monotonia. Tal cedência à expressividade leva-o mesmo a utilizar, nas suas partituras, alguns procedimentos que a técnica de execução organística não consegue superar, como a solicitação do pedal “crescendo” da caixa expressiva quando se tem os pés ocupados na Pedaleira; contudo tais indicações poderão, pelo menos, ajudar o organista a compreender melhor a intencionalidade com que o autor a escreveu.¹⁴

Terminada a Guerra Civil, o P. Nemésio Otaño haveria de fazer parte do primeiro Comissariado Geral da Música; por várias vezes tentou sem êxito a criação de uma Escola Superior de Música Sacra em Espanha, para o que se rodeou dos melhores mestres de então e, entre 1940 e 1951, foi director do Conservatório de Madrid. Neste ano, ao se jubilar da direcção do Conservatório, recolhia-se a San Sebastian para passar os últimos anos da sua vida. Depois de uma existência em que se entregou de alma e coração à formação de uma nova mentalidade litúrgico-musical, no contexto quer do movimento ceciliano quer do Movimento Litúrgico do séc. XX, cujas orientações conduziram à reforma litúrgica preconizada pela *Constituição Conciliar “Sacrosanctum Concilium”*, do Concílio Vaticano II, viveu rodeado por uma plêiade de compositores, colaboradores e amigos que o foram apoiando e ao longo do tempo, ou então que puderam partilhar os seus ensinamentos como o seu exemplo e entusiasmo. Entre os eclesiásticos pôde contar com Vicente Goicoechea, Moisés Villalva, Gregório Suñol, German Prado, José António de Donostia, Eduardo Torres e de forma especial o seu sucessor e um dos mais marcantes, o P. Jose Inácio Prieto. Entre os leigos, Felipe Pedrell, Luis Urteaga, Jesus Guridi, Bernardo Gabiola, Nicolau Lambert, José Maria Beobide e Tomás Garbizu. Todos eles compositores de música para Órgão de inegável qualidade, e vários deles bem conhecidos como organistas.¹⁵

Já profundamente debilitado e em cadeira de rodas, consciente do enorme trabalho já realizado, mas também do muito que haveria ainda para fazer, o P. Nemésio Otaño, despedia-se de todos por meio de uma sentida intervenção no V Congresso de Música Sacra, em Madrid, em Novembro de 1954: “Quando eu comecei, aqui não se ouvia nada decente, cantava-se mal, interpretavam-se obras muito más, fortemente condenadas pela Igreja, e desde então para cá, aprenderam-se muitas coisas. Eu sou bastante exigente e, no entanto, compreendo que, em poucos anos se conseguiu um enorme avanço. Agora canta-se bastante bem. Não digo que seja uma perfeição, mas por toda a

¹⁴ Ao contrário do que acontece com a obra coral, as obras mais importantes de Nemésio Otaño para órgão estão disponíveis, numa gravação feita pelo organista basco Esteban Elizondo Iriarte, no Órgão da Basílica de Loyola, Editora Aeolus, 2008. Este organista tem-se dedicado especialmente à interpretação, divulgação e gravação dos autores do País Basco, que marcaram a música organística do séc. XX, de que é expressão mais significativa o livro *Cien Años de Música para Órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980)*.

¹⁵ Foi publicado um CD com músicas de Órgão intitulado *La música para órgano en el contexto del Motu Proprio*, pelo Organista Juan de la Rubia, Edição da Sociedad Española de Musicología, 2007. Compositores portugueses de música sacra que terão tido contacto com o P. Nemésio Otaño, ou pelo menos com a sua música, de uma forma mais directa, foram os, também jesuítas, P. Manuel Simões e P. Jacinto Martins que fizeram a sua formação em Granada. No entanto, a influência dos autores espanhóis na música litúrgica em Portugal nesse mesmo período é considerável, como já dissemos, muito comparável à dos italianos.

parte se podem escutar motetes bem cantados, o canto gregoriano e a polifonia sacra entraram nos Seminários, Igrejas e Catedrais, ocupando o lugar de honra que lhes correspondia. E existem grupos corais que merecem a nossa gratidão e o nosso aplauso. As coisas vão bem, não perdemos o nosso tempo. Nestes cinquenta anos não conseguimos voar... mas acreditai que se avanço muito”.

O P. Nemésio Otaño viria a falecer a 29 de Abril de 1956, em San Sebastian, País Vasco, uns meses antes de Lorenzo Perosi, a quem esteve ligado por uma profunda admiração e reconhecimento durante toda a vida. Ao longo do tempo, “conseguiu criar um extenso e valioso repertório de íntimos poemas corais – um verdadeiro cancionero religioso e popular – onde abundam as páginas mestras que, para as podermos classificar com tais, pouco importa a relativa brevidade do seu desenvolvimento, verdadeiramente impressionante, pelo que nelas se encerra de nobre e ponderado equilíbrio, de sobriedade litúrgica e de são perfume campesino, valorizadas pelo prestígio de um estilo imaculado, cordial e apurado, e por uma escrita limpa, robusta e de traços modernos onde não se vislumbra o a mais leve sombra de afectação ou de inadequado propósito de procurar o mero efeito”.¹⁶

Como escrevia, já em 1914, Felipe Pedrell “não se trata de um grande músico, mas antes de um refundidor do nosso passado, um refundidor e, ao mesmo tempo, regenerador que, fazendo do ensino da grande arte uma obra de amor e fraternidade, desvanece nuvens e erros do passado, discorre e desanuvia horizontes longínquos e ensombrados por incúria e nos mostra aquela via recta e segura sobre a qual podemos assentar firmemente os nossos pés, para percorrer com a alma em graça todos os céus de inspiração do que é nosso, do que é genuíno e próprio, do tradicional de raça sem misturas nem alienações falsas de exotismos, deslumbrantes mas enganadores, que nos mantiveram cativos como hóspedes em casa própria”.¹⁷

**“Morro contente ao terminar a minha vida mortal,
com este último acorde mariano”**

Meadela, 29 de Setembro de 2023

Jorge Alves Barbosa

¹⁶ CONRADO DEL CAMPO, *Discurso*, em 21 de Junho de 1943, aquando da entrada do P. Nemésio Otaño na Academia de Belas artes de Madrid.

¹⁷ JOSE LUIS GONZALEZ, *La música española para órgano en el contexto del Motu Proprio*, Universidade de La laguna, 2016, p. 25.