

CLAVIS



Boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar
nº 5 - 2005

C5

V Congreso
Nacional del
Órgano
Hispano
Santander,
3 al 6 de diciembre
de 2004

El Órgano en
Cantabria.
Inventario
de órganos.
Enrique Campuzano

Noticias del Museo
Teresa Peña

© MUSEO DIOCESANO

Director
ENRIQUE CAMPUZANO RUIZ

Edita
MUSEO DIOCESANO
SANTILLANA DEL MAR

Realiza
QUATRO CUARENTA

Imprime
QUINZAÑOS

Colaboran
CONSEJERÍA DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE
CAJA CANTABRIA

ISBN: 84931754-4-7
DEPÓSITO LEGAL: S.A. - 870 - 2005

CLAVIS



Boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar

n.º5 - 2005



C5

V Congreso Nacional del Órgano Hispano

0	Conferencia de inauguración	16
	SANTIAGO GARCIA ARACIL - ARZOBISPO DE BADAJOZ	
1	Mesa 1 - El futuro de los instrumentos (restauración, conservación y construcción)	30
2	Mesa 2 - La formación del organista Enseñanza reglada, cursos de postgrado y cursos de verano.	40
3	Mesa 3 - Organistas de catedrales, parroquias y conventos Nuevas experiencias.	58
4	Mesa 4 - El órgano como instrumento litúrgico y de uso cultural.	74
5	Mesa 5 - La composición para órgano Pasado y futuro.	100
6	Mesa 6 - El futuro del organista	122
7	Conclusiones	148
8	Comunicaciones	154

El Órgano en Cantabria

9	El Órgano en Cantabria. Inventario.	186
----------	-------------------------------------	-----

ENRIQUE CAMPUZANO RUIZ

10	Noticias del Museo	256
-----------	--------------------	-----

TERESA PEÑA

El órgano ha sido durante el último milenio el instrumento musical más importante de occidente. Ha estado presente tanto en la música profana como en la religiosa, si bien en ésta ha alcanzado cotas insuperables, en particular en los últimos 500 años.

Pero también ha sido un instrumento didáctico, de manera que el aprendizaje de la armonía y el contrapunto durante los siglos XVII al XX se hacía con el apoyo del órgano.

En España el órgano ha tenido un desarrollo peculiar, sobre todo en la época barroca, que determinó la aparición de una serie de elementos –registros partidos, caja de ecos, trompetería de batalla...-que más tarde serían significativos en la evolución del órgano europeo. Las crisis ocasionadas por la Guerra de Independencia y la Desamortización de Mendizábal supusieron un grave quebranto para el órgano y su música, del que se fue recuperando en el último tercio del siglo XIX al aparecer el órgano romántico y las grandes casas de organería vasca. Este auge se extendió hasta 1964 en que tras el Concilio Vaticano II el instrumento, por su falta de interés litúrgico se fue arrinconando, cayendo en un lamentable abandono.

En Cantabria la situación es similar al resto de España. Existen 41 órganos, de los que un 10% son de tipo barroco, la mitad son románticos y el resto neoclásicos. Dos terceras partes habían dejado de sonar desde hace varias décadas.

Desde hace una década se está intentando revitalizar el órgano y su música. Una muestra de ello es el auge suscitado en nuestra región a través del Plan de Restauración de órganos, patrocinado por Caja Cantabria, que ha sido considerado modélico a nivel nacional y ha recibido el Primer Premio Nacional a la Conservación del Patrimonio Artístico y Natural, otorgado por el Grupo Vocento y ha determinado la elección de Santander como sede del V Congreso Nacional del Órgano Hispano, bajo el lema “El futuro del órgano”.

MESAS DE DEBATE DENTRO DE LA CELEBRACIÓN DEL V CONGRESO NACIONAL

Un Congreso preocupado por la revitalización del órgano, del organista y de la música para órgano.

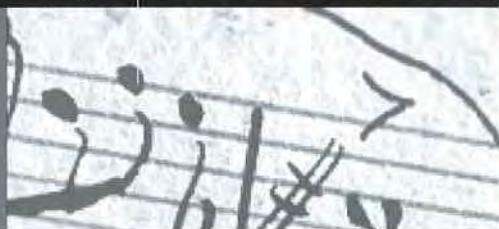
MESA 1:
El futuro de los
instrumentos

1

MESA 2:
La formación del
organista

2

CLAVIS
V Congreso Nacional
del Órgano Hispano



MESA 3:
Organistas de
Catedrales,
parroquias y
conventos: nuevas
experiencias.

3

MESA 4:
El Órgano como
instrumento
litúrgico y de
uso cultural

4

MESA 5:
La composición
para Órgano.

5

MESA 6:
El futuro del
organista

6

V CONGRESO NACIONAL DEL

CLAVIS:



Organo Hispano



“EL ORGANO HISPANO”

Durante los días 3 al 6 de diciembre del año 2004 se celebró en Santander el V CONGRESO NACIONAL DE ÓRGANO HISPANO, cuyos objetivos y contenidos se detallan en las páginas siguientes.

OBJETIVOS DEL CONGRESO



Un Congreso preocupado por la revitalización del órgano, del organista y de la música para órgano

Tomar conciencia de la situación actual del órgano y de su música.

Analizar las causas de esta situación y conocer las propuestas que se están llevando a cabo a nivel nacional.

Determinar las actuaciones que deben regir el proceso de revitalización del órgano.

Analizar los criterios de conservación, restauración y construcción de órganos, así como la garantía técnica de su mantenimiento.

Analizar los distintos sistemas de formación de los organistas.

Considerar la función del órgano en la actualidad, tanto en su usos litúrgico, didáctico y cultural.

Promover la composición de música para órgano.

Conocer y valorar el papel de las instituciones en la revitalización del órgano.

Elaborar documentos que permitan difundir estas actuaciones para que sean conocidas en todos los ámbitos de la cultura

Asegurar la conservación y mantenimiento de los órganos, promoviendo su registro como Bienes de Interés Cultural.

PROGRAMA

3

Día 3, viernes

10:00 Recepción de los asistentes

10:30 Conferencia inaugural de
D. Santiago García Aracil, Arzobispo de Badajoz

12:00 Ponencia: El futuro de los instrumentos: restauración y Construcción

16:00 Ponencia: La formación del organista. Enseñanza reglada.
Cursos de Postgrado (Master).

Cursos de verano y otras experiencias

20:30 Concierto inaugural en la Catedral de Santander.
Montserrat Torrent.

4

Día 4, sábado

10:00 Ponencia: Organistas de Catedrales, parroquias y conventos:
nuevas experiencias.

16:00 Ponencia: El órgano como instrumento litúrgico y de uso cultural

18:00 Ponencia: La composición para órgano: pasado y futuro

20:30 Concierto de órgano. José Manuel Azcue

5

Día 5, domingo

10:00 Ponencia: El futuro del organista. Intercambio de información,
documentación y bibliografía sobre el órgano hispano.

16:00 Conclusiones

Concierto de órgano. Roberto Fresco.

6

Día 6, lunes

Visita a los órganos de Santo Toribio de Liébana, San Vicente de
la Barquera y Colegiata de Santillana del Mar.

Otras actividades

Visitas a los órganos de Santo Toribio de Liébana, San Vicente de la Barquera,
Santillana, Torrelavega, (La Asunción) y Santander (Santa Lucía).

Conciertos didácticos.

Audiciones de alumnos del Congreso y de la Cátedra de órgano "Juanjo Mier".

Homenaje a Jesús Angel de la Lama.

PROFESORES Y ESPECIALISTAS COMPONENTES DE LAS MESAS

mesa 1 . el futuro de los instrumentos: restauración, conservación y construcción

Alberto Blancafort (moderador)
J. Antonio Azpiazu
Luis Magaz
Carmen Spaëth

mesa 2 . la formación del organista. ense- ñanza reglada, cursos de postgrado (mas- ter) y cursos de verano

Dámaso García Fraile (moderador)
Esteban Elizondo
Juan Jáuregui
Norbert Itrich
Lucía Riaño

mesa 3 . organistas de catedrales, parroquias y conventos: nuevas experiencias

José Enrique Ayarra (moderador)
Susana García Lastra
Miguel Ángel García
Lorenzo Lisaso
P. Ramón Oranías

mesa 4 . el órgano como instrumento litúrgico y de uso cultural

Jesús Ángel de la Lama (moderador)
Ignacio García González
José Manuel Santos de la Iglesia
José Luis Ocejo García

mesa 5 . la composición para órgano: pasado y futuro

Pedro Guallar Otazua (moderador)
Gorka Cuesta
M^ª Dolores Fernández Floranes Salas
Antonio Noguera

mesa 6 . el futuro del organista

Enrique Campuzano Ruiz (moderador)
Gregorio Barriuso. Representante de Caja Cantabria
J.A. Cavada de la Riva. Representante del Obispado.
Carmen Díaz Baruque. Representante del I.P.H.E..

dirección del congreso

Dr. Dámaso García Fraile. Universidad de Salamanca.

coordinador

Dr. Enrique Campuzano Ruiz.
Presidente de la Asociación para la Conservación de los Órganos de Cantabria

lugar de celebración

Santander. Centro Cultural de Caja Cantabria, C) Tantín, 25
Santillana del Mar. Palacio de Peredo. Caja Cantabria

LA MÚSICA SAGRADA EN CANTABRIA



Autor: SANTIAGO GARCÍA ARACIL
ARZOBISPO DE BADAJOZ

*La música de
órgano:*

*...un tan noble
y hermoso arte
que ayuda
continuamente al
mayor esplendor
del culto divino y
fomenta más
eficazmente la
vida espiritual
de los fieles"*

(MS introducción)

Saludo:

*Exmo. Y Revdmo. Sr Obispo diocesano, mi querido compañero y amigo desde
el inicio de nuestro episcopado,*

*Sr. Presidente de la Asociación Nacional del Órgano Hispano,
Miembros de la Comisión organizadora de este Congreso,
Integrantes de la Mesa de Presidencia,
Señoras y señores:*

Índice

- 1.- Motivos de mi presencia como ponente.
- 2.- Valoración pontificia de la música sacra.
- 3.- La música sacra, vínculo y signo de comunión eclesial.
- 4.- La música sacra, parte integrante de la liturgia.
- 5.- Los responsables de la música sacra.
- 6.- Riesgos actuales de la música sacra.
- 7.- La cualidades fundamentales de la música sacra.
- 8.- Reconocimiento y gratitud a los músicos.
- 9.- La educación musical de los clérigos.
- 10.-Algunas urgencias inmediatas.
- 11.-Música sacra y evangelización.
- 12.-La singularidad del órgano de tubos.
- 13.-El organista.
- 14.-Los creadores e intérpretes de la música sacra,
verdaderos apóstoles.
- 15.-Conclusión.

MOTIVOS DE MI PRESENCIA COMO PONENTE

No me confiere derecho alguno para dirigirles la palabra en este Congreso tan especializado ningún título competente en la materia de que se trata, ni siquiera una relación indirecta de orden académico o técnico con los temas a desarrollar en estos días.

Tres motivos me traen ante ustedes dispuesto a leer mis papeles, preparados –eso sí- con mucho cariño, aunque con muy poco tiempo dada la circunstancia de mi reciente traslado a otra diócesis.

El primero es la correspondencia agradecida a D. Enrique Ayarre. Así lo pactamos al preparar las últimas Jornadas Nacionales de la Comisión episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, dedicadas precisamente a la música sacra, y orientada a músicos y musicólogos, con atención también al uso, recuperación y mantenimiento del Órgano de tubos. D. Enrique aceptó entonces responsabilizarse de una ponencia, aun cuando para ello tuvo que forzar su agenda. Pero dicho compromiso estaba condicionado a que yo les acompañara en este acto de apertura. Acepté por el bien que ganaba para la realización de las jornadas cuya responsabilidad me incumbía directamente. Como el tiempo corre, mi atrevimiento se convirtió en urgencia indeclinable por la palabra dada. Y aquí estoy, con más confianza en la comprensión e indulgencia de ustedes que en el interés de cuanto pueda ofrecerles. Por eso, ya desde ahora, les doy las gracias.

El segundo motivo de mi presencia y de mi intervención ante ustedes es la representación de la Comisión episcopal para el Patrimonio cultural de la Iglesia, que ostento como presidente de la misma. Representación que me vincula a todos los grupos interesados en la defensa, desarrollo, cuidado y difusión de este patrimonio tan abundante y variado en España, del que forma parte destacada y muy valiosa la Música sacra, polifónica e instrumental y, de un modo muy significativo, los Órganos de tubos. Precisamente en estos momentos, la Comisión Episcopal que presido trabaja en la preparación de una Guía de los Archivos musicales de la Iglesia que complete la Guía de los Archivos eclesiásticos de España publicada ya en soporte informático por la Asociación Nacional de Archiveros de la Iglesia. Estos trabajos obedecen a la voluntad de dar a conocer la riqueza del patrimonio cultural de la Iglesia para su contemplación y estudio por parte de los interesados.

El tercer motivo que me acerca a ustedes en este momento es la preocupación personal e institucional, como Obispo diocesano, sobre las distintas dimensiones de la música sagrada en la Liturgia y en las celebraciones propias de la Piedad popular. Preocupación que debe llevarnos a los Pastores a intervenir activamente de forma directa o indirecta, según las posibilidades de cada uno, tanto en la valoración y aprecio de las aportaciones musicales a la debida solemnidad de las celebraciones sagradas, cuanto en la potenciación y rendimiento de los medios personales y materiales orientados a tal fin. Las palabras de Pío XII en la Instrucción “*Musicae Sacrae*” de 1955, nos urgen claramente, y de modo especial a los Obispos, diciendo: “Confiamos

seguramente que vosotros, venerables Hermanos, dedicaréis todo vuestro celo Pastoral a este arte sagrado que tanto sirve para celebrar con dignidad y magnificencia el Culto divino” (o.c. 5).

El motivo por el que la solemnización de las celebraciones sagradas debe ocupar la atención de los Pastores nos la ofrece el Concilio Vaticano II afirmando que “La acción litúrgica adopta una forma más noble cuando se celebran solemnemente, con el canto, los Oficios divinos en los que intervienen los ministros sagrados y el pueblo participa activamente” (S.C. 113). No extrañe, pues, que el Consilium para la puesta en práctica de la Constitución conciliar sobre la Liturgia, insistiera en 1967 diciéndonos: “Por tanto, los Pastores de almas se esforzarán con diligencia por conseguir esta forma de celebración”.(o.c. 5).

El convencimiento de que así debía hacerse, ha motivado el esfuerzo de la Iglesia desde siempre y también en nuestros días, contando con la cualidades artísticas y con la generosa disponibilidad y dedicación de tantas y tantas personas, especialmente sacerdotes. Por ello el concilio Vaticano II pone de manifiesto, como una afirmación de justicia, que: *“La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la Liturgia solemne”*.

VALORACIÓN PONTIFICIA DE LA MÚSICA SACRA

Es buen momento este para recordar la valoración y gran estima que Pio XII manifiesta hacia la música sacra. De ella dice que es *“un tan noble y tan hermoso arte que ayuda continuamente al mayor esplendor del culto divino y fomenta más eficazmente la vida espiritual de los fieles”* (MS introducción).

Precisamente por esta cualidad de la música sacra, ya percibida o intuida desde los primeros siglos de la Iglesia, siempre se ha cuidado en intensidades y formas diversas, la incorporación del arte musical a los actos de culto y piedad. Por eso puede afirmarse con toda verdad que *“por impulso y bajo los auspicios de la Iglesia la ordenación de la música sagrada ha recorrido en el decurso de los siglos un largo camino, en el cual, aunque no sin lentitud y dificultad en muchos casos, ha realizado paulatinamente progresos continuos: desde la sencillez e ingenuas melodías gregorianas hasta las grandiosas y magníficas obras de arte, en las que no solo la voz humana, sino también el órgano y los demás instrumentos, añaden dignidad, ornato y prodigiosa riqueza.”* Son palabras de Pio XII (o.c. 3).

No extrañe, pues, que los papas mismos hayan asumido la responsabilidad de pronunciarse inequívocamente no solo respecto de la valoración estética de la música, sino también respecto de su calidad como un medio privilegiado para situar el espíritu de los fieles, y hasta convocarlo, desde la posible distracción, a la actitud religiosa y

orante. A este respecto dice Pío XI en su Carta Apostólica *Divini cultu sanctitatem* de 1928: *“Es indecible cuán admirablemente ayudaban aquellas melodías, que acompañaban a las sagradas preces y al Santo Sacrificio, a encender la piedad cristiana en el pueblo. Fue entonces, en las vetustas basílicas, donde obispos, clero y pueblo alternaban las divinas alabanzas cuando, como dice la historia, muchos de los bárbaros se educaron en la civilización cristiana. Allí en el templo, era donde el propio opresor de la familia cristiana sentía mejor el valor y la eficacia del dogma de la comunión de los santos”*. (o.c. 3). Y sorprende en este sentido la fuerza de las anécdotas con las que Pío XI apoya su propia afirmación sobre la capacidad educativa de la música: *“Así, el emperador arriano Valente quedó como anodado ante la majestad con que San Basilio celebró los divinos misterios. Y en Milán los herejes acusaban a san Ambrosio de hechizar a las turbas con el canto de los himnos litúrgicos; y cierto es que aquellos mismos himnos que tanto conmovieron a san Agustín, le decidieron a abrazar la fe de Cristo”* (o.c. 3).

LA MÚSICA SACRA, VÍNCULO Y SIGNO DE COMUNIÓN ECLESIAL

En verdad, *“con el canto, como lenguaje musical emocionado, nos aproximamos a lo insondable del misterio, ampliando el sentido de las palabras musicalizadas hasta límites interiores inconmesurables”* (M.Dominguez *“Cantamos”* pag. 69).

“Con el canto profundizamos en lo hondo de nuestros sentimientos, hasta traerlos a la boca y a los ojos, de forma perceptible y manifiesta” (id. de id.)”.

“Con el canto rompemos la singularidad del discurso y de la idea, para hacer plural la palabra y el concepto, manteniendo siempre el creyente, eso sí, su propio lenguaje personal e independiente (id de id.)”

Mediante el estético y elevado lenguaje musical, tanto vocal como instrumental, en adecuada armonía, cada uno de los fieles sale de sí mismo y de su ámbito puramente subjetivo y posiblemente aislado, y, sin perder la propia personalidad ni renunciar a su momento interior, alcanza el ámbito comunitario en que se realiza y actúa la comunidad reunida para la celebración del culto cristiano. Y, si además, se une musicalmente a la plegaria expresada en canto, no sólo se vincula a los hermanos recitando el mismo texto, sino que vibra simultáneamente con la devoción y con el gozo espiritual y religioso que el canto convierte en vértice de convergencia anímica de los presentes hacia el Señor. Los sentimientos de gozo, arrepentimiento, gratitud, adoración, etc., son especialmente propiciados por la música sacra en cuya utilización litúrgica o piadosa coinciden los miembros de una comunidad reunida en Asamblea celebrativa. La música, por tanto, convoca a la comunión eclesial y facilita la expresión comunitaria de esa convergencia tan esencial en la vida de la Iglesia. Desde ella adquieren su auténtico valor cristiano y sagrado las acciones litúrgica y de piedad popular.

LA MÚSICA SACRA, PARTE INTEGRANTE DE LA LITURGIA

Todos estos valores de la música sagrada incorporada al ámbito celebrativo, especialmente en las acciones litúrgicas, nos lleva a concluir que *“no debe ser considerada (simplemente) como un ornato que se añade a la oración, como algo extrínseco, sino más bien como algo que dimana de lo profundo del espíritu del que reza y alaba a Dios”* (Ord. Gen. de la Liturg. de la Horas, 1961).

Considerada la música en su dimensión de canto, constituye un gesto humano original en el que las palabras y los sonidos no son más que una sola cosa. En el canto, el texto es portador de significaciones que la música toma de él, mientras la música, por su parte, prolonga sin fin el sentido de las palabras (Cfr. Universa Laus. La música en la lit. crist., 1980, 5,5. Citado por M. Domínguez en “Cantamos” pag. 74).

Una preciosa síntesis de cuanto venimos diciendo la encontramos en la Instrucción *“Musicam sacram”* del Consilium para la puesta en práctica de la Constit. Cocil. S.C. Allí leemos: *“de esta manera (con la incorporación de la música a la acción sagrada) la oración adopta una expresión más penetrante; el misterio de la sagrada liturgia y su carácter jerárquico y comunitario se manifiestan más claramente; mediante la unión de las voces se llega a una más profunda unión de corazones; desde la belleza de lo sagrado el espíritu se eleva más fácilmente a lo invisible; en fin, toda la celebración prefigura con más claridad la liturgia santa de la nueva Jerusalén”*.

Ciertamente, la música, como voz del corazón, suscita ideales de belleza y de trascendencia, hace que el espíritu aspire a esa armonía interior de la que es signo la armonía musical, y ayuda a salir de la limitación de lo terreno hacia el efluvio místico del encuentro con lo divino, con Dios, con el horizonte de nuestra esperanza.

En razón del cometido y lugar de la música sacra en el Culto sagrado, y teniendo en cuenta especialmente la potencialidad del canto, no me resisto a traer a colación las palabras de S. Agustín que la Iglesia nos ofrece en el Oficio correspondiente a la festividad de Santa Cecilia: *“No te preocupes por las palabras, como si estas fuesen capaces de expresar lo que deleita a Dios. Canta con Júbilo. Este es el canto que agrada a Dios, el que se hace con júbilo. ¿Qué quiere decir cantar con júbilo? Darse cuenta de que no podemos expresar con palabras lo que siente el corazón. En efecto, los que cantan, ya sea en la siega, ya en la vendimia o en algún otro trabajo intensivo, empiezan a cantar con palabras que manifiestan su alegría, pero luego es tan grande la alegría que los invade que, al no poder expresarla con palabras, prescinden de ellas y acaban en un simple sonido de júbilo”*.

Con motivo de la valoración que da S. Agustín a la melodía entretenida y ensimismada, en la que culmina el canto cuando las palabras no pueden expresar el gozo místico de la experiencia de Dios, pienso tanto en lo melismas gregorianos como en la melodía del órgano que une, en fruición espiritual y profundamente religiosa, a cuantos experimentan la cercanía y el amor de Dios en el curso de la celebración. Por ello

termino este punto leyendo el texto agustiniano: *“El júbilo es un sonido que indica la incapacidad de expresar lo que siente el corazón. Y este modo de cantar es el más adecuado cuando se trata del Dios inefable... De este modo, el corazón se alegra sin palabras y la inmensidad del gozo no se ve limitada por unos vocablos”*.

LOS RESPONSABLES DE LA MÚSICA SACRA

Si todo esto es cierto, y lo es en la mente de los Papas, y, por consiguiente, en el pensamiento y doctrina de la Iglesia, queda muy claro que el cuidado de la integración de la música sacra en el culto no es tarea exclusiva de aficionados y profesionales, sino que afecta directamente a quienes ostentan la responsabilidad de la educación cristiana y de la acción litúrgica. El Papa san Pío X dirá que esta responsabilidad *“es propia del oficio pastoral, no solamente de esta cátedra..., sino también de toda la Iglesia particular”* (*“Tra le sollicitudini”* 1903).

Esta responsabilidad a niveles tan comprometedores tiene su fundamento y explicación en el hecho de que la música sagrada, tanto vocal como instrumental, no agota su cometido como puro medio para solemnizar las celebraciones. El canto y la música instrumental, principalmente la del órgano de tubos, llega a formar parte de la misma liturgia como un elemento con personalidad propia.

RIESGOS ACTUALES DE LA MÚSICA SACRA

Cuando nos percatamos de la importancia de la música sacra no podemos menos que reconocer la actualidad del criterio e intervención de S. Pío X sobre este asunto, y de la lección fundamental que nos ofrece en su Motu Proprio. El nos dice, y nosotros constatamos hoy, que existe *“una tendencia pertinaz a apartar la intervención musical de la recta norma, señalada por el fin con que el arte fue admitido al servicio del culto, y expresada con bastante claridad en los cánones eclesiásticos, los Decretos de los concilios generales y provinciales y las repetidas resoluciones de las Sagradas Congregaciones romanas y de los Sumos Pontífices”* (o.c. introduc.).

Si bien es verdad que somos testigos de muchos desaciertos, cuya enumeración escapa a la oportunidad de esta ponencia, también es cierto, como reconoce el mismo Papa san Pío X en el documento citado que *“con verdadera satisfacción del alma”* hay que reconocer *“el mucho bien que en esta materia se ha conseguido”*. Y, puesto que esta valoración puede aplicarse al momento actual, considero oportuno hacer mención de gratitud y homenaje a quienes con generoso y callado esfuerzo estáis ofreciendo tanta riqueza de aportaciones en los diversos pasos que llevan a la conservación, descubrimiento, creación e interpretación de la música sacra verdaderamente adecuada, y valiosa. Me refiero no sólo a la que puede extraerse de los abundantes archivos sino también a la que es y puede ser fruto de vuestra creatividad esmerada y de vuestro esfuerzo personal continuado.

No obstante, como también indica san Pío X, *“aun dista mucho este bien de ser general”* (o.c. introduc.).

Se impone, pues, fomentar la preocupación y la ocupación personal y pastoral con estos objetivos, al menos: Primero, promover la sensibilidad musical, litúrgica y religiosa, para que se acierte en la selección de las composiciones musicales que han de integrarse en las celebraciones sagradas. Segundo, cuidar con esmero la interpretación de las mismas. Tercero, aplicar adecuadamente las composiciones musicales a los momentos de cada celebración.

LAS CUALIDADES FUNDAMENTALES DE LA MÚSICA SACRA

En este punto es necesario referir las cualidades que el Papa establece como garantía de autenticidad para la música sacra: *“la santidad y la bondad de las formas, de donde nace espontáneo otro carácter suyo: la universalidad”* (o.c. 2). Cualidades estas que pueden darse tanto en el tesoro musical acumulado en los archivos históricos, como en las nuevas composiciones que han de procurarse en cada tiempo. Por eso dice el Papa: *“La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del Culto cuanto en el curso de los siglos el genio ha sabido hallar de bueno y bello, salva siempre la ley litúrgica; por consiguiente, la música más moderna se admite en la Iglesia, puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas”* (o.c.5).

Esta reflexión debe llevarnos a un planteamiento muy serio acerca de lo que conviene hacer para cultivar la creatividad musical, que es muy conveniente para la inculturación de la Liturgia y para la adecuación permanente de las celebraciones sagradas a su propio tiempo. Para ello, como para la recta ordenación de otras acciones cuya identidad también exige a sus responsables un claro sentido religioso, conviene estar muy al tanto procurando los medios que ayuden a salvar la fuerte influencia de una cultura y, por tanto, de una sociedad y de una sensibilidad personal cada vez más secularizadas. De lo contrario, la música sacra podrá llegar a satisfacer estéticamente, pero no llegará a mover el espíritu hacia la participación religiosa y devota de los fieles en las acciones sagradas. La superación de esta deficiencia de sentido religioso-cristiano en el ámbito de la creación artística se hace especialmente difícil en estos tiempos a causa de la escasez de sacerdotes dedicados y dedicables a estos importantes menesteres musicales.

Se impone, pues, crear ámbitos para el cultivo de la sensibilidad religiosa y litúrgica entre los buenos músicos, próximos al ambiente cristiano pero todavía deficitarios, quizá, del necesario sentido religioso-litúrgico que ha de cualificar las composiciones celebrativas. Este es un planteamiento que nos lleva a la exigencia de promover encuentros periódicos en que los artistas puedan ir descubriendo las características y las implicaciones del lugar, del momento y del estilo de la celebración a cuya

solemnidad han de contribuir con su creación artística. Habrá que ir procurando en distintos lugares la programación de seminarios, de grupos de trabajo, de jornadas "ad hoc", y hasta de secciones o actividades formativas en las facultades eclesíásticas. Me consta que, al menos en el ámbito de los organistas, hay alguna experiencia positiva a partir de un servicio permanente de orientación artístico-religiosa y litúrgica al que pueden recurrir organistas preparados en los conservatorios civiles.

Puesto que esta necesidad de sintonizar con el espíritu y con el estilo litúrgico no afecta sólo a ciertos compositores y organistas, sino también a algunos directores de coro y a responsables de canto en las Parroquias, conviene que se doten adecuadamente las Comisiones diocesanas de música sacra. Han de ser capaces de procurar los servicios necesarios para la preparación y orientación de personas, y para la coordinación de los trabajos, mas o menos dispersos en otras comisiones, delegaciones o secretariados, y que han de conjugarse y armonizarse puesto que confluyen en las mismas personas o en las mismas acciones sagradas. Sin negar la probada eficacia de algunas personas muy capacitadas y entregadas plenamente a este quehacer tan importante en la Iglesia, debemos notar que no es lo más adecuado descargar toda la responsabilidad sobre un individuo; sobre todos cuando no cuenta con más apoyo que su propia ilusión, y cuando no recibe por su servicio más reconocimiento, muchas veces, que la censura poco fraterna de sus errores o de sus inevitables limitaciones.

RECONOCIMIENTO Y GRATITUD A LOS MÚSICOS

Desde el privilegiado lugar que me ofrece en este momento la condición de ponente, quiero ofrecer, al menos, un signo ilusionado y decidido del aprecio de los Obispos hacia el trabajo competente, constante y callado que desarrollan en la Iglesia los compositores, directores de coros y organistas. Gracias a ellos se salva en los templos la solemnidad posible en cada caso, requerida insistentemente por los Papas y por el Concilio Vaticano II para las celebraciones sagradas tanto litúrgicas como populares. Como algunas veces, he manifestado en las reuniones de músicos y musicólogos que venimos compartiendo en Madrid, no todos los Obispos disponemos de recursos personales y materiales que nos permitan proveer a las Diócesis de personas preparadas para la educación musical de los fieles, para la tan necesaria provisión de organistas, y para la formación y dirección de coros orientados fundamentalmente a la solemnización celebrativa. Pero esta escasez no excusa la desatención al problema. Hay que reconocer que estas limitaciones están llevando la creación e interpretación de la música sacra a una situación verdaderamente preocupante que no debe consentirse. La proporción entre los buenos compositores, los buenos directores y, sobre todo, los buenos organistas dedicados hoy a la música sacra, y las necesidades que se constatan en este campo, nos habla de una escasez algo más que inquietante. Ante ello urge una reacción pronta y operativa que, necesariamente y de modo simultáneo, debe orientarse hacia diferentes campos de acción relacionados con la revitalización de la música sacra.

Preocupados por este serio problema, que lleva consigo tantas implicaciones difíciles de afrontar, me gustaría que mis palabras fueran, en primer lugar, un gesto de sincera solidaridad y de estímulo realista para que las inevitables horas grises de quienes permanecéis constantes en esta brecha no nublaran vuestra ilusión, ni os mermaran las fuerzas para seguir, inasequibles al desaliento, en el dignísimo empeño que tanto os honra.

LA EDUCACIÓN MUSICAL DE LOS CLÉRIGOS

Por otra parte, para que la sensibilidad musical de los responsables de las comunidades cristianas propicie la búsqueda de los recursos y ayudas, es imprescindible que en los Seminarios *“no dejen de tocarse aquellos puntos que más especialmente se refieren a los principios fundamentales y a las reglas de la música sagrada, y procúrese completar la doctrina con instrucciones especiales acerca de la estética del arte religioso, para que los clérigos no salgan del Seminario ayunos de estas nociones tan necesarias a la plena cultura eclesiástica”* (o.c. 26).

Abundando en esta preocupación y centrándose especialmente en la música, dice Pío XI. *“por tanto, así en los Seminarios como en los demás Institutos de educación eclesiástica, habrá una breve pero frecuente y casi diaria lección o ejecución del canto gregoriano y de la música sagrada”* (Pío XI o.c. 11). Y, para que nadie objete en contra de esta práctica tan necesaria con el argumento de las aperturas en el horario de trabajo de los seminaristas, el Papa añade, no sin cierto sentido del humor: *“lección que, si es dada con espíritu verdaderamente litúrgico, servirá más bien de alivio que de pesadumbre a los alumnos, después de las fatigosas horas de otras enseñanza y estudios severos”* (id. de id.).

ALGUNAS URGENCIAS INMEDIATAS

La puesta al día de los archivos musicales mediante su inventario, catalogación, y apertura al servicio de nuevas interpretaciones organísticas y corales; la dotación económica para subvenir a la preparación y dedicación de buenos organistas para las catedrales, y de personas capacitadas para atender esta necesidad en las parroquias; la dotación presupuestaria básica para que puedan organizarse cursos breves y sencillos destinados a quienes han de colaborar diocesana y parroquialmente en la preparación y actuación de los posibles coros, etc., son tareas muy importantes que no admiten ya mayor dilación. Los aplazamientos, inevitables cuando se esperan pasivamente mejores momentos para disponer de los diferentes recursos necesarios, hacen temer, a los que ya son mayores en el mantenimiento del fuego sagrado, que van a aumentar las penurias lamentables en el campo que nos ocupa. Y todos sabemos que, cuando esto ocurre, se da lugar por doquier a interpretaciones, tan fáciles como desacertadas muchas veces, que contribuyen a enconar los ánimos y a acrecentar el explicable pesimismo de quienes a sí mismos se llaman humorísticamente

“los últimos de Filipinas” o el “resto fiel”.

Ante esta realidad, considero un deber de justicia manifestaros, como obispo, con toda seriedad y sinceridad, que vuestro problema es nuestro problema; que juntos debemos trabajar para que los proyectos de solución no duerman el sueño de los justos. El tiempo corre y la solemnización musical de la Liturgia se empobrece de forma rápida y no deseable. Sigue habiendo cantidad de preciosos Órganos sin recuperar. Hay Órganos catedralicios muy deficientemente utilizados. Y todo ello puede contribuir a que escasee el buen ambiente capaz de despertar algunas conciencias ante la posible vocación hacia la música sacra, tanto coral como instrumental.

Además de todo ello, la recuperación y utilización de muchos Órganos de tubos se convierte en un deber de justa gratitud hacia el pasado. Son muchos los que nos precedieron y se esforzaron por enriquecer a la Iglesia dotándola con estos instrumentos de larga tradición eminentemente religiosa, y proveyéndola de bellas composiciones adecuadas a los distintos tiempos y momentos celebrativos, litúrgicos y propios de la piedad popular.

El aparente desinterés hacia la rica herencia integrada por los Órganos y por tantas composiciones de música sacra, así como hacia la preparación de nuevos artistas capacitados para la creación y la interpretación de nuevas obras, podría dar la impresión de que se olvida el cultivo de los valores actuales, íntimamente conexos con la abundante herencia que hemos recibido. Cuando el presente no se construye sobre los firmes cimientos del pasado pelagra la solidez del edificio de cara al futuro. Pero cuando la rica sementera del pasado no lleva a procurar frutos adecuados en el presente, se manifiesta una lamentable irresponsabilidad o una crasa ignorancia.

MÚSICA SACRA Y EVANGELIZACIÓN.

No podemos olvidar que la música sagrada, más allá de su directa vinculación con el Culto litúrgico y piadoso, es un medio dignísimo de evangelización. Constituye, también, un recurso importantísimo para abrir y mantener, desde la fe y desde los valores universales, el necesario diálogo cultural entre la Iglesia y el mundo. Y, al mismo tiempo, ayuda al hombre a reconocerse desde una antropología realístamente optimista y positiva. Dios ha dotado a la humanidad con dones cuyo aprovechamiento le ayuda a trascender la cotidianidad, aprovechándola como espacio de elevación personal y social. La huella de Dios, presente en las diferentes obras de arte, se hace palabra tierna y amorosa para quienes las contemplan y las acogen con sensibilidad estética y con ánimo religioso. El Concilio Vaticano II nos recuerda que *“Entre las actividades más nobles del ingenio humano se encuentran con razón las bellas artes, especialmente el arte religioso y su cumbre, es decir, el arte sacro. Estos están relacionados, por su naturaleza, con la infinita belleza divina, que se intenta expresar, de algún modo, en las obras humanas...Por ello, la Santa Madre Iglesia ha sido siempre amiga de las bellas artes, ha buscado constantemente su noble ministerio e instruyó a los*

artistas, sobre todo, para que las cosas destinadas al Culto sagrado fueran realmente dignas, elegantes y bellas, signos y símbolos de las cosas celestiales” (S.C. 122).

