

Josu Okiñena

El pianista de Donostia

GONZALO PÉREZ CHAMORRO

FOTOGRAFÍAS: UNAI PÉREZ AZALDEGUI



El pianista Josu Okiñena acaba de grabar un disco con obras para piano del Padre Donostia.

RITMO vuelve a encontrarse con un viejo amigo, que por joven nos deparará tan buenas sorpresas y noticias como acaba de darnos con su nueva grabación de las obras para piano del Padre Donostia en el sello Sony. Tras la integral de las Canciones, el pianista Josu Okiñena ha rescatado el piano de un compositor que dejará sorprendidos a quienes se acerquen a este disco, que estuvo en nuestro Parade el mes pasado. Los *Preludios Vascos* son una de las obras pianísticas más sorprendentes que permanecían en el “olvido”, una obra maestra de la que se habla en esta entrevista, así como de la figura de Donostia, la fuerte presencia del Romanticismo en su obra, también de su influencia francesa y de su evidente componente folclórico, los principales fundamentos estéticos en los que basaba el donostiarra sus creaciones. Igualmente se habla del proceso de investigación inherente a todo rastreador musical, que debe trabajar lo más cerca posible de la misma vida y entorno del compositor. Con Josu Okiñena el piano vasco acaba de dar su salto más importante. Ha conseguido trasladar una música de un contexto aparentemente muy local, a una difusión absolutamente global. Razones, al escuchar el disco, no faltan para entender la importancia y belleza de estas obras.

Volvemos a vernos Josu... Vaya joya de disco que ha grabado en el sello Sony. Cuéntenos todo lo que pueda sobre esta grabación del piano de Donostia.

El disco contiene los *Preludios Vascos*, dos obras de juventud que son estreno mundial, y algunas obras posteriores que son más avanzadas en cuanto a lenguaje compositivo y que fueron compuestas tras su estancia en París, en las que se observa una fuerte influencia impresionista. Su obra para piano se puede dividir en dos grandes bloques, la primera pertenece al grupo de los *Preludios Vascos*, con una gran presencia del romanticismo, principalmente de Schumann y Grieg. Donostia explica esa influencia de las *Piezas Líricas* de Grieg y las composiciones de pequeña forma de Schumann en sus notas acerca de los preludios vascos, en las que expone: “me he inspirado en este tipo de piezas, llamadas *klavierstücke*, para escribir esta música”. Son, y vuelvo a citar sus palabras, “necesidades espirituales que plasmo en la escritura”. Él no escribe con un lenguaje ya inventado, añade al lenguaje romántico las raíces del acervo folclórico vasco, que hasta entonces no se había fusionado con la tradición romántica de la música centroeuropea. Hablamos de 1917, cuando Donostia no había viajado todavía a París y a Madrid, ciudad a la que se trasladaría posteriormente para estrenar algunos *Preludios Vascos* en sus versiones orquestales, arregladas por él mismo gracias al enorme éxito que estaban teniendo. Este primer bloque con los *Preludios Vascos*, son piezas de total espontaneidad y prácticamente de un autodidacta.

Estos *Preludios Vascos* aún no tienen el posterior perfume francés de otras creaciones...

A raíz de los *Preludios Vascos* y la inquietud creadora inherente a su personalidad, Donostia se pone en contacto con Ravel, a quien admiraba profundamente, para estudiar composición. Existe correspondencia de Ravel con su maestro Eugène Cools en 1920, en la que le cuenta que, aunque esperaba una música monástica, encuentra una música de grandísima inspiración.

Esta música monástica provenía de un sacerdote y compositor que cuando visitó París, lo primero que hizo fue quitarse la sotana...

Sabía perfectamente lo que hacía... En esos años, para quitarse el hábito, en París o donde fuese, había que tener mucho valor, por decirlo de algún modo. El lector entenderá perfectamente lo que quiero decir...

Los *Preludios* transmiten una limpieza armónica muy pura, amén de las influencia europeas...