Y como el Concilio no se limita a una simple valoración, sino que expone la doctrina como llamada a la acción, que dignifique la vida de la Iglesia en sus diversos aspectos y dimensiones, de nuevo insiste en el interés que los Obispos deben tener en el cultivo de las bellas artes al servicio del culto y de la Evangelización. *“Los Obispos, bien por sí mismos o por medio de sacerdotes competentes, dotados de conocimientos y amor al arte, deben interesarse por los artistas para imbuir en ellos el espíritu del arte sacro y de la sagrada Liturgia” (S.C. 127).* En el ejercicio de esta responsabilidad, la Iglesia os necesita, queridos artistas entregados al cultivo de la música sacra. Lo que los obispos alcancemos a realizar dentro de esta gran responsabilidad, de ninguna manera tendrá solidez y llegará a término aiosamente sin vuestra colaboración muy directa, como venís haciendo. Por ello el mismo Concilio se dirige con gran confianza a los compositores llamándoles a no desistir en su trabajo cuidando al máximo el espíritu que debe presidirles: *“Los compositores imbuidos del espíritu cristiano deben sentirse llamados a cultivar la música sacra y a aumentar su repertorio. Deben componer melodías que presenten características de verdadera música sacra y que puedan ser cantadas no solo por las mayores <scolae cantorum>, sino que estén también al alcance de los coros menores y fomenten la participación activa de toda la asamblea de los fieles” (S.C. 121).*

LA SINGULARIDAD DEL ÓRGANO DE TUBOS

Tratándose de la música sacra no puede olvidarse nunca el órgano. Por ello abundan referencias muy concretas y enjundiosas en los documentos del magisterio de la Iglesia. El Concilio Vaticano II es muy expresivo a este respecto. Dice: *“Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesíásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales” (S.C. 120).*

Ya el Papa Pío XII, en su Instrucción <Musicae sacrae> se manifiesta pródigo en lo que se refiere a la consideración y valoración del Órgano en la Iglesia. Dice: *“Entre los instrumentos a los que se les da entrada en las iglesias ocupa con razón el primer puesto el Órgano que, particularmente, se acomoda a los cánticos y a los ritos sagrados, comunica un notable esplendor y una particular magnificencia a las ceremonias de la Iglesia, conmueve las almas de los fieles con la grandiosidad y la dulzura de sus sonidos, llena las almas de una alegría casi celestial y les eleva con vehemencia hacia Dios y los bienes sobrenaturales” (o.c. 18).* Con estas ricas manifestaciones en torno al Órgano de tubos dedicado a la solemnización de las celebraciones sagradas, Pío XII no hace sino explicitar con claridad y profusión lo que el Papa Pío XI ya dijo en su Carta Apostólica “Divini cultus sanctitatem”: *“El Órgano clásico o de tubos fue y sigue siendo el principal y solemne instrumento de música litúrgica de la Iglesia latina” (o.c. 61).* Manzárraga, buen conocedor de este instrumento privilegiado, dando cumplida justificación a las palabras de los Papas y del Concilio, dirá en su estudio titulado “El

órgano tradicional litúrgico”: “*El Órgano es el instrumento más completo, más rico, más perfecto y más grandioso al que solo supera la orquesta*”. (o.c. pag. 34). Y el estudioso y maestro Hugo Riemann lo explica en su “Manual del Organista” diciendo: “*El Órgano no es un simple instrumento músico, sino una variedad asombrosa de instrumentos músicos, tantos instrumentos músicos cuantos tubos tiene*”. (Citado por Manzarraga en la o.c. pag. 34). Por eso Ricardo Wagner valorará el órgano como el instrumento cuyo acompañamiento parece necesario para el canto religioso-litúrgico: “*El genio cristiano –dirá– ha inventado como único acompañamiento que parece ser necesario, al noble instrumento que en todas y cada una de nuestras iglesias ocupa su puesto incontestable, el Órgano, que reúne en sí la más grande ingeniosidad junto con una variedad extraordinaria de expresión sonora*” (Citado por Manzarraga en o.c.pag. 32).

A pesar de estas bellas palabras de R. Wagner, no podemos considerar el órgano como un simple instrumento para acompañar los cantos religiosos. El órgano y la música que de él brota no se acogen en los templos como un elemento meramente decorativo sino que, como ya apunté anteriormente, goza de personalidad propia y tiene, por sí mismo, un lugar en las celebraciones litúrgicas. La belleza de los recursos melódicos que ofrece el Órgano clásico y que, en la apreciación de Sto. Tomás de Aquino elevan el alma a la contemplación de los divinos misterios, hizo exclamar Chateaubriand: “*El cristianismo ha inventado el Órgano y ha dado suspiros de bronce*”. Aceptamos este elogio del Órgano, cuya instauración como instrumento musical propio de la liturgia se atribuye a los monjes cluniacenses aunque su origen date de tiempos que se remontan, según algunos, a la civilización egipcia.

EL ORGANISTA

Grande es la responsabilidad del organista, y mucha responsabilidad deben asumir, también, quienes han recibido el mandato conciliar de cuidar al máximo posible la música sacra en las celebraciones, principalmente litúrgicas. Alguien ha dicho que “*el organista es, lo mismo que el sacerdote, un celebrante que tiene participación en los Oficios del Culto. En presencia de los misterios y de las bellezas de nuestra sacrosanta religión, el organista medita y ora*” (Norbert Dufur, citado por C. Solís en tesis doctoral no publicada, folio 46).

El auténtico organista no debe descuidar su preparación técnica más cuidada y exigente; pero debe procurar, al mismo tiempo, lograr una capacidad de expresión que dé vida a su interpretación hasta lograr que transmita la vida misma que lleva consigo la partitura que interpreta. Por eso, profundizando en el sentido último de la composición que interpreta, siendo consciente del momento en que está ejerciendo su ministerio, y conociendo el significado y la riqueza de gracia de la celebración a cuya solemnidad contribuye, debe llegar a vivir místicamente su intervención. Ha de lograr esa armonía casi indescriptible, por íntima y personal, que debe haber entre la técnica profesional depurada y la expresión de fe orante convertida en testimonio de unción religiosa. Por la expresión artístico-religiosa el organista convierte las pulsaciones

de su interpretación en auténticas palabras que hablan al alma de la comunidad y de cada uno de quienes la escuchan. Y esa palabra llama a los fieles a la elevación del espíritu hacia el ámbito del encuentro con Dios. Escuchando una interpretación que une adecuadamente la técnica del buen organista con la expresión de un artista creyente, se transmite a los fieles la luz espiritual y el gozo íntimo que les adentra en la experiencia mística.

Del mismo modo que cuando un buen intérprete lee las notas de la composición puede llegar a percibir la riqueza de alma de quien escribió la partitura, así también, interpretando dicha creación con la destreza y con la expresión necesarias, el organista puede llegar también al alma de los fieles atrayéndoles a una experiencia irrepetible y a una verdadera vivencia interior. A este respecto dice un autor: *“El fin que ha de perseguir el organista en la casa de Dios es elevar hacia Dios el pensamiento y el corazón de todos los fieles que asisten a la función sagrada”* (Manzárraga, o.c. pag 15). Es entonces cuando el organista, como verdadero artista y creyente cumple y culmina su misión según el criterio de Pio XII manifestado en su Instrucción <Musicæ Sacrae>: *“El artista de fe firme y que lleva vida digna de un cristiano, impelido por el amor de Dios y poniendo al servicio de la religión las dotes que el creador le ha concedido, debe empeñarse muy de veras en expresar y proponer de manera hábil, agradable y graciosa, por medio del color, del sonido o de la línea, las verdades que cree y la piedad que cultiva, de tal suerte que la expresión artística sea para él un acto del culto y de la religión, apto para estimular al pueblo en la profesión de fe y en la práctica de la piedad”* (o.c. 7).

LOS CREADORES E INTÉRPRETES DE LA MÚSICA SACRA, VERDADEROS APÓSTOLES.

El Papa, junto a esta afirmación, desea manifestar su reconocimiento a la preciosa labor apostólica de los artistas que reúnen estas condiciones, haciendo notar la necesidad que de ellos tiene la Iglesia en todos los tiempos. Por eso añade: *“La Iglesia ha tenido y tendrá siempre en gran honor a estos artistas, y les abrirá ampliamente las puertas de los templos, pues para ella es muy grata y no pequeña ayuda la que le ofrecen con su arte y su trabajo, para cumplir ella con más eficacia su ministerio apostólico”* (id. de id.).

Es tan clara la valoración que el Papa hace de los artistas dedicados a la música sacra que, más adelante, manifiesta la clara dimensión apostólica de su trabajo y actuación. Dice: *“Al poner de relieve el valor de la música y su eficacia en el aspecto del apostolado hemos querido expresar algo que será, sin duda, de mucho gozo y consuelo para cuantos en una u otra forma se consagran a cultivarla o proponerla. Porque todos los que, según su talento artístico, componen o dirigen, o ejecutan oralmente o con instrumentos musicales, realizan sin duda alguna, un verdadero y genuino apostolado de muy diversas formas y son acreedores a los premios y honores de apóstoles por el fiel cumplimiento de su oficio”* (Pío XII Musicæ Sacrae n 11).

CONCLUSIÓN

Atribuyendo a vosotros, queridos organistas, compositores, orientadores y ejecutores de la música sagrada estas justas y verídicas palabras del Papa quiero manifestaros mi gratitud por vuestra valiosa tarea. Deseo al mismo tiempo que estas palabras finales mías sean un signo sencillo pero sentido de homenaje de los Obispos a vuestro generoso trabajo tantas veces anónimo y aparentemente desconsiderado.

MUCHAS GRACIAS.

CLAVIS
V Congreso Nacional
del Órgano Hispano

COMENTARIOS
DEL
DEBATE

2

EL
FUTURO
DE LOS
INSTRUMENTOS:

RESTAURACIÓN Y
CONSTRUCCIÓN

J. A. Azpiazu

3

MANIFIESTO
Colectivo de "Organeros"

1

Ponentes:
ALBERTO BLANCAFORT (moderador)
J. ANTONIO AZPIAZU
LUIS MAGAZ
CARMEN SPAETH

V CONGRESO NACIONAL DEL

CLAVIS:

Organo Hispano

EL FUTURO DE LOS INSTRUMENTOS

MANIFIESTO DEL COLECTIVO "ORGANO" AL
V CONGRESO NACIONAL DEL ORGANO HISPANO.
 SANTANDER, 3 AL 6 DE DICIEMBRE DE 2004.



Alberto Blancafort
 organero.

En la actualidad el mundo del órgano ha cambiado. ... Quizá en lo relativo a los instrumentos el órgano ha alcanzado un nivel cultural, un uso y un reconocimiento por parte de la sociedad del que todos podemos estar muy contentos, puesto que se ha multiplicado el número de conciertos, de ciclos, de publicaciones, de apariciones en la TV, ... es una opinión muy personal, pero creo que en la actualidad el órgano goza de mucho mayor reconocimiento social.

A

ntes de iniciar la exposición del tema que nos ocupa en la mesa redonda, quiero leer un escrito de un grupo de organeros, para que sirva de preámbulo a la misma.

“EL COLECTIVO DE ORGANEROS QUE FIRMA EL PRESENTE DOCUMENTO Y QUE REPRESENTA CERCA DE UN 80% DE LOS PROFESIONALES DE ESTE PAÍS, QUIERE EXPRESAR LAS SIGUIENTES REFLEXIONES RESPECTO AL V CONGRESO NACIONAL DEL ORGANO

1º Expresar nuestro apoyo e interés por la existencia de la Asociación Nacional del Organo Hispano, como cauce de comunicación y coordinación entre los distintos colectivos profesionales vinculados al mundo del órgano.

2º Expresar el deseo de que esta Asociación, a falta de otras vías, actúe como interlocutor ante las distintas instituciones responsables de la custodia, divulgación y promoción del patrimonio artístico relacionado con el órgano, tanto eclesiásticas como civiles.

3º Entendemos que los Congresos Nacionales son marcos de positivos encuentros y enriquecedores aportaciones personales donde se plantean conclusiones con encomiables objetivos. No obstante, tras haber participado activamente en todos los Congresos anteriores, queremos explicar nuestra ausencia. A los diversos compromisos personales y laborales que dificultan o impiden nuestra presencia en este V Congreso se une un cierto desinterés que se apoya en los motivos que siguen:

- El planteamiento y temática de la mesa redonda dedicada a la organería: el futuro de los instrumentos, restauración y construcción es demasiado genérico para ser tratado en tan escaso tiempo, con lo que no se puede llegar a unas conclusiones válidas y consensuadas.

- Analizando las conclusiones de los anteriores congresos, no alcanzamos a ver que se hayan emprendido acciones para mejorar la perspectiva del órgano en España ni vemos indicios de que esta situación vaya a cambiar. Por el contrario siguen sucediendo intervenciones catastróficas sobre el patrimonio, llevadas a cabo por aficionados o profesionales que habiendo demostrado su incapacidad siguen actuando sin que nadie con conocimientos técnicos suficientes controle la calidad de su trabajo, siendo en muchos casos, paradójicamente amparados y hasta financiados por entidades públicas.

Pasan los años y nuestro oficio sigue careciendo de un mínimo de reglamentación profesional, el aprendizaje continúa siendo una asignatura pendiente, etc.

Toda crítica carece de valor sin una alternativa. Por esta razón, hemos presentado una propuesta para que futuros congresos el esfuerzo que supone participar se vea compensado con una mínima perspectiva de eficacia. En primer lugar, establecer un procedimiento pre-congreso para centrar la temática a abordar, mediante consultas previas a los propios profesionales: establecer una metodología para que surjan unas conclusiones válidas y consensuadas mediante la exposición de ideas, su debate y su votación. En segundo lugar, obtener el compromiso de la Asociación Nacional del Órgano Hispano de trasladar a quien competa estas conclusiones y hacer un seguimiento de ello presentando en el siguiente Congreso una relación de las actuaciones llevadas a cabo, labores a las que sin duda prestaremos toda nuestra colaboración.

Somos conscientes de que el colectivo del órgano en España es todavía reducido y que sin una acción unida e inteligente las necesidades del órgano no serán debidamente atendidas.

Un Congreso Nacional es la plataforma idónea para aunar esfuerzos y proyectarlos. Pero la experiencia nos demuestra que la fórmula utilizada en este y los congresos anteriores no es la fórmula más adecuada para afrontar los problemas actuales.

El futuro del órgano en España puede empezar hoy mismo, pero algo tiene que cambiar.

Este documento viene firmado por los miembros de este colectivo que son: Gerard Grenzing, Federico Acitores, Joaquín Lois, Frederik Desmottes y yo mismo, Alberto Blancafort."

Hasta aquí el documento y para iniciar el debate quiero hacer un comentario sobre situación actual, pues como ha dicho monseñor García Aracil, no se puede proyectar el futuro sin apoyarse en el pasado.

En la actualidad el mundo del órgano, al menos como yo lo he conocido, ha cambiado. No me gusta ser dialéctico y decir "todo muy bien, todo muy mal", en algunos aspectos se ha avanzado mucho, en otros aspectos, menos. Quizás en lo relativo a los instrumentos el órgano ha alcanzado un nivel cultura, un uso y un reconocimiento por parte de la sociedad del que todos podemos estar muy contentos, puesto que se ha multiplicado el número de conciertos, de ciclos, de publicaciones, de apariciones en la TV, .. es una opinión personal pero creo que en la actualidad el órgano goza de mucho mayor reconocimiento social.

También goza de mayor reconocimiento museístico: se restauran más instrumentos, como se restauran más obras de arte sacro -las escuelas de restauración han visto aumentar mucho su número de alumnos y este aumento a nivel cultural es notorio, a nivel litúrgico el órgano todavía no ha restablecido su papel de obra de arte y no ha recuperado el papel que tuvo en un cierto tiempo, se ha avanzado también en el tema de catalogación de instrumentos antiguos, se han hecho muchas, pero no hay una cohesión en ellas, no existe un archivo que pueda recoger todo, pero soy optimista en este sentido.

Con respecto a los talleres de organería de este país, desde hace treinta años han visto aumentar su número y el de sus empleados: hay más actividad, se construyen más instrumentos. El nivel de calidad también va aumentando día a día. (cuando empezó mi padre en el oficio los recursos financieros y materiales eran muy básicos y austeros (la época de la postguerra hasta los años 70) y esta situación se ha ido corrigiendo poco a poco. Hoy en día tenemos una buena docena de talleres en España, funcionando cada uno a su nivel, -son niveles muy diversos- alguno de ellos ha adquirido un cierto prestigio internacional y después ha habido una influencia de la Comunidad Europea, -la entrada de España en la C.E. ha tenido su influencia, para bien y para mal- sobre todo para bien, porque se ha podido construir y exportar y darse a conocer fuera. Y ésta creo que es la situación de la organería en el presente.

CARMEN SPAETH

Hace 30 años vinieron por primera vez y era una situación increíble. Se han creado talleres y obras bien hechas. Ahora es el comienzo de una colaboración entre conservatorios y organeros – es increíble que los organistas no cobren. Este país ha dado un paso adelante más que cualquier otro país de Europa y quiere colaborar en este proceso

LUIS MAGAZ.

Ha subido mucho el nivel de los talleres y los criterios de restauración están más claros.

J.A. AZPIAZU

Hace 30 años se tocaba más el órgano y había más organistas. Se valoraban más los órganos románticos y ahora se valoran más los barrocos. También se están construyendo muchos nuevos. Lo que no sé es hacia dónde vamos, pues si empezamos a sustituir por nuevos los órganos que hasta ahora nos han acompañado, me parece que eso nos va a llevar a fomentar la industria en vez del arte.

BLANCAFORT

Están surgiendo las mismas problemáticas que en otros congresos. Los dos problemas más grandes son:

- Las intervenciones en órganos de valor histórico y el acceso que pueden tener los organeros a ellos, entendiendo como históricos los que tiene más de 100 años y dentro de ellos también hay categorías.

- A nivel de oficio falta una reglamentación para saber si tal profesional tiene capacidad para tener acceso a éste, o a otro trabajo. Esto es un problema de los propios organeros que todavía no hemos sido capaces de agruparnos como gremio, del que hablan las conclusiones de otros congresos. Pero esto jamás se ha llegado a cabo, salvo esta agrupación de trabajo a la que he hecho referencia. No se trata de un grupo cerrado, de cinco profesionales que entre ellos se conocen y se entienden, que es la base para que esto pueda funcionar. A partir de ahí, asumida nuestra responsabilidad, creo que habría que hacer un colectivo, pero en España todavía no existen un censo de profesionales. Falta legislación, de manera que cualquier persona puede ser organero, cualquiera puede construir o restaurar un órgano, pues a nadie se le solicita titulación alguna. No existe título que acredite la capacidad técnica de este artesano. Yo no me imagino lo mismo en el colectivo médico, jurídico y eclesiástico. Pero también necesitamos la ayuda de las instituciones, como esta Asociación del Órgano Hispano y la colaboración de la Conferencia episcopal a través de sus comisiones de patrimonio.

CARMEN SPAËTH

A nuestra empresa sí que nos piden una cualificación y tenemos que presentar todos los trabajos de los últimos cinco años, con los diplomas de toda la gente que tenemos, el certificado de patrimonio de Suiza para intervenir en el patrimonio del estado y lo mismo en Austria. Sin embargo en España las empresas españolas no lo necesitan. En Austria funciona el colectivo de organeros, a través de una asociación de constructores y restauradores, pero que no garantiza la calidad de los resultados.

Hay una comisión, en la que están representantes del patrimonio y organistas de catedrales y cuando se termina el trabajo, después de la inauguración hay un control y otorgan una calificación numérica, de 1 a 10 y la suma supone una calificación para poder realizar una obra más o menos importante.

Me preocupa la profesionalidad de las juventud que viene, que tienen un diploma y que marchan al extranjero y yo pido que no se les trate mal.

BLANCAFORT

Hasta ahora hemos analizado el estado de la organería de este país en el actualidad. La diferencia y el cambio que ha habido en los últimos años, tanto a nivel de instrumentos como a nivel de talleres. El panorama es un poco más optimista. Luego se ha abordado la problemática del ejercicio de nuestra actividad y de los instrumentos en sí.

Los dos puntos más conflictivos que tenemos son: la regularización de nuestra profesión en cuanto al ejercicio de la profesión y su cualificación y el otro la restauración en intervenciones en instrumentos históricos, que carece de una normativa clara.

LUIS MAGAZ

Es muy importante la regularización del aprendizaje de los futuros organeros.

BLANCAFORT

En España no existen escuelas de organería. Esto ya se planteó hace unos quince años pero la Administración no ha hecho nada. Se puede solicitar de nuevo un reconocimiento por parte de la administración. Podría solicitarse de nuevo a través de las conclusiones.

J.A. AZPIAZU inicia la exposición de unos temas, pero por falta de tiempo entrega a la coordinación del congreso el escrito que reproducimos a continuación.

A continuación se abre el debate.

“EL FUTURO DE LOS INSTRUMENTOS: RESTAURACIÓN Y CONSTRUCCIÓN”



J. A. Azpiazu
organeros.

1.- DEFENSA DE LA PECULIARIDAD DEL ORGANOS HISPANO.

Como ya es habitual, en todos los foros sobre organería se defiende la originalidad o peculiaridad del órgano hispano, sobre todo a partir de las investigaciones de nuestro homenajeado D. Jesús Angel de la Lama.

Afortunadamente cada vez se va conociendo mejor el origen y evolución de nuestro órgano y ello es fundamental para abordar su tratamiento, con independencia de otros tipos de instrumentos que también tienen sus peculiaridades.

Por ello planteamos la defensa de esta peculiaridad y no sólo para los órganos de tipo barroco sino también para los románticos e incluso para los neoclásicos, aunque entendemos que en éstos existen más relaciones con respecto a los tipos europeos.

Quemos llamar la atención en concreto sobre el órgano romántico, que quizás ha sido denostado o arrinconado ante la gran eclosión del órgano barroco y por la supremacía del sistema mecánico frente al neumático y eléctrico.

2.- CONSERVAR O CONSTRUIR.

Este aspecto está íntimamente unido al anterior. Entendemos que para el organero es mucho más cómodo y efectivo construir que conservar. Sobre todo si se trata de grandes empresa de producción en serie.

Pero consideramos conveniente llamar la atención sobre los órganos neumáticos, e incluso sobre los eléctricos, a pesar de que los resultados de las restauraciones no sean tan “brillantes” como la construcción de un órgano nuevo.

3.- ESTABLECIMIENTO DE CRITERIOS GENERALES.

Al igual que como ocurría en los primeros congresos de música religiosa promovidos hace casi un siglo por nuestro paisano Nemesio Otaño, en los que se establecían criterios de actuación para los órganos y organeros, los actuales Congresos y éste en particular debería dictar unas normas o criterios generales que comprometieran a todos los organeros, en cuya redacción debieran participar todos los sectores implicados en el órgano: organólogos, organistas y organeros.

Por otra parte creemos que se debieran redactar planes generales que establecieran las prioridades de intervención, en cuanto a conservación o restauración en cada caso, los criterios a la hora de la construcción de órganos nuevos, (sobre todo en los que sean de iniciativa pública), además de otras cuestiones más concretas como temperamento, carácter, afinación, ubicación...

4.- EL MANTENIMIENTO

En relación con el tema anterior, habría que plantear el mantenimiento habitual o permanente del instrumento. Consideramos que es una prioridad en el aspecto de la conservación del órgano por parte de la propiedad y de las instituciones públicas y privadas en el caso de los declarados Bienes de Interés Cultural y también una obligación o compromiso por parte del organero.

Es necesario establecer convenios o contratos para garantizar el mantenimiento de los órganos restaurados, como se viene haciendo aquí en Cantabria desde hace varios años.

Habría que llegar a un acuerdo con las parroquias y demás instituciones para facilitar estas tareas, que beneficiarán a todos.

Poseer órganos en buenas condiciones despierta la afición de los estudiantes y garantiza la conservación del propio instrumento.

5.- CREACIÓN DE UNA ESCUELA OFICIAL DE ORGANERÍA.

Como ocurre con todos los sistemas o procesos de enseñanza, solamente se regulan cuando se considera absolutamente necesario de cara a la sociedad. La demanda social será la que exija esa regulación, es decir, el paso de la producción artesanal a la industrial con estudios reglamentados.

Mientras tanto hay que trabajar con la máxima honradez, dedicación, afición, profesionalidad y todos en la misma dirección, es decir, en beneficio del instrumento y de su difusión.

La enseñanza de órgano
en el Grado Medio

Esteban Elizondo Iriarte

Docencia reglada, cursos
de postgrado, cursos de
verano.

La formación del
"Organista Litúrgico"

Dámaso García Fraile

2

1

CLAVIS

V Congreso Nacional
del Órgano Hispano



Los cursos de
órgano de la
Asociación
"Manuel Marín"
de Amigos del
órgano.
Valladolid.

Los cursos de
órgano de la
Asociación
"Manuel Marín"
de Amigos del
órgano.
Valladolid.

Lucía Riaño

La formación del
organista
litúrgico en
Polonia.

Norbert Itrich

La formación
litúrgica del
organista

Juan Jaúregui

3

4

5

Ponentes:

DAMASO GARCIA FRAILE (moderador)

ESTEBAN ELIZONDO

JUAN JAÚREGUI

NORBERT ITRICH

LUCÍA RIAÑO

V CONGRESO NACIONAL DEL

CLAVIS:



LA FORMACIÓN DEL ORGANISTA

DOCENCIA REGLADA, CURSOS DE POSTGRADO, CURSOS DE VERANO. LA FORMACIÓN DEL "ORGANISTA LITÚRGICO".



Autores:
DAMASO GARCÍA FRAILE
moderador.

El objetivo asignado a nuestro grupo en este congreso es el futuro de "La formación del organista".

Ya desde el principio me planteo la amplitud que puede tener el término de "organista".

Todos los temas de las seis mesas redondas de este congreso están conectados entre sí. Debemos ceñirnos a los enunciados que se nos han asignado, sin derivar a las cuestiones que se tratarán en las otras cinco sesiones. El objetivo asignado a nuestro grupo en este congreso es el futuro de "La formación del organista". Ya desde el principio, me planteo la amplitud que puede tener el término de "organista". Al igual que sucede con todos los intérpretes de otros instrumentos musicales, nos podemos preguntar quién se incluye dentro de la denominación de "organista", "pianista", "violinista" etc. Se puede llamar "organista" tanto al principiante que, a duras penas, acompaña al órgano una sencilla melodía de canto llano hasta al "organista" más famoso que interpreta conciertos de órgano en los instrumentos más renombrados del mundo occidental.

SITUACIÓN ACTUAL

- 1.** Auge creciente de la actividad musical en torno al órgano, desde el último tercio del siglo XX.
- 2.** Internacionalización de los grandes ciclos de Conciertos y de los frecuentes Concursos de interpretación a nivel netamente internacional, tal como sucede con otros instrumentos de la Orquesta.
- 3.** Desacralización del instrumento y del repertorio organístico.

FUNCIONES QUE PUEDE REALIZAR UN "ORGANISTA" Y PREPARACIÓN PREVIA PARA REALIZARLAS CON SOLVENCIA Y CALIDAD.

- 1. Función concertística del "organista"**
 - a. Conciertos de órgano** en templos y en Salas de Concierto. Órgano solo, acompañado por otro u otros instrumentos solistas y el órgano como un

instrumento más de una orquesta tanto barroca, como clásica, romántica o ecléctica.

b. Ciclos internacionales en órganos históricos de especial relevancia.

c. Concursos Internacionales de interpretación organística

d. Conciertos de divulgación de la música para órgano.

1) Órgano sólo o acompañado de algún instrumento solista

2) Órganos históricos de pequeñas dimensiones

2. Formación del organista: Docencia reglada

¿Qué capacidades debe tener el organista? ¿Se trata de una profesión "multiuso" o más bien de un profesional con dedicación "a tiempo completo"?

Se ha producido en España una ampliación de puestos docentes en los conservatorios. En la actualidad son los Conservatorios la única institución que se dedica a la preparación de los organistas. La Iglesia Española se ha despreocupado de esta actividad

a. Conservatorio Profesional

Admisión/ Número de alumnos: número de los que inician los estudios y los que los terminan/ Programas/ Colocaciones a las que pueden optar, índice de continuidad. Número de ingresados.

b. Conservatorio Superior

Admisión/ Número de alumnos: número de los que inician los estudios y los que los terminan/ Programas/ Colocaciones a las que pueden optar, índice de continuidad. Número de ingresados.

c. El futuro de la Enseñanza superior.

Común a Conservatorios y Universidades. ESPACIO EUROPEO DE EDUCACIÓN SUPERIOR Acuerdo de Bolonia: Convergencia europea: Grado/Postgrado/Doctorado.

d. Nuevos planteamientos.

Las nuevas titulaciones deben tener en cuenta la Demanda social, la Calidad de la Enseñanza y todas las nuevas titulaciones deben tener en cuenta la "competitividad". Elaboración del "Libro blanco" de la educación Superior dentro del Espacio europeo. La ANEGA se ha olvidado de los Conservatorios Superiores.

3. Cursos de postgrado. Master de interpretación (500 horas)

4. Cursos de verano.

Lucía Riaño se ocupará de la actividad que está desarrollando la Asociación M. Marín Abundancia de este tipo de Formación. Duración variable. Relacionados con un intérprete concreto Mas y Bonet, Montserrat Torrent, Guy Bovet, etc.

5. El organista litúrgico.

a. Función histórica: Organista y director de Coro (Bach), maestro de escuela, conocedor del latín.

b. Crisis en cuanto a la existencia de plazas estables de organistas (en sus diversos grados de titulación) en el mundo sajón, tanto entre los católicos como entre los evangélicos.

c. Una persona que tiene una cierta base pianística y que se le facilita un repertorio organístico que pueda interpretar en los órganos históricos restaurados.

LA ENSEÑANZA DE ÓRGANO EN EL GRADO MEDIO



Autor:

ESTEBAN ELIZONDO IRIARTE
Catedrático de órgano
del Conservatorio de Música
de San Sebastián

El alumno de órgano en una gran proporción es de edad adulta, a menudo se dedica y vive de la música o en torno a la misma, tiene un decidido interés hacia este instrumento con el que con frecuencia ya tiene contactos por diversos motivos, es un alumno con educación musical... y por otro lado con poco tiempo.

A

l igual que sucede con los demás instrumentos, la enseñanza de órgano en el grado medio está estructurada en tres tramos de formación reglada de dos años cada uno, de manera similar a lo que sucede en los institutos de enseñanza media. Esta enseñanza está concebida no como un fin en sí misma, sino más bien como un medio para acceder a enseñanzas de otro nivel, en el caso de la música a los centros de grado superior, por ello la mayoría de los alumnos de estos centros suelen oscilar entre los 12 y los 18 años aproximadamente.

Sin embargo, en el caso del órgano, es fácil de apreciar la diferenciación que existe con este tipo de alumnado, tanto por la edad como por la motivación o el grado de preparación musical. El alumno de órgano en una gran proporción es de edad adulta, a menudo se dedica y vive de la música o en torno a la misma, tiene un decidido interés hacia este instrumento con el que con frecuencia ya tiene contactos por diversos motivos, es un alumno con educación musical, con conocimientos (a veces mínimos) de piano y por otro lado con poco tiempo, pues con frecuencia está casado o tiene obligaciones laborales que atender.

La sociedad necesita personas que cumplan adecuadamente la función de organistas litúrgicos, una función para la que se requiere una buena formación organística, ya que por un lado deben cumplir dignamente las obligaciones musicales que exigen los servicios religiosos, pero además, sucede con frecuencia que se ven obligados también a realizar la función de acompañar a coros y solistas.

Un organista litúrgico debe de estar asimismo en condiciones de poder interpretar con dignidad un repertorio organístico determinado, debe saber transportar ciertos esquemas musicales, debe tener capacidad para armonizar o improvisar con sencillez ciertas melodías y debe tener igualmente conocimientos de liturgia. Por otro lado, el organista parroquial tiene a su cargo en ocasiones instrumentos de gran valor histórico-artístico, por lo tanto debe de ser consciente de ello y velar por la integridad y adecuado mantenimiento de los mismos.

Bajo otro punto de vista, un buen organista de parroquia, con un órgano adecuado, puede llegar a desarrollar una importante labor cultural en colaboración con coros y solistas, desarrollando así otra faceta de la vida de su parroquia y su vocación musical.

Todo este conjunto de planteamientos tienen una gran trascendencia de cara a la Iglesia, a la cultura musical y al mantenimiento de nuestro patrimonio artístico. Muchas de estas cuestiones se podrían resolver partiendo del esquema de la enseñanza de grado medio, siempre que se dotara al mismo de un cierto grado de flexibilidad:

Elementos técnicos del órgano. Afinación de lengüetería.

- La música de cámara incluiría obras de acompañamiento de órgano con coros y solistas. Los cursos de acompañamiento incluirían el conocimiento de los esquemas musicales habituales en la liturgia, práctica del transporte con los citados esquemas, lecturas a primera vista, armonizaciones simples de diversas melodías religiosas e improvisaciones elementales.
- El segundo instrumento sería optativo, pudiendo elegir además el piano o el clavecín.
- Como materias complementarias existirían la armonía, análisis, introducción al canto coral, historia del órgano y de la música religiosa
- Conocimientos de liturgia.

Pienso que este esquema es realizable mediante la oferta de cursos básicos y otros optativos a los que habría que llegar mediante acuerdos con otras instituciones, tal y como sucede en la Universidad, ya que varias de las materias ofertadas se cursan actualmente en los Conservatorios de Grado Medio. El objetivo sería conseguir un Diploma de Organista Litúrgico, que respondería no sólo a la necesidad de muchas iglesias y parroquias, sino a la demanda de muchos aspirantes a organistas que no desean o no tienen posibilidades de acceder a la enseñanza superior de órgano.

El objetivo sería conseguir un Diploma de Organista Litúrgico, que respondería no sólo a la necesidad de muchas iglesias y parroquias, sino a la demanda de muchos aspirantes a organistas que no desean o no tienen posibilidades de acceder a la enseñanza superior de órgano.

LA FORMACIÓN LITÚRGICA DEL ORGANISTA



Autor:

JUAN JÁUREGUI
Organista y compositor de
música litúrgica.

*La función del
órgano dentro de
la liturgia cris-
tiana precisa
una preparación
técnica y musical
idónea por parte
del organista y a
la vez un conoci-
miento preciso
de la liturgia.*

El órgano desde su entrada en nuestros Templos en el lejano siglo IX, ha sido el principal servidor de la música litúrgica, aunque no el único... Haciendo un pequeño apunte a estas jornadas, quiero fundamentalmente referirme a la labor que los organistas realizan como acompañantes del canto litúrgico, que es una de las funciones (no la única: el órgano como solista (tientos y glosas), dialogo con los solistas (versos)...que el órgano desarrolla dentro de los templos cristianos...

Y lo primero que planteo es que para poder realizar esta función, no sólo es necesario que los organistas estén bien preparados técnica y musicalmente, sino que es necesario que sean conocedores de la liturgia, pues es en ése ámbito donde van a realizar su función...

Son muchas y muy variadas las causas que han llevado a una cierta anarquía litúrgica en lo que se refiere a la música, y señalaría dos como las principales causas: sacerdotes con poca formación musical..., músicos con poco o sin ningún conocimiento litúrgico... Éste distanciamiento de unos y otros ha llevado al canto litúrgico a una situación no precisamente ideal...

Así nos encontramos con:

- Una dispersión de nuestras asambleas en lo referente al canto litúrgico... El canto que debiera contribuir a la comunión contribuye a la dispersión...
- Una proliferación de los cantos periféricos (canto de entrada, ofrendas, paz, salida) frente a los cantos propiamente nucleares (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei o el Salmo responsorial)
- Una proliferación de cantos con un contenido de texto y de música, francamente pobres...

- Una proliferación de cantos informantes de la fe, pero no confesantes de la fe: cantos que nos dicen cosas referentes a la fe, pero que no nos implican en ella.
- Los textos que se cantan en la entrada y en la comunión no son, a menudo, adecuados a la fiesta, al tiempo litúrgico, al momento de la celebración, al sacramento que se celebra...
- Unos niveles realmente alarmantes de calidad en lo que se refiere al canto litúrgico en nuestras parroquias: arrastre, desafinamiento, mal gusto... Parece que no disfrutemos en hacer las cosas bien...
- Con coros o grupos de instrumentistas que se arrogan el protagonismo musical, dejando muda a la Asamblea... Y utilizando el ámbito litúrgico para dar conciertos... etc...
- Una despreocupación o un desánimo en esta tarea...

Es necesario que los organistas que realicen esta función de acompañamiento del canto litúrgico sean conocedores de un hecho trascendental que ha marcado la historia de la Iglesia desde hace 40 años: EL CONCILIO VATICANO II, en el que se afrontó la reforma litúrgica con el famoso Documento "Sacrosanctum Concilium", donde entre otras determinaciones se dijo:

- El pueblo o asamblea celebrante es el protagonista de la Celebración... Al lado de Cristo, que es el origen de la liturgia cristiana, puesto que lo que ésta celebra es la vida de Jesús... al lado de Él, está la asamblea congregada para la celebración... Se intenta pasar de una liturgia en la que el pueblo era un espectador, a una liturgia en la que el pueblo se convierta en protagonista... Y el cometido de todos los que intervienen en la liturgia (sacerdote, lectores, músicos...) es promover esa participación del pueblo, nunca suplantarla o ignorarla.

- Es necesario conocer el año litúrgico... Puesto que la liturgia recorre unos tiempos en los que se van acentuando determinados aspectos de la vida Jesús... Es lo que se llama el AÑO LITÚRGICO, que comprende el Adviento, la Navidad, la Cuaresma, la Pascua, y el Tiempo Ordinario...

ADVIENTO:

Tiempo de preparación para la Navidad (Cuatro semanas), en las que se pone de manifiesto la necesidad de despertar en nosotros la esperanza y la invocación característica de este tiempo es: MARANATHA "Ven, Señor Jesús"...

NAVIDAD:

Dios está entre nosotros... Y esto se vive y se celebra...

CUARESMA:

Se nos pide la conversión del corazón... Y los temas de este tiempo: son la

misericordia, la conversión, el perdón...

PASCUA:

Cristo ha resucitado, es el contenido de nuestra fe... ALELUYA....

TIEMPO ORDINARIO:

Es nuestro peregrinar cotidiano en los días feriales: en el encuentro en torno a la mesa, la fraternidad...

- Es necesario ser conocedor de los sacramentos: Bautismo, Matrimonio, Exequias...

- Es necesario preguntarse:

¿Qué debemos cantar en una celebración litúrgica?



EL CANTO
es necesario valorar su importancia y
adecuar su uso a las necesidades de la
liturgia.

El canto en la liturgia depende de:

la celebración: Eucaristía, exequias sin misa, sacramentos del bautismo, del perdón, del matrimonio.

el tiempo litúrgico: Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua, tiempo ordinario, fiestas de la Virgen, de los santos...

la estructura literaria de cada canto: si es aclamación, himno, procesional, responsorial...

el momento de la celebración: entrada, rito de la fracción, comunión...

las posibilidades de cada lugar: sólo asamblea, coro, instrumentos, del presidente de la celebración...

la categoría del canto: si es para acompañar un rito, como la procesión, para interiorizar, como el salmo, etc.

No vale pensar en:

a) **utilizar la música para darle más amenidad a la celebración**, para intercalarla entre los textos, pensando que da lo mismo una cosa que otra

b) que, como el celebrante no es especialista en música, puede dejar al director de coro, al organista o a los chicos de las guitarras **que canten lo que les guste o lo que sepan**.

Hay que pensar que:

a) **el canto está al servicio de la celebración**, de lo que celebramos en la celebración, del momento de la celebración.

b) **el canto debe ser elegido en diálogo entre todos**.

Es importante

cantar.

Es una de las cosas que sin duda debemos promover en nuestras celebraciones. ¿Para qué? Para crear un clima colectivo, para crear un ambiente de oración y alabanza, para que los sentimientos de todos entren en el corazón.

cantar bien.

Los cantos con ritmo no debemos cantarlos arrastrándolos. Con ganas y dedicación, con uno que anime y dirija el canto se consiguen buenos efectos. Así disfrutaremos más de la calidad del canto y de la satisfacción de cantar bien.

saber dosificar el canto.

Es decir, no se trata de cantar todo y todos, diciendo que cuanto más se cante mejor. La celebración necesita espacios de silencio, de música, espacios para escuchar, etc.

tener organista, animador de cantos, solistas y coro.

Todos ellos dan a la celebración un ambiente de "cosa" bien hecha y preparada. Claro que depende de las posibilidades de cada asamblea. Pero, tendiendo a este objetivo.

Recordamos que:

hay cantos que habría que cantar siempre:

Santo, antífona del salmo, aclamación después de la consagración, aleluya, amén de la Plegaria, etc.

el canto tiene que estar muy unido al momento concreto, al tiempo litúrgico. No se debe pensar en que es bonito tal canto para integrarlo en misa.

hay que preguntarse primero que momentos necesitan más fuerza expresiva y por tanto, necesitan ser cantadas.

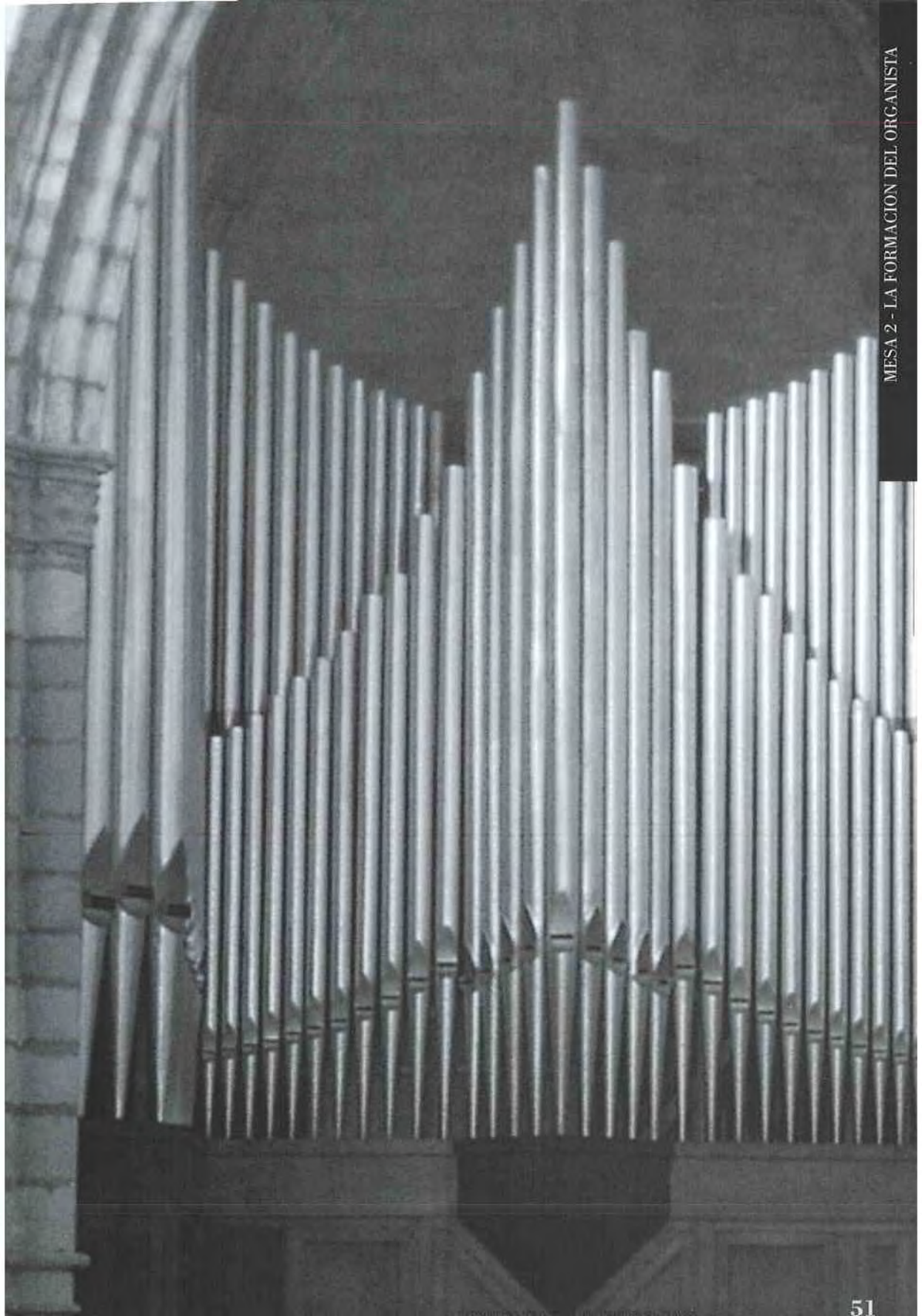
No debemos ir a la misa con unos cantos ya pensados y, después, mirar dónde los metemos.

no hay que andar con la preocupación de introducir cantos nuevos; ni con la tranquilidad de seguir siempre con los mismos cantos.

el buen animador conoce bien su asamblea y es capaz de saber en concreto la forma de animar para que el canto litúrgico sea tomado con interés.

el animador sabe liturgia.

Para todo esto es necesario la FORMACIÓN Y LA COORDINACIÓN, tarea de todos los que intervienen en la liturgia...



LOS CURSOS DE ÓRGANO DE LA ASOCIACIÓN "MANUEL MARÍN" DE AMIGOS DEL ÓRGANO. VALLADOLID.



Autor:
LUCÍA RIAÑO
Organista y directora de los
cursos.

*La Asociación
"Manuel Marín"
de Amigos del
Órgano de Vallad-
olid organiza
cada año el
"Curso de In-
iciación al Órga-
no Barroco Es-
pañol". Este año
cumplió su XXV
edición.*

La Asociación "Manuel Marín" de Amigos del Órgano de Valladolid se constituyó en 1.980 con el fin de revitalizar los órganos históricos de su región, organizando desde el año siguiente a su fundación un "Curso de Iniciación al Órgano Barroco Español" del que pronto se va a realizar la vigésimoquinta edición.

Si bien esta actividad ha rendido frutos de los que hemos hablado en otras ocasiones y que creemos que han contribuido a la conservación del órgano y su música en nuestro país, es también cierto que al cabo de este tiempo no hemos podido observar una presencia significativamente mayor de la música de órgano en nuestras iglesias. Factores de todos conocidos como son la progresiva desacralización de la sociedad, con la ausencia generalizada de jóvenes entre los fieles que acuden a los actos litúrgicos, casi todos de cincuenta años para arriba, y la dedicación preferente de las parroquias a Obras Sociales, Caritas, acogida de emigrantes, roperos, catequesis, reunión y actividades con jóvenes y adultos, en detrimento del esmero con que se cuidaba en el pasado la solemnidad del Culto, han hecho que, salvo excepciones, los órganos, aún los restaurados, permanezcan silenciosos casi todo el tiempo.

Sin embargo, cada vez es más estrecha la relación de los Monasterios de Clausura con la sociedad. Ha habido una apertura y los religiosos y religiosas están más cercanos a la sociedad. En los conventos de clausura el culto sigue siendo lo primero y la actividad a la que dedican más tiempo y atención. Esto es sentido y observado por los fieles que cada vez acuden más a las misas en Monasterios. Por otra parte, se da el hecho de que cada vez más las iglesias de algunos Monasterios son utilizadas como parroquias de su zona. Estas causas y el hecho de que exista un rico patrimonio organístico conventual nos movió hace 13 años a realizar los cursos denominados "La Música en la Liturgia", para religiosas de clausura. Desde entonces se han llevado a cabo en los Monasterios de Santa Clara de Calabazanos (Palencia); Madres Dominicas de Sancti Spiritu el Real de Toro (Zamora); Monasterio de Santa Clara en Castil de Lences (Burgos); Monasterio de Santa Clara en Lerma (Burgos) y Monasterio de Santa Clara en Belorado (Burgos).

El interés y la respuesta de las monjas por estos cursos ha sido muy grande, sobrepasándose todos los años el cupo de alumnas. Si las más numerosas han sido las clarisas (porque es la orden que cuenta con más religiosas), han estado representadas todas las órdenes contemplativas: cistercienses, premostratenses, carmelitas descalzas, concepcionistas, franciscanas, benedictinas, etc.

Los primeros años se convocó únicamente a conventos de Castilla y León, pero desde hace unos años se hace a nivel nacional y se puede decir que han participado monasterios de todas las regiones.

Las materias que se imparten son:

- 1 Técnica vocal
- 2 Repertorio e Interpretación de obras para órgano, sencillas y adecuadas a la liturgia
- 3 Historia y elementos principales del órgano
- 4 Lenguaje musical. Introducción a la Armonía práctica.
- 5 Iniciación a la guitarra.

Ya se pueden apreciar algunos frutos, pues se han construido diez órganos nuevos,

Se han realizado trabajos de restauración en otros tantos y en varios monasterios tienen ya profesores de órgano de forma permanente. Como dato significativo, en Valladolid se construyeron los últimos órganos en 1.968. Desde entonces y hasta ahora se ha construido otro, hace diez años, para el Monasterio de Santa Clara en Cigales (Valladolid), por el organero Federico Acitores. Es de señalar que en los cursos se insiste en la conveniencia de disponer de un buen instrumento, ya que así se rentabiliza mucho mejor el poco tiempo del que disponen las monjas para estudiar.

Esperamos que esta labor nuestra sea un humilde eslabón que ayude a unir unos tiempos pasados en los que la música de órgano ocupó un lugar preferente en la expresión de sentimientos transcendentales con un tiempo venidero en el que tal vez vuelva a sentir el hombre agobiado de nuestros días la necesidad de equilibrio y paz interior que esa música ofrece.

LA FORMACIÓN DEL ORGANISTA LITÚRGICO EN POLONIA



Autor:
NORBERT ITRICH
Organista.

*La formación del
organista
(litúrgico) en
Polonia presenta
importantes
diferencias
respecto a la
española.*

*Es interesante un
análisis
comparado para
valorar aspectos
de nuestra*

La temática de la que puedo hablar, que por otro lado pienso que es interesante, es la situación del organista (litúrgico) en Polonia ya que es bastante diferente a la de España. Para empezar expondré algunas ideas básicas sobre la historia de la música de órgano en Polonia y así poder situarnos y entender la situación actual.

Hay constancia que ya desde el siglo XII existen órganos en algunos monasterios, también en el año 1.218 encontramos el primer libro conocido para la formación de organistas (Slosk). En una crónica de 1.260 se habla del primer fraile organista que es conocido por su nombre (Tomás). No voy a nombrar los organeros, los órganos o las ciudades en las que se construían porque, como podéis comprender, hay muchos durante tantos siglos.

Hablando de las primeras obras encontradas para órgano llegamos al siglo XVI. De esta fecha data el primer libro del que existe constancia, se titula "Tabulatura Juan de Lublin" que contiene más de 260 páginas de las cuales 200 son de partituras de compositores europeos, y que como preámbulo contiene un studium acerca de composición, armonía y acompañamiento en el órgano.

Después del barroco y de una época en la que la música polaca está influenciada por los vecinos (hablamos de Alemania) viene un tiempo malo para el órgano y los organistas. Tendremos que esperar hasta el siglo XIX para que el oficio de organista vuelva a su origen. Ya desde este momento encontramos escuelas para los organistas (vamos a llamarlas y a hablar en general de escuelas pero en cierto modo podríamos llamarlos conservatorios o academias tipo griego).

En 1887 ya funcionaba la escuela de organistas de Pelplin, donde yo estuve estudiando y de la que me siento muy orgulloso pues es una de las más antiguas en Polonia.

Tras este preámbulo llegamos a lo nuestro y seguimos con ello. Las escuelas, como las llamamos son tanto para los jóvenes organistas como para los mayores que quieren continuar con su trabajo y que se ven obligados a asistir a ciertos cursos, ya que el obispado les pide una cierta titulación. Allí se enseña:

a tocar el órgano, no el piano con tubos,

mantenimiento básico del órgano por si hay que hacer una pequeña reparación,

también se enseña canto o canto litúrgico, aquí hay que decir que no hay organista en Polonia que no cante, porque es el propio organista el que dirige los cantos, él enseña al pueblo nuevos cantos y él prepara los cantos cada domingo, a veces con el grupo litúrgico,

canto gregoriano y schola gregoriana,

coro y dirección coral, recordemos que en muchas parroquias hay coros y el organista es el director,

historia de música, aquí entra también historia del canto litúrgico y de la música sacra,

por supuesto, se enseña liturgia:, el año litúrgico, las partes de la misa, los sacramentos y todo lo que hay que saber para no meter la pata durante las celebraciones,

además se aprende solfeo, lenguaje musical,

armonía, teoría y practica,

también hay que saber escribir arreglos para las orquestas, porque en muchas parroquias hay orquestas y muchas veces el organista es el responsable de preparar las partituras o mejor dicho él es el director de la orquesta. También, en algunos casos, se pide que el organista tiene que hacer una orquesta, buscar la gente, organizar los ensayos, enseñar a tocar distintos instrumentos, etc.

por último se aprende improvisación.

Estos son las asignaturas, es verdad que pueden cambiar en uno u otro centro pero la base es así. Los estudios duran de 4 a 6 años, depende de la región y los conocimientos del candidato.

En tres palabras se trata de formar o educar al organista como buena persona, buen músico y buen cristiano. No lo hemos dicho antes pero la mayoría de los organistas en Polonia, tanto hoy como a lo largo de la historia, fue gente laica; en los monasterios fue y es más fácil encontrar un fraile que sepa tocar pero en otros sitios siempre se buscaba una persona laica.

Así tenemos un organista cualificado, con el diploma y.... **¿que pasa a hora?**

Muchos de ellos trabajan en las parroquias y podemos decir que ser organista, en Polonia, es hablar de una profesión más. El organista, como tal, tiene contrato, nomina y seguridad social y en muchos casos tiene casa o piso a su disposición que les cede la parroquia en la que trabajan. Tiene obligatorio tocar en todas las misas durante la semana, una por la mañana y otra por la tarde (con un día libre) y todas las misas del domingo, a veces pueden tocar hasta 7 misas. Por supuesto si hay alguna celebración/acto especial también tienen que tocar.

Durante los últimos 10 años, en muchas diócesis se ha redactado un "estatuto del organista" para mejorar la vida musical de la parroquia y del organista. El estatuto, claro, indica los deberes y las obligaciones del organista y la parroquia, así como del obispado. El estatuto como tal no es cosa nueva porque uno que yo he encontrado esta fechado en 1928 y, en su mayoría, el nuevo repite párrafos enteros del viejo.

Pero hay una cosa muy interesante y que quizá nos sorprende: dependiendo de la cualificación del organista, este puede tocar en un sitio u otro, o... mejor dicho de otra manera, dependiendo de la parroquia, de cuantos fieles tiene se puede contratar a un organista u otro. Por ejemplo en la 1ª categoría hay iglesias, catedrales, rectorales, santuarios, parroquias con más de 10.000 fieles; en la 2ª categoría hay iglesias de 5 a 10.000 fieles, y nos quedan los pueblos y parroquias pequeñas en la 3ª categoría.

¿Que cualificación/requisitos se pide en una u otra parte? Esta claro que en todas se pide haber terminado la formación organística en cualquier escuela episcopal. Además para los que quieren conservar su puesto o mejorar se pide: en la 1ª categoría título superior de órgano y en la 2ª el grado medio, para tocar en una parroquia normal es suficiente tener el título de la escuela episcopal.

Es verdad que este asunto es un poco polémico pero existe en algunas diócesis.

Una vez recibido el diploma y encontrado un puesto de trabajo no significa que se acabó la educación o formación. Cada cierto tiempo, para todos los organistas hay cursos y encuentros y sobre todo durante el adviento y cuaresma hay reuniones, conferencias, conciertos, o ejercicios espirituales.

En general la Iglesia se preocupa de la música sacra porque casi en cada celebración se necesita al organista; la guitarra y 4 niñas cantando no siempre dan el resultado esperado.

Por otro lado hay que educar a la gente de los conservatorios de órgano, que tocan de maravilla obras de Bach, Vierne, o Cabezón, pero no saben acompañar al pueblo, acompañar al culto y a estas personas también la iglesia los invita a los cursos para enseñarles a unir el arte con la liturgia, así como conjugar la música con la oración. Enseñarles, de alguna manera, a tocar con el corazón y no solo con la mecánica.



Organistas de catedrales,
parroquias y conventos:
Nuevas experiencias

1

José Enrique Ayarra

Cursos de formación para
organistas de conventos
de clausura en Sevilla.

2

Susana García Lastra

CLAVIS
V Congreso Nacional
del Órgano Hispano



Mi experiencia como
organista litúrgico
seglar en la Santa
Iglesia Catedral de
Sevilla.

Miguel Angel García

3

El organista de
catedral.

Lorenzo Lisaso

4

Los cursillos de
organistas de
iglesia en
Montserrat.

5

Ramón Oranías

Ponentes:

JOSÉ ENRIQUE AYARRA (moderador)

SUSANA GARCÍA LASTRA

MIGUEL ANGEL GARCÍA

LORENZO LISASO

P, RAMÓN ORANÍAS

V CONGRESO NACIONAL DEL

CLAVIS:

Organo



Hispano

ORGANISTAS DE CATEDRALES, PARROQUIAS Y CONVENTOS: NUEVAS EXPERIENCIAS

ORGANISTAS DE CATEDRALES, PARROQUIAS Y CONVENTOS.
NUEVAS EXPERIENCIAS



Autores:

JOSÉ ENRIQUE AYARRA
moderador.

Canónigo-Organista titular de la
Catedral de Sevilla y Catedrático
de órgano del Conservatorio
Superior de Música de Sevilla.

No tenemos sacerdotes organistas porque ni se les facilita la debida formación musical... Pero, por otro lado, los órganos están ahí, en las catedrales, y deben seguir solemnizando al menos los cultos capitulares de los domingos y días festivos. Así lo exigen los Estatutos de todas las Seas españolas. Para eso hace falta un organista. Si no lo hay, la solución no es fácil.

Durante siglos, en nuestras *catedrales* el clero ha cubierto suficientemente el ministerio litúrgico de organista; en las *parroquias* lo ha compartido con seglares (sacristanes, secretarios de Ayuntamientos, etc.), y en los *conventos* este ministerio ha sido patrimonio exclusivo de los miembros de la propia comunidad.

BREVE RESEÑA HISTÓRICA

La ley de la *desamortización de Mendizábal* (1835) va a suponer el primer elemento que, a la larga, distorsionará esa constante plurisecular y nos avocará a la realidad actual.

Coincidiendo en el tiempo con esta ley española –estamos en 1835– se está gestando en Francia el *órgano romántico*, nuevo, distinto, sinfónico, expresivo, que responde a una filosofía nueva. Dominique y Aristides Cavaillé-Coll están fundiendo en planchas el estaño para la tubería del órgano de St. Denis (1834-1841). Este instrumento presenta ya los fuelles a distinta presión, las flautas armónicas, la caja expresiva, etc., inventos que afectan sustancialmente a la naturaleza del órgano, que constituye un gran éxito (a juicio de Louis Lefébure-Wely que lo ha probado en el taller), que le proporciona a su autor la Medalla de Plata de las Bellas Artes, y que augura a este revolucionario instrumento un prometedor futuro.

Efectivamente, el nuevo órgano se impone rápidamente, aun cuando por voluminoso y complejo resulte más caro.

Pero en España nos coge sin medios económicos para adoptarlo. Una vez más perderemos el tren del progreso, teniendo que contentarnos con ir estirando la vida de los órganos barrocos (con pequeños retoques cuando se puedan costear), y utilizando unos repertorios más que dudosos en cuanto a su valía, salvo honradísimas excepciones (vg.: Felipe Gorriti).

Otro hecho que marca el devenir histórico del órgano español es el *Motu proprio* de S. Pio X, promulgado el 22 de noviembre de 1903. En este trascendental documento sobre la música sacra, queda anatematizada la práctica totalidad del repertorio que utilizan nuestros organistas; que no es precisamente la obra de Cabezón, Correa de Arauxo, Bruna o Cabanilles.

Los Congresos Nacionales de Música sacra de Valladolid(1907), Sevilla(1908), Barcelona(1912) y Vitoria(1928), con cabezas visibles tan preclaras y honorables como D. Vicente Goicoechea, el P. Nemesio Otaño o D. Jesús Guridi, van a estimular a compositores y organistas para poner en marcha con la mayor urgencia una renovación completa de los repertorios organísticos, adecuados a su función litúrgica, a la naturaleza de los instrumentos en uso y a la formación musical de los intérpretes.

En el Congreso de Sevilla, por ejemplo, una de las ponencias más celebradas fue la de D. José María Úbeda, organista del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. Habló del órgano litúrgico: sus sistemas de tracción y su situación en la Iglesia, de los *“elementos postizos que le quitan su carácter severo y majestuoso, olvidando el fin a que se destina en la iglesia”* y de la responsabilidad del organista, *“el alma del instrumento, de cuya aptitud y buen gusto depende que el órgano sea lo que debe ser en la Casa de Dios”*.

Como resultado de esta inquietud nacerá –promovida por el propio P. Otaño– la *“Antología Orgánica Práctica para las funciones eclesiásticas....”* en dos volúmenes, publicada en 1915 por la Casa Erviti, a la que seguirán otras posteriormente. Y lo que es más importante, asistiremos a una cierta revitalización del órgano, con la aportación decisiva de determinadas figuras de la música española, más palpable sin duda en el País Vasco que en otras regiones, seguramente por su proximidad y sus vínculos culturales con Francia, así como por la relativa abundancia de órganos sinfónicos, muy superior al resto del Estado Español.

No obstante el impulso vital que se nota en nuestro país a raíz de la 2ª guerra mundial, seguimos a la zaga –y muy distantes todavía– del nivel organístico de otros países de nuestro entorno europeo. Contábamos con alguna que otra cátedra oficial de órgano en Madrid, Barcelona, Bilbao, etc., pero no estaban al alcance de todos. Algunos, muy pocos, pudimos salir a estudiar al extranjero, en muchos casos sin ayudas oficiales. Nuestra musicología estaba en mantillas, y eran otros –extranjeros– los que aprovechando estas penurias, se dedicaron a desempolvar nuestro acervo musical del Renacimiento y el Barroco.

¿Y los órganos? Si la falta de un debido mantenimiento durante decenios había convertido en inservibles a muchos de nuestros viejos instrumentos, la guerra civil española fue en muchas de las regiones de nuestro país otro agente demoledor, que redujo sustancialmente nuestro rico patrimonio organístico.

El Concilio Vaticano II marca un nuevo hito fundamental en la historia más reciente

del órgano en España. Y aunque pueda parecer sorprendente por increíble, si nos atenemos a la doctrina expuesta en el capítulo VI de la Constitución "Sacrosanctum Concilium" sobre la Sagrada Liturgia, donde dice: *"Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesíásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales"*, el Concilio ha influido en la práctica de manera muy negativa a la recuperación del órgano en nuestro país.

"Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesíásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales"

Capítulo VI de la Constitución "Sacrosanctum Concilium" sobre la Sagrada Liturgia.

El recorte sustancial de su función solista en la liturgia, motivado por la búsqueda de una mayor participación activa del pueblo en la misma; la tolerancia sin límite para con otros instrumentos musicales y artilugios técnicos capaces de reproducir música o amplificarla; la supresión de la enseñanza musical en los planes de formación de los futuros responsables de los templos y de la liturgia; la mayor rentabilidad de los escasos recursos monetarios de nuestras iglesias en acciones y empresas de más contenido "pastoral", aunque sea a costa de la solemnidad y el impacto sensual de nuestra liturgia, etc. son solo datos, aunque muy significativos, de una interpretación sesgada y torcida de la doctrina del Concilio que, lejos de fomentar, dificultan la recuperación de un instrumento como el órgano, capaz de seguir siendo útil como ninguno en la liturgia; creando ese clima sereno, necesario para el encuentro personal con Dios, expresando adecuadamente los sentimientos más nobles del alma humana y siendo un medio de comunicación apto también para el hombre de hoy, incluso para el artista más exigente.

LA SITUACIÓN ACTUAL

La nueva orientación "pastoral" de la formación del sacerdote, que prescinde totalmente de la música (en los planes de estudios de seminarios y noviciados), ha traído, como consecuencia lógica e inevitable, la desaparición del sacerdote-músico, capaz de desempeñar con dignidad este ancestral ministerio litúrgico.

No tenemos sacerdotes organistas porque no se les facilita la debida formación musical. Y no se facilita esta formación a quienes quizás deseasen adquirirla, por no distraerles de su dedicación completa a otras disciplinas mucho más útiles y provechosas –por lo visto- para sus futuras tareas pastorales.

Pero, por otro lado, los órganos están ahí, en las *catedrales*, y deben seguir solemnizando al menos los cultos capitulares de los domingos y días festivos. Así lo exigen los Estatutos de todas las Seos españolas. Para eso hace falta un organista. Si no lo hay, la solución no es fácil.

No es extraño que, en una situación así, se intente encontrar a algún cura de la diócesis para cumplir este cometido; y si no hay ninguno preparado, buscar al menos uno de los que en su día, cuando eran estudiantes, demostraron una cierta afición a enredar con el armonio o el piano del seminario, y que con tanta osadía como

constancia llegaron a tocar el “Pange lingua” y poco más. No es la solución ideal, pero al menos se remedia la situación y se evitan otros posibles problemas. El sacerdote, por un pequeño complemento económico, garantizará un servicio permanente y su disponibilidad radical a decir “amen” a lo que el cabildo le solicite.

Si se aspira a algo mejor, lo normal es que –a falta de sacerdotes preparados- se pretendan los servicios de un seglar, buen profesional, con sus correspondientes estudios y títulos académicos. Pero eso tampoco es sencillo. Por lo pronto, el primer problema que esto plantea va a ser su salario. Es un profesional; y el costo seguramente va a hacer disparar el presupuesto económico de la iglesia, siempre escaso. El esfuerzo por pagarle lo debido resultará más oneroso si tenemos en cuenta que nuestros cabildos no están acostumbrados a esos “dispendios en música”, cuando ha sido el Estado el que, hasta hace poco, venía pagando las plazas musicales catedralicias.

Pero además, la contratación de un organista seglar puede acarrear al cabildo otros problemas añadidos, bien de tipo humano (convivencia, integración, probidad de vida, etc.) o bien de tipo laboral (vacaciones, horas extras, quejas, denuncias, huelgas, etc.); algo para esta institución multisecular novedoso y, llegado el caso, desagradable. De ahí las reticencias de tantos cabildos a cambiar su mentalidad tradicional y abrirse a soluciones más acordes con nuestro tiempo.

Algo parecido podríamos decir respecto de las *iglesias parroquiales*, donde las economías, más ajustadas todavía, no permiten la contratación de grandes profesionales –hablo en general- y tienen que confiar sus instrumentos musicales a aficionados y autodidactas, sin mayores ambiciones artísticas, aunque con el gran mérito de sostener con su abnegado esfuerzo un cierto nivel musical.

El mundo de la música en los *conventos*, por la naturaleza misma de la vida monástica, es caso aparte; si bien merece nuestra consideración y nuestro estudio por cuanto cuentan con instrumentos muchas veces excepcionales y los usan diariamente, pero tropiezan con la imposibilidad de que sus organistas puedan acceder a los centros ordinarios de formación musical: conservatorios y escuelas de música; lo que naturalmente dificulta el nivel artístico de sus cultos que todos deseáramos.

Porque amamos el órgano y queremos que este rico patrimonio de la Iglesia siga siendo útil, y hasta insustituible en la vida litúrgica de nuestros templos, vamos a tomar ahora buena nota de las diferentes experiencias que, en determinadas zonas y regiones de nuestro país, se están iniciando, por si merece la pena extenderlas a otras regiones y trabajar así a favor de nuestro instrumento: el órgano.

CURSO DE FORMACIÓN PARA ORGANISTAS DE CONVENTOS DE CLAUSURA EN SEVILLA

Autor:
SUSANA GARCÍA LASTRA
Organista. Sevilla.

Es una evidencia que en Andalucía los mejores instrumentos conservados del siglo XVII y XVIII se encuentran en los conventos de clausura, donde tienen un uso diario tanto para la misa como para el Oficio. sin embargo, los organistas carecen de formación suficiente para saber utilizar estos instrumentos. Ante esta situación, surge la necesidad de crear un curso permanente de

El curso de formación para organistas de conventos de clausura se lleva realizando en Sevilla desde hace cinco años. Acuden monjas organistas de distintos conventos de Sevilla y su provincia, así como de muchos otros puntos de Andalucía: Cádiz, Extremadura, Jaén, etc.

El curso se lleva a cabo un sábado al mes durante todo el año salvo los meses de verano. A él acuden entre 25 y 35 monjas que se reúnen en un convento de Sevilla desde las 11h hasta las 17h. Los profesores que imparten las clases son cuatro organistas, de los cuales sólo una es seglar.

La jornada comienza con una clase común para todo el grupo donde se van tratando distintos temas:

- Conocimiento técnico del órgano
- Historia del órgano
- Uso litúrgico
- Ritmo y entonación
- Armonía

Finalizada la sesión común se dividen en tres grupos y se realiza de forma práctica los dos principales objetivos del curso:

ACOMPañAMIENTO AL ÓRGANO DE CANTOS LITÚRGICOS Y GREGORIANO. Para estas sesiones se les ha entregado previamente a las alumnas los cantos con una mínima indicación de acordes sin realizar y en tonalidades cómodas para poder ser cantadas. Estos acordes los traen armonizados, los interpretan y se les corrige en la clase.

INTERPRETACIÓN AL ÓRGANO. Se les va facilitando un repertorio organístico acorde con su nivel y con los instrumentos que tienen a su disposición. Todas van tocando el repertorio, se les corrige individualmente y se les va dando indicaciones sobre la interpretación, la digitación, el ritmo, la registración, etc. De esta manera van conformando un repertorio de calidad

y adecuado a las funciones litúrgicas.

Entre estas dos sesiones tiene lugar la comida en el propio convento, fomentándose así la convivencia del grupo, el intercambio de experiencias y el conocimiento de las distintas órdenes religiosas que allí se reúnen.

En el diseño de este curso destacan dos aspectos metodológicos importantes:

- La división de las alumnas en tres grupos por niveles: un grupo de nivel inicial, otro de nivel medio y el tercero de nivel más alto, cada uno dirigido por un profesor diferente. Esta metodología resulta eficaz en tanto que podemos hacer un seguimiento diversificado para cada grupo, utilizando sólo el gran grupo para las clases de conocimientos teóricos.

- El otro aspecto interesante es que frente a muchos cursos monográficos que se desarrollan en un tiempo limitado, el planteamiento de este curso pretende ser periódico en el tiempo. Hemos observado que resulta mucho más productivo mantener la actividad a lo largo del año, puesto que supone una motivación hacia el estudio y un seguimiento más continuado. Para ello es fundamental el material que se les aporta el mes anterior: cantos litúrgicos y repertorio organístico, que será el material con el que trabajen en sus conventos hasta la siguiente clase.

El curso se clausura cada año con un concierto final ante el vicario y el cardenal de Sevilla. También se aprovecha ese día para visitar distintos órganos de la ciudad: Catedral, Hospital de los Venerables, Reales Alcázares, San Isidoro, etc. Donde las organistas pueden interpretar obras del repertorio estudiado e incluso pueden participar en la liturgia.

La actividad ha despertado gran interés hasta el punto de que Canal Sur ha emitido un programa de televisión en el que se puede ver el desarrollo de un día de trabajo en el convento.

La valoración que hacemos del curso es muy positiva, en un principio, las madres abadesas vivían con cierto recelo el dejar salir a las monjas de los conventos para asistir al curso, tanto por el esfuerzo del desplazamiento como por la ausencia de las monjas más jóvenes en un día de gran actividad en el convento: limpieza, elaboración de dulces, etc. Pero poco a poco han comprendido el beneficio que les reporta.

Es cierto que una sesión al mes es insuficiente para impartir una formación completa y para solventar toda la problemática que plantea cada alumna, pero al menos sirve de incentivo y motivación al estudio. No cabe duda de que lo mejor del curso son las propias alumnas, su disposición al aprendizaje, su agradecimiento, su entusiasmo y sus ganas y eso es lo que nos hace comprometernos con el proyecto. De alguna manera hay que intentar formar a estas organistas que no pueden asistir a los conservatorios y que tienen verdaderas joyas organísticas en sus conventos. No podemos olvidar lo que antaño fueron estos espacios religiosos, grandes focos de la cultura y del saber, que con el paso del tiempo han sido olvidados. Nuestro deseo es que vuelvan a vivir con todo su esplendor y que la música ocupe el lugar que le corresponde.

MI EXPERIENCIA COMO ORGANISTA LITÚRGICO SEGLAR EN LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA



Autor:

MIGUEL ANGEL GARCÍA
FERNÁNDEZ

Organista litúrgico de la S. I.
Catedral de Sevilla

“La elección como organista de una catedral de la importancia y categoría de la Sevilla, me supuso superar grandes retos... en lo litúrgico, lo técnico-musical y lo organístico”.

Cuando en el transcurso del pasado mes de marzo recibía una llamada telefónica de don José Enrique Ayarra invitándome a formar parte en una de las mesas redondas, que, con motivo de la celebración del V Congreso Nacional del Órgano Español, se iba a celebrar, Dios mediante, en la capital cántabra, muy gustosamente y con gran satisfacción aceptaba dicha invitación, y todavía más, viniendo de quien venía. El señor Ayarra, en calidad de moderador y organizador de dicha mesa redonda, me comunicaba que mi intervención debía centrarse en mi trayectoria y experiencia vividas por el que les habla como organista litúrgico seglar en la S.I. Catedral de Sevilla, habida cuenta de que uno de los temas principales de la mencionada mesa redonda, iba a girar en torno a la figura del organista litúrgico seglar en las catedrales españolas.

Tras este preámbulo, he de decir que mi todavía corta experiencia y trayectoria como organista seglar en la catedral de Sevilla, no tiene ni porqué servir como ejemplo válido ni tampoco ser extrapolable a aquellas situaciones y experiencias vividas por aquellos otros organistas que ya ocupan puestos como el que yo ocupo; pero de lo que sí estoy totalmente seguro y convencido, es que, además de tener todas nuestras diferencias, también tendremos muchas cosas en común y que compartir, y por consiguiente en mi propia experiencia se pueda ver reflejada, en gran medida, muchas de las inquietudes y muchos de los problemas a los que tenemos que hacer frente día a día, siendo mi testimonio de provecho a los que ya ocupamos plaza de organista y a los que han de ocuparla en un futuro.