Donostia parte de un lenguaje romántico pero mira al futuro, le atrae todo lo nuevo. Comprender a Debussy y Fauré en los últimos años del siglo XIX era una actitud muy vanguardista. En el rastreo y búsqueda de fuentes de los *Preludios*, he tenido la suerte de encontrarme en su archivo con los manuscritos originales. Aprovecho para dar gracias a la Orden Capuchina por facilitarme el acceso a su obra. Como le decía, al rastrear los originales descubrí que curiosamente diferían bastante de la edición impresa. Por ejemplo, en algunos *Preludios* el original es tan distinto de la edición impresa, que claramente hay que decantarse por uno u otro. Y aparecen una serie de anotaciones que nos hacen comprender cómo Donostia estaba luchando entre dos estéticas. Por un lado, la heredada del romanticismo, que es mucho más cromática, en la línea ya citada de Grieg

“La obra pianística de Donostia se puede dividir en dos grandes bloques, siendo los *Preludios Vascos* de su primera época”

y Schumann y, por otro lado, la que contiene armonías modales. Se percibe que Donostia rehízo los *Preludios*, desde la edición original hasta la finalmente impresa, en mi opinión por cierto pudor; quizá no quería mostrar tantos avances, por lo que la edición original resulta más innovadora que la impresa. En esos años se produjo la reforma del Canto Gregoriano, y surge el movimiento neomodalista de Fauré y Debussy; se estaba creando una nueva estética, que se distinguía de la Segunda Escuela de Viena. Esta lucha interna de concepción estética se refleja perfectamente al contrastar los manuscritos de los *Preludios* con la edición impresa, en los que un acorde aparece de forma tonal o modal dependiendo del manuscrito o de la impresión. Mi opción ha sido la de seguir el manuscrito original, la autógrafo de Donostia, que es más modal que tonal. En mi opinión, explica que apostaba más por el Impresionismo que por el cromatismo romántico.

¿Cómo se estructuran estos *Preludios*, hay algún orden interno, alguna predilección?

Según me contó Felix Lavilla, mi profesor*, Donostia tenía predilección por *El ruiseñor de Errotazuri* (*Errotazuriko Urretxindorra*). Le gustaba tocarlo con frecuencia y solía ahondar en él, de hecho me parece de los más ricos armónicamente, es una verdadera joya. Junto con *Paisaje Suletino* supone una ruptura con una época compositiva y el inicio de un nuevo Donostia con el Impresionismo y la vanguardia. El resto son más o menos de la misma época, difieren muy pocos años (están escritos en un periodo de tres o cuatro años). Esta es una época muy prolífica, compone igualmente abundante música vocal y coral, que le ocupa buena parte de sus años creativos. Más tarde regresará al piano, con obras como el *Homenaje a Juan Crisóstomo de Arriaga*, que es de su última etapa. Considero que esta obra es fruto de su labor como musicólogo, que ejerció en el Instituto Español de Musicología de Barcelona, invitado por Higinio Anglés. Estos años de trabajos musicológicos le propiciaron un contacto con raíces populares de muy distintas regiones, así como con el patrimonio histórico musical del pasado, como hace con hacia Arriaga, del mismo modo que hacían los impresionistas con sus variados *hommages*.

¿Compuso los *Preludios* sabiendo que iban a ser dieciocho o buscaba otro número?

Creo que su composición se caracteriza por impulso y espontaneidad.

Pues le faltaron seis para cuadrar el círculo bachiano de veinticuatro, seguido por tantos y tantos...

También seguido por Chopin en sus *Preludios*, al cual admiraba y al que dedicó conferencias. En los de Donostia

“Me gusta realizar los *lecture recitals*, ponencia-concierto en los que explico e interpreto la obra de Donostia”

existe una necesidad imperiosa de expresar lo que sentía, más allá de finalizar un ciclo como tal. Se dejó llevar por un impulso creativo, sin concebir a priori un ciclo.

¿Cómo era Donostia como pianista?

Donostia no era un concertista, pero sí tenía una escuela de piano elaborada. Tuvo contacto con grandes pianistas y músicos de teclado, como Joaquín Larregla, Ricard Viñes, Wanda Landowska o Felipe Pedrell. Según me contó Félix Lavilla, su forma de tocar era muy francesa, con el distinguido toque *perlé* de la época. Además su piano era un Pleyel. Cuando ofrecía sus conciertos explicaba sus obras, y en esto seguramente fue un pionero. Hoy en día se están volviendo a hacer estos *lecture recitals*, recitales que a la vez son ponencias explicativas. A mí esto me parece fundamental. Hace escasas semanas lo hice en Varsovia, y cautiva de otra manera al público. Presentas la obra y lo que has reflexionado sobre ella. Esta información que proporcionas al oyente le facilita la comprensión, especialmente cuando son músicas desconocidas.