Mi ingreso como organista en la catedral de Sevilla se inicia de manera estable y periódica desde finales del mes de abril del 2001 y continúa al día de hoy, es decir, un período de tiempo de 3 años y 7 meses prestando servicios de manera ininterrumpida, y se produce por la necesidad que tiene el cabildo-catedral de contratar a un tercer organista, dada la extraordinaria y cada vez mayor actividad litúrgica del templo metropolitano. Mi entrada y posterior nombramiento como organista catedralicio se rodeó de algunas circunstancias y también, cómo no, de unos requisitos mínimos:

Ser creyente y persona de la entera confianza del señor organista titular.

Ser persona de una calidad humana y experiencia litúrgica acorde con el puesto que iba a desempeñar.

Ser persona con la suficiente capacidad profesional y musical, así como poseedor del Título Superior de Órgano.

No sé si en mí recaían todas las circunstancias para dicho nombramiento, justo es decirlo, pero en cualquier caso, trataré de explicarlo. Mi condición de haber sido alumno del señor organista titular durante todos los cursos de la carrera de órgano, me supuso tener con él una relación muy directa y estrecha durante muchos años de mi vida, hecho que facilitó, desde el punto de vista humano y afectivo, esa confianza antes aludida, que debidamente transmitida al Cabildo, allanó el terreno para alcanzar el puesto de organista. Si a esto añadimos que mi experiencia como organista litúrgico venía precedida de media docena de años ejerciendo como organista titular de la iglesia parroquial de San Lorenzo y del convento del Santo Ángel de Sevilla, además de ser titulado superior en Órgano y haber ejercido la docencia durante ocho años como profesor de Armonía y Repentización y Transporte en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, y otros cuatro años como profesor de Órgano en el Conservatorio Superior de Córdoba, me abrieron definitivamente las puertas para el puesto de organista catedralicio.

Desde el punto de vista profesional la elección como organista de una catedral de la importancia y categoría de la Sevilla, me supuso como cabe esperar, mayores exigencias en el desempeño de mi trabajo, si lo comparamos con la labor que hasta entonces realizaba en mi parroquia, ello me supuso superar los siguientes retos: en el terreno puramente litúrgico y entre otros, el conocimiento y desarrollo del Oficio divino, de laudes y lecturas, en el terreno técnico-musical, el conocimiento de la grafía, teoría de la modalidad y práctica del acompañamiento del canto gregoriano, y por último, en el aspecto más estrictamente organístico, el familiarizarme con un órgano de la envergadura y características como el existente en la catedral hispalense.

En mi caso concreto y afortunadamente, la antes mencionada relación con el Padre Ayarra propició que los tres retos que acabo de plantear, es decir, lo litúrgico, lo técnico-musical y lo organístico no fueran para mí algo tan desconocido, puesto que durante mis años de formación en el conservatorio de Superior de Sevilla, el padre Ayarra, en calidad de catedrático de Órgano, se interesó vivamente en que sus alumnos tuvieran la suficiente formación en las cuestiones arriba mencionadas; por otro lado, mi condición de profesor de las enseñanzas de Armonía y Repentización y transporte me facilitó sobremanera todo lo relativo a la armonización y acompañamiento de las cantilenas gregorianas; circunstancias estas que de no haber sido así, hubiera dificultado notablemente mi labor en el desempeño de mi trabajo; por otra parte, el tener que enfrentarme a un instrumento de casi 70 juegos repartidos en cuatro teclados manuales y un pedalero, no era tampoco tarea fácil, pues no bastaba solamente con hacerse con el manejo del instrumento, sino también adaptarse a las

condiciones acústicas del templo metropolitano. Pero, como ocurriera con los puntos antes tratados, mi familiaridad con el órgano de la Catedral era igualmente patente desde hacía años, ya que el padre Ayarra, no sólo en mi período de estudios, sino también una vez concluidos los mismos, me hizo pasar repetidas veces, como a todos y a cada uno de sus alumnos, por el instrumento, pues han sido muy habituales, desde hace años, la celebración de audiciones didácticas dirigidas a los alumnos de los centros musicales de la ciudad o a los centros de enseñanza obligatoria, así como la celebración de las llamadas "misas con órgano", en las el órgano solemniza varias veces al año determinadas misas dominicales.

En lo que al trato humano y afectivo con los distintos miembros del cabildo se refiere, sólo puedo tener buenas palabras; mi relación con los señores capitulares ha sido siempre magnífica y basada en el principio del respeto y la cordialidad mutuas; esta relación, por razones obvias, y más estrecha si cabe con los señores organistas y cantores, que me hacen sentir como en casa, aspecto este especialmente importante para una persona que, como yo, no es ni sacerdote ni miembro del cabildo; si les sirve como ejemplo de ese ambiente distendido y cordial, sólo basta comentarles que, desde mi ingreso en la catedral, han contando siempre conmigo para el almuerzo de fraternidad que con motivo de la festividad de Santa Cecilia celebramos todos los años.

Por último, decirles muy brevemente y en pocas palabras que se trata de una experiencia muy enriquecedora tanto en lo artístico-musical como en lo humano, que sumada a unos servicios profesionales dignamente remunerados, es para mí todo un orgullo que me hace sentir una persona privilegiada y afortunada, pues, no en vano, el puesto que ocupo me facilita tener a mi alcance, entre otras cosas, un trato directo y fácil con unos señores de una evidente calidad humana que todo lo que a uno le pueden enseñar es provechoso, así como disponer de un instrumento de las características, categoría y prestaciones como el de la catedral hispalense, amén de poder actuar en un recinto inigualable y acompañar a un coro de canónigos que, con voluntad y empeño, cumple diariamente con su cometido y sus obligaciones.

se trata de una experiencia muy enriquecedora tanto en lo artístico-musical como en lo humano, que sumada a unos servicios profesionales dignamente remunerados, es para mí todo un orgullo sentir una persona privilegiada y afortunada, pues, no en vano, el puesto que ocupó me facilita tener a mi alcance, entre otras cosas, un trato directo y fácil con unos señores de una evidente calidad humana que todo lo que a uno le pueden enseñar es provechoso, así como disponer de un instrumento de las características, categoría y prestaciones como el de la catedral hispalense, amén de poder actuar en un recinto inigualable y

EL ORGANISTA DE CATEDRAL



Autor:

LORENZO LISASO
 Canónigo-organista.
 Catedral de Santander.

Durante la segunda mitad del s. XX muchos órganos se han quedado dentro de las parroquias como instrumentos de decoración. Llegando incluso a una dejadez total respecto a su conservación. Hoy día la Iglesia está poniendo los medios para propiciar la conservación y utilización del órgano desde una revaloración de los órganos y de los organistas.

El tema, ya de por sí, nos sitúa en el centro de interrogantes y también de contradicciones. Su enunciado ya nos indica la especial validez del ORGANOS y por tanto de su ORGANISTA. Cuánto se ha dicho y se ha alabado al órgano como instrumento independiente de especial valor. Probablemente en el "ranking" de los instrumentos habría que colocarlo en el puesto anterior a la Orquesta. Y si esto es así ¿qué decir del organista? Pero volviendo a lo anterior, podríamos hacer todo un listado de documentos de valoración del órgano en nuestras iglesias, catedrales, parroquiales y conventuales, que son los lugares donde prioritariamente están estos instrumentos. En las catedrales y: conventos, el asunto aún puede valorarse positivamente, desde tiempos atrás hasta finales del siglo XX en que por circunstancias de notable disminución de jóvenes en seminarios y conventos y tener que abrir el paso a los laicos, la cosa ha bajado de valoración. Pero en las parroquias, ya la segunda mitad del siglo XX ha supuesto dejar los Órganos como instrumentos de decoración en muchos sitios y lo que es más grave, una dejadez total en su conservación, llegando a situaciones lamentables, aunque también hay que tener en cuenta los problemas provenientes de la Desamortización de mediados del siglo XIX y la Guerra Civil, que afectaron también a este tema.

Documentos de la alta jerarquía eclesiástica en el siglo que acaba de terminar dan el papel de prioridad al órgano en la Liturgia de la Iglesia:

- MOTU PROPIO "TRA SOLLECITUDINE" DE Pío X EN 1904, estampando una gran reforma en la Música Sagrada.
- CONSTITUCIÓN " SACROSANCTUM CONCILIIUM" DEL VATICANO II clausurado en 1965.
- INSTRUCCIÓN SOBRE LA MÚSICA SAGRADA DE LA SAGRADA CONGREGACIÓN DE RITOS, en 1967.

Y aparte de estos escritos –documentos cumbres- otros reiterativos sobre el asunto, como la Carta del Papa Juan Pablo II a Bartolucci en 1985, o el discurso del mismo

papa a la Asociación Italiana Santa Cecilia en el 2003, pasando por el Plan de Formación Sacerdotal, para los Seminarios Mayores de 1986. ¿Y todo esto qué?.

Destacaría, por tanto, estos asuntos:

FALTA DE SENSIBILIDAD en el Clero por hacer las cosas bien, pero en un crescendo de culturación, sabiendo diferenciar las Misas de los niños y las de los adultos, las Misas diarias y las festividades, sobre todo a la hora de los instrumentos,

CONCIENCIARSE de la situación actual en que parece un resurgir saliendo del "impasse" que hemos referido, pero que parece romperse a Dios gracias

DARNOS CUENTA de que el órgano requiere un seguimiento diario, como hacemos con la televisión, el ordenador, el coche, y por ello concienciar a la Comunidad parroquial de que la Iglesia somos todos para tener las cosas en su punto.

DIGNIFICACIÓN DEL PUESTO DEL ORGANISTA. Antes, como eran todos sacerdotes, no había problemas. Estaban al mando de los canónigos en las Catedrales, de los párrocos en las parroquias o de los Superiores en los conventos, Ahora todo es diferente. Aceptemos las diferencias seamos realistas con los laicos, aptos y bien preparados para la Música en las parroquias.

Termino diciendo con San Agustín que la Música que suena en nuestras iglesias debe ser la mejor, porque quien principalmente nos escucha se merece lo mejor de nosotros mismos, al margen de darnos cuenta que la Música, como todo arte, es belleza, pero es como una chispa de la Belleza Total a la cual debemos encaminarnos haciendo las cosas lo mejor posible.

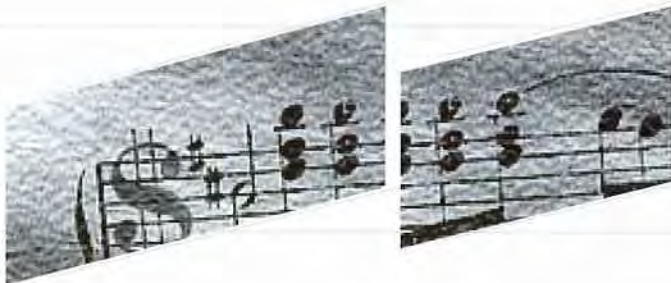
PROPUESTA APROBADA

La Iglesia y la Historia valoran el órgano como instrumento independiente de especialísimas cualidades, tanto en el acompañamiento de cantos como por su misma expresión. Todo esto supone la valoración de los ÓRGANOS y de los ORGANISTAS.

Pasando de la letra se destacan las repetidas valoraciones escritas de la Iglesia como prioritario instrumento litúrgico, a los hechos;

- propiciando la conservación y utilización del órgano.
- valorando a los organistas en todos sus aspectos y muy concretamente en lo económico.
- destacando que la Liturgia de la Iglesia es un modo de acercarse al Misterio Último y eso debe potenciarse pasando de la monotonía de lo superficial a lo más sublime.
- que los responsables de nuestras parroquias sean bien preparados en la Música, como muy destacado medio analógico para intuir y acercarse, como antes hemos dicho, al Misterio Último a lo que San Agustín nos dice que esa realidad nos exige la mayor excelencia.

LOS CURSILLOS DE ORGANISTAS DE IGLESIA EN MONTSERRAT



Autor:

P. RAMON ORANIAS
Organista del monasterio de
Montserrat (Barcelona)

Los Cursillos de Organistas de Iglesia se celebran en Montserrat (Barcelona) en colaboración con el Centre de Pastoral Litúrgica de Barcelona, desde 1991 durante la última semana de agosto de cada año.

Nacidos en diciembre de 1991, en colaboración con el Centre de Pastoral Litúrgica de Barcelona, su primera edición tuvo lugar en las fiestas navideñas de 1991, durante tres días. A partir de entonces han seguido organizándose durante la última semana del mes de agosto de cada año, excepto uno, lo cual nos ha llevado este año a celebrar la XII edición.

PLANTEAMIENTO GENERAL

Desde el lunes a mediodía hasta el sábado a la misma hora el total de horas del curso queda dividido en dos partes iguales (de 9.15 hasta las 18.30):

- 50 % dedicado a la improvisación del acompañamiento del canto litúrgico en tres niveles A, B y C, es decir nivel elemental, medio y superior. Éste último conlleva la práctica del acompañamiento modal (gregoriano, moderno, etc.)

- 50 % dedicado a las materias complementarias y a los talleres.

Entendemos como materias complementarias a las clases de liturgia (niveles A y B: elemental y teológico): canto coral, canto gregoriano, audición, conocimiento del repertorio organístico y los talleres. Éstos se componen de tres materias: Conocimiento del Instrumento (para los alumnos inscritos la primera vez), Análisis Musical (niveles A y B) y Principios de Improvisación (preludio, interludio y postludio) (nivel B avanzado y C).

El jueves por la tarde/noche lo dedicamos a la visita de instrumentos importantes de catedrales, parroquias, etc. Esta excursión nos ofrece un pequeño "respiro" en medio del cursillo y nos permite también encontrar la aplicación práctica de un conocimiento tímbrico de un instrumento, la mayoría de las veces, histórico y desconocido por buena parte de los alumnos. La cena, sencilla, nos permite un momento de distensión, de convivencia y conocimiento mutuos.

NOCHES (21 a 22.30 h.):

LUNES: presentación de alumnos y profesores.

MARTES: conferencia a un cierto nivel, teológico, pastoral, sacramental o de organería.

MIÉRCOLES: audición analizada y comentada de obras musicales donde el órgano es parte principal.

VIERNES: información general de actividades litúrgicas que han transcurrido a lo largo del año (inauguraciones de órganos, conciertos memorables o representativos, actos eclesiales relevantes, etc.).

CAPACIDAD:

35/40 alumnos (depende de las posibilidades de la hospedería del Monasterio).

PROFESORES: 10 en total

6 de prácticas (en grupos de 5, 6 ó 7 alumnos)

1 para las materias de canto coral, canto gregoriano y audición (materias comunes y conjuntas para todos los alumnos)

2 para los dos niveles de liturgia

3 para los talleres.

ALUMNADO

La mayoría procede principalmente de Catalunya. Pero normalmente hay que contar con la presencia de algún alumno de Baleares, así como también de la comunidad Valenciana o de la vecina Andorra. Las edades oscilan entre los 13/14 años y los 80 y tantos (no demasiado tantos). Flaquea el segmento entre los 35 y 50. Se mantiene un equilibrio numérico entre los jóvenes y los veteranos (últimamente predomina ligeramente el grupo juvenil (13/14-30 años)

Todas estas actividades se enmarcan dentro de la actividad litúrgica del Monasterio, que a través del canto de Laudes, Misa Conventual (numerosa en fieles) y Vísperas (con el canto de la Escolanía), ofrece para el alumnado la plasmación práctica de todo lo que se realiza, propone o se expone en el Cursillo.

1
El órgano como
instrumento litúrgico y de
uso cultural.

Jesús Ángel de la Lama

2
El órgano como
instrumento litúrgico.
Ignacio García González

CLAVIS
V Congreso Nacional
del Órgano Hispánico



3
El órgano como
instrumento litúrgico
y de uso cultural.

José Santos de la
Iglesia

4
El órgano como
instrumento
litúrgico.

José Luis Ocejo
García



Ponentes:

JESÚS ÁNGEL DE LA LAMA (moderador)

IGNACIO GARCÍA GONZÁLEZ

JOSÉ MANUEL SANTOS DE LA IGLESIA

JOSÉ LUIS OCEJO GARCÍA

V CONGRESO NACIONAL DEL

CLAVIS:

Organo Hispano

EL ÓRGANO COMO INSTRUMENTO LITÚRGICO Y DE USO CULTURAL



EL ÓRGANO COMO INSTRUMENTO LITÚRGICO Y DE USO CULTURAL



Autor:

JESÚS ÁNGEL DE LA LAMA, S.J.

“El órgano como instrumento litúrgico y de uso cultural” refleja una realidad hoy connatural y ampliamente aceptada: la coexistencia de dos formas de tañerse y de dos ambientes en que suenan los órganos de nuestros templos. El uso litúrgico es el original y la finalidad para la que se construyó el instrumento. El uso cultural es una función artística complementaria, añadida durante la segunda mitad del siglo XX.

El tema que se me ha propuesto para esta ponencia (“El órgano como instrumento litúrgico y de uso cultural”) refleja una realidad hoy connatural y ampliamente aceptada: la coexistencia de dos formas de tañerse y de dos ambientes en que suenan los órganos de nuestros templos. El uso litúrgico es el original y la finalidad para la que se construyó el instrumento, asentándolo en el lugar apropiado. El uso cultural es una función artística complementaria, añadida durante la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, el uso litúrgico y el uso cultural del órgano presentan un amplio y complejo panorama en la historia del órgano, porque ambos usos se han hecho realidad de dos modos generales: con instrumentos diferentes y dentro de un mismo instrumento.

El órgano, para llegar a ser instrumento musical y el principal de los instrumentos músicos, ha necesitado incontables pasos en su larga evolución y recibir constantes progresos hasta adquirir esa aptitud musical.

El órgano, considerado en sí mismo (mecanismos, componentes y material sonoro), tiene una finalidad intrínseca musical. Ahora bien, esta finalidad ha estado directamente en manos de sus propietarios, constructores y tañedores a lo largo de dos milenios.

La estructura, los componentes, la musicalidad, el uso y la finalidad del órgano han ido cambiando desde su invención hasta hoy. A lo largo de estos dos mil años, como a vista de pájaro, se pueden divisar tres grandes bloques de tipos de uso del órgano.

Tuvo un destino exclusivamente secular durante el primer milenio de su existencia, tanto en Occidente como en Oriente, porque sonó en ambiente imperial, nobiliario, militar y en espectáculos.

La finalidad litúrgica arranca del redescubrimiento del órgano en los monasterios

benedictinos, desde la alta Edad Media y en Occidente. Tuvo una función exclusivamente solista a lo largo de la época del Gótico. Adquirió también la función de acompañante en la segunda mitad del siglo XV, desde la aparición de los registros. Ejerció, además, la función concertante con otros instrumentos desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX. El destino litúrgico se ha prolongado hasta nuestros días.

Desde los años de 1830, con la aparición de órganos en las salas de concierto, estrenó un destino secular y cultural, que se extendió a otros instrumentos asentados en auditorios, salones municipales, palacios de exposiciones, domicilios y residencias particulares, universidades, cementerios, salones de baile, cines, teatros, entidades financieras, fundaciones... Este destino también se ha mantenido hasta hoy, aunque no en todas sus variantes.

PRIMER MILENIO (250 AC – 757): USO SECULAR

El hidraulico, desde Alejandría hasta Roma, pasando por Grecia, tuvo dos versiones (grande y pequeño), careció de caja, no de pedestal y los organistas tañían de pie. Fue un objeto de lujo que adornaba palacios y casas opulentas. Sonó en palacios, en el circo, en los jardines, aunque no en el culto pagano. Durante la Antigüedad y a lo largo del primer milenio de su existencia tuvo un uso exclusivamente secular tanto en Oriente como en Occidente.

Numerosos testimonios lo recuerdan polarizado hacia el uso imperial. También sonó con fines culturales o lúdicos en el ejército, según el epitafio de Aelia Sabina en Aquincum. Incluso hubo hidraulicos en domicilios particulares, como prueban los restos arqueológicos descubiertos en Pompeya.

En los primeros siglos cristianos hubo rechazos contra la música instrumental y contra el órgano. No es extraño, si se tiene en cuenta el ambiente en que se tañía y la asociación del hidraulico con el teatro y con el circo.

Desapareció en Occidente con las grandes invasiones, completando una andadura de siete siglos. En cambio, su música y su construcción se mantuvieron en Constantinopla y fue prácticamente una prerrogativa imperial. Se menciona con frecuencia en varias codificaciones del ceremonial bizantino. Sonó "para gloria del emperador" en sus entradas y salidas, en grandes fiestas, banquetes, recepción de embajadas y en el circo. Ocasionalmente también sirvió con fines terapéuticos. No obstante su asiduo empleo, apenas evolucionó.

ALTA EDAD MEDIA: REDESCUBRIMIENTO

El órgano se redescubrió y se reinventó en Occidente hacia mediados del siglo IX y dentro de los monasterios benedictinos, cuna también de la cultura y de la música. Renace ahora dentro de la Iglesia. El recién nacido ya no tenía las connotaciones y asociaciones de la Antigüedad, perdidas tras las grandes invasiones. Renace, pero no

Durante la Antigüedad y a lo largo del primer milenio de su existencia tuvo un uso exclusivamente secular tanto en Oriente como en Occidente.

por evolución ni a partir de los modelos precedentes, desaparecidos durante los casi cuatro siglos anteriores. Esto significó carta de ciudadanía en la Iglesia, adquirida lentamente y por vía de hecho entre los siglos IX y XII. Naturalmente, no nació con la madurez que tardaría varios siglos en conseguir, porque se trataba de un instrumento todavía muy imperfecto, muy limitado y con un uso poco conocido documentalmente. Se iniciaba una larga etapa de cimentación y rodaje tanto en lo técnico como en su musicalidad.

ÉPOCA DEL GÓTICO: PROGRESOS

Desde la segunda mitad del siglo XII hasta finales del XV, el órgano incorporó una serie de progresos que configuraron la madurez del instrumento y que ahora resumiremos.

En la segunda mitad del siglo XII hubo dos notables invenciones. La primera fue un nuevo modelo de secreto, el de canales y ventillas. La segunda, un nuevo sistema de teclado, ahora con verdaderas teclas pulsables, lo que significó un nuevo modo de tañer.

Este avance tecnológico, muy superior a los antiguos teclados de corredera, permitió tres versiones de órgano desde comienzos del Gótico: el órgano portátil, al que la iconografía y la literatura asignan un uso sacro y también secular; el órgano positivo y el órgano grande o fijo, ambos de carácter sacro o eclesial.

Ambos avances explican la progresiva abundancia de órganos en toda Europa desde comienzos del siglo XIII. Sin embargo, los instrumentos aún seguían con serias limitaciones (teclas muy grandes, cortísimo número de caños, presión inestable condicionada directamente al esfuerzo humano). El órgano se multiplicó en los templos y decoró éstos con el característico sonido de "lleno". El servicio litúrgico de los positivos y de los órganos fijos aún no se había institucionalizado, pero se limitaba a las funciones solista y antifonal.

Hacia mediados del siglo XIV surgen importantísimas novedades anónimas que acentuaron la aptitud del órgano como instrumento musical.

Se incorporan las teclas accidentales y se adivinan ya los primeros síntomas de lo que será el pedalero. Las teclas naturales y las cromáticas fueron recibiendo una forma "dactilar", semejante a la actual. La extensión de los teclados solía comenzar en Si1 y después en Fa1 para terminar en Fa 4, con lo que alcanzaron 38 puntos. A finales del siglo XV, según Ramos de Pareja, arrancaban en Do1 para terminar en La 4. La extensión del teclado aumentó lentamente a partir del siglo XVI.

El invento de la reducción (varillas y molinetes) permitió ampliar el número de teclas, concentrándolas en un pequeño espacio semejante a la consola de ventana. La reducción permitió la ampliación de los secretos, de las hileras de los caños y del "lleno" hacia las zonas graves y agudas. Caños y secretos están ahora en niveles

En la segunda mitad del siglo XII hubo dos notables invenciones. La primera fue un nuevo modelo de secreto, el de canales y ventillas. La segunda, un nuevo sistema de teclado, ahora con verdaderas teclas pulsables, lo que significó un nuevo modo de tañer.

diferentes y son de diferente anchura.

Otra importante novedad fue la caja (gótica), que delineó la fisonomía del órgano y favoreció su agrandamiento. Las primeras cajas presentan una simetría característica en los caños de fachada, con los más graves en ambos extremos, mientras los demás forman en el centro un ala o una mitra. Lo peculiar de estas primeras disposiciones es la exacta correspondencia entre secreto y fachada.

Hasta casi finales del siglo XIV se emplearon fuelles de diversos tamaños, de variadas formas (de cocina, de fragua) y en número variable, que se manejaban directamente con las manos y con los pies. El caudal de viento y la presión resultante era irregular, porque sólo dependía del peso o de la fuerza muscular de los entonadores. Se intentó evitar esta irregularidad multiplicando el número de fuelles y también el número de entonadores en los órganos fijos o grandes. Los órganos portátiles, por su parte, tenían la "respiración" entrecortada.

Estas circunstancias posibilitaron la auténtica música polifónica orgánica, permitiendo tañerla con rapidez. El timbre, sin embargo, no admitía variedad, porque las hileras de caños no cantaban por separado, sino que formaban aún el blockwerk.

En resumen, sobre esta base tecnológica se dio un paso definitivo para la musicalidad del órgano. El órgano fijo, equipado con estos avances técnicos y musicales, se consolidó en toda clase de templos. El servicio litúrgico era una realidad, aunque todavía no en plenitud, pero ya se estaban dando las condiciones previas para su posterior institucionalización.

SIGLO XV: NUEVOS PROGRESOS

En el siglo XV aparecen los primeros fuelles con palanca de entonación (para la producción del viento) y con pesos en la tapa superior (para comprimir el viento almacenado). De este modo, la presión del viento se independizó del esfuerzo humano, se automatizó en cierto modo por depender ahora de un peso fijo y se hizo relativamente estable y regular, aunque "viva". El sistema pulmonar del órgano ya estaba sano.

Había aumentado progresivamente el número de hileras en diferentes tesituras o consonancias, todas del diapason de los Principales, pero todas sonaban juntas sobre el secreto, con numerosos caños por punto o tecla. Se había configurado el "lleno", que dio al órgano un sonido y un timbre característico, diferenciándolo de los demás instrumentos musicales.

Los organeros de la segunda mitad del siglo XV descubrieron un nuevo modelo de secreto e instalaron en él los primeros registros, a los que denominaron "maneras de sonar". En efecto, independizaron algunas hileras del antiguo blockwerk y lo consiguieron siguiendo tres procedimientos (teclado, correderas y resortes), según los

*La registraci3n,
que comenz3
siendo "modal"
en la Antigüedad
y que no existi3
desde la Alta
Edad Media
hasta los a1os de
1460, se
enriqueci3
prodigiosamente
desde comienzos
del siglo XVI y
configur3 el
colorido
timbrico del
ta1er del
3rgano.*

países. La familia de los Principales, la única entonces existente, fue l3gicamente la primera en sonar con variedad y con tres combinaciones fundamentales: Flautado solo, combinaci3n de Flautados y Llenu. El 3rgano adquiri3 as3 una musicalidad y una variedad timbrica no conocida en los seis siglos precedentes. Fue el comienzo de la registraci3n. El 3rgano se enriqueci3 con la nueva funci3n de acompa1ante, a1adida a las anteriores de solista y antifonal. Pero esto s3lo fue el punto de arranque de una nueva etapa de avances musicales y t3cnicos.

RENACIMIENTO Y BARROCO: PLENITUD

Cuatro d3cadas despu3s de la aparici3n de los registros, en los primeros a1os del siglo XVI y poco antes del nacimiento de Antonio de Cabez3n, se introdujeron en el 3rgano tres nuevas familias de registros: las Flautas abiertas y tapadas, la Lengüeter3a de cuerpos largos y cortos y el pintoresco grupo de los registros de Adorno. Por tanto, la musicalidad del 3rgano gan3 una variedad de timbres y tesituras nunca conocida hasta entonces. Las Flautas, la Lengüeter3a y los Adornos representan elementos seculares que se a1aden al n3cleo fundamental del Llenu, de car3cter sacro y lit3rgico. No obstante, las familias advenedizas recibieron inmediata acogida y carta de ciudadan3a en la Iglesia.

La registraci3n, que comenz3 siendo "modal" en la Antigüedad y que no existi3 desde la Alta Edad Media hasta los a1os de 1460, se enriqueci3 prodigiosamente desde comienzos del siglo XVI y configur3 el colorido timbrico del ta1er del 3rgano.

El n3mero y variedad de los registros, tanto simples como compuestos, fue creciendo a lo largo del siglo XVI en todos los pa3ses de Europa. Este abundante material de timbres y tesituras cristaliz3 en varias "s3ntesis" o diferentes organizaciones de los registros y dio origen a los 3rganos cl3sicos de la 3poca del Barroco, a los llamados estilos nacionales. La registraci3n, a su vez, se diversific3 con los colores característicos que le dieron los nacionalismos del 3rgano en toda Europa.

3RGANO Y LITURGIA

Las horas can3nicas, la misa como centro, las festividades y los ciclos del a1o eclesi3stico son una antiqu3sima instituci3n, anterior a la introducci3n del 3rgano en los templos. Éste, desde el momento de su entrada, lo hizo como instrumento servidor de la liturgia cantada, misi3n que fue perfil3ndose progresivamente desde la 3poca del G3tico.

En el siglo XVI, cuando el 3rgano ya se hab3a desarrollado musical y t3cnicamente, qued3 definitivamente institucionalizado en la Iglesia Cat3lica y m3s tarde en la Reformada. La presencia oficial del 3rgano se codific3 en los costumbreros (tambi3n llamados apuntaciones, consuetudinarios, directorios, ceremoniales, instrucciones) de las catedrales, monasterios y otros templos. El uso del 3rgano qued3 regulado para los d3as, las horas y los momentos lit3rgicos de la Misa y del Oficio Divino en que deb3a

sonar.

Presencia oficial e institucional del órgano no fue sinónimo de uniformidad, sino un reflejo de la variedad en la práctica musical organística de las catedrales, aunque se descubren muchos puntos coincidentes.

En efecto, estaba determinado qué días había órgano y en qué días no sonaba, en qué partes concretas de la Misa y del Oficio Divino se tañía. También estaba especificado el modo de tañer o la función del órgano. Éste era acompañante en las respuestas, pero acompañar en la polifonía y en la música de ministriles dependía del maestro de capilla, como también los días especiales en que se tañía a dos órganos. Ejercía la función de solista dialogando con el coro en los versos o actuando de modo más brillante en otros momentos. Los organistas, por tanto, sabían cuándo tañer, cómo hacerlo y qué género de obras interpretar en cada momento del culto litúrgico. Su arte de tañer y registrar dejó una imagen de colorido musical, semejante a la función que cumplían los colores de los ornamentos sagrados.

Las intervenciones de los organistas tuvieron un marco general perfectamente delimitado y su labor de composición, con lógicas excepciones, se desplegó también en la liturgia. El órgano mismo, su música y su registración se concibieron en función de la liturgia, como servidores de la liturgia y ésta constituyó un principio de finalidad. Buenaventura Iñiguez (1840-1903) recogió detalladamente esta práctica vigente aún a finales del siglo XIX, pocas décadas antes de su ocaso.

El servicio litúrgico de los órganos grandes y pequeños fue una constante tanto en la Iglesia Católica como en la Reformada durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Este servicio quedó subrayado por el asentamiento de los instrumentos dentro de los templos, con variantes características según las diversas naciones.

En España hubo otras dos formas de uso del órgano hermanados con la liturgia. Los realejos salían a las calles en las procesiones del Corpus Christi y su octava. Los realejos (en algunos casos los claviórganos y otros instrumentos) fueron un importante elemento musical en las "siestas" que se celebraron en las grandes festividades dentro de las catedrales.

EXCEPCIONES: USO Y UBICACIÓN SECULAR

Los órganos grandes se construyeron y asentaron casi sin excepción dentro de los templos y con finalidad litúrgica durante esta época. No obstante, también sonaron fuera de la liturgia en momentos concretos, como fueron las visitas de reyes y otros personajes importantes y algunos "conciertos" abiertos al público con ocasión de la inauguración de un instrumento. Las tardes musicales o Abendmusik de algunos templos reformados fueron otra manifestación del uso no litúrgico del órgano.

Los órganos pequeños y los positivos o realejos de esta época no sólo se asentaron

dentro de los templos, sino también en algunas casas de nobles, en salas de algunos palacios, en casa de algunos organistas y rara vez en domicilios particulares. Poco se sabe del uso de estos instrumentos en estos asentamientos, pero puede pensarse que también sirvieron de recreo y que en ellos se tañó música secular, como sucedía con las capillas musicales privadas.

En Inglaterra se descubrió un nuevo empleo para el órgano. Se instalaron órganos relativamente pequeños en algunas salas de concierto por iniciativa de Haendel, aptos para sus Oratorios y otras obras. Muy poco después, desde mediados del siglo XVIII, se extendió el Chamber Organ en numerosos domicilios particulares para uso cultural, doméstico e incluso profesional. Estos instrumentos, con un material sonoro semejante a los de iglesia, asentados en otro lugar, tenían otros propietarios y otro destino, ahora claramente secular.

Inglaterra dio el primer paso en la coexistencia de órganos para el culto y para la cultura, diferenciándolos en la ubicación y en el destino. El Chamber Organ de mediados del siglo XVIII abrió el camino hacia el futuro Concert Organ del siglo XIX, nuevo capítulo en la historia del órgano.

RESUMEN: SIGLOS XVI-XIX

Desde redescubrimiento del órgano en el siglo IX hasta el siglo XIX, la casi absoluta mayoría de órganos fue de uso litúrgico y la Iglesia fue el principal cliente de los organeros. El órgano grande fue únicamente eclesial, tanto por su ubicación como por su función. Los órganos pequeños, positivos o realejos, aunque mayoritariamente eclesiales, también aparecen con significativa asiduidad con una función y en una ubicación seculares.

La organización de la liturgia (Oficio y Misa) permaneció casi inalterada hasta rebasar el siglo XIX. Para entonces, la finalidad del órgano ya se había diversificado en varios países de Europa (órganos de iglesia y órganos de sala de conciertos). Sin embargo, las naciones en que no habían arraigado las nuevas tendencias no imaginaban otro órgano que no fuera el litúrgico.

SIGLOS XIX Y XX

Europa cambió profundamente a lo largo del siglo XIX. Tras las guerras y convulsiones de principios de siglo, se registraron enormes cambios con la industrialización, las comunicaciones, el espíritu de invención, la orquesta sinfónica, el piano, la economía, la secularización, la expansión colonial y otras numerosas causas ambientales. Además, el espíritu del romanticismo entró de lleno en todos los ámbitos de la vida, del arte y de la cultura.

Este cúmulo de cambios también afectó a la Iglesia, a la construcción de órganos y a los nuevos destinos que recibieron. Intentaremos recoger y ordenar varios grupos

En Inglaterra se descubrió un nuevo empleo para el órgano. Se instalaron órganos relativamente pequeños en algunas salas de concierto por iniciativa de Haendel, aptos para sus Oratorios y otras obras

de tendencias dentro de la organería, aunque no se dieron todas al mismo tiempo ni en todos los países con la misma intensidad.

ÓRGANO ROMÁNTICO: UN CAMBIO RADICAL

La disposición de los órganos construidos a finales del siglo XVIII apenas tiene parecido con la que muestran los órganos nuevos alemanes, franceses e ingleses "románticos" de mediados del siglo XIX. Nunca se habían gestado tantas ni tan profundas diferencias en la historia del instrumento. Tales diferencias no fueron una evolución, sino más bien una ruptura y un cambio radical respecto al "antiguo régimen" organero y organístico. Este hecho aún es más notable por la rápida expansión y por la intensidad con que se dio en Europa y también en América. Las diferencias se manifiestan en cada uno de los componentes del órgano como son fuelles, presión, secretos, pedalero, organización de teclados, consolas, estructura de registros, nuevos registros y timbres, nuevas tecnologías. Se manifiestan igualmente en el tamaño o magnitud de los instrumentos, hasta entonces no soñado.

Walcker, Cavaillé-Coll, Hill... nacieron y se formaron en la tradición clásica, pero no siguieron la estructura tradicional. Vivieron y aprendieron en talleres familiares, pero formaron auténticas factorías con organización industrial. Construyeron muchos cientos de órganos y los instalaron en todos los rincones de Europa, en América y en otros continentes.

Resulta difícil tender un puente entre dos orillas tan próximas cronológicamente y tan distantes en la estética musical. Todo apunta hacia un cambio de mentalidad, coetáneo con el espíritu de invención y con el espíritu de libertad del romanticismo. Los organeros ejercieron una libertad desconocida hasta entonces. Estructuran los órganos nuevos con total libertad y novedad, no parecen estar condicionados por los clientes ni por la tradición anterior. Libertad en introducir timbres que parecen profanos o seculares, inspirados en la orquesta sinfónica, pero ajenos a la sacralidad anterior. Libertad para cambiar la fisonomía del órgano. Libertad para incorporar invenciones técnicas. Libertad que los clientes parecen haber aceptado como algo connatural, porque también ellos habían cambiado.

El órgano de iglesia acepta ahora nuevos elementos "seculares". El órgano romántico construido en los templos incorpora, además de innovaciones técnicas y nuevos sistemas, elementos objetivamente "seculares" tomados de la orquesta sinfónica y no de la tradición. La Iglesia aceptó este cambio interpretándolo como un progreso e igualmente aceptó los nuevos elementos seculares, como si el espíritu de libertad del romanticismo también la hubiera invadido.

Entre los grandes cambios destaca el agrandamiento del órgano. Hasta el siglo XIX, hubo limitaciones mecánicas y técnicas que lo frenaron. Pero, desde mediados de siglo y en las primeras décadas del XX, la aplicación de los sistemas neumático y eléctrico eliminaron tales limitaciones, se sobrepasaron con mucho los 80, 90, 100 y

más registros. Así se llegó hasta un gigantismo que se detuvo y moderó en la época de la II Guerra Mundial.

Una observación. Los órganos de iglesia siguieron siendo mayoría en el siglo XIX, como después durante el siglo XX. Del mismo modo que incorporaron las novedades del romanticismo, aceptaron también el cúmulo de novedades y movimientos que se dieron a lo largo del siglo XX.

ÓRGANO EN SALAS DE CONCIERTO

La construcción, el uso y la finalidad del órgano "grande" comenzaron a cambiar desde la década de 1830. La iniciativa partió de Inglaterra. Se inicia un movimiento de construcción de órganos en nuevos asentamientos y con nuevos destinos, movimiento que se intensificará y prolongará en la segunda mitad del siglo XIX y a lo largo del XX, extendiéndose por casi todos los países de Europa, por América y por Australia. Se trata de órganos diseñados para salas de conciertos y significan una secularidad oficial y desde ahora institucional, con organistas profesionales a su cargo. Se inicia así un nuevo y largo capítulo en la historia del órgano.

Los órganos de dos y más teclados, pedalero completo y numerosos registros en cantidad y en variedad comenzaron a asentarse en las Town Hall, auditorios y grandes salas de conciertos. Casi inmediatamente aparecen en otras ubicaciones, antes no imaginadas, como conservatorios, salones, universidades, sinagogas, cementerios, academias militares, domicilios particulares, salas de baile, hoteles. . . Los propietarios, la ubicación y las funciones son claramente seculares, no vinculados con la liturgia. Esta nueva e impetuosa corriente se convirtió desde entonces en una constante histórica.

ÓRGANO DE USO LITÚRGICO

El órgano de salas de concierto no significó que el órgano hubiera salido de los templos ni que hubiera dejado de construirse en ellos. Los templos conservaron órganos antiguos y adquirieron instrumentos modernos. De hecho, los órganos de nueva planta instalados en los templos y con destino litúrgico han sido más numerosos que sus coetáneos de uso secular durante los siglos XIX y XX, aunque no siempre los igualaron en magnitud y recursos.

El servicio litúrgico en estos dos siglos ha variado al compás de los tiempos. En efecto, durante el siglo XIX se mantuvo el esquema tradicional en la Misa y en el Oficio, incluso con capillas musicales (drásticamente reducidas en España desde la Desamortización de 1836). Pero la reforma litúrgica y musical de San Pío X (1903) modificó el papel del órgano y la reforma del Concilio Vaticano II (1965) la recortó notablemente, favoreciendo la participación del pueblo y la introducción de otros instrumentos.

Los órganos nuevos de iglesia, durante estos dos siglos, fueron incorporando los

El órgano románico: un cambio radical. Nunca se habían gestado tantas ni tan profundas diferencias en la historia del instrumento. Tales diferencias no fueron una evolución, sino más bien una ruptura y un cambio radical respecto al "antiguo régimen" organero y organístico

progresos musicales y tecnológicos, según éstos iban surgiendo (romanticismo primero y después los varios movimientos de reforma). Han sido un eco de la historia general del órgano. Pero no sucedió al mismo ritmo y con la misma intensidad en todos los países, ni en toda clase de instrumentos (grandes, modestos, pequeños), porque las condiciones económicas tampoco fueron las mismas.

La tendencia de innovación se concretó en la modernización (de muy diverso alcance) de numerosos instrumentos, cuando no era posible adquirir uno nuevo. Contra esta tendencia, y frecuentemente por falta de recursos, se conservaron los órganos "antiguos" en numerosos templos, circunstancia aparentemente negativa, pero que favoreció la conservación de un amplísimo tesoro patrimonial de órganos históricos repartidos en catedrales, grandes templos y zonas rurales.

Los órganos nuevos de considerable magnitud y de abundantes recursos interpretativos, especialmente los construidos desde la década de 1960 hasta nuestros días, muestran claramente un diseño a la vez litúrgico y de concierto, a veces difíciles de deslindar con nitidez. No siempre la Iglesia es su promotora y propietaria. Se han encontrado nuevas fórmulas para su adquisición y mantenimiento, en que han entrado también entidades, conservatorios e instituciones no directamente eclesiales.

La apertura de la Iglesia hacia el uso cultural de los órganos existentes en los templos supuso vencer muchas y lógicas dificultades. Los conciertos con órganos tanto históricos como nuevos de diversas magnitudes y fuera del contexto litúrgico se iniciaron ocasionalmente en la primera mitad del siglo XX y se ampliaron desde su segunda mitad. Esta apertura ha contribuido notablemente a la expansión de la cultura musical y especialmente al justo aprecio por la música orgánica.

Cinema y Theatre Organ (1905-1940)

Con estos términos se acuñó un nuevo tipo de órgano destinado por sus propietarios, constructores y ubicación para uso exclusivamente secular y de entretenimiento. Se expandió en Estados Unidos y se exportó a numerosos países. Su objetivo era sonorizar las películas mudas. Además de sus elementos directamente musicales, incorporaba una infinidad de efectos especiales. La invención e ideas de Robert Hope-Jones fueron desarrolladas por Wurlitzer y otras firmas. Estos órganos tuvieron un éxito arrollador. Comenzaron su declive cuando se asentó definitivamente el cine sonoro, poco antes de la II Guerra Mundial.

Orchestral y Symphonic Organ (1910-1940)

Así se denominó un tipo de órgano que por su ubicación y por voluntad de sus propietarios también se destinó exclusivamente a lo secular y cultural. La mayoría de sus registros reproducían los timbres de la orquesta sinfónica. Su origen también radica en Hope-Jones, aunque su gran promotor fue Skinner. Su época de oro en Estados Unidos arranca de la primera década del siglo XX y termina igualmente en vísperas de la II Guerra Mundial. Estos órganos, algunos de gigantesca magnitud, atrajeron inmensas multitudes.

Frente a las dos últimas tendencias seculares del órgano en Estados Unidos, hay que reconocer el hecho de que ambas coexistieron con una prodigiosa expansión de los órganos de iglesia en versiones de todas las magnitudes.

MOVIMIENTO DE REFORMA DEL ÓRGANO

Los movimientos de reforma del órgano u Orgelbewegung nacieron en Alemania en la primera y en la segunda década del siglo XX. Los primeros frutos de la vuelta al órgano barroco quedaron cortados por la II Guerra Mundial, pero desde su terminación se extendieron por Europa y por América. La reforma enraizó en una amplísima labor de investigación y se fue concretando en los órganos nuevos. No fue un movimiento unitario, sino que se diversificó por países y dio origen a varias tendencias que se resumen en los diseños llamados neo-barroco, neo-clásico y American Classic, según el equipamiento y aptitud de los instrumentos para la música orgánica barroca o para la música orgánica de todas las épocas, incluida la romántica.

El movimiento de reforma afectó tanto a los órganos de iglesia (litúrgicos) como a los asentados fuera de los templos (con destino secular y cultural), sea en las construcciones de nueva planta o en las reformas de instrumentos anteriores.

Significó también el ocaso de los órganos de cinema, de teatro y del llamado orquestal, acelerados a su vez por el cine sonoro y por la fundación de numerosas orquestas sinfónicas.

ÓRGANO SECULAR EN ESPAÑA

Las Desamortizaciones y la consiguiente penuria económica de la Iglesia provocaron un escaso índice de órganos nuevos en nuestro azaroso siglo XIX. Se detectan importaciones de órganos plenamente románticos desde la década de 1850, hecho que se acentúa a partir de 1885 y hasta comienzos de la I Guerra Mundial. Desde los años de 1890, los constructores españoles se decantaron por el órgano romántico hasta finales de nuestra Guerra Civil. La construcción de órganos tanto de iglesia y como de carácter secular no siguió las tendencias y mucho menos el ritmo de otros países, por las razones antes apuntadas.

Las cátedras de órgano, desde la década de 1850 hasta bien rebasado el siglo XIX, estuvieron orientadas hacia el órgano litúrgico como única salida de los organistas, reflejo de un concepto sacro del órgano muy enraizado. Los varios métodos de órgano publicados en la segunda mitad del siglo XIX son, con la excepción de Roberto Goberna, para el órgano litúrgico y para el servicio litúrgico.

Por eso mismo, los primeros órganos seculares construidos por Amezua (Barcelona, 1888) y Cavallé-Coll (Madrid, 1875) despertaron admiración y también rechazo en buena parte de los organistas de la época. Lo mismo sucedió en los primeros conciertos con obras románticas no litúrgicas a finales del siglo XIX. El movimiento de

Las Desamortizaciones y la consiguiente penuria económica de la Iglesia provocaron un escaso índice de órganos nuevos en nuestro azaroso siglo XIX. La construcción de órganos tanto de iglesia y como de carácter secular no siguió las tendencias y mucho menos el ritmo de otros países, por las razones antes apuntadas.

secularidad del órgano en España, que tardó en entrar y lo hizo hacia la década de 1880, tuvo que vencer enormes dificultades tanto económicas como ambientales.

Entrado el siglo XX, los órganos nuevos son en su mayoría de iglesia. Los instrumentos de concierto (Walcker, 1829, Barcelona) fueron claramente una excepción hasta los años de 1950-1960. A partir de estos años, comenzaron a instalarse en auditorios, salas de concierto y otros asentamientos en varias de nuestras principales ciudades, ampliándose también a conservatorios, otras instituciones y domicilios particulares. El órgano exclusivamente secular, del que tenemos excelentes ejemplares, no alcanzó el número y el éxito que ha tenido en otros países. También ha habido contados ejemplares de órganos de teatro y de cinema, antes de nuestra Guerra Civil.

El uso secular del órgano (conciertos y otras actividades culturales) no se ha limitado a los órganos de salas de concierto, inexistentes en algunas ciudades y en gran parte de nuestras zonas rurales. El uso cultural del órgano, en estas zonas, ha necesitado los órganos de iglesia, históricos y modernos. El uso cultural del órgano de iglesia coexiste hoy con su natural uso litúrgico.

PUNTO FINAL

A lo largo de esta ponencia han estado presentes, aunque martilleando desde el silencio y como un marco subconsciente, un grupo de incógnitas y otro de realidades esperanzadoras. La escasez de organistas en muchos templos, la exigencia de calidad en la música orgánica, el estrecho marco actual de la liturgia para los organistas profesionales y otras inquietudes recogidas en este V Congreso de Órgano Hispano plantean la incógnita de cuál de los dos usos del órgano está llamado a prevalecer en un futuro próximo. Pero también se palpan las realidades esperanzadoras expuestas en este V Congreso. Por un lado está la gran labor de cátedras y talleres. Por otro, el cúmulo de esfuerzos de personas, grupos y organizaciones concretas repartidas por nuestra geografía, que sigue traducándose en numerosas iniciativas como academias, cursos, asociaciones y entidades colaboradoras, todo ello en variedad de formas de vitalidad para el órgano.

El panorama trazado a grandes rasgos ha querido reflejar el uso litúrgico y cultural del órgano en su larga historia, deslindándolo por épocas y por amplias zonas, sin olvidar los progresos y avances de todo género que han convertido al órgano en lo que es. Sencilla y llanamente, he intentado recordaros el ayer para que ilumine lo que vivimos hoy.

Sé que mi aportación está cuajada de lagunas. Me duelen. Confío en que me disculpéis. Como punto final, agradezco vuestra atención y vuestras aportaciones.

EL ÓRGANO COMO INSTRUMENTO LITÚRGICO
Y DE USO CULTURAL



Autor:

IGNACIO GARCÍA GONZÁLEZ
Profesor titular de la Universidad
de Cantabria. Profesor de la
Cátedra de Órgano "Juanjo Mier"
-Obra Social de Caja Cantabria-

*Desde un punto
de vista más bien
material y
práctico el
órgano cumple
su misión de
sostener el canto
para no
desafinar.*

*En un punto de
vista más
elevado arroja a
la asamblea y a
los solistas que
cantan
envolviéndoles
con su sonido y
animándoles
siempre con la
explendorosa
resonancia que
éste puede
adquirir en el
ámbito acústico
de templo.*

I

COMO INSTRUMENTO LITÚRGICO

1.A. El acompañamiento del canto

Desde un punto de vista más bien material y práctico cumple su misión de sostener el canto para no desafinar (a este respecto recuerdo un documental en la que un músico africano, tocaba una especie de arpa, cuya sonoridad era muy pequeña; yo pensaba que solamente podrían oírle los que estuviesen a su lado. Fue entonces cuando llegué a la conclusión de que ese instrumento tenía un papel esencial: sostener su propio canto.). Este aspecto, no por ser fundamental y obvio deja de ser sumamente importante. Además desde el punto de vista del ritmo impulsa a éste para que no decaiga y degenera en lentitud tediosa, no deseable bajo ningún aspecto.

En un punto de vista más elevado arroja a la asamblea y a los solistas que cantan envolviéndoles con su sonido y animándoles siempre con la esplendorosa resonancia que éste puede adquirir en el ámbito acústico de templo. Cuando el acompañamiento a la melodía que se canta está bien hecho, (hay muchas formas de hacerlo bien y mal) se facilita la comprensión de la melodía por parte de los que cantan, pues ésta puede tener a veces inesperados u originales giros y evoluciones. En este punto es fundamental el papel clarificador de la armonía, sobre todo cuando sigue del modo más natural las implicaciones tonales contenidas en el canto. También una registración cuidada y adecuada, (teniendo en cuenta el momento litúrgico y el carácter del canto del que se trate) puede ayudar mucho a los fieles, pues con sus timbres, inflama el alma e invita a todos a unirse en un canto común con una sola ánima. (No es desdeñable pensar que ésta invitación a unir las voces, puede llevar a la conciencia

de cada fiel a una introspección individual en la que se plantee cómo es la convivencia y la caridad con sus hermanos cantantes: pues en verdad no se puede cantar sincera y profundamente con alguien a quien odias o no amas).

Como detalle no poco importante (brevemente aludido en el apartado "c"), debemos resaltar el modo concreto en el que se armonice una melodía, dada la gran variedad de acordes que aporta la armonía. El empleo de un acorde u otro puede despertar en el oyente que canta, los mas variados sentimientos o mover grandemente el alma hacia la tristeza o la compunción, o hacia la alegría, el gozo y la plenitud.

Parecido podemos decir de los timbres de los diferentes registros (apartado "d"): "violones" que nos llenan de recogimiento e introspección, llevando nuestra mirada al interior... induciéndonos al recogimiento y la meditación que supone un tiempo de Adviento... "flautados", "octavas" y "llenos"... que nos impresionan fuertemente y nos enardecen, colocándonos del modo más natural en el tiempo de Pascua o de Navidad... Junto a esto, ciertos apoyos rítmicos, que clarifiquen el tempo y la comprensión del devenir del canto que acompañamos; empleando para ello un bajo armónico, con un trazado profundo y con claras funciones tonales o modales según convengan. Y finalmente, en los puntos cadenciales de las frases, poner especial cuidado porque, al pueblo que canta hay que acompañarle y no confundirle.

El órgano como instrumento solista en la liturgia

Es un instrumento lleno de posibilidades. Su nombre tradicional de "rey de los instrumentos" ya nos dice suficiente, y no olvidemos lo dicho hasta ahora en el apartado "d" (naturalmente dependerá también del órgano de que se disponga, su número de juegos y combinaciones etc.).

Pero ¿cuándo se puede tocar como instrumento solista? ¿no se ha dicho que cuándo ya no quedan palabras para expresar algo, comienza la música?

En la misa dominical propongo:

- diez o quince minutos antes y después de la misa.
- ofertorio.
- después del aleluya, mientras el sacerdote llega hasta el ambón.
- comunión: brevemente después del canto (si hay tiempo), glosando dicho canto, suavemente y como una prolongación de él, de modo meditativo, sugiriendo intimidad y recogimiento (algo ligero, sin estorbar... como improvisado...).

En ese tipo de misa más solemne: alguna celebración, o fiesta extraordinaria, bien podría tocarse alguna pieza o movimiento que también podría pertenecer a un concierto, aunque cuidando en todo momento el carácter o significado de dicha pieza. (Por supuesto estaría indicada una monición pastoral al respecto, sobre la inclusión de dicha pieza). Aludiendo a esto último ¿qué opinión merece la siguiente frase?: un sacerdote, párroco o coadjutor, ante una demanda de cierta clase y cantidad de piezas

de música dice... "sí, sí, muy bien ¡¡pero no me lo convertáis en un concierto...!!". Está claro que una cosa es el ámbito litúrgico y otro el concertístico, pero con cuidado e inteligencia cuánto podría nutrir y dar sentido pastoral lo concertístico a lo litúrgico. Por otro lado, si pensamos de qué fuente brota el que ha sido cántico litúrgico por excelencia: el canto gregoriano, podría éste convertirse en un concierto.

2

COMO INSTRUMENTO DE USO CULTURAL.

Conciertos pedagógicos (para niños, jóvenes y adultos).

Conciertos propiamente dichos:

órgano sólo.

órgano y coro.

órgano y solista vocal o instrumental.

órgano con instrumentos de cámara.

órgano y orquesta.

concierto a dos órganos.

El órgano como instrumento muy apto para explicar el fenómeno físico-armónico del sonido: órgano pedagógico (el flautado de ocho: armónico principal. La octava, el nazardo, la docena, la quincena, la diecisetena, la ventidosena como armónicos acompañantes...) estos elementos serían glosados y explicados ampliamente con abundantes ejemplos prácticos para el auditorio. Ilustrarían además la compeljidad y magnificencia del órgano.

Como comentario adicional no queremos omitir los siguientes aspectos: el escaso público en general que asiste a los conciertos de órgano. La incultura musical que arrastramos en nuestro país. La escasísima o nula educación musical. Lo que va quedando de cultura musical popular, que pensamos cada vez es menor. Respecto de las nuevas generaciones: guitarras sí, órgano no. ¿Por qué? ¿No hacían el "continuo" laudes, tiorbas y órgano?

Finalmente creemos fundamental que la Iglesia Institución no sólo permita sino que pida y busque sincera, profunda y apasionadamente la participación de los profesionales titulados y no titulados de la música.

EL ÓRGANO COMO INSTRUMENTO LITÚRGICO
Y DE USO CULTURAL.



Autor:

JOSÉ SANTOS DE LA IGLESIA
UGARTE

Se observó un aumento de la autonomía del órgano como instrumento musical, desvinculado, en todo caso, de cualquier connotación de tipo ideológico o religioso, y constituyéndose en un medio óptimo de expresión artística, expresión que se vierte a través del propio lenguaje de la música, lenguaje, a su vez, portador en sí mismo de valores altamente espirituales y de una acentuada significación humanista.

"AL HILO DE LA MEMORIA"

Cuando me dispuse a entablar mi personal duelo con la página en blanco, tratando con ello de encontrar los oportunos recursos expresivos en los que fundir forma, significados y contenido para esta breve ponencia -en lo que supone mi modesta participación en el V Congreso Nacional del Órgano Hispano-, reparé, no sin cierta perplejidad, en la singular sintaxis con la que se mostraba la frase que se me había facilitado a modo de titular, y que se correspondía, sin más, con el tema planteado como fundamento de reflexión y debate en el ámbito de la presente mesa redonda. El título, tal y como se me ofreció, se presentaba de la siguiente manera: "Órgano litúrgico-Órgano de concierto".

Así, las dos partes que constituyen la totalidad del titular, no se muestran unidas con la amable conjunción copulativa, es decir: "Órgano litúrgico y Órgano de concierto", que sería una muestra de la cordial relación entre ambas. Ni se hallan relacionadas a través de la disyuntiva "Órgano litúrgico u Órgano de concierto", que, aunque separe e incluso llegue a marcar sus diferencias, supone, asimismo, un respetuoso miramiento a la alternativa.

La frase en cuestión, tal y como se halla dispuesta, parece enfrentar, o al menos oponer entre sí, desde mi personal interpretación y en la dirección a la que he conducido esta ponencia, esos dos campos del uso y de la práctica organística, el litúrgico y el concertístico, y quizás, con todas las reservas que Uds. quieran poner, no se halle descaminada del todo.

La consecuencia de esta personal interpretación del texto, fue que el tema adquiriese para mí, de manera progresiva, un especial y concreto significado. Significado que se vincula a mis primeras vivencias, musicales en este caso, incubadas en la intensidad de la búsqueda, cuando los afanes del conocimiento se ocultan tras una escrutadora mirada y un deseo vehemente.

Pues bien, con todo ello se propició que los destellos de la memoria alumbrasen ante mí la venerable figura de un organista de mi ciudad, Vitoria, fallecido ya hace varios años y del que guardo un emocionado recuerdo. Siendo yo bastante joven, solía acudir con cierta asiduidad a una de las misas dominicales en las que aquel maestro oficiaba como músico. Y digo bien oficiaba, porque así lo hacía uncido de una devota entrega. No recuerdo la primera vez que me adentré en aquel coro, ni como, poco a poco, fui haciéndome un sitio junto a la consola. Si recuerdo, en cambio, la amabilidad de su saludo a mi llegada, creo que pasado un tiempo él ya contaba con mi presencia allí, así como su trato tan cordial y su paciencia y afabilidad contestando a las numerosas preguntas que yo le hacía, poniendo en claro muchas de mis dudas e incertidumbres. He de manifestar, que tenía por costumbre el dedicar unos breves momentos a la oración antes del oficio religioso y al finalizar este. Que en muy contadas ocasiones, vi una partitura extendida sobre el atril de su consola y si, en cambio, y esto a menudo, el “Liber Usualis”, abierto en la página correspondiente a la celebración del día.

Desde la entonación inicial previa a la ceremonia, sonoramente discreta pero armónicamente firme, se ponía de manifiesto su asentada vocación como músico-organista, entregado, a través de una honorable servidumbre, al austero comentario sonoro de la liturgia, y trascendiéndolo, ocasionalmente, en lo que yo más tarde he dado en considerar como una inspirada exégesis musical de lo religioso.

El acompañamiento del canto popular lo adornaba con una precisa armonía, sólida y transparente, acentuando y poniendo siempre de relieve la línea melódica, con una manifiesta intención de que ésta se presentara clara e inteligible para la asamblea. Su conocimiento de la armonía práctica, así como su destreza en la transposición, eran realmente encomiables.

Había días por supuesto, pero sus improvisaciones, dispuestas para mediar entre las estrofas de los cantos o para ocupar los vacíos propios a la ceremonia, eran en general, y dentro de una habitual discreción, dignas y, en ocasiones, hasta aleccionadoras. Guardo un especial recuerdo de las elevaciones, siempre imbuidas de una expresividad personal, honda y contenida. Pero también de sus finales, que surgían a menudo del tema de alguno de los cantos incluidos en la celebración, tema que presentaba en forma imitativa o a través de brillantes y marcados acordes a modo de una sonora marcha pontifical. Y todo ello, así mismo, desplegado con un pulcro y esmerado empleo de los recursos sonoros, es decir, del arte de la registración.

Pasado un tiempo, debido a diversas circunstancias personales, tuve que dejar de acudir a mi habitual cita con la misa dominical de aquella parroquia. Años después, y dentro de los actos organizados en torno a una Semana Santa, me vi sorprendido por el anuncio de un concierto a celebrar en aquella iglesia. En el programa, junto a un variado repertorio de música vocal, se incluía un intermedio organístico en el que el titular interpretaría el Preludio, fuga y variación de C. Franck. Por supuesto que me esforcé por acudir, y así fue, asistí al concierto. Tenía un gran interés por oír al maestro interpretando una obra de repertorio, música

que nunca había tenido la oportunidad de escucharle, y que, además, debido al carácter intimista de la obra de Franck, supuse que se adaptaría perfectamente a las cualidades expresivas del intérprete.

Inició su intervención, y a un titubeante preludio siguió una fuga anodina, para, finalmente, rematar la obra con la variación, envuelta en un tempo entre acucioso y precipitado.

La escucha me dejó perplejo, pues yo conocía su seguridad ante los teclados que se apoyaba en una larga experiencia como ejecutante y en una consistente base técnica, así que, finalizado el acto, dejé la iglesia con una vaga y equívoca sensación.

Meses después, acudí a su casa para visitarle e interesarme por su estado de salud, pues me habían llegado noticias de que había pasado una época delicada.

El maestro se había recuperado ya, y la conversación se centró en torno a la música y al órgano. En un momento de la charla le pregunté por aquel pasado concierto. Me dio a entender que fue algo que en su día había aceptado sin un convencimiento real, y dijo que, cuando llegó el momento de afrontar la interpretación, no fue capaz de encontrar un impulso de emoción personal en aquel acto exhibicionista y encerrado en sí mismo. Y es que él, me susurró complacido, a lo largo de toda su vida sólo se había aplicado en poner música a las plegarias.

Así, me comentó que, frente al carácter extrovertido del concierto o del recital, donde, junto a la exaltación del propio intérprete, la música se manifiesta como un fin en sí misma, el organista litúrgico tiene presente que en sus manos la música viene a constituirse en un vehículo, un precioso medio que, adecuado al contexto religioso y puesto a su servicio, sirva para enaltecer el mensaje de la palabra divina.

Aún considerando que ambas tareas pueden manifestarse juntas en una misma persona, y por ello hacerse compatibles, me confesó que a él, sin embargo, no le había sido otorgada esa doble condición.

Y fue entonces, cuando me desveló las cualidades que, a su entender, debieran de concurrir en el acervo de un competente organista de iglesia: una amplia formación basada en un sólido conocimiento de los fundamentos de la ciencia musical, una adecuada destreza en el manejo de la consola y en el empleo de los recursos organísticos e, iluminando todo ello, una acusada sensibilidad religiosa.

Recuerdo, para finalizar, una de nuestras últimas charlas, sino la última, en la que le pregunté si algún órgano, por sus características, le había condicionado musicalmente y donde ubicaba su ideal de órgano. Me comentó, que podría haber órganos grandes y pequeños, órganos con más o menos juegos y registros, pero que esto, aún siendo algo a tener en cuenta, no era relevante en sí mismo si se daba por sentado un planteamiento racional y equilibrado en su composición, la presencia de un honesto

organero y una noble factura. El resto, me dijo, no se si con un cierto humor o, quizá, con algún velado tinte de ironía, siempre era responsabilidad del organista.

CONCLUSIONES

Nos cabe destacar, a modo de conclusión correspondiente a la mesa intitulada "El órgano como instrumento litúrgico y de uso cultural", la relevante presencia de nuestro instrumento, el órgano, dentro del ámbito del concierto, asumiendo así, y de manera progresiva, una destacada función de carácter propiamente cultural, ligada, asimismo, a un aumento de su autonomía como tal instrumento musical, desvinculado, en todo caso, de cualquier connotación de tipo ideológico o religioso, y constituyéndose en un medio óptimo de expresión artística, expresión que se vierte a través del propio lenguaje de la música, lenguaje, a su vez, portador en si mismo de valores altamente espirituales y de una acentuada significación humanista.

Asimismo, habida cuenta de la alarmante regresión de la presencia de la música en el desarrollo de los actos litúrgicos, constatamos, no sin un alto grado de satisfacción, un acusado interés, proveniente en su mayor parte del ámbito laico, por mantener, dar forma y dignificar el adecuado empleo del órgano como elemento esencial y constitutivo dentro del espacio ceremonial religioso.

Y todo ello, a nuestro entender y salvo honrosas excepciones, ante una aparente apatía y una significada inoperancia de una parte muy destacada del estamento y jerarquía eclesiásticos.

EL ÓRGANO COMO INSTRUMENTO LITÚRGICO Y DE USO CULTURAL.



Autor:

JOSÉ LUIS OCEJO GARCÍA

*Es necesario
abrir nuestros
templos a los
conciertos de
órgano,
convencidos de
que así la
Iglesia,
cumpliendo su
misión propia,
contribuye, por
lo mismo, a la
cultura humana
y la impulsa, y
con su actividad,
incluida la
litúrgica. Educa
al hombre en la
libertad
interior”:*

(GS 58)

“LA IGLESIA OS NECESITA Y SE VUELVE HACIA VOSOTROS”.

Comienzo esta breve intervención con las palabras, que el próximo día ocho hace 39 años, el Concilio Vaticano II dirigió a los artistas que están prendados de la belleza y que trabajan por ella: poetas y gentes de letras, pintores, escultores, arquitectos, músicos, hombres de teatro y cineastas. Y tomemos nota de lo que sigue diciendo: Si sois los amigos del arte verdadero, vosotros sois nuestros amigos.

PRIMACÍA DE LA LITURGIA

Para valorar en sus justos términos el servicio del órgano en las celebraciones de la Iglesia, hay que tomar nota de la valoración que la Iglesia ha hecho de la liturgia en el siglo XX dentro del movimiento litúrgico y que ha merecido que el Concilio Vaticano II le haya dedicado una Constitución, la *Sacrosantum Concilium*, promulgada el 4 de diciembre de 1963. La razón de esta valoración es clara y terminante: por su medio *se ejerce la obra de nuestra redención* y se contribuye en sumo grado a que los fieles expresen en su vida y manifiesten a los demás el misterio de Cristo y la naturaleza auténtica de la verdadera Iglesia (SC 2). La liturgia *es la cumbre a la cual tiende toda la actividad de la Iglesia y, al mismo tiempo, la fuente de donde mana toda su fuerza* (SC 10).

DIGNIDAD DE LA MÚSICA SAGRADA

La tradición musical de la Iglesia constituye un tesoro de un valor inestimable, *porque constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne* (SC 112). De ahí una conclusión clara: La música sacra será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unido a la acción litúrgica, ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad, ya sea enriqueciendo de mayor solemnidad los ritos sagrados. Las finalidades de la música sagrada *es la gloria de Dios y la santificación de los fieles* (SC112).

La acción litúrgica reviste una forma más noble cuando los oficios divinos se celebran con canto y en ellos intervienen ministros sagrados y el pueblo participa activamente. Por eso el mandato conciliar: *Consérvese y cultívese con sumo cuidado el tesoro de la música sagrada* (SC 114).

Es oportuno hacer mención de unas palabras que Juan Pablo II pronunció en la audiencia general del 26 de febrero del año 2003:

“Es necesario, por tanto, descubrir y vivir constantemente la belleza de la oración y de la liturgia. Es necesario rezar a Dios no sólo con fórmulas teológicamente exactas, sino también de manera bella y digna”.

En este sentido, la comunidad cristiana debe hacer un examen de conciencia para que vuelva a cada vez más a la liturgia la belleza de la música y del canto. Es necesario purificar el culto de deformaciones, de formas descuidadas de expresión, de música y textos mal preparados, y poco adecuados a la grandeza del acto que celebra”.

EL ÓRGANO

En tiempos antiguos de la Iglesia, el órgano se utilizaba fuera de la Iglesia. La música dentro de la Iglesia era solamente vocal. Después de que el Papa Gregorio VI revisó los cantos en el siglo sexto, la iglesia empezó a aceptar gradualmente el órgano en la liturgia en los siglos octavo y noveno para acompañar los cantos. La Iglesia fue utilizando el órgano y otros instrumentos para hacer que el canto Gregoriano sonaba más bello. Sólo los instrumentos aprobados por Roma podían ser utilizados en la liturgia. Aunque la iglesia aceptó gradualmente el órgano, no aceptaba originalmente algunos instrumentos de percusión. Estos instrumentos eran considerados por la iglesia instrumentos seculares, no sacros. Conforme la fe se fue esparciendo a otras tierras este juicio debe haber sido extraño para otras culturas en las cuales los instrumentos de percusión eran considerados sagrados.

Debido a la naturaleza universal de la iglesia en el mundo, y su apertura gradual a otras culturas, la apertura a otros instrumentos para la liturgia fue cambiando. El criterio para instrumentos litúrgicos se amplió a aceptar los que el obispo local considerara apropiados. Aunque el órgano se considera muy apropiado para la liturgia ya no es el único instrumento capaz de levantar los corazones de los fieles o de facilitar su participación.

SERVICIO LITÚRGICO

Se ha valorado, pienso, suficientemente, la participación del organista en las celebraciones litúrgicas. Antes de hablar del instrumento: el órgano, haya que afirmar con claridad que el oficio del organista en la liturgia es un auténtico ministerio, es un servicio muy importante en la celebración. Desde este supuesto hay que pasar a decir: el canto y la música, según el Concilio Vaticano II, constituyen una parte necesaria e integral en la liturgia solemne. Por ello, el Concilio pide que se cultive con sumo cuidado

el tesoro de la música sacra. Y, aunque considera que ese canto y música sagrada se puede interpretar con cualquier instrumento -siempre que se haga con dignidad debida al templo-, no oculta su preferencia por el instrumento cuyo uso, como hemos visto, se generalizó en el Occidente cristiano a partir del siglo X. Y vean la razón de esta preferencia: *Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales* (SC 120).

Hay que observar que el órgano no es sólo un instrumento valorado por la Iglesia católica; es valorado por toda la cristiandad occidental. Una observación: Bach era un cristiano muy sincero en la Iglesia protestante. Hay que recordar la valoración que, por ejemplo, se hace en Alemania de los organistas litúrgicos, auténticos profesionales y bien correspondidos económicamente. En este punto la Iglesia en España estamos a años luz.

FUERA DE LAS CELEBRACIONES LITÚRGICAS

El interés por la música es una de las manifestaciones de la cultura contemporánea. Es un hecho positivo, porque la música y el canto contribuyen a elevar el espíritu. El aumento cuantitativo de los conciertos ha conducido recientemente, en diversos países, al uso frecuente de las iglesias para su interpretación. Respecto a los conciertos de órgano, en mi opinión, no es sólo razón de conveniencia, por ejemplo, local, instrumentos, etc., sino que hay una razón de un valor como la cultura musical organística que es un gran valor cultural humano. Creo que este punto de vista no ha sido demasiado tratado entre nosotros. En la literatura italiana sobre el órgano en la Iglesia se ha dado importancia al valor cultural de la música de órgano, para pedir que sea recibida e interpretada en las iglesias, ateniéndose, claro está, a las exigencias del templo cristiano. Es necesario abrir nuestros templos a los conciertos de órgano, convencidos de que así la Iglesia, *cumpliendo su misión propia, contribuye, por lo mismo, a la cultura humana y la impulsa, y con su actividad, incluida la litúrgica. Educa al hombre en la libertad interior* (GS 58)

La composición de
música para órgano.

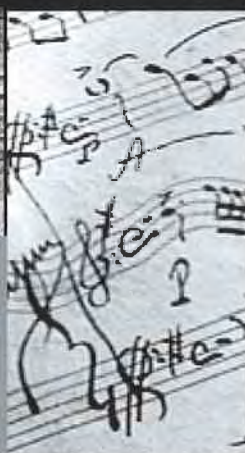
1

Pedro Guallar Otazua

Algunos aspectos de la
problemática de la
composición y del
repertorio contemporáneo
de música de órgano en
España.

2

Gorka Cuesta



La composición para
órgano en Cantabria en
el siglo XX.
Juanjo Mier.

3

M. Dolores Fernández
de Floranes

La composición
musical para
órgano.

4

Antonio Noguera
Guinovart

Ponentes:

PEDRO GUALLAR OTAZUA (moderador)

GORKA CUESTA

M^a DOLORES FERNÁNDEZ FLORANES SALAS

ANTONIO NOGUERA

V CONGRESO NACIONAL DEL

CLAVIS:



Organ



Hispano

LA COMPOSICIÓN PARA ÓRGANO

LA COMPOSICIÓN DE MÚSICA PARA ÓRGANO



Autor:
PEDRO GUALLAR OTAZUA.
Organista y compositor.

Les invito a que nos comprometamos un poco más y nos dejemos llevar por la curiosidad, olvidando la pereza o el miedo ante lo desconocido y recuperando el valor de esa emoción sentida ante el hecho de la obra que se estrena, recién elaborada, imaginada en el momento presente y de la cual somos también protagonistas.