¿Cómo reacciona el público con esta música?

Si se trata de conciertos en vivo, las experiencias que he tenido ante determinados públicos, que no habían oído hablar de Donostia, han sido excelentes. Se quedaban asombrados ante esta música, literalmente boquiabiertos. Esperan una música más o menos moderna, más o menos vasquista, y se encuentran con una joya romántica evolucionada. Desde Alemania me han solicitado como podían profundizar en esta música, están entusiasmados. ¿Y el disco? Pues hasta ahora son todos comentarios positivos**.

Este rescate de Donostia, que no es el primero que hace, conlleva tanto trabajo interpretativo como musicológico...

Personalmente me enriquece muchísimo. No podría haber hecho este disco de este modo sin mi trabajo de investigación paralelo al estudio de estas obras. Investigo en muchas direcciones, desde el trabajo sobre los manuscritos a la búsqueda de un sonido. Todo este trabajo, toda esta reflexión e investigación intento ponerla por escrito, realizar un memorándum de mi proceso de trabajo investigativo. Me ayuda a construir una imagen propia. Como intérprete, es importante destacar que los músicos también somos creadores de una nueva realidad. Esta es la riqueza de la obra artística, cuando se acerque otro pianista a ella, creará otro significado, ni mejor ni peor, simplemente otro significado. Por eso está viva. Otro aspecto importante de la investigación es contrastar opiniones, es como si hubiera una especie de pudor a contrastar “tu” verdad. No hay verdades absolutas, esto ya es una obviedad. Y si todavía nos cerramos en afirmar que “la válida es la mía”, creo que es un error.

Cuando construyes una interpretación y la presentas, por honestidad debes someterla a una contrastación con otros colegas y recibir lo que otros colegas hacen. De esta forma la interpretación de cada uno se va enriqueciendo.

Y su trabajo con Donostia, al menos el discográfico, comenzó con la integral de las canciones...

En aquella época estaba elaborando mi tesis doctoral y me pareció muy interesante centrarme en ese corpus musical, ya que era un conjunto de ciento setenta y cinco canciones de muchísima diversidad y raíces folclóricas, que me sirvieron para ahondar en un compositor que personalmente fue un profundo descubrimiento, especialmente por la dimensión mundial y global que le estaba dando a una realidad muy local como era el folclore.

Donostia es como el Béla Bartók del País Vasco...

¡Totalmente! Hoy en día el nombre de Donostia, en Euskadi, sigue sonando al folclorista. Pero poco a poco se está abriendo el camino hacia su reconocimiento como el gran compositor europeo que es. Su música coral es fantástica, así como sus elaboraciones del Canto Gregoriano.

El disco está dedicado a Félix Lavilla...

Félix ha sido mi padre musical. Él me enseñó quien era el Padre Donostia. La grabación de referencia que yo tenía del piano de Donostia fue la que él hizo, en la que grabó nueve de los *Preludios*, unas interpretaciones fantásticas. Juntos trabajamos estas obras, su grabación siempre fue una referencia para mí. La experiencia común junto a Félix la tuve como estudiante y como adulto, llegando a puntos comunes de entendimiento acerca de esta música. Esta ha sido mi mayor riqueza con Félix, haber mantenido una relación como alumno y como colega.

Sus conceptos de interpretación e investigación están fundamentos en un profundo concepto filosófico...

Me parece imprescindible fundamentar mis conceptos interpretativos en un proceso filosófico. He estado leyendo el reciente libro de Alfred Brendel (*De la A a la Z de un pianista*, Acantilado***) y me ha fascinado, es un ejemplo claro de un intérprete inmerso en un proceso filosófico y de un intérprete que necesita reflexionar, aunque ya no interpreta; muchas veces se descubre a sí mismo en cómo mejorar una interpretación. Escucha en su cabeza un pasaje y sabe que podría mejorarlo, aunque no lo toque.

En los *lecture recitals*, el formato de ponencia-concierto, Brendel es un ejemplo...

Es “el” ejemplo. En su ensayo *Musical thoughts and Afterthoughts* (1976), todos los pensamientos, conclusiones y reflexiones demuestran que esa es una auténtica investigación artística.

Usted se basa en el llamado “pensamiento complejo”...

Complejo, que no complicado. Para explicar mi labor como intérprete necesitaba fundamentar mi trabajo desde la realidad viva. Fue en la Universidad de Valladolid, concretamente con la Doctora Carmen Gómez Nieto, donde encontré un marco teórico, la epistemología de la complejidad, que respondía a mis inquietudes como intérprete. La complejidad surge cuando diversos elementos interaccionan. Es la vida misma. Yo entiendo e interpreto a Donostia en 2014, hoy

y ahora, desde mi realidad y mi contexto, que no tiene nada que ver con la interpretación que en su día hicieron otros anteriormente. Cada vez que un intérprete se compromete con una obra, va a descubrir nuevos significados. La obra va a ser siempre la misma, vamos a partir de una información pero la interpretación que se presenta de esa obra va a ser siempre diferente. Esto significa que la obra está viva porque puede generar con el paso del tiempo nuevas interpretaciones. Para explicar un conocimiento de estas características no podemos disociar el objeto que conocemos del sujeto que conoce por medio de la interacción con esa obra. El resultado de esto es presentar la obra desde las aportaciones personales y vivencias que posibilitan a su vez comprender la obra. La aportación de un conocimiento nuevo se justifica desde una dimensión ética y un valor estético, características que son defendidas por Packman como validez a una investigación fundamentada desde el pensamiento complejo.

Los programadores ven con buenos ojos estos *lecture recitals*, o simplemente prefieren que toque y no hable...

Depende, la verdad es que me he encontrado de todo. Hay programadores que están más cerca de los modelos tradicionales de concierto y otros no. Estos últimos, con muy buen criterio, están buscando nuevos formatos, que con buenas ideas propician nuevos modelos diferentes del concierto tradicional.

Vamos a probar... Explique a nuestra audiencia de RITMO quien es Donostia y su piano.

Es una música muy detallista, repleta de colores, muy cuidada, basada en un lenguaje que alcanza un estado de progresión *quasi* impresionista. Cada Preludio está construido muy hábilmente, recordando lo que tiene que recordar en el momento justo. Es la obra de un maestro. En dos compases introduce un motivo con un matiz folclórico, pequeñísimo, sin aparente valor, que en el contexto de otro tema, de un segundo motivo, adquiere una idea, un carácter nuevo.

¿Qué audiencias tendrán el placer de escuchar este Donostia en los próximos meses?

Tengo cerradas actuaciones en Europa y América. Voy a dedicar el año 2014 a la difusión mundial de este proyecto.

¿Y con qué fusiona a Donostia, qué otros compositores?

Encaja muy bien con música del Romanticismo, lo he fundido muchas veces con Chopin y Liszt y con compositores españoles. Donostia admiraba a Falla, esta conexión y relación me gusta destacarla en los recitales. También conjuga muy bien con obras de pequeña duración de Ravel y Debussy. Como dije anteriormente, al ahondar las dos estéticas, se puede enlazar con el Romanticismo o con el Impresionismo, incluyendo además autores españoles del siglo XX.

Dos folclores muy distintos el de Falla, muy jondo, y el de Donostia...

Pero a ambos les une el mismo propósito, rescatar el folclore, cada uno a su manera, para modificarlo y adaptarlo según sus estéticas a una creación musical y artística. El *cante jondo* es la raíz popular que Falla incorpora a sus composiciones. Donostia sigue el mismo camino, partiendo de otro folclore muy distinto. Y al igual que Falla, elabora el folclore con las mejores tendencias vanguardistas del momento. Entre



Según Okiñena, Donostia parte de un lenguaje romántico pero está mirando hacia delante, le atrae todo lo nuevo.

los dos mantuvieron una correspondencia muy significativa, en la que comparten inquietudes comunes.

También se percibe en el piano de Donostia algo de Granados. O bastante...

Se percibe romanticismo en ambos autores. Es un romanticismo que no abunda en el repertorio español para piano, que en Granados aparece con mucha fuerza y que también se encuentra en Donostia.