En primer lugar, deseo manifestar que para mi es un honor presidir esta mesa sobre el tema de " la composición de música para órgano " con la compañía de los aquí presentes, M^a Dolores Fdez-Floranés Salas , Gorka Cuesta, Antonio Noguera y la de todos Vds., participantes del " V CONGRESO NACIONAL DEL ÓRGANO HISPANO ".

A la vista de los programas de los magníficos conciertos a los que estamos asistiendo en estas jornadas podemos observar la proporción notable de obras del siglo XX e incluso del XXI, ya que una de estas partituras será estrenada en el recital que se ofrecerá mañana. Nos podemos preguntar si esta presencia de obras contemporáneas es algo habitual en las programaciones musicales para órgano que se producen en nuestro entorno, también podremos analizar cuál es nuestra postura personal en relación a la música para órgano más actual... en fin, mi primera impresión es que el panorama general en este campo no ha variado sustancialmente de un Congreso para otro, que podemos seguir hablando en términos parecidos. Es muy cómodo pensar que si existe algún problema la responsabilidad del mismo es de las instituciones públicas, de la Iglesia, etc. En realidad, no olvidemos que en tiempos de Bach , Franck o Messiaen , en cualquier época se ha hablado y se hablará de la " música contemporánea ", la música del momento compuesta por los músicos actuales . Este tipo de música es el fruto siempre de esa fuerza creadora que hace que la misma música siga viva, y con ella la misma humanidad. Por otro lado, la obra musical compuesta en hoy en día nos habla en nuestro lenguaje, siendo las tendencias en la composición musical para órgano las mismas que en la música actual para cualquier instrumento o conjunto en general.

En definitiva, es muy importante que revisemos nuestra actitud e interés. Les invito a que nos comprometamos un poco más y nos dejemos llevar por la curiosidad, olvidando la pereza o el miedo ante lo desconocido y recuperando el valor de esa emoción sentida ante el hecho de la obra que se estrena, recién elaborada, imaginada en el momento presente y de la cual somos también protagonistas. Muchas gracias.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA PROBLEMÁTICA DEL COMPOSITOR Y DEL REPERTORIO CONTEMPORÁNEO DE MÚSICA DE ÓRGANO EN ESPAÑA.



Autor:
GORKA CUESTA

La incorporación en los programas de los conservatorios de obras contemporáneas es el primer engranaje de un mecanismo que no es fácil que el futuro profesional cuente con un bagaje importante en la familiarización con el lenguaje actual.

El siglo XX ha sido escenario de una amplia problemática que afecta a la composición contemporánea. Empezado el siglo XXI, esta situación no solo persiste, sino que en algunos casos se ha agravado. Ante este difícil panorama, me ha parecido interesante el plantear algunos de los problemas que afectan particularmente a la producción compositiva para órgano en España, y dentro de la amplia complejidad que vive en la actualidad el compositor contemporáneo, he querido citar, aunque sea brevemente, tres aspectos en particular:

- La integración del órgano en la música contemporánea
- La creación de nuevas obras
- La difusión de la música de órgano contemporánea

LA INTEGRACIÓN DEL ÓRGANO EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA.

Es una realidad bien conocida por todos la escasa difusión de la música de órgano contemporánea. Resulta difícil escuchar esta música en programas de conciertos; pero, este hecho es aún más llamativo cuando el órgano queda excluido de los Festivales consagrados a la interpretación de música contemporánea. Las propias composiciones de música de cámara, sinfónicas, o, sinfónico-corales, excluyen en muchos casos al órgano dentro de su plantilla instrumental. Los motivos causantes de esta situación son muchos, y, en ocasiones, resultaría difícil el presentarlos en su totalidad.

La construcción de órganos en los auditorios de música parece un medio interesante de acercamiento de este instrumento hacia la orquesta, las agrupaciones de cámara y también hacia el público habitual de las salas de conciertos.

La falta de movilidad física del órgano es causante en ocasiones de su

aislamiento y, por lo tanto, el ampliar su campo de acción puede suponer un primer paso importante.

LA CREACIÓN DE NUEVAS OBRAS.

La creación de un repertorio musical se presenta como una necesidad vital para cualquier periodo histórico. En comparación con el interés que despiertan otros instrumentos en los compositores, el órgano parece más olvidado. Así pues, resulta de gran utilidad el plantear unos estímulos que potencien ese interés de creación de nuevas obras. Los concursos de composición y el encargo de obras por parte de festivales e instituciones son pasos fundamentales. Pero, desgraciadamente, muchas veces ese primer paso queda paralizado por la falta de difusión de las composiciones. Se hace imprescindible pues, un nexo entre la obra y el intérprete. En ese sentido, son de elogiar las iniciativas de algunas instituciones para publicar y grabar las composiciones de reciente creación. Tanto la partitura como el disco son hoy medios indispensables en la potenciación de la difusión de esas obras nacidas a través del encargo o del estímulo del concurso de composición.

LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA DE ÓRGANO CONTEMPORÁNEA.

Como ya he señalado al final del punto anterior, se hace necesaria una difusión más amplia de la música de órgano contemporánea. Esta difusión se puede proponer a varios niveles:

- La interpretación en conciertos
- La grabación discográfica
- La edición de partituras

En todos estos puntos, la acción del intérprete es fundamental, y, para ello es importante que este vínculo con la música contemporánea se produzca desde su formación. La incorporación en los programas de los conservatorios de obras contemporáneas es el primer engranaje de un mecanismo que va a facilitar que el futuro profesional cuente con un bagaje importante en la familiarización con el lenguaje actual. Este aspecto parece por lo tanto fundamental en el capítulo concerniente a la difusión de la música de órgano contemporánea.

De la misma manera, y a modo de conclusión, añadiría, lo necesario que resulta la concienciación de toda la situación problemática que viven el compositor de órgano y su música. Concienciación que permitirá dar el primer paso que inicie un cambio en el panorama organístico actual. Un cambio tan importante como deseado.

LA COMPOSICIÓN PARA ÓRGANO EN CANTABRIA EN EL SIGLO XX.
JUANJO MIER.



Autor:

MARÍA DOLORES FERNÁNDEZ DE
FLORANES SALAS

“La verdad es que componer es nada más que pillar el espíritu, envuelto entre el lenguaje y la técnica, el trabajo y el compromiso con el propio espíritu.

Y esto resulta, a veces, fácil, cuando me siento rodeado de seres humanos tan fantásticos, en sintonía personal; es fácil por que me rodea una esfera de espíritu compuesta de muchas manos sensibles.

La música nace así en armonía conmigo mismo, con mis raíces, con mi familia, con mis amigos, con mi gente, con otros artistas...

Quizás sea sólo eso:
la armonía maravillosa que nos rodea”

Juanjo Mier.

LA CÁTEDRA DE ÓRGANO “JUANJO MIER”

En 1999 se crea con el patrocinio de la Obra Social y Cultural de Caja Cantabria y con la colaboración de la Asociación para la Conservación de los órganos de Cantabria, la Cátedra de órgano “Juanjo Mier”, que lleva el nombre de una de las figuras más sobresalientes de la música contemporánea en Cantabria, fallecido prematuramente y que parte de su obra compositiva está dedicada al órgano.

La Cátedra tiene el objeto de formar organistas, - este año 2004 acoge la IV edición, dividiendo las clases en teóricas-colectivas y prácticas-individuales, y cuya finalidad

En 1999 se crea con el patrocinio de la Obra Social y Cultural de Caja Cantabria y con la colaboración de la Asociación para la Conservación de los órganos de Cantabria, la Cátedra de órgano “Juanjo Mier”, que lleva el nombre de una de las figuras más sobresalientes de la música contemporánea en Cantabria.

es la formación de organistas litúrgicos, que mantengan en funcionamiento los órganos y desempeñen la labor litúrgica en las iglesias asignadas.

Para situar la obra y la figura de *Juanjo Mier*, hay que destacar primero la labor de los compositores más importantes de la primera mitad del siglo XX, los contemporáneos y sucesores que han destacado en la composición para el órgano en Cantabria. En el siglo XX continúa la tradición de componer obras para órgano con influencia sinfónica y en menor número. Destacan las figuras de Nemesio Otaño, Cándido Alegría y Lucio Lázaro.

NEMESIO OTAÑO (1880-1956) compositor, organista, musicólogo y director de la Escuela de Comillas donde "preparaba sacerdotes artistas", en palabras de F. Pedrell. Compuso "Canción montañesa" para órgano, además de una brillante obra religiosa y polifónica.

Paralelamente se desarrolla la actividad de **CÁNDIDO ALEGRÍA (1887-1976)** que es organista en la iglesia de Santa Lucía de Santander. Su labor se centra en el órgano, en la colaboración con la Escuela de Comillas, su propia composición para órgano, piano, sinfónica y polifónica. Destacó como gran intérprete de órgano, pero lamentablemente su obra no está catalogada.

LUCIO LÁZARO (1891-1975) ejerció como director de la Banda municipal, de la Sociedad Coral y de la Escuela Municipal de Música de Torrelavega, así como compositor, dentro de su música religiosa escribió obras para coro y acompañamiento de órgano (Ave María, Credo)

Una nueva generación de compositores añade un renacimiento en la composición para órgano de Cantabria. Sobresale especialmente la figura de **JUANJO MIER**, dedicando parte de su obra al órgano, cinco obras complejas, varias de las cuales han sido premiadas a nivel nacional. Hay que nombrar además al compositor, pedagogo y gran intérprete **MIGUEL ANGEL SAMPERIO (1936- 2001)**, que compuso obras para solo (improvisaciones) y como acompañamiento de coro (Salmo 129). **ANTONIO NOGUERA**, afincado en Cantabria y profesor del Conservatorio "Ataúlfo Argenta" de Santander, representa el futuro de la composición para órgano desde nuestra región.

JUANJO MIER : JUAN JOSÉ MIER CÁRAVES fue compositor y pedagogo, nacido el 28 de abril de 1947 en Peñamellera, murió el 7 de agosto de 1997 en Liencres.

Estudió Magisterio y Filosofía, y ejerció su actividad como profesor de música en la Enseñanza Secundaria, y en el Conservatorio de música "Jesús de Monasterio" de Santander. Paralelamente, realizó estudios de piano y

composición, los estudios de composición fueron premiados en cada uno de los cursos, bajo la dirección de Juan Cordero y Rafael de Castro en el Conservatorio Superior de Música de Bilbao. Completó su formación con cursos bajo la dirección de L. Brouwer y Tomás Marco.

Gran pedagogo, participó como ponente en cursos de música para el profesorado de Primaria y Secundaria, dejando una huella profunda en todos sus alumnos. Además, publicó colaboraciones en revistas especializadas (Cuaderno de pedagogía y Quima).

Su dinamismo le llevó a participar con numerosos coros de la región fundando la "Escolanía de Santa María" de Cueto.

Su carrera compositiva ha sido una de las más sobresalientes en esta segunda mitad del siglo XX. Sus obras han sido estrenadas, premiadas y escuchadas con expectación y admiración, grabadas en RNE 2 Clásica, y en CD en la Fundación Botín.

Han interpretado sus obras el Ballet Clásico de Santander, El Cuarteto Moscú, el Cuarteto Parissi, el Trío Mompou, el pianista Ananda Sukerlan, los organistas Pedro Guallar, Nicholas Danby y José M. Azcue, los coros "A Capella" de Santander, "Camerana Coral" de la Universidad de Cantabria, la "Escolanía de Guriezo", el teatro de la Universidad de Cantabria "La Machina".

Fue miembro fundador de la Asociación para la Conservación de los órganos de Cantabria y apoyo constante a la causa del órgano, uno de sus instrumentos favoritos, que conseguía expresar lo que no se podía expresar con las palabras. La música que compuso para este instrumento seguirá sonando para recordarnos el carácter entero y trascendente que Juanjo dejó en todos nosotros.

Como compositor, su obra fue escrita en un período de tiempo muy breve, cinco años, entre 1992 y 1997. Utiliza la escritura tradicional, con un lenguaje ecléctico, interés por la técnica contrapuntística, parte de su obra está consagrada al órgano, destaca por un lenguaje musical personal, lleno de fantasía y poesía, irradia su música riqueza de corazón que es un exacto reflejo de una personalidad y una naturaleza apasionada, derrocha imaginación, movimientos improvisatorios, la serenidad, la desesperación, la contemplación, la vitalidad siempre el instinto musical, que le llevaba a escribir rápido, día a día, con la voluntad de alguien que intuye que no le queda mucho tiempo, en cualquier sitio, en una mesa, en una cafetería, cuando lee.... Su música trasciende el papel, es generosa, fluye el sonido hacia todos, el puramente sonido natural que es armonía. Su obra para órgano está enmarcada dentro de referencias a temas religiosos (La pasión de las palabras, En tono de Salmos o El cántico de los tres jóvenes...), que refleja una profunda espiritualidad y

unas creencias religiosas del compositor. Es una concepción del órgano como instrumento equivalente a la orquesta, el órgano sinfónico.

Hay un año crítico en la vida de Juanjo, 1987, una enfermedad amenaza su vida, pero se recupera; ese mismo año, una enfermedad acaba con la vida del compositor Angel Barja (Orense 1938- León 1987). Juanjo sintió que el espíritu compositivo y humanista de Barja siguió con él. Y es cierto que los dos se enmarcan en una línea de compositores humanistas, y ambos fallecieron cuando comenzaban a componer sus obras más importantes.

Más paralelismos, Barja estudió Filosofía, y además de numerosos premios recibió el "Cristóbal Halffter" en 1982.

LA OBRA PARA ÓRGANO

(en orden cronológico)

"Santa María"

Es de temática religiosa, y fue compuesta en la ciudad de Santander en 1993. Se estrenó en el Festival Internacional de Santander, en la Iglesia de la Bien Aparecida en 1999, por el organista J. Gastón.

Su primera obra refleja el lenguaje que va a desarrollar hasta llegar a la obra más comprometida y sobresaliente de Juanjo, El cántico de los tres jóvenes. No cuenta con registración señalizada por el autor, utiliza esquemas rítmico-melódicos que se reflejarán en otras obras, así como la utilización del pedal en su registro más grave, en notas largas notas-pedal y sucesión de octavas, los manuales ascienden hasta las notas más agudas y hay un juego permanente por la verticalidad.

"A Tientas o cuatro gestos de angel" Lema : en un hueco...escondido...aparece

El título hace referencia a los cuatro ángeles del retablo de la Iglesia de la Bien Aparecida (Cantabria), cada uno de ellos inspira un movimiento y, durante el estreno de la obra se fueron iluminando según se inicia cada una de las secciones. Pero el tema es, también, un guiño al tiento español.

Fue compuesta en Santander en agosto de 1993, y recibió el Premio Accésit en el Concurso de composición para órgano "Cristóbal Halffter" (Ponferrada). Posteriormente, se estrenó el 20 de agosto 1994 por Pedro Guallar, en la Iglesia de La Bien Aparecida (Cantabria), en el Festival Internacional de Santander.

I. Está escrito para dos manuales y pedal, en un movimiento lento, que alterna

secciones de escritura vertical con sucesiones de acordes desglosados, utilización de indicaciones de dinámica, cambios de ritmo y contraste de matices. Tempo andante destaca por los motivos en progresión, con un movimiento más melódico y motivos rítmicos con octavas en el pedal.

II. El tercer movimiento mantiene el tiempo lento con repetición de motivos melódicos con una registración suave hasta llegar al tutti, y despliegue de acordes en las dos manos, como una lucha titánica en la que el pedal queda marcado en el registro grave, hasta volver al inicio

III. Se inicia con la escritura vertical, salpicado por una plegaria cantada en el manual, muchos cambios de registración, cascadas de sonido y juegos de ejecución

“En-tono-de-salmos”. Lema.: Laus et fides

Su cuarta obra fue creada en agosto de 1996 y premiada en el XVII Concurso de composición para Órgano “Cristóbal Halffter” con el 2º premio el 4 de enero de 1996. Fue estrenada el 21 de agosto de 1998 por el organista Esteban Elizondo en la Iglesia de Santa Lucía de Santander en el Festival Internacional de Santander.

Los Salmos escogidos son el Salmo 23 y el Salmo 150.

En el primero la registración es tenue, la suavidad del “cor de nuit”, con la penetración más brillante del Nazario, el pedal marca las notas, en un ritmo continuado, que configuran una sucesión de sonidos que parecen no tener fin, intervalos imposibles, pasajes trinados. Con el desarrollo de la pieza, la registración se superpone y comienza la verticalidad, el órgano a varias voces toma la máxima amplitud de teclado, para expresar la plenitud del salmo.

El Salmo 150 cambia la registración, el color instrumental, para indicarnos que el lenguaje utilizado pretende expresar otras ideas, y otros sentimientos. Los acordes se superponen, la verticalidad sustenta las obras sobre las partes fuertes del compás, las columnas que atraviesan con firmeza la sucesión de motivos melódicos, se superpone a los cambios rítmicos y a la llegada de nuevos timbres. Los acordes percuten sobre los tubos, el órgano parece gritar, el pedal poderoso no descansa en la gravedad del sonido. No puede haber quietud, sólo un movimiento sin fin que lleva al desarrollo de los elementos motivicos y rítmicos, al límite de los teclados. Todos los sonidos están a merced de la expresión. Todo ha sido dicho.

La pasión de las palabras (cuatro movimientos de órgano)

I. Eloi Eloi lamma sabacthani

II. Pater...in manus tuas commendo spiritum meum

III. Pater... dimite illis; non enim sciunt quid faciunt

IV. Consummatum est

Fue compuesta en julio de 1997.

Se estrenó, "Dios mío, porqué me has abandonado", por el organista, Nicholas Danby, en el Ciclo de Música religiosa de 1995 en la Iglesia de Santa Lucía, bajo el patrocinio de Caja Cantabria. La obra completa se estrenó el 24 de marzo de 1996, en la iglesia de Santa Lucía de Santander con la colaboración de Caja Cantabria, y en las manos del organista José Manuel Azcue.

- I. Dios mío, porqué me has abandonado. Las manos trazan diseños en el registro agudo y el pedal en su registro más grave, la obra está llevada por la mano de Juanjo en todas las indicaciones de registración, expresión, dinámica, predomina el gran órgano, en un tempo moderado, las notas en cascada, los cambios de ritmo y las armonías disonantes, la línea horizontal rota la verticalidad de intervalos imposibles, se entremezcla con racimos de acordes y el contraste tímbrico entre teclados.
- II. Padre... continúa las notas ligadas sobre las que se sustenta un desarrollo de acordes y notas pedal, cambios de ritmo, registración y búsqueda del contraste de expresión en el segundo teclado, movimientos descendentes en el manual con progresiones que recorren todo el teclado pero la verticalidad predomina al finalizar la obra
- III. Padre... se busca una belleza sonora que abre paso a la fuerza y la velocidad en las dos manos para volver a la suavidad reconocida del canto llano o al estilo del coral, es un movimiento complejo y que busca al final la potencia del sonido, "el órgano a tope".
- IV. Consummatus... movimiento de grandes dimensiones, de gran trabajo en los manuales, racimos de acordes y verticalidad frente a las progresiones de semicorcheas de las dos manos al unísono, busca efectos creados por el propio órgano, en la última respiración el órgano también se apaga y se mantiene el sonido desconectando el órgano hasta que el sonido se desaparezca totalmente y podamos escuchar los sonidos distorsionados de los tubos. En el silencio se vuelve a conectar el órgano y se vuelve al inicio buscando hasta el final todas las notas del órgano, todos sus registros, todos los sonidos.

"El cántico de los tres jóvenes". Lema: plegaria

Obra compuesta en el año 1997. El compositor afincado en Cantabria, Esteban Sanz Vélez, hizo la transcripción y pasó a limpio parte del II y III movimiento. Fue obra también premiada en el XVIII Concurso de órgano "Cristóbal Halffter" con el primer premio en la edición de 1997. El premio fue concedido en octubre de 1998. No ha sido estrenada aún.

I. II y III

Es la plasmación de todo lo aprendido, la obra más personal y que nos habla de lo que pudo ser y no fue, el lenguaje evoluciona, dentro de la misma base de registros, hacia una expresión más acabada de las posibilidades de órgano, de una búsqueda de sonoridades a través de acordes encadenados que abarcan intervalos dispares, las manos se abren para abarcar todo el teclado, las notas en racimo, el sonido puro por el sonido, los pies continúan en la gravedad de las notas pedal, y las octavas, el lleno del órgano, y la trompeta, frente a la delicadeza del cor de nuit, diapason... la lucha de las dos manos en el teclado. El segundo movimiento mantiene al oído pendiente del desarrollo del sonido que produce la sucesión de acordes mantenidos para romperse con la persecución de semicorcheas, 6, 5, 4 y los racimos de notas. El último movimiento es ya un cambio en la escritura, en la desaparición de las líneas del compás, con un ritmo mantenido a través de dos notas que se repiten constante, un pedal en octava y la soledad de la mano derecha cantando, sólo interrumpido por los racimos de notas, y los movimientos progresivos de semicorcheas a dos manos.

** El concurso de composición para órgano "Cristóbal Halffter" de León está organizado por el instituto de Estudios Bercianos, se pueden presentar obras de 10 minutos, sin distinción de edad o nacionalidad. Han obtenido el premio, además de Juanjo Mier o Angel Barja, antes nombrados, los compositres Agustín Charles Soler (1960) por dos veces, Enrique Vázquez (1964) en 1996, Valentín Benavides en 2003, Carlos Galán, Enrique Macías, o Xoan Viaño, entre otros.*

ANEXOS:

La registración. El órgano de Santa Lucía.

El órgano de referencia en las obras de Juanjo Mier es el órgano de Santa Lucía, donde ensayaba y corregía la primeras lecturas, y sobre el que se basa la registración de todas sus obras. Hubiera necesitado un órgano de mayores posibilidades, pero apreciaba del órgano de D. Cándido Alegría, la sonoridad de gran órgano y la brillantez de sus registros solistas, como la trompeta, o la delicadeza del cor de nuit.

Al igual que muchos de los compositores contemporáneos para órgano, exige una consola parecida para reproducir escrupulosamente su obra, y es fácilmente registrada e indicada en el texto, y es un rasgo más que define el estilo personal de Juanjo Mier.

El órgano de la Iglesia de Santa Lucía de Santander es uno de los órganos más importantes de la región. Fue construido en París en 1905 por la Casa Cavaillé-Coll /Mutin, sucesora de la gran empresa de Aristide Cavaillé-Coll, a principios del siglo XX. Antes de ser trasladado a esta iglesia estuvo instalado en un palacete parisino.

Composición del órgano (ver cuadro anexo).

COMPOSICIÓN: ORGANO DE LA IGLESIA DE SANTA LUCÍA DE SANTANDER

Juegos :18

G.O.	Recitativo	Pedaleiro
Prestant 4	Eoline 8	Basse 8
Montre 8	Dulciana 8	Contabasse 16
Bourdon 16	Cor de nuit 8	Soubasse 16
Flûte Harmon. 8	Diapason 8	Bourdon 8
Salicional 8	Flûte octaviante 4	
Bourdon 8	Nazardo 2 2 /3	
	Trompeta 8	
	Plein Jeu 4 h.	

Efectos : Tirasses G.O./ I/P Reunión de los dos
Tirasses Recit II/P teclados II/I/8
Recit (llamada- exclusión)
G.O. (llamada-exclusión)
Pedal (llamada-exclusión)

Expresión: Recitativo



CATÁLOGO DE LA OBRA DE JUANJO MIER

PIANO

Maribel, tema y variaciones
En los límites, en tres movimientos
Con palabras de viento, de hojas y ...piano

MÚSICA DE CÁMARA

Trío en Homenaje a Roberto Gerhard
Cuarteto n°1 Renacimiento Trocado
Cuarteto n°2
Cuarteto n°3
Variaciones sobre "No se va la paloma", para violín y piano
Una puerta de luz para Gaia, para piano y flauta
Trío "Con ternura", para flauta, violín y cello

MÚSICA INCIDENTAL

Música para la obra de teatro "*Macbeth*"
Música para la obra de teatro "*Madre Prometeo*"
Música para la exposición de "*Peonza*", revista de literatura infantil
El país de siempre es ayer. Ballet

OBRA SINFONICA

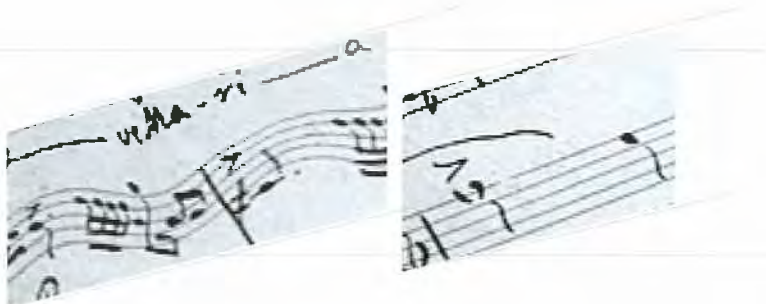
Gloria, para coro masculino y femenino, orquesta de cuerda y percusión
De Pintura Concerto, para coro, orquesta y recitadores en tres movimientos
Santillana sin mar, para coro, soprano y orquesta y recitados sobre soneto de Gerardo Diego
En medio de Bosnia, para piano y orquesta
Plancto por la Reyna Margarida, para orquesta, tenor, soprano y recitados
Cantción de todos, para varios coros y orquesta

OBRA VOCAL

La guitarra, para coro de voces blancas y piano
Recuerdos perdidos, para coro de voces blancas, piano, cello y violín
Santa María de Lebeña, para coro de voces blancas, piano, cello y violín
Strelitzias en abril, para coro mixto
Ojos claros, serenos, para coro de voces blancas y piano
A dónde te escondiste, para piano, soprano y cello
Poesía eres tú, para piano y soprano
Mil gracias derramando, para coro de voces blancas, soprano, piano y cello
Dulce Martín, para coro mixto.



LA COMPOSICIÓN MUSICAL PARA ÓRGANO



Autor:

ANTONIO NOGUERA GUINOVART

Compositor

Profesor del Conservatorio

Municipal Jesús de Monasterio.

Santander.

El órgano es un referente constante que me influye en gran medida, no sólo en mi producción organística, sino que es un punto importante de referencia, a la hora de plasmar determinadas especulaciones límbicas, sonoras y yuxtaposiciones; así como una larga lista de consideraciones, tanto en mis obras de cámara, como en mis obras orquestales.

Antes de iniciar mi exposición sobre la creación musical en mis obras para órgano, quisiera compartir y sincerarme con ustedes comunicándoles, que el órgano, ha sido realmente el “origen de mi andadura musical”. Ha sido y es, un referente constante que me influye, en gran medida, no sólo en mi producción organística; sino que es un punto importante de referencia, a la hora de plasmar determinadas tímbricas, determinadas especulaciones sonoras y yuxtaposiciones; así como una larga lista de consideraciones, tanto en mis obras de cámara, como en mis obras orquestales.

El órgano, como les he mencionado anteriormente, ha sido el “origen de mi andadura musical”. Debo de remontarme, si me permiten a 30 años atrás, cuando vivía en Cataluña, mi tierra natal y expresarles, que pocos sonidos me han impresionado tanto a lo largo de mi vida, como los interpretados al órgano por el entonces organista de la Catedral Metropolitana de Tarragona -el sacerdote Enrique Juncosa- ejerciendo sobre mí, un poderoso encantamiento; un encuentro con algo que va más allá de uno mismo y que en definitiva, afloró mi vocación musical.

La amistad y apoyo que me brindó aquel organista y posteriormente su precursor -el extraordinario sacerdote, docente, organista y compositor - Francesc Tapies; a los que quiero mencionar en este magno Congreso realizado en Santander, como gratitud sincera hacia dos personas, ya fallecidas, que tanto bien me hicieron y tan desinteresadamente me ofrecieron su amistad y su música; y a los que no tengo suficientes palabras de elogio para poderles definir.

Como gratitud hacia ellos, escribí mi primera obra para órgano, ya instalado en Santander, en julio de 1997. “Meditación sobre una Ave María de Francesc Tapies”, es una composición de unos 18 minutos de duración, que se inicia con una introducción de un Ave María - obra escrita originalmente por su autor para dos voces blancas y acompañamiento de órgano -, que adapté para órgano y finaliza, a manera de coda, reexponiéndola íntegramente. Es una composición con una estructura formal

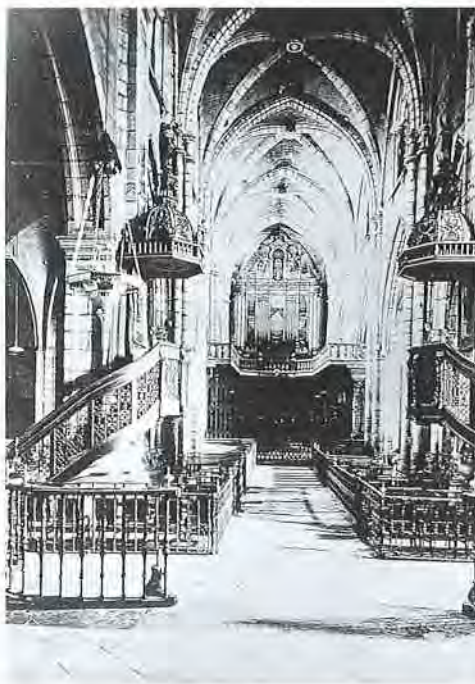
que presenta cinco secciones, en las que prevalece el sentimiento que podríamos definir como una constante variación ornamental. Su carácter cíclico, es el común denominador a lo largo de su presentación; lo que me permite, en palabras de Walter Piston, "ofrecer unidad y variedad en el discurso musical empleado", recurriendo a un lenguaje en el que utilizo una constante modulación y ausencia de un centro tonal definido; un tratamiento integral cromático en las distintas yuxtaposiciones empleadas - tanto en sentido horizontal, como en el sentido vertical -; el recurso libre en el tratamiento de la disonancia; así como superposiciones paralelas, que me permiten evocar ciertas confrontaciones de carácter poli modal. La obra se estrenó en el órgano de la iglesia de la Asunción de Laredo, el 28 de abril del año 2000, en el marco de las VI Primaveras Musicales Pejinas, organizadas por la coral "Canta Laredo" y la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de dicha localidad. El intérprete fue Roberto Fresco que, como saben, actualmente es el organista titular de la Catedral de la Almudena de Madrid.

La segunda de mis obras para órgano, escrita durante el mes de noviembre de 2002, -prácticamente un lustro después de la primera, que acabo de comentarles -, y cuyo título es "Misa 2ª de la Fiesta de Navidad" -"Lux fulgebit hodie super nos" (Hoy brillará la luz sobre nosotros), consta de siete partes: Introito, Lectio Epistolae, Alleluja, Secuentia Sancti Evangelii, Ofertorium y Communio. Su duración, es de aproximadamente 20 minutos. Es una composición muy influenciada por la estética de Olivier Messiaen. Messiaen, es un compositor por el que siento una especial predilección. Es uno de los creadores más importantes que nos ha brindado la música del siglo XX: buscador infatigable de nuevos materiales sonoros, de superposiciones sonoras de sus tan personales modos de transposición limitada; así como de infinitas proliferaciones rítmicas que se unen - concretándonos con el tema que nos ocupa de su literatura organística - al servicio de una visión mística propia, como sabemos, de un compositor profundamente religioso. Con la segunda de mis obras para órgano, pretendí humildemente acercarme a la "funcionalidad" -si es que así puede denominarse-, de la música dentro de la liturgia: música por y para el culto; es decir en una intencionalidad de modesta aportación personal a la música religiosa; música religiosa afín a nuestros tiempos, repito, con la "humilde pretensión" de integrarla en la liturgia; siendo mensajera de recogimiento, de interiorización, de exultación o porqué no confesarlo, de nostalgia divina. Lejos de reutilizar el canto llano en la liturgia, así como la variedad y riqueza de sus neumas, - estilo del que, como saben, Messiaen irradió en sus obras con gran maestría -, es habitual en ciertas partes de la obra que les comento, un cierto sentido o carácter estático; así como puntuales deceleraciones y aceleraciones progresivas de sus "tempis". Su perfil sonoro, en ciertas secciones, viene propiciado eminentemente por prolongadas estructuras acórdicas cuya base, sustenta a una línea melódica que aparece muy diáfana y cuyo tratamiento hacia la búsqueda, polarización o asentamiento definitivo en determinados puntos de impostación, son confiados a ciertos registros " a solo", que me facilitan y permiten evocar ciertos tratamientos, que se pueden asociar y perfilar como un sentimiento libre, que tanto caracteriza y define a la improvisación. Las estructuras armónicas, que he mencionado anteriormente, dibujan y conforman un movimiento armónico,

preferentemente paralelo. Éstas son construídas, en no pocas ocasiones, aceptando el modo empírico; en otras, superponiendo sonoridades con interválicas entremezcladas que, mayoritariamente, conviven con la estabilidad que nos propician las consonancias denominadas como perfectas que son, los intervalos mas puros que nos ofrece la naturaleza. El tejido contrapuntístico, desarrollado en ciertas secciones, nos presenta el reverso de la moneda. Existen pasajes contrastantes, en donde la textura y el tratamiento a modo de "Toccatta", son expuestos con un marcado y acentuado perfil de staccatto; así como la insistencia de ciertas células melódico-rítmicas en constante imitación, preferente a distancia de quinta superior o cuarta inferior - descartando la interválica de octava , por la excesiva pureza que supone dicha sonoridad en un lenguaje muy próximo a una estética dodecafónica -, que me ayudan a perfilar el tratamiento temático, propio de la fuga; explotando distintos tipos de "strettos"; añadiendo a éstos una o varias voces - incrementando por tanto su densidad sonora - de carácter libre o bien, que hayan sido presentados con anterioridad en contrapunto trocado, conviviendo o contraponiéndose al "melos" o "espíritu" del tema principal; de tal manera que propicien al oyente un sentimiento de continuidad. Esta obra, también fue estrenada por Roberto Fresco, el 19 de diciembre del año 2002, en el órgano de la iglesia de Santa Lucía de Santander, dentro del Ciclo de Conciertos de Navidad que anualmente organiza la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de nuestra ciudad.

Plegaria, es la tercera y última -por el momento-, de mis obras para órgano. Fue escrita durante el mes de octubre del pasado año. Mañana , verá la luz en el órgano de la Catedral de Santander gracias, una vez más, a Roberto Fresco al que no tengo suficientes palabras de agradecimiento, por todo el interés mostrado en estrenar mis obras. Quisiera también, aprovechar la ocasión y agradecer la gestión y el apoyo de Enrique Campuzano, desde el primer momento en que le presenté mi propuesta, para que esta obra pudiera ser una realidad, y una realidad, en un marco tan incomparable como es el de un Congreso Nacional de Órgano. Plegaria, es una obra que podría estructurarse en ocho secciones. En la primera de ellas, pretendo evocar el estilo puntillista que tanto caracterizó a Anton Weber, aprovechando las distintas tímbricas y sonoridades que nos ofrece el instrumento. Cada pequeña célula melódico-rítmica, cada estructura acórdica, es presentada y expuesta diafanamente por diferentes registros, en los que ninguno de ellos, es empleado por segunda vez. Esto, me favorece y me permite evocar determinadas sonoridades e interrelacionarlas a ciertos tipos y efectos de color (sinestesias). Una segunda sección, es tratada con unas estructuras acórdico-contrapuntísticas, que sirven de base a una línea melódica, en la que prevalecen ciertas figuraciones rítmicas de división irregular, que me facilitan y me permiten evocar determinados tratamientos libres, con carácter de improvisación. Toda esta sección es presentada con cierto estatismo, que me ayuda a preparar la sección central de la obra y que en su momento les comentaré. La tercera sección, ofrece un eficaz contraste, perfilando un pasaje muy virtuosístico, cuya indicación "Agitato con fuoco", es elaborada principalmente por acordes placados, en los que prevalece la interválica de segunda mayor y menor. La ausencia, en puntuales ocasiones de la primera articulación en determinadas células rítmicas de división

irregular; así como el contratiempo y carácter sincopado, en la última parte de un grupo de división regular, ofrece un perfil sonoro quebrado, al discurso empleado en dicha sección. La cuarta sección, elaborada sobre un pedal de mi b, ocupa la parte central de la obra. Con la indicación "Larghetto, senza rigore e quasi senza tempo" y con un gran estatismo, presentó 13 encadenamientos de acordes, con los que pretendo aproximar al oyente



hacia una sensación inmaterial de interiorización; de calma, de recogimiento...., siendo ésta, la sección que mas propicia el título de la obra y por la que transcurre su punto culminante. A partir de ahora, la afinidad del material empleado en las cuatro secciones restantes de la obra, nos ofrecen, -a pesar de ser un número par-, una cierta asimetría al interrelacionarse las secciones primera y séptima; segunda y quinta; guardando simetría entre las secciones tercera y sexta; pero, a su vez, quebrándose dicha simetría al estar situada la tercera sección, antes de la cuarta y la sexta; es decir dos secciones mas allá de aquella. Verán, que la cuarta sección, por lo mencionado con anterioridad, es la única que no se reexpone; es la única que no se transforma ni reutiliza, para la creación de otras afines a ella; por lo que, aparte de su figuración rítmica con valores extremadamente largos y prolongados, ofrece al oyente una sensación de inmovilidad, una sensación estática y, a su vez, novedosa siendo, - tal y como les he comentado-, la sección principal más íntima de la Plegaria, sobre todo, si la comparamos con las secciones precedentes o a las que, a partir de ella, me propicia dirigirme, o mejor dicho, me permite vislumbrar un camino por el cual, puedo canalizar mi creatividad. Quisiera, como colofón al comentario de esta obra, decirles que he pretendido en ella, elaborar una "forma cíclica", al emplear ciertas células melódico-rítmicas, en las que aparecen y prevalecen las interválicas denominadas como disonancias absolutas, condicionales y consonancias imperfectas; siendo dichas terminologías, muy relativas, sobre todo, si las comparamos con el lenguaje utilizado. Dichas interválicas, aparecen siempre interrelacionadas con unos pilares melódico-armónicos, propios de los intervalos mas puros de la naturaleza calificados, por la teoría tradicional, como consonancias absolutas. La obra va alcanzando su fin, con la yuxtaposición de determinadas timbricas, coloración armónico-modal y diversas densidades en el tratamiento rítmico y temático de su discurso musical. El proceso evolutivo hacia el estado de absoluto reposo, -su final-, es provocado por la amplitud de la acumulación de registros; así como por la aplicación de mixturas provocadas por la sistematización de la armonía por cuartas que nos conducen y

derivan hacia la tonalidad expansionada y, en definitiva, hacia la emancipación de la disonancia. El material sonoro empleado, va haciéndose cada vez mas denso, por la acumulación de múltiples sonidos diferentes en las distintas estructuras armónicas empleadas. Me estoy refiriendo, por tanto, a su dimensión vertical y por la propensión hacia un determinado tipo de cromatismo en el devenir contrapuntístico, refiriéndome, como consecuencia de ello, a su dimensión horizontal.