¿Dónde podemos situar estos *Preludios Vascos* de Donostia? En el piano español hay unas obras intocables, paradigmáticas, como son *Iberia*, *Goyescas* o las *Piezas Españolas*. Tras estas, va todo lo demás...

Yo los situaría sin duda a ese primer nivel... Una referencia del repertorio pianístico europeo.

“Entiendo e interpreto a Donostia en 2014, hoy y ahora, desde mi realidad y mi contexto, que no tiene nada que ver con la interpretación que otros hicieron en su día”



El pianista con su perro Jack, el mayor experto canino en la obra del Padre Donostia.

Puede ser que esas músicas intocables están ligadas por el mismo folclore, el más tónico, el más chovinista, el del sur de España... Tal vez por este motivo siempre esté fuera Mompou, y quizá Donostia...

Nos estamos refiriendo a una época en la que surge el Alhambismo, la influencia de lo arabizante, lo exótico y la identificación de España con ese exotismo sureño. Albéniz escribe la *Iberia*, impresiones acerca de la música española, como hizo Debussy en Francia concibiendo lo español como algo exótico. Sin embargo, Donostia fusiona el folclore vasco con el lenguaje de la época, impregnando sus composiciones, como he señalado anteriormente, con una estética afrancesada, que se encuentra también en las composiciones de Mompou.

Aun así, la mayor sorpresa al escuchar este disco es el europeísmo de esta música...

Sí. Son raíces vascas muy afrancesadas. Esta música no se puede encasquetar en un terreno geográfico, aunque tenga una procedencia folclórica, tiene un destino global. Uno de los objetivos de este proyecto es que esta música alcance una difusión internacional, que siga comunicando pero ya en otras latitudes.

El disco incluye además dos primeras grabaciones mundiales, que en el caso de Donostia es casi una redundancia, ya que está casi todo por hacer...

Se refiere a *Humoresque* y *A Caballo*, ambas son obras de primera época, que por alguna razón quedaron sin editar. Si se ven los originales, Donostia escribía muy delicadamente con su plumilla, firmando cada obra con fecha y hora. Los originales son muy limpios, apenas tienen correcciones

Y además de estos estrenos y los Preludios Vascos, en el disco hay Danzas Vascas y otras obras...

Se trata del *Homenaje a Arriaga* y el *Prière Plaintive à Notre Dame de Socorri* (*Oración quejumbrosa a Nuestra Señora del Socorro*), que es una capilla que está en la zona vasco-francesa, muy cerquita de Ascaín (Azkaine), a donde solía ir con frecuencia. Esta pieza es totalmente impresionista, refleja el mundo de Debussy y Ravel, demanda esa habitual necesidad sonora del Impresionismo. La familia y el origen de Donostia es vasco, pero con una fuerte relación con Francia.

Como un juego de espejos con Ravel, uno francés con influencia vasca y otro vasco con influencia francesa...

Sí, exactamente, aunque la madre de Ravel sí era vasca. La educación que recibió Donostia, muy cerca de la frontera con Francia, fue determinante en estas influencias. Fue vasco pero con una constante presencia francesa en su vida artística y en su forma de vivir. Aprovecho para agradecer al Gobierno Vasco, a la Diputación de Guipúzcoa y al Ayuntamiento de San Sebastián las ayudas que he recibido para la grabación del disco, sin ellos no habría sido posible grabar estas músicas fundamentales de nuestra historia musical. El disco lo grabé en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, que tiene un piano espléndido y una acústica inmejorable. El piano es un Steinway, pero de esos que encuentras muy pocas veces. Creo que conseguimos un balance sonoro muy natural, el piano suena realmente bien, pocas veces se consiguen estos resultados. El aroma de cada Preludio se ha conseguido transmitir cuando se escucha el disco, se percibe claramente el mundo distinto de cada Preludio. La realidad física del sonido en directo se transmite con mucha claridad en la grabación. Insisto, estoy muy satisfecho con los resultados.

Estamos de acuerdo. Gracias de nuevo, ha sido un placer.



* Ver RITMO de noviembre de 2011, en una entrevista anterior concedida por Josu Okina.

** La crítica del disco se publicó en el pasado número de RITMO (enero 2013).

*** Puede leerse su crítica en la pág. 75 de este mismo número.