No quisiera finalizar mi intervención, sin dejar de mencionar el papel comprometido de algunos intérpretes con la música actual. Intérpretes, - a mi personalmente, me gusta mas la denominación de RECREADORES -, de nuestras obras, que creen en la Música, en el mas amplio y profundo sentido del término, y que creen en la música que se escribe en la actualidad. Recreadores que permiten estrenar y difundir las obras escritas en nuestro tiempo y, en definitiva, viven por y para la Música. Permítanme decirles, que pertenecen a esa clase de intérpretes extraordinarios, para quienes es un honor escribir y crear obras. Gracias a éstas, mantienes un vivo contacto; compartes muchos aspectos de ella en una digamos reciprocidad de enriquecimiento creando, en ocasiones, unos fuertes lazos de amistad, que compensan tanta soledad en la que se encuentra el creador y, por tanto, te generan nuevos acicates, para poder acceder, afrontar y quizás superar los nuevos retos que en el camino de la creación constantemente, se te presentan.

Ante ustedes y en este marco del Vº Congreso Nacional del Órgano Hispano, quisiera mencionar, una vez más, a Roberto Fresco. Quiero agradecerle su esfuerzo, dedicación y trabajo en estudio de mis obras para órgano. Quisiera manifestarles, que al irse materializando los proyectos de estreno, que él siempre ha aceptado, me ha propiciado y estimulado a seguir escribiendo para un instrumento, al que tanto debo y al que tan vinculado y próximo me siento.

Gracias por escuchar tan amablemente mis palabras. Deseo, que mi tercera obra para órgano, que mañana será estrenada por Roberto Fresco, en el órgano de nuestra Catedral, sea de su agrado.

El futuro del órgano.

1

Enrique Campuzano

La labor de la Caja
Cantabria en la
restauración de
los órganos.

2

Gregorio Barriuso



El futuro del organista.

3

José Antonio Cavada
de la Riva

El órgano y las
instituciones
públicas.

4

Carmen Díaz
Baruque



Ponentes:

ENRIQUE CAMPUZANO RUIZ (moderador)

GREGORIO BARRIUSO. Representante de Caja Cantabria

J.A. CAVADA DE LA RIVA. Representante del Obispado.

CARMEN DÍAZ BARUQUE. Representante del I.P.H.E..

V CONGRESO NACIONAL DEL

CLAVIS:

Organo



Hispano

EL FUTURO DEL ORGANISTA

EL FUTURO DEL ÓRGANO



Autor:
ENRIQUE CAMPUZANO
Moderador.

Con respecto a la valoración artística, hemos de recordar y reclamar su protección legal, aspecto a veces tan olvidado, que sin duda pueda ayudar a rehabilitar el instrumento.

EL FUTURO DEL ÓRGANO

Nuestra pretensión, a la hora de abordar un tema tan oscuro e incierto en estos momentos como es el del futuro del órgano y del organista, no es otra que la de trazar una serie de líneas de actuación que permitan recuperar a medio plazo la música del órgano, para conseguir que vuelva a tener una función social. El optimismo es una de mis cualidades y por ello el atrevimiento al exponer estas ideas deseo que se considere más como una manifestación de opiniones, fundamentadas en la experiencia de más de veinte años en este mundo del órgano que como una elucubración difusa y ambigua.

Junto con mis compañeros de Mesa, vamos a tratar una serie de aspectos que consideramos básicos para la revitalización del órgano en el presente y su proyección hacia el futuro, que se nos antoja cercano y apasionante.

En primer lugar, quiero exponer unas ideas tendentes a valorar al instrumento y al instrumentista, elementos ambos necesarios y complementarios.

La valoración de instrumento hemos de entenderla en dos vertientes: la valoración como objeto artístico y la valoración como sujeto musical.

VALORACION ARTISTICA

Con respecto a la valoración artística, hemos de recordar y reclamar su protección legal, aspecto a veces tan olvidado, que sin duda pueda ayudar a rehabilitar el instrumento. La actual legislación - la Ley del Patrimonio Cultural y todas las derivadas de ella, incluidas las de las Comunidades autónomas- exigen la realización de inventarios y catálogos, para posteriormente reconocerlos como Bienes de Interés Cultural y poder ser "registrados" como tales, con lo que se conseguiría su protección y conservación a la que se obliga el Estado.

A continuación voy a exponer brevemente algunos aspectos de la ley que es necesario demandar y poner en práctica.

La referencia legal más concreta a los órganos se encuentra en: Real Decreto 782/1980, de 7 de marzo, "los órganos e instrumentos musicales afines instalados en forma permanente en edificios declarados monumentos histórico-artísticos se consideran consustanciales con éstos y formando parte de los mismos" (art. primero).

Este Decreto no está derogado, pero que se refiere exclusivamente a los órganos que estén situados en Bienes de Interés Cultural (B.I.C.), es la nueva denominación de los Monumentos Nacionales, sino que se complementa con la Ley de Patrimonio del Patrimonio Histórico Español 16/1985 de 25 de junio (BOE nº 155 de 29.VI.85).

De hecho en el artículo 27 dice "los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español podrán ser declarados de interés cultural. Tendrán tal consideración, en todo caso, los bienes muebles contenidos en un inmueble que haya sido objeto de dicha declaración y que ésta los reconozca como parte esencial de su historia".

En el artículo 26 de esta Ley se dice que se "confeccionará el Inventario General de aquellos bienes muebles del Patrimonio Histórico Español no declarados de interés cultural que tengan singular relevancia".

En el artículo 39 dice que: "Los poderes públicos procurarán por todos los medios de la técnica la conservación, consolidación y mejora de los bienes declarados de interés cultural, así como de los bienes muebles incluidos en el Inventario General a que alude el artículo 26 de esta Ley "

La anterior Ley del Patrimonio Histórico Español se desarrolla a su vez con el Real Decreto 111/1986 de 10 de enero (redactado conforme al R.D. 64/1994 de 21 de enero, por el que modifica aquel).

En su artículo 12, referido a la declaración de bien de interés cultural, dice: " Cuando se trata de un inmueble que contenga bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español, que por su vinculación a la historia de aquél deban ser afectados por la declaración de bien de interés cultural, en la incoación se relacionarán estos bienes con una descripción suficiente para su identificación, sin perjuicio de que pueda ampliarse la relación durante la tramitación del expediente".

Así mismo el art. 21 trata de la creación de un Registro General de Bienes de Interés Cultural, en donde se inscribirán todos los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español declarados de interés cultural.

El artículo 24 habla sobre el Inventario General de bienes muebles "El Inventario

General comprenderá todos los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español, no declarados de interés Cultural, que tengan singular relevancia por su notable valor histórico, arqueológico, artístico, científico, técnico o cultural.

De todo lo anterior se deduce que:

- Los órganos que se encuentren en edificios declarados Bien de Interés Cultural (BIC, nueva denominación del anterior Monumento Nacional) , se consideran también B.I.C). Por tanto deben estar inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural. Hay que comprobar que lo están, porque lo más probable es que no sea así, ya que muchos monumentos fueron declarados antes de que saliera esta ley y no se habrán preocupado de inscribirlos.

- Los órganos que no estén situados en dichos "monumentos", y que tengan singular relevancia , deberán ser inscritos en el Inventario General.

Tanto en un caso como en otro "Los poderes públicos procurarán por todos los medios de la técnica la conservación , consolidación y mejora"

Por tanto, para saber cuales son los que deben ser inscritos – y poder beneficiarse de ayudas estatales para su conservación....- es imprescindible elaborar con carácter de urgencia un INVENTARIO GENERAL DE ORGANOS.

Un aspecto fundamental para la valoración del instrumento, del que apenas se ha hablado, ni se recoge en la normativa vigente, es el del mantenimiento de los órganos. Conocida es la problemática que entrañan estas grandes maquinas, que hay que revisar al menos un par de veces al año (en el mejor de los casos, p.e. si son mecánicos) si se quieren tener a punto, como nos gusta a los organistas. Para ello es imprescindible disponer de medios económicos, que muchas parroquias rurales son incapaces de recabar.

Por tanto es necesario, quizás como prioridad -ni no cabe más remedio- antes de seguir restaurando otros instrumentos, firmar contratos de mantenimiento con organeros –preferentemente con los que han restaurado el órgano- a fin de conseguir que sean revisados periódicamente, de modo que siempre estén disponibles y además con ello se evitarán males mayores.

VALORACIÓN MUSICAL: dedicación y difusión

La puesta en valor del órgano como instrumento musical exige, en los tiempos que corren, una gran dedicación y un amplia difusión. Ambos son elementos imprescindibles para adquirir al menos una cierta calidad en la interpretación, a pesar de que en muchas ocasiones no sea comprendida y correspondida, así como una necesaria labor de divulgación, para llegar a un suficiente número de personas que puedan estar interesadas en el instrumento y en su música.

Normas para la utilización de los instrumentos.

Por ello es conveniente que se lleguen a acuerdos entre los párrocos y los organistas, -que según nuestra experiencia son mucho más efectivos que los convenios con las altas jerarquías, que suelen mirar con recelo todas las novedades y son remisos a firmar documentos de colaboraciones. Si estos acuerdos, tácitos o explícitos, funcionan con normalidad será más fácil convencer a la institución para lograr fines más generales.

Acuerdos entre las instituciones.

No obstante se debe tender a conseguir acuerdos de colaboración entre las instituciones -Obispos y Gobiernos Regionales, entidades bancarias, Fundaciones...- como forma de consolidar planes de cooperación en el estudio -inventario y catalogación-, la conservación, la restauración y el mantenimiento de los instrumentos, así como en la valoración de la música organística a través de la creación de escuelas de organistas y la promoción de los mismos a través de audiciones y conciertos, con la colaboración de los ayuntamientos o entidades menores.

Los grandes convenios institucionales son problemáticos y, de hecho, los existentes apenas funcionan en nuestro país. Ello es debido a que no se ha conseguido todavía una amplia base de apoyo social que obligue a los gestores a incluir nuestros planes en sus políticas.

LA FORMACIÓN DEL ORGANISTA

Ya se ha expuesto en la mesa 2ª la imperiosa necesidad de una formación suficiente, y en cierto modo independiente para los organistas litúrgicos y para los organistas "de concierto". Los distintos tipos de enseñanza - Enseñanza reglada y enseñanza abierta- deben ser válidos para ambas, pero particularmente para los litúrgicos.

La experiencia nos dice que una parte importante de las personas interesadas en el órgano son profesionales de otras actividades, no especialmente musicales, pero que con su afición motivan a los demás para seguir trabajando para conseguir el objetivo de revitalizar el órgano. Ingenieros, médicos, abogados, profesores, maestros, amas de casa.. colaboran, en la medida de sus posibilidades en esta tarea, asistiendo a cursos y actividades no regladas que consolidan su formación profesional o autodidacta. Su ejemplo es importante para crear afición entre los más jóvenes. Abramos pues, al menos hasta conseguir una cierta valoración social del instrumento, las enseñanzas de órgano a una amplia variedad de modalidades, para facilitar esa formación.

VALORACIÓN DEL ORGANISTA.

Ciertamente la valoración del organista se entiende como el reconocimiento social y económico de su función y esto no se puede producir si faltan algunos de los requisitos anteriormente expuestos. Es necesario crear una conciencia colectiva de la necesidad de alimentar nuestra espiritualidad a través de los sentimiento y emociones que nos puede transmitir la música de órgano. Y ello ha de conseguirse a base de difundirla a través de audiciones, conciertos didácticos, conciertos magistrales...

Partimos de la aseveración de que si no se restauran órganos no puede haber organistas, pues es más fácil que se restauren órganos una vez que se hayan preparado los instrumentos. Sin embargo la ausencia de correlación entre la formación de organistas y la existencia de instrumentos adecuados para ejercer esa función, así como la falta de apoyo económico para ejercer la profesión, es lo que está produciendo en la actualidad la paradoja de que hay organistas titulados y hay órganos restaurados y sin embargo muchos de éstos están mudos.

Ello es debido a varios factores: el primero es que los organistas profesionales, se forman generalmente en las ciudades, mientras que muchos órganos se han conservado en el medio rural. En segundo lugar, los organistas litúrgicos, de los cuales muchos de ellos ejercen en el medio rural, no poseen a menudo la formación suficiente para la función que realizan. Y por último, la falta de reconocimiento a la profesión y por tanto de medios económicos, que son un aliciente fundamental para mantener una vida digna, a no ser que sea una segunda actividad. También es necesario tener en cuenta que la gran mayoría de los órganos están en iglesias y que ello puede retraer a muchos organistas que no quieren tener una relación directa con lo religioso.

Alguna de las posibles soluciones serían la convocatoria periódica de cursos de formación y actualización de los organistas litúrgicos –que incidan en la técnica y en el repertorio- y la búsqueda de incentivos económicos para que cada organista tuviese un órgano bajo su responsabilidad (Acitores cree que hay unos 6.000 órganos en España).

Para ello es imprescindible que se redacte cuanto antes una normativa, lo más clara y concreta posible, que se adapte a las necesidades reales pero que prevea una evolución positiva de la relación órgano-organista.

Un texto que proponemos como base, “mutatis mutandis”, podría ser el elaborado en Francia y aprobado por la Conferencia episcopal de aquel país, que se titula “Carta de los organistas” y se refiere particularmente a los organistas litúrgicos, entre los que hace una distinción entre dos “profesionales” (con contrato) y los “benévolos” (sin remuneración económica). Aunque la valoración del organista en Francia es muy superior a la nuestra –de ahí que se promuevan los contratos entre la parroquia y el

La puesta en valor del órgano como instrumento musical exige, en los tiempos que corren, una gran dedicación y un amplia difusión

La valoración del organista se entiende como el reconocimiento social y económico de su función y esto no se puede producir si faltan algunos de los requisitos anteriormente expuestos.

músico- creemos que puede dar ideas para que en España, con el apoyo eclesiástico, se puedan establecer posibles contratos o acuerdos personales con cada párroco.

Este asunto tiene tal relevancia que sería conveniente recogerle en las conclusiones E incluso formar una comisión permanente que trate de elaborar un proyecto, que pueda ser aprobado en el próximo congreso.

VALORACIÓN DE LA MÚSICA PARA ÓRGANO.

Como ya hemos expresado más arriba, todas las circunstancias que rodean al mundo del órgano y que afectan a los aficionados o profesionales que nos movemos en su entorno están y estarán determinadas por la valoración que la sociedad tenga del instrumento y de su música. En la actualidad la función social del órgano es imprescindible y quizás supera incluso a su función religiosa (en muchas iglesias de Palencia y Valladolid solamente se utiliza el órganos para los conciertos estivales). Por tanto es necesario generar una cadena de actividades que introduzcan el órgano en la vida social y creen un ambiente propicio para su conocimiento y valoración.

Actividades de difusión

- Conciertos didácticos para escolares y para público en general..
- Visitas guiadas a los instrumentos.
- Audiciones dominicales.
- Instalación de pantallas gigantes de video en los conciertos.
- Conciertos de grandes intérpretes.
- Relaciones entre grupos y asociaciones organísticas.
- Mostrar los órganos después de los conciertos.
- Proyección de video sobre el proceso de restauración del órgano....

ASOCIACIONES PARA LA CONSERVACIÓN DE LOS ÓRGANOS.

Estas asociaciones tienen que constituirse en motor de arranque y proyección social de la música de órgano. Sus **objetivos** han de ser los siguientes:

- Promover el mantenimiento de los instrumentos, a través de acuerdos y petición de subvenciones a las instituciones y demás entidades locales o regionales.
- Fomentar la Asociación de organistas.
- Fomento de la práctica del órgano.
- Difusión de la música a través de carlas, grabaciones, conciertos, visitas....
- Promover la investigación de los músicos regionales.
- Establecer acuerdos con las instituciones propietarias de los órganos.

LA LABOR DE CAJA CANTABRIA EN LA RESTAURACIÓN DE LOS ÓRGANOS



Autor:

GREGORIO BARRIUOSO

Obra Social de Caja Cantabria.

La preocupación que teníamos y la voluntad de acción en este terreno no se podían consolidar si no se cumplían al menos tres requisitos en cuanto al órgano se refiere: en primer lugar, que el órgano sea conocido, por la sociedad, ... que se cree una demanda de participación en actividades de audiciones, conciertos, etc., ... y que potencie la formación del organista

A través de las instalaciones de Caja Cantabria, tanto en el Centro Cultural, aquí en Santander, como en el Palacio de la Caja en Santillana del Mar, que ayer pudieron visitar, han podido comprobar que la acción y la colaboración de las actividades de Caja Cantabria es amplia y muy diversa y la actividad de la Conservación de los órganos es importante dentro de un amplio abanico, que hace que el presupuesto haya que dividirlo de forma casi milagrosa, como los panes y los peces, para que pueda llegar a tantas necesidades socioculturales que existen en nuestra región. Por eso es cierto que es un sacrificio importante el que se hace para esta actividad concreta y es porque creemos en ellas, algo que nació hace siete años, como una buena iniciativa de la Asociación para la Conservación de los órganos de Cantabria y que la Obra Social de Caja Cantabria la vio con interés, la acogió, cogió esa antorcha y desde entonces se ha trabajado codo con codo y se ha realizado ya una inversión de más de 650.000 euros y que sigue, con la voluntad de continuidad que se tiene, para que lo que se inició perviva y se mantenga.

Nosotros hemos pensado que nuestra experiencia era ver que la preocupación que teníamos y la voluntad de acción en este terreno no se podían consolidar si no se cumplían al menos tres requisitos en cuanto al órgano se refiere: en primer lugar, que el órgano sea conocido, por la sociedad, por la población, no solo en las ciudades sino también en las zonas rurales de nuestro territorio. Luego, que esto se transforme en la creación de una demanda de participación en las actividades, de audiciones, de conciertos, de ciclos para que se pueda disfrutar de ello porque la gente así lo requiere y de tantas actividades de carácter litúrgico y no litúrgico, que alrededor del órgano, como instrumento rey se pueden ir planteando. Y finalmente veíamos la formación: si nosotros invertimos dinero en poner en funcionamiento instrumentos que su uso es escaso o nulo y eso no desemboca en su utilización, ese dinero ha sido perdido. En consecuencia, era necesario sensibilizar a la población, con una buena campaña de divulgación y formar profesionales, organistas, que dieran juego a los instrumentos, porque cuanto más se usan mejor se conservan.

Por ello era necesario hacer un estudio minucioso de cómo estaba la situación relacionada con el órgano en Cantabria. Se detectaron 39 buenos instrumentos y se hizo un planteamiento económico de lo que supondría, por orden de prioridad, la rehabilitación, la restauración de ellos. Paralelamente se han venido desarrollando convocatorias y Jornadas Internacionales, Nacionales y Regionales alrededor del órgano a lo largo de estos años, para traspasar a la sociedad esta preocupación por este instrumento que forma parte de nuestro patrimonio artístico y cultural, que había que conocerle, para después apreciarle y demandarle.

Por último, para atender a la formación de organistas, creamos una Cátedra de estudios, para que personas jóvenes en general tuvieran la oportunidad de formarse, de dignificar lo que alrededor del órgano podría parecer aburrido u obsoleto e iniciamos con ilusión esta actividad a la que dimos el nombre de Juanjo Mier, a quien muchos de ustedes conocería, buen amigo, buen compositor y excelente persona, sensibilizada en el terreno musical y sobre todo en el órgano, fallecido recientemente y nos complació mucho que esta escuela llevara su nombre.

En ella se han ido formando a lo largo de cinco años, alrededor de cincuenta personas, de las cuales treinta se han consolidado a lo largo de los cursos, que nos permiten garantizar ese otro aspecto del proyecto que aludíamos al principio: que el órgano que se ha restaurado, donde se ha comunicado y se ha conocido, tenga alguien que se cuide de él y evitar el deterioro por negligencia o abandono. Esto hace que los órganos restaurados estén garantizados que van a estar protegidos, porque hay una persona formada que va a actuar en él.

Ahora debemos conseguir ese compromiso de las propias parroquias y de la administración –la Consejería de Cultura– de apoyar económicamente la labor de estas personas, que es justo tengan una remuneración por su trabajo, porque si no la ilusión puede decaer.

Otro aspecto fundamental es el mantenimiento. Fruto de la colaboración entre las instituciones se ha conseguido llegar a acuerdo, fruto también de la buena voluntad de los organeros Aspiazu e hijo, que desde el comienzo del proyecto han estado “a las duras y a las maduras”, cuyo conocimiento y dedicación permite que en cualquier momento, cualquier día, estén “a pie de obra” para que el órgano esté funcionando en las mejores condiciones posibles.

Es muy importante que la sociedad lo haya percibido, que hallamos tenido un encuentro sobre el Plan de Restauración de los órganos en Cantabria, que hallamos conseguido para este proyecto el Premio Vocento a la conservación del Patrimonio, compitiendo con otros muchos proyectos en toda España, con lo cual para nosotros, más que el premio, que sí es importante, el reconocimiento es ver que socialmente se capta la importancia y el interés por estos instrumentos y por todo lo que les rodea.

Nosotros desde esta mesa, más que presumir de las bondades de este proyecto estamos aquí para animar a que este programa se pueda llevar a cabo en otras Comunidades, porque así creemos que tendremos asegurado el futuro del órgano. En este sentido, desde Caja Cantabria reiteramos nuestra voluntad de continuidad, porque ve en ello una labor importante, pero también queremos transmitir “a nuestros compañeros de viaje”, que hay otras muchas necesidades que también hay que atender, por lo cual el presupuesto tendrá que ir adaptándose a todos los asuntos. Creemos que lo más difícil del trabajo está hecho, “abrir fuego” y restaurar los instrumentos más significativos y que están en su mayor parte en las localidades más importantes de Cantabria, con lo cual se puede hacer un recorrido por localidades de la costa o del interior y tropezarnos con órganos que han vuelto a sonar como sonaban y que estamos alimentándolos con algo muy importante que es el acercamiento de la población, aspecto que también queremos continuar con especial cuidado, como son los conciertos didácticos para escolares, para que conozcan que en su pueblo existe un instrumento, hasta ahora desconocido, que había quedado desplazado de su función y olvidado, se ha recuperado y se puede volver a disfrutar de él y de su música. Suben al coro, ven como se toca, entran en él, conocen sus entresijos, hacen un poco suyo aquello que allí tenían y no sabían ni lo que era. Para nosotros los conciertos didácticos han sido y van a seguir siendo fundamentales.

También se ha hecho muchos conciertos de difusión del Plan y de la música del órgano, a través de ciclos de conciertos como el órgano en el Camino Costero a Santiago, o el ciclo de “Las tardes musicales en el órgano”, durante el verano, en recuerdo de aquellas tardes que se hacían hace siglos en las catedrales de toda Europa, que también han tenido muy buena acogida por el público tanto autóctono como foráneo, que ya demandan esas tardes musicales escuchando plácidamente la música de órgano.

La formación, unida al acercamiento de la población al órgano y su música ha sido fundamental. Seguimos en esa línea y creo que ahora sería importante que se reconociese esta labor desde el punto de vista de la conservación del Patrimonio Artístico Cultural y que desde la Consejería de Cultura se dispongan recursos para continuar esta labor que Caja Cantabria inició, -incluso adquiriendo órganos para lugares emblemáticos de Cantabria que le había tenido pero le perdieron, como las iglesias de Santa María de Castro Urdiales y el monasterio de Santo Toribio de Liébana- y que aquí exponemos como aportación de nuestra voluntad y de nuestra experiencia.

Agradecemos a los organizadores de este Congreso la invitación a participar en esta mesa, que nos a servir a todos, a través de las conclusiones que de ella se deriven, elementos de juicio para trabajar y seguir adelante y reconocer por último, que la Asociación para la Conservación de los órganos de Cantabria, ha sido un motor importante porque si no es posible que nosotros no hubiéramos caído en la cuenta de la dimensión de este asunto que siempre han sido unos buenos compañeros de viaje.

EL FUTURO DEL ORGANISTA



Autor:

JOSÉ ANTONIO CAVADA
DE LA RIVA
Canónigo de la Catedral
de Santander.

*Todos, pues,
tenemos que
preocuparnos
por el futuro de
nuestros
organistas.*

INTRODUCCIÓN

Durante estos días hemos debatido sobre el futuro de los instrumentos, sobre la formación del organista, sobre los organistas de catedrales, parroquias y conventos, sobre el órgano como instrumento litúrgico y de uso cultural, y sobre la composición para órgano, sólo nos resta debatir sobre el futuro del organista.

La presente intervención es una breve reflexión sobre cómo afecta todo lo que hemos dicho al futuro del organista. Su música es un servicio, tanto para la Comunidad cristiana en sus Celebraciones, como para toda la Sociedad que se deleita con sus conciertos. Este servicio compromete a todos, a quienes su música facilita la participación activa en las Celebraciones litúrgicas, y a quienes su música deleita en los conciertos. Todos, pues, tenemos que preocuparnos por el futuro de nuestros organistas.

PLANTEAMIENTO DE LA REFLEXIÓN

Entre las fuentes utilizadas destacaría dos documentos, La música en el culto católico y La charte des organistes¹.

El primer documento es una buena síntesis de la normativa litúrgico-pastoral existente sobre música sacra desde 1903 hasta el presente. De esto se ha hablado bastante estos días. Su contenido sería un primer aspecto de la reflexión. Aspecto que podíamos llamar "La música en la Celebración litúrgica".

El segundo documento, después de resaltar las excelencias de la música sacra, se fija en la dimensión más humana: en quienes la ejecutan en la Celebración litúrgica, y plantea tres cuestiones: el acceso a ese trabajo, derechos y obligaciones del organista,

y su remuneración. Este documento nos lleva a un segundo aspecto de la reflexión, "La persona del organista en la Celebración litúrgica".

A. - PRIMER ASPECTO

La música en la Celebración litúrgica

Entre los muchos signos y símbolos usados por la Iglesia para celebrar su fe, la música tiene una importancia preeminente. En el canto la música, unida a las palabras, forma parte necesaria e integral de la liturgia solemne². Sin embargo, la función de la música es ministerial: debe servir y nunca dominar.

La música debe ayudar a la asamblea reunida a expresar y compartir el don de la fe, que cada miembro de ella tiene, y a nutrir y fortalecer esa fe. Debe realzar los textos de modo que sean más inteligibles para la asamblea y facilite a sus miembros gustarlos. El gozo y el entusiasmo que la música añade al culto de la Comunidad no pueden ser obtenidos de otro modo. La música une a la asamblea y establece en ella el tono adecuado para cada Celebración concreta³. Y además de dar realce a los textos, la música puede también despertar ideas, sentimientos e intuiciones que las palabras por sí solas no pueden producir.

Esta dimensión no puede ser ignorada si en el culto los ritos van a hablar a toda la persona. El ideal es que toda Celebración, incluyendo los funerales y los sacramentos del Bautismo, de la Confirmación, de la Penitencia, de la Unción y del Matrimonio, deba incluir la música y el canto. Y donde es posible celebrar la Liturgia de las Horas, también ésta debe incluir la música⁴.

La música sagrada es también de gran eficacia para alimentar la piedad de los fieles en las Celebraciones de la palabra de Dios y en los Ejercicios piadosos y sagrados. En ambos casos se podrá muy bien admitir ciertas obras musicales que no encuentran ya lugar en la Liturgia, pero que pueden, sin embargo, desarrollar el espíritu religioso y ayudar a la meditación del Misterio sagrado⁵.

¹ Comisión Episcopal Estadounidense de Liturgia, *La música en el culto católico*; Mgr. Albert-Marie de Monléon, OP, obispo de Meaux, presidente de la Comisión episcopal de Liturgia y Pastoral sacramental, M. Arsène Bedois, presidente del Sindicato de los organistas y músicos para el culto, y Mme. Suzy Schwenkedel, presidenta de la Asociación nacional de formación de los organistas litúrgicos, *La charte des organistes*.

² Conc. Vat II, Const. *Sacrosanctum Concilium*, n. 112

³ USA Com. Ep. Lit. Documento del Episcopado Estadounidense, 1972, Revisado en 1983, n. 23

⁴ *ibid.*, n. 24

⁵ Sda. Cong. de Ritos y Consilium. ..., Instrucción *Musicam sacram*, n. 46

Si bien toda la música litúrgica debe ser buena, no toda buena música es adecuada para la Liturgia, hay que tener en cuenta su valor litúrgico y su valor pastoral para la ocasión concreta

El canto no es el único tipo de música adecuado para la Celebración litúrgica. Los instrumentos musicales pueden ser de gran utilidad en las Celebraciones sagradas, ya acompañen el canto, ya intervengan solos⁶.

Tengase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar esplendor notable a las Celebraciones litúrgicas, y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales⁷. La música realizada en el órgano u en otros instrumentos puede estimular los sentimientos de gozo y de contemplación en momentos apropiados⁸. Así, un prelude instrumental, un fondo suave cuando se recita un salmo, durante la preparación de los dones y durante la comunión en lugar del canto, y en la procesión de salida⁹.

Ciertamente el uso del órgano durante las Celebraciones litúrgicas ha quedado limitado, hoy día, a pocas intervenciones. En el pasado, el órgano sustituía la participación activa de los fieles y acompañaba la presencia de quien era “mudo e inerte espectador” de la Celebración¹⁰.

Con todo, el órgano puede acompañar y sostener el canto de la asamblea y de la schola, durante las Celebraciones. Será oportuno que el órgano sea utilizado ampliamente para preparar y concluir las Celebraciones. Aunque su sonido no debe sobreponerse a las oraciones y a los cantos del sacerdote celebrante, o a las lecturas proclamadas por el lector o el diácono.

El silencio del órgano deberá mantenerse, según la tradición en los tiempos penitenciales (Cuaresma y Semana Santa), en Adviento y en la liturgia de difuntos. En estas circunstancias, el órgano puede utilizarse sólo para acompañar el canto.

Es sumamente necesario que en todas las iglesias, y especialmente en las más importantes, no falten músicos competentes e instrumentos musicales de calidad. Hay que tener un cuidado especial de los órganos históricos, muy valiosos por sus características propias¹¹.

La schola y el órgano se situarán de tal forma que se vea claramente que los cantores y el organista forman parte de la asamblea congregada y puedan desempeñar mejor su ministerio litúrgico¹² y el organista pueda ver, directamente o por medio de un simple espejo, a los cantores y la acción litúrgica¹³.

Para evaluar una obra musical concreta, interpretada en una Celebración litúrgica, debe tenerse en cuenta tres cosas: su valor musical, su valor litúrgico y su valor pastoral¹⁴.

a) Valor musical:

He aquí el primer criterio de evaluación: ¿esta música técnica, estética y expresivamente es buena?. Este juicio es básico y primario y debe hacerse por músicos competentes. Sólo la música artísticamente acertada perdurará a la larga. Los músicos deben buscar y crear música de calidad para el culto.

b) Valor litúrgico:

Si bien toda la música litúrgica debe ser buena, no toda buena música es adecuada para la Liturgia, hay que tener en cuenta su valor litúrgico y su valor pastoral para la ocasión concreta. La naturaleza de cada Celebración concreta ayudará a determinar qué clase de música se pide, qué partes deben preferirse para cantar, y quién debe cantarlas. Por tanto:

- la elección de las partes cantadas, el equilibrio entre ellas y el estilo de arreglo musical que se use deben reflejar la importancia relativa de la parte de la Celebración en que se canta o se toca y la naturaleza de cada parte. Hay que evitar que el canto o la música en vez de revalorizar la proclamación de la palabra (o la Plegaria eucarística) disminuya su valor.
- ¿expresa e interpreta la música el texto correctamente y lo hace más comprensible?
- ¿es respetada la forma del texto?: proclamación, aclamación, salmo, himno, ...
- la música para la asamblea debe estar dentro de la capacidad de ejecución de sus miembros.

⁶ Ibid, n. 62

⁷ Conc. Vat II, Const. S. C., n. 120; Bendicional, ed. esp., n. 1163

⁸ Con. Vat II, Const. Sacrosanctum Concilium, n. 120; Sda. Cong. de Ritos, y Consilium ..., Instrucción Musicam Sacram, n.n. 63-65; Cong. para el Culto Divino, Instrucción Liturgiae instaurationes, n. 3 c

⁹ USA, ..., n. 37; Sda. Cong. de Ritos, y Consilium ..., Instrucción Musicam Sacram, n. 65

¹⁰ Pío XI, Const. Apost. Divini cultus, n. 9

¹¹ Sda. Cong. para el Culto Divino, Carta sobre los conciertos en las iglesias, n. 7

¹² Sda. Cong. de Ritos y Consilium ..., Instrucción general Inter Oecumenici, n. 97

¹³ Ordenación general del Misal Romano, n.n. 274 s.

¹⁴ USA, ..., n. n. 26 - 49

c) Valor pastoral:

La dimensión pastoral orienta el uso y la función de la Celebración. La valoración pastoral debe hacerse en cada situación, en cada circunstancia concreta: ¿esta música a interpretar en la Celebración facilita a los miembros de la asamblea que expresen su fe en este lugar, en esta época, en esta cultura?.

En el Equipo de Liturgia de una Comunidad local siempre deba haber un responsable de la planificación de la música para las Celebraciones, quien de acuerdo con los tres criterios de evaluación, debe tener una clara comprensión de la estructura de la liturgia a celebrar. Debe estar conscientes de lo que tiene en ella importancia fundamental. Debe conocer la naturaleza de cada parte de la liturgia y la relación de cada una de ellas con el ritmo global de la acción litúrgica¹⁵.

Podemos concluir este aspecto así: a) cuando intervenimos en las Celebraciones litúrgicas ¿nos ajustamos a estas normas?, b) al preparar a los futuros organistas, ¿les transmitimos estas normas?

Creo que es interesante a nivel diocesano tener periódicos encuentros en la Delegación diocesana de Liturgia con los distintos responsables de la música sacra en la Diócesis. En el Plan Pastoral 2001 - 2005 de la Diócesis de Santander, se apunta algo de esto¹⁶.

Así mismo, creo que en las Escuelas diocesanas de órgano o de música sacra. igual que se imparte musicología, debía impartirse por un liturgista una asignatura sobre Liturgia. Y en los Seminarios, si no se hace, debía impartirse una asignatura sobre música sacra.

B. SEGUNDO ASPECTO

La persona del organista en la Celebración litúrgica

Al hablar la Ordenación general del Misal Romano del Oficio y Actuación del Pueblo de Dios nos dice: "Entre los fieles, los cantores o Coro ejercitan un oficio litúrgico propio y les corresponde ocuparse de la debida ejecución de las partes reservadas a ellos, según los diversos géneros del canto, y favorecer la activa participación de los fieles en el mismo. Y lo que se dice de los cantores vale también, salvada la proporción, para los otros músicos, sobre todo para el organista"¹⁷.

El organista está al servicio de la Liturgia para facilitar la oración del pueblo. Como servidor de la Liturgia acompaña y anima el canto de la Asamblea, y ayuda a distinguir los distintos ritos de la Celebración. Con sus improvisaciones conduce a los fieles al silencio, a la alabanza o a la meditación y con su repertorio, adaptado a los tiempos litúrgicos, anuncia a la Comunidad, y celebra con ella, el Misterio de la salvación¹⁸.

El organista, además, está al servicio de la Comunidad y, como servidor de ella, colabora en lograr "aquella participación plena, consciente y activa en las Celebraciones litúrgicas, que exige la naturaleza de la Liturgia misma y a la cual tiene derecho y obligación, en virtud del Bautismo, el pueblo cristiano"¹⁹.

Para realizar con dignidad su servicio en la Celebración no es ajeno a todo lo que corresponde realizar a los demás ministros: el Presidente, el Director de Coro, el Coro, el Animador del canto, ... Por ello participa en las reuniones del Equipo de Liturgia que prepara cada Celebración concreta, e incluso colabora como un miembro más de la Comunidad en la pastoral de la misma.

Por otra parte, con ocasión de su participación en bodas, en funerales o en Celebraciones organizadas por "Movimientos cristianos" de la Comunidad, tiene un contacto previo, según el caso, con los novios, con los familiares del finado, o con los responsables del Movimiento²⁰.

Desde la Edad Media el órgano ha llegado a ser el instrumento más característico de la oración en Occidente. Numerosas formas musicales que le son propias han encontrado su fuente en la acción litúrgica y desde los predecesores de Bach hasta nuestros días, numerosos organistas han descubierto el influjo de la música de órgano en su vida de creyentes y en su piedad personal²¹. Incluso los organistas han sido compositores prolíficos de motetes, cantatas, música y canto religioso y, como intérpretes y Directores de Coro, han hecho ascender la alabanza de los hombres hacia Dios²².

La variedad de sonidos que produce el órgano y sus posibilidades para mezclarlos han hecho del él el mejor instrumento para convocar a toda la Comunidad²³, "fomentar la unión de quienes se han reunido y elevar sus pensamientos a la contemplación del Misterio litúrgico o de la Fiesta"²⁴, que se celebra.

¹⁵ USA, ..., n. 42

¹⁶ Diócesis de Santander, *Plan Pastoral 201 - 2005*, pág. 24: "Establecer contactos con los directores de coros y profesionales del canto que ocasionalmente participan en las Celebraciones para orientar sus intervenciones con el fin de infundirles el espíritu litúrgico

¹⁷ *Ordenación general del Misal Romano*, v. esp. n. 63

¹⁸ *La charte des organistes*, 3

¹⁹ Conc. Vat. II, Const. Sacrosanctum Concilium, n. 14

²⁰ *La charte des organistes*, 3

²¹ *La charte des organistes*, 2

²² *Ibid.*, 2

²³ *Ibid.*, 2

²⁴ *Ordenación general del Misal Romano*, v. esp. n. 25.

Este instrumento, creado por los organeros de Alemania o España, de Francia o Italia..., además, de su aspecto específicamente utilitario, permite a una cultura local encontrar sitio en el culto rendido a Dios y, a través de la Liturgia de la Iglesia, muestra el valor de un gran número de culturas²⁵.

El oficio de organista en épocas atrás

El oficio de organista, como el resto de la Capilla de música, era contemplado en los Estatutos de las Catedrales y de las Colegiatas y de sus Cabildos, donde se definían sus derechos y obligaciones, su acceso al oficio y su remuneración.

Era obligación del organista:

- 1.-Cuidar de que el órgano estuviese limpio, y en la debida disposición; avisando al Obrero Mayor de los reparos que necesitase.
- 2.-Procurar que los tañidos, acompañamientos, y versículos alternados sean graves, devotos y serios, cual conviene a la Casa de Dios, y a las alabanzas divinas.
- 3.-Enseñar una hora todos los días a los muchachos que deseasen aprender a tañer el órgano y el Cabildo se lo autorizase.
- 4.-Participar en el oficio coral diariamente, si no estaba ocupado en el órgano, o legítimamente impedido²⁶.

Todo esto era remunerado con las rentas de un Beneficio o de una Capellanía, “y mensualmente lo que proporcionalmente le tocara, y hubiere ganado de distribuciones”²⁷.

“La capacidad del Coro y la cantidad de asistencias era una variable importante, por la que habitualmente se medía la categoría de la Sede. En el compromiso por sobresalir en la alabanza a Dios, las Catedrales rivalizaron tanto en el número de oficiantes como en la calidad del canto. De hecho, el soporte fundamental del Coro estuvo a cargo de profesionales contratados: los capellanes, salmistas y los músicos, con el maestro encargado de la polifonía y el organista como piezas básicas”²⁸.

“El conocimiento de la realidad económica que soporta los gastos de la música es necesario, pero carecemos de estudios monográficos; mientras que la aplicación de raciones enteras o de medias raciones para determinados cargos musicales solucionó el problema en algunos casos (maestros de capilla, organistas y cantores), no ocurrió lo mismo con otros, y en especial con los instrumentistas. Estos, como asalariados, debían de ser pagados por la fábrica de la Catedral, o a veces lo eran a medias por la Mesa capitular o por el Obispo, y, cuando no, podían ser despedidos”²⁹.

Esta nueva situación requiere se defina: el acceso como organista, sus derechos y obligaciones, y su remuneración. Definir estos aspectos del oficio del organista en las Celebraciones litúrgicas podía ser una de las conclusiones de esta reflexión.

“Las disposiciones legales emanadas de los gobiernos liberales a partir de 1808 obligaron a reducir los gastos dedicados al esplendor litúrgico, una de cuyas consecuencias fue la reducción de los gastos en actividades musicales. Los músicos desempleados encontraron acomodo en las bandas de música, en las orquestas de los teatros o en la enseñanza, tanto particularmente, como en academias”³⁰.

Hasta hace poco en las Catedrales -y en ciertas iglesias- había un clérigo cuyo ministerio era tañer el órgano. Entonces el organista era remunerado:

- 1.-como clérigo y
- 2.-por su participación en los aranceles, devengados de los servicios prestados a la Comunidad.

Pero hoy al ser las vocaciones sacerdotales escasas, se hace necesaria la participación del laicado. Igual que los laicos están dando clases de religión, o atienden las sacristías de las iglesias como sacristanes, se precisan laicos en las consolas de los órganos.

Esta nueva situación requiere se defina: el acceso como organista, sus derechos y obligaciones, y su remuneración. Definir estos aspectos del oficio del organista en las Celebraciones litúrgicas podía ser una de las conclusiones de esta reflexión.

La charte des organistes...³¹ da pistas para tal conclusión. En ella se indica:

- * que el organista además de su participación en las Celebraciones litúrgicas a él designadas:
 - a) es responsable del instrumento que se le ha confiado, por lo que debe velar por de su mantenimiento y por su afinación,
 - b) es responsable de consentir su utilización por organistas adjuntos o visitantes y,

²⁵ *La charte des organistes*, 2.

²⁶ Cédula de aprobación ..., pág. 60 s.

²⁷ *Ibid*, pág. 15

²⁸ Cabeza Rodríguez, A., *Un día en la Catedral*, pág. 4

²⁹ Vicente Delgado, A. *Música y Catedrales en Castilla y León*, pág. 5

³⁰ *Ibid.*, pág. 5

³¹ Mgr Albert-Marie de Monleón, OP, obispo de Meaux, presidente de la Comisión episcopal de Liturgia y Pastoral sacramental, M. Arsène Bedois, presidente del Sindicato de los organistas y músicos para el culto, y Mme Suzy Schwenkedel, presidenta de la Asociación nacional de formación de organistas litúrgicos, *La charte des organistes*,

- c) contribuye al resplandor del órgano impartiendo clases, dando conciertos didácticos, ...
- * que el nombramiento de un organista debe efectuarse mediante criterios precisos que tengan en cuenta las necesidades de la Catedral o de la Parroquia, y sus posibilidades financieras
 - * que el Cabildo, - el Párroco o el Rector de la iglesia -, es el que nombra al organista. Para ello tiene en cuenta su competencia musical y litúrgica, comprobada por los consejeros musicales y miembros de los servicios diocesanos, incluso, en lugares importantes, mediante una oposición o un concurso³².
 - * que se exija al organista:
 - a) formación técnica musical, sancionada por una titulación,
 - b) formación litúrgica y formación pastoral³³.
 - * al hablar de la remuneración se presentan dos posibilidades:
 - a) el organista voluntario que no recibe ninguna remuneración, aunque eventualmente pueda ser gratificado,
 - b) el organista asalariado, ligado por un contrato laboral³⁴
 - * que no se admita al organista como trabajador por cuenta propia, ya que éste no lleva las Celebraciones litúrgicas por iniciativa propia, sino sometido a la autoridad del que preside la Celebración y, por tanto, único responsable de su desarrollo³⁵

³² *La charte des organistes*, 5

³³ *Ibid.*, 6. En España sancionadas por la DEI correspondiente, como se exige para impartir clases de religión

³⁴ *Ibid.*, 7. En España el contrato laboral sería similar, por ejemplo, al contrato laboral de los sacristanes, donde se contemplan Seguridad Social, antigüedad, vacaciones, ...

³⁵ *Ibid.*, 7

DOCUMENTACIÓN UTILIZADA:

- San Pío X, Motu proprio Tra le sollecitudini, 22 nov 1903, Documenta Pontificia ad instaurationem liturgicam spectantia (1903-1953), Bibliotheca "Ephemerides liturgicae", sectio práctica, núm. 6, pág. 10-26, Roma 1953, (Versión española: CPL, Cuadernos Phase, núm. 112, pág. 35-44).
- Pío XI, Constitución Apostólica Divini Cultus, 20 dic 1928, AAS 21(1929)33-41
- Pío XII, Encíclica Mediator Dei, 20 nov 1947, AAS 39(1947)521-600
- Pío XII, Encíclica Musicae sacrae disciplina, 25 dic 1955,
- S. Congr. Rituum, Instr. la música sagrada y la liturgia sagrada. 3 sep 1958,
- Conc. Vat. II, Const. Sacrosanctum Concilium, 4 dic 1963, ASS, 56(1964)97-134.
- S. Congr. Rituum y Consilium ad exsequendam Const. de Sacra Liturgia, Instr. Inter Oecumenici, 26 sep 1964, AAS 56(1964)988-900.
- S. Cong. Rituum y Consilium ... , Instr. Musicam sacram, 5 mar 1967, AAS 59(1967)300-320.
- Missale Romanum, Institutio generalis Missalis Romani, 6 abr 1969.
- S. Cong. pro Cultu Divino, Instr. Liturgicae instaurationes, 5 sep 1970, AAS 62(1970)692-704.
- Comisión Episcopal Estadounidense de Lit., Documento sobre La música en el culto católico, 1972 y revisada 1983, texto español en A. Pardo Enchiridión.
- S. Cong. pro Cultu Divino, Carta sobre los conciertos en las iglesias, 5 nov 1987 Not 24(1988)3-39.
- S. Cong. pro Cultu Divino, Carta circular sobre la preparación y celebración de las fiestas pascales, 16 ene 1988, Not 24(1988)81-107.
- Mgr. Albert-Marie de Monleón, OP, obispo de Meaux, presidente de la Comisión episcopal de Liturgia y Pastoral sacramental, M. Arsène Bedois, presidente del Sindicato de los organistas y músicos para el culto, y Mme. Suzy Schwenkedel, presidenta de la Asociación nacional de formación de organistas litúrgicos, La charte des organistes, Revista Preludes, nº 34, abril 2001
- Pardo, A., Documentación litúrgica posconciliar, Enchiridion, Ed. Regina, Barcelona, 1992.
- Nuevo Diccionario de Liturgia, Ed. Paulinas, Madrid, 1987.
- Diócesis de Santander, Plan Pastoral 2001 - 2005.
- Carlos III, Cédula de aprobación y confirmación de los Estatutos de la Catedral de Santander, Madrid, 1770. Estatutos de la Santa Iglesia Catedral de Santander, (mecanografiado), Santander, 1924. Estatutos del Cabildo de la Catedral Basílica de Santander, Santander, 1991.
- Fundación cultural Santa Teresa, 39 Lecciones de Arquitectura, Las Catedrales de Castilla y León: Cabezas Rodríguez A., Un día en una catedral y Vicente Delgado A., Música y Catedrales en Castilla León, Ávila, 2004

EL ÓRGANO Y LAS INSTITUCIONES PÚBLICAS



Autor:

CARMEN DÍAZ BARUQUE
Instituto del Patrimonio Histórico
Español. Ministerio de Cultura.

Hay que estar abiertos a la creación musical. Lo que pido es algo obvio, es esa apertura que para el desarrollo de la espiritualidad en el ser humano la Iglesia fue muy hábil e inteligente al utilizar el órgano. Ahora estaría muy bien que volviera a darse cuenta de ello y los seres humanos, que no tiene por qué seguir a una religión, pero que su espiritualidad está ahí, que también se dieran cuenta de las posibilidades que el órgano está ofreciendo

El Instituto del Patrimonio Histórico Español es un organismo del Ministerio de Cultura, que trata de velar por este Patrimonio Histórico. Estoy vinculada desde hace casi 20 años con este organismo le hace ver las cosas con bastante objetividad.

Voy a plantear tres vías.: QUÉ EXISTE CON RESPECTO AL ÓRGANO EN EL MINISTERIO, POR QUÉ EXISTE ESTO Y CÓMO MEJORAR LO QUE EXISTE, son las tres vías que quiero plantear.

QUÉ EXISTE CON RESPECTO AL ÓRGANO EN EL MINISTERIO

La sensibilidad del Ministerio de Cultura con respecto al mundo del órgano existe desde hace muchos años, es un trabajo muy lento y todos lo comprenderéis, porque no quiero crear falsas expectativas.

Los primeros Congresos de órgano que fueron patrocinados por el Ministerio de Cultura impulsados por el catedrático de Arte, ahora emérito, D. Antonio Bonet Correa. Más tarde, en 1986 el Instituto convoca unas becas a nivel nacional dirigidas a personas comprometidas en la restauración del Patrimonio en general, en donde ya aparece el tema de los órganos, y la que esto habla consiguió una de ellas. A continuación en 1988, dentro del Plan de Restauración de Catedrales, se propone la continuidad del anterior proyecto haciendo el estudio, inventario y catalogación de todos los órganos catedralicios y durante cuatro o cinco años se viene trabajando en este inventario, trabajo que ha quedado obsoleto y además nunca a salido a la luz.

Comienzan en ese momento a darse los primeros pasos para la creación dentro del Instituto de una sección dedicada a los órganos (quiero recordar que todavía no hay sección de órganos ni sección de instrumentos) pero existía entonces la sensibilidad

dentro del ministerio. Tampoco se pueden olvidar las iniciativas con respecto a la construcción de instrumentos nuevos, como fueron los dos órganos del Auditorio Nacional, pero se pretendía también entonces la creación de una posible escuela de Construcción y Restauración de órganos, porque se estaba sensibilizado por la inexistencia de esa titulación de organero y porque el primer paso que hay que dar es precisamente relacionado con el instrumento, pues sin él tampoco podríamos hablar de la figura del organista. Ahora, después de casi veinte años, se vuelve a plantear, lo que ha creado bastantes tensiones dentro del propio estamento de los organeros.

Por otro lado el I.P.N. promueven estudios previos, en los que participé, de algunos de los órganos del Patrimonio Nacional, entre ellos el del Palacio Real, durante cuatro meses, pero a la hora de adjudicar la restauración de ese instrumento tan significativo para todos nosotros, no se consultó ni el estudio ni a las personas que habían realizado dicho trabajo. A partir de aquí se abre un largo periodo de silencio administrativo, en el que tienen que ver mucho los cambios políticos.

Se abre un largo periodo de reflexión de unos doce años y en el año 2004, gracias a la existencia de personal sensibilizado, que aunque varíen los altos cargos, pensando en el tema, entre ellos Carmen Hidalgo, se programan las I Jornadas sobre el Arte de la Organería, construcción, conservación y restauración de instrumentos que han tenido lugar recientemente en Nájera. Es ahí donde hemos notado un cierto boicot por parte de algunos organeros, precisamente de los que hace bastantes años lo reclamaban. El por qué a algunos organeros no les interesa ahora esta convocatoria lo podemos poner sobre la mesa para desarrollarlo en el coloquio.

Por tanto, la sensibilidad existía y sigue existiendo, a pesar de que "las cosas de palacio van despacio" y deben tener continuidad con el empuje de una serie de personas, como todos nosotros que creemos en las posibilidades del mundo del órgano, y quizás tendríamos que estar abiertos a otras vías de utilización de este instrumento.

Los acuerdos Iglesia-Estado son fundamentales, que siguen estando sobre la mesa, pero con dificultades en cuanto a su aplicación. En ocasiones, con en el caso de la Catedral de Burgos, cuando personalmente he ido de forma particular a realizar algún estudio no ha habido ningún problema y sin embargo, cuando voy de forma oficial a solicitar el permiso surgen las dificultades y se niega por cuestiones relativas a la falta de comunicación entre las instituciones. En la catedral de Toledo pasó lo mismo. Todo ello va demorando y ralentizando la evolución normal de una evolución real que personalmente creo que existe. Es decir, que tengo una visión muy positiva de ello y es la que pretendo transmitir.

Pero hay un tema que me preocupa que es el de echar la culpa a la administración o a los demás, cuando realmente el tema que tenemos que "lavar en casa" es el de esas disidencias y rencillas que se tienen dentro. Yo recuerdo el II Congreso

Nacional del Órgano, que viví unas tensiones que han vuelto a reproducirse ahora, sobre todo en el mundo de la organería, con lo que mostramos a la sociedad que el mundo del órgano es bastante conflictivo, posiblemente caduco y esa a la Administración, cuando tiene muchos temas que resolver y les llega desde un área de las artes un mundo así de desestructurado, de desorganizado, complejo, prefiere hacer oídos sordo a ello. Este es el gran tema, del que primero tendríamos que tomar conciencia y después ver las vías para unirnos y para presentar con claridad su resolución. Lo que es difícil es el "cuenta gotas" dedicar dos millones a cada organista?, el compromiso a largo plazo es quizás lo difícil, pero se puede, simplemente es buscar la vía. Estamos hablando de una campaña social, pero creo que es por donde hay que empezar. A lo mejor no vemos los resultados. Yo estoy viendo ya muchos. Estar aquí hoy es uno de ellos.

● Otro planteamiento es estar abiertos por parte de los especialistas que han dedicado muchos años de estudio al instrumento, que hace al organista o al propio constructor del instrumento estar bastante aislados a las propuestas de otras artes, que tuvieron estos mismos problemas hace bastantes años y ver cómo se han resultado. Y hay que estar abiertos a la creación musical. Lo que pido es algo obvio, es esa apertura que para el desarrollo de la espiritualidad en el ser humano la Iglesia fue muy hábil e inteligente al utilizar al órgano. Ahora estaría muy bien que volviera a darse cuenta de ello y los seres humanos, que no tiene por qué seguir a una religión, pero que su espiritualidad está ahí, que también se dieran cuenta de las posibilidades que el órgano está ofreciendo. Salas de usos múltiples en las cuales se puede hacer desde yoga hasta teatro, es una posible vía en donde el órgano debería estar. Igual que se utilizó en los teatros romanos. Igual que se utiliza en las salas de deporte en EE.UU. O en algunos centros comerciales, donde nos encontramos órganos amenizando al personal que va de compras. Hay muchas otras vías en donde el órgano puede estar y además se necesita.

● Quizás, como decía José Santos, con los perfumes de esos años del mayo del 68 todavía el ser humano parece que vuelve a esas necesidad de espiritualidad, en esta sociedad en la que nos estamos encuadrando y, como decía mi amiga Eva Ramírez, estamos en una crisis de la sociedad, maravillosa, porque siempre de las crisis van a salir aspectos nuevos y vamos a evolucionar y por tanto se está necesitando volver a retomar valores esenciales y, ¿por qué no?, vamos a aprovecharnos de ese instrumento que nos lleva acompañando durante la evolución de toda nuestra historia occidental.

● El órgano no nació en las iglesias, aunque ésta haya sido su función y su ámbito fundamental a lo largo de los siglos, pero la espiritualidad no es patrimonio de la religión católica o de otras religiones y por eso tenemos que estar más abiertos a otras posibles vías y funciones. Hay mucho que decir en este sentido, como ayer se planteó, entre otros por Jesús Angel de la Lama y José Santos de la Iglesia.

● Acabo con esa idea de que el órgano nunca cristalizará en un prototipo, es decir, hay órgano para mucho tiempo.

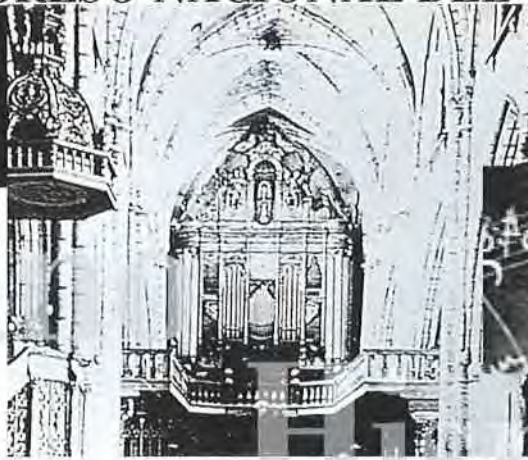
*El órgano no nació
en las iglesias,
aunque ésta haya sido
su función y su ámbito
fundamental a lo largo
de los siglos,
pero la espiritualidad
no es patrimonio
de la religión católica
o de otras religiones
y por eso tenemos que estar
más abiertos a otras posibles
vías y funciones.*

CLAVIS
V Congreso Nacional
del Órgano Hispano



V CONGRESO NACIONAL DEL

CLAVIS:



Organo
Hispano

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

V CONGRESO NACIONAL DEL ÓRGANO HISPANO

INTRODUCCIÓN

Conscientes de las especiales circunstancias que han rodeado a este V Congreso Nacional, como son: la ausencia significativa de determinados organistas y organeros cualificados, una presencia más acusada de jóvenes y de sacerdotes relacionados con el órgano, y sobre todo la comparecencia del Sr. Obispo de Santander y la participación activa de otro miembro destacado de la Jerarquía eclesiástica, como es Mons. Santiago García Aracil, que inauguró el Congreso con una importante ponencia, los asistentes al mismo queremos manifestar los resultados de nuestra reflexión y debates de estos días, que se pueden resumir en las siguientes conclusiones.

CONCLUSIONES DE LA MESA 1

MODERADOR ALBERTO BLANCAFORT

Dada la realidad actual de la organería en España, con un número creciente de talleres y profesionales ejerciendo labores de distinto género, manifestamos la necesidad de que este colectivo se agrupe para establecer un marco ético legal en torno a su actividad.

Instamos a las distintas entidades responsables del cuidado de los órganos históricos: Comisión de Patrimonio de la Conferencia Episcopal, Consejerías de los distintos Gobiernos autonómicos y sus Comisiones mixtas, que se asesoren por técnicos cualificados, labor que se puede encomendar a la Asociación del Órgano Hispano entidad a la que reconocemos como interlocutor entre los distintos colectivos profesionales vinculados al mundo del órgano.

CONCLUSIONES DE LAS MESAS 2 Y 3

MODERADORES DÁMASO G. FRAILE Y JOSÉ ENRIQUE AYARRA

Sabedores de que la mayoría de los organistas titulados ejercen el oficio litúrgico correspondiente en alguna de nuestras iglesias (catedrales, parroquias, ...), y conscientes también de la insuficiente formación litúrgica que hoy se imparte en las enseñanzas oficiales, solicitamos de la Jerarquía eclesiástica se potencie este importante aspecto de la formación del organista, para que pueda ejercer debidamente este ministerio.

El Congreso ha tomado conciencia de los resultados tan positivos que presentan las diferentes experiencias de cursos de formación, tanto para organistas de conventos

de clausura como para organistas de parroquias y otros templos en diferentes puntos de España; por lo cual encarecemos la divulgación y las ayudas necesarias para que dichas experiencias puedan extenderse a otras regiones de nuestra geografía.

Ante el convencimiento de que el ministerio litúrgico del organista no es necesariamente clerical y que hoy resulta prácticamente imposible que el clero lo cubra adecuada y suficientemente, expresamos nuestro ferviente deseo de que, desde las más diversas instancias, se activen los medios oportunos para que los responsables de nuestros templos (catedrales, parroquias y conventos) se vayan concienciando de esta realidad y reconozcan sin reparos este derecho, que pertenece a todos los miembros de la Iglesia.

Consideramos un deber insistir en la exigencia, expresada ya en ocasiones anteriores, de que en todas las Autonomías de nuestro Estado español se cree, donde todavía no exista, al menos una cátedra de órgano, que facilite el estudio y las titulaciones oficiales de este instrumento a todos los alumnos que lo soliciten; y ahí donde ya existe, se normalice su adjudicación y su funcionamiento, y se potencie su dotación instrumental para que la enseñanza esté a la altura que corresponde a un Centro Superior.

El órgano no es un instrumento del pasado, aunque sea largamente bimilenario, sino un instrumento actual, capaz de servir de vehículo apto para la expresión de los sentimientos del artista de hoy y de lenguaje válido para la comunicación del hombre del siglo XXI. Por ello animamos a los compositores a escribir obras para órgano y enriquecer así el acervo artístico que, en su día, hizo de la española una de las principales escuelas europeas.

Nos gustaría que el órgano español contase con un "Estatuto del organista", que concretara sus derechos y sus obligaciones, semejante al que recientemente se ha elaborado en Francia; por lo que sugerimos se cree una Comisión que estudie la viabilidad de esta propuesta, aplicable a los diferentes tipos de organista.

CONCLUSIONES DE LA MESA 4

MODERADOR JESÚS ÁNGEL DE LA LAMA

Necesidad de unir las funciones litúrgica y cultural, como se ha demostrado en la evolución histórica del instrumento.

Proporcionar una mayor autonomía al instrumento.

Incentivar su utilización didáctica, proponiendo su inclusión en los programas docentes de los distintos niveles educativos.

CONCLUSIONES DE LA MESA 5

MODERADOR PEDRO GUALLAR

ALENTAR a los organistas a incluir obras contemporáneas para órgano en sus programas de concierto.

PROPONER el encargo de obras para ser estrenadas en las celebraciones de los próximos Congresos de Órgano Hispánico.

LLLAMAR LA ATENCIÓN de los compositores para que se informen mejor sobre las características del instrumento a la hora de escribir sus obras.

ANIMAR a la composición de obras destinadas a órganos barrocos ibéricos.

PPROMOVER la organización de un evento (curso, jornadas, festival) sobre música contemporánea de órgano.

ESTIMULAR y APOYAR la edición y grabación de partituras.

IMPULSAR la elaboración de un catálogo de autores contemporáneos y sus obras.

SSOLICITAR a los compositores la elaboración de métodos didácticos o trabajos similares de investigación sobre la música para órgano actual, con el fin de mejorar la relación compositor-intérprete-oyente.

CONCLUSIONES DE LA MESA 6

MODERADOR ENRIQUE CAMPUZANO

Considerar que el uso y mantenimiento de los órganos es fundamental para su conservación, para lo cual se realizarán convenios con los organeros, financiados con recursos privados o públicos.

Se ha nombrado una comisión encargada de redactar un proyecto de Estatuto o Carta de los organistas que incluya los derechos, deberes remuneración y sistemas de acceso.

Incentivar la creación de asociaciones provinciales o regionales que impulsen el proceso de conservación y mantenimiento de los órganos, así como crear afición por el instrumento entre los estudiantes y abrir el órgano a la sociedad, tanto en el uso litúrgico como en el cultural.

Apoyo a los planes de Inventario, Catalogación y escuela de Restauración que está elaborando el IPHE.

Que para solucionar los problemas de la formación de organeros se tenga en cuenta la experiencia de otras actividades relacionadas con el Arte, como la formación de Restauradores de Arte

FORMACIÓN DE COMISIONES

COMISIÓN PARA LA REDACCIÓN DEL PROYECTO DE ESTATUTO DEL ORGANISTA

Ignacio Ribas
Pedro Oranías
Santos de la Iglesia
Enrique Campuzano
Esteban Elizondo

COMISIÓN SOBRE ORGANERÍA, QUE SE ERIJA EN ÓRGANO TÉCNICO CONSULTIVO CON LAS INSTITUCIONES

Carmen Díaz Baruque
Eva Ramírez
Luis Magaz
Aurelio Sánchez
Jesús Angel de la Lama

COMISIÓN ENCARGADA DE REVISAR EL CURRÍCULUM DEL ÁREA DE MÚSICA EN LOS DIVERSOS NIVELES DE LA ENSEÑANZA, PARA INCORPORAR EL CONOCIMIENTO DEL ÓRGANO

Dolores Fdez. Floranes Salas
Eva Ramírez
Carmen Díaz Baruque
Isabel Villanueva

Santander, 5 de diciembre de 2004

Organistas y organeros en
la Catedral de Santander.
(1754-2004)

1

Rosa M^a Conde López

CLAVIS
V Congreso Nacional
del Órgano Hispano



El órgano de la Colegiata
de Santa María de la Seo
de Manresa en el s.XVIII:
El Memorial de Ramón
Petzi

2

Gloria Ballús Casóлива



Ponentes:

ROSA M^a CONDE LÓPEZ

GLÒRIA BALLÚS CASÓLIVA

V CONGRESO NACIONAL DEL

CLAVIS:



Organo
Hispano

COMUNICACIONES

ORGANISTAS Y ORGANEROS EN LA CATEDRAL DE SANTANDER
(1754-2004)



Autor:

ROSA M^ª CONDE LÓPEZ
Conservatorio Ataúlfo Argenta,
Santander.

El objetivo de esta comunicación consiste en contribuir al conocimiento de la Historia de la Música Española y Cantabra a través del catálogo de los organistas y organeros que pasaron por la Catedral de Santander entre 1754 y 2004

Entre los muchos temas musicales que todavía quedan por investigar a fondo en nuestro país, es la historia del órgano y la de sus organistas uno de los más interesantes y fundamentales de nuestro pasado y uno de los poco estudiados.

El objetivo de esta comunicación consiste en contribuir al conocimiento de la Historia de la Música Española y Cantabra a través del catálogo de los organistas y organeros que pasaron por la Catedral de Santander entre 1754 y 2004. Se trata pues, de describir brevemente la labor callada y trascendente de los 23 organistas que estuvieron en la Catedral.

Para ello, la exposición desde el punto de vista formal, va a tener cuatro apartados: en el primero realizaremos una brevemente introducción del organista en la Colegiata de Santander; en el segundo, la música en Catedral de Santander; en el tercero, describiremos las obligaciones de los organistas y de los organeros; y en el cuarto, presentamos el catálogo cronológico de los organistas y organeros que han intervenido de una manera u otra en el órgano de la Catedral.

LA ORGANIZACIÓN MUSICAL: DE ABADÍA A CATEDRAL

Para el conocimiento de la organización musical de la Abadía de San Emeterio y San Celedonio, tenemos que recurrir a las constituciones más antiguas (1257, 1285 y 1310), y posteriormente al Estatuto de la Catedral, todo ellos nos permite ver su evolución y actividad hasta el siglo XXI.

La primera organización musical de la que tenemos constancia 1257, la constituía el *Coro de cantores*; coro que estaba compuesto por todos los miembros de la comunidad: canónigos, racioneros, beneficiados y criados. A partir de 1310 aparece el *Coro de mozos*¹. Ambos coros tenían la obligación de reunirse en el Coro de la Iglesia para rezar y cantar el Oficio Divino.

Los cargos vinculados especialmente a la organización y dirección de ambos coros y por tanto de la actividad musical, desde las primeras constituciones son: el *Capiscol* y el *Sochantre*. El primero, era la máxima autoridad musical. Se encargaba de: ordenar el servicio y el canto del coro; debía elegir las piezas de los distintos oficios; comenzar los cantos, himnos, salmos y antífonas; dirigir el canto llano; cuidar los libros de música y organizar las procesiones. El *Sochantre* era el segundo cargo más importante en la organización musical, debía de ayudar y sustituir al *Capiscol* en todas las funciones en las que no pudiese asistir.

Pero no es hasta el Renacimiento cuando se incorpora la figura de organistas a la Colegiata. Tenemos noticias de su existencia por la presencia de dos órganos, “uno pequeño y otro grande”, según el inventario que realizó el abad Juan Ortega en 1506². El grande acompañaba el canto dentro de la Iglesia y el pequeño, en las procesiones, especialmente la del Corpus, que tuvo una importancia excepcional, en ella la música jugó un papel decisivo. En la procesión, según era costumbre, los ministriles y el organista interpretaban villancicos compuestos para la ocasión, que se interpretaban por las calles principales de Santander; así vemos que el organista en 1694, tocaba el bajón y la chirimía en las procesiones de los patronos de la Villa, a lo cual el ayuntamiento contribuía con 150 reales anuales: *Don Lucas de Arespacochaga sirve el oficio de organista por 400 reales de salario anual y ha solicitado que se le aumente a 550. Así lo acuerdan a condición de que en las procesiones generales en que salieren las santas cabezas de los mártires Emeterio y Celedonio, patronos de la villa, deba ir tocando el bajón o chirimía, así como en la del día de San Matías, patrono de la villa*³.

Por otro lado, sabemos que en 1660, el órgano de la Colegiata no estaban en muy buen estado, según el informe que realizó el canónigo Zuyer tras su vista a la Abadía con el fin de estudiar las posibilidades de erigirla en Catedral; “*que el órgano de la Iglesia Colegial de Santander, se encuentra en muy mal estado, esta viejo y roto, de tal manera que cuando se cantó la misa solemne se paró muchas veces, y no se oía otra cosa que alzar los fuelles, lo que hacía un rumor muy indecente*”⁴.

LA CATEDRAL DE SANTANDER

Con la creación del Obispado de Santander en 1754, fue una larga conquista por parte de los santanderinos, vino condicionada por una serie de circunstancias y acontecimientos históricos de especial relevancia para Santander a lo largo del siglo XVIII, como fue: el otorgamiento del título ciudad en 1755 y la elección del puerto de

¹ Formado por cinco niños de edades comprendidas de 8 a 14 años

² A.C.S. Libro de actas A-12 *Inventario de la Iglesia colegial que realizó el abad Juan Ortega* 1506, “En la iglesia junto al coro dos pares de órganos, uno grande y otro chiquito”

³ Actas del Ayuntamiento de Santander, del 31-XII-1697

⁴ Casado Soto, J.L. *Cantabria vista por viajeros de los siglos XVI y XVII*, “Itinerario de Zuyer y el proceso de elección del Obispado de Santander. 1660” P.321

Santander, como uno de los puertos abiertos al comercio con América⁵. Ambos hechos, crearon un ambiente abierto y emprendedor en la ciudad, que generó el desarrollo mercantil y portuario de la misma. Como consecuencia, la antigua colegiata de los Santos Mártires se transformó en Catedral en 1754, lo que supuso el dotarla de nuevos servicios de acorde con su nuevo rango. Trajo consigo, entre otras muchas cosas, el incremento de músicos y la intensificación de la actividad musical. Al canto Llano del Oficio de Horas y de la Liturgia y se sumará la música “polifónica orquestal” gracias a la creación de la Capilla de Música.

La Capilla de Música

Con la creación de la Capilla Música la presencia de la música en la Iglesia en la Villa cambió radicalmente, por primera vez los ciudadanos podían oír asiduamente un coro polifónico con acompañamiento de orquesta. La organización y la actividad musical de la Catedral consta de las siguientes figuras: un maestro de Capilla, dos organistas, seis músicos de instrumento, cinco músicos de voz y diez infantes o mozos de coro, según se refleja en su estatuto⁶.

EL MAESTRO DE CAPILLA, era el puesto más importante de la capilla, sobre él recaía la responsabilidad musical. Entre las numerosas obligaciones que tenía destaca especialmente las de: dirigir la actividad musical; componer todas las obras que fuesen necesarias para el mantenimiento del culto como: Misas, Vísperas, Lamentaciones, Salmos y muy especialmente los Villancicos del Corpus, Navidad y Reyes⁷; seleccionar las obras musicales que intervendrán en el culto; repartir el trabajo para cada voz e instrumento; ensayar con los músicos; custodiar las obras de música y finalmente, enseñar a los niños de coro una hora al día, canto llano, órgano, armonía, contrapunto y composición.

ORGANISTA, era el puesto más importante, después del Maestro de la capilla, como veremos más adelante.

MÚSICOS DE INSTRUMENTO. La orquesta de la Capilla de Música, estaba formada por seis músicos de instrumento: tres de cuerda: dos violines y un contrabajo y, tres de viento: dos oboes y un bajón. Todos ellos estaban al servicio exclusivo de la catedral, tenían la obligación de: acompañar las composiciones que interpretaba la Capilla de Música y enseñar a los niños de coro a tocar el instrumento, dándoles clase una hora al día.

MÚSICOS DE VOZ. El coro de la Capilla de música, estaba formado por cinco cantores adultos contratados por el cabildo: dos tenores, dos contraltos y un bajo. Su única obligación era la de cantar con la capilla de música en todas las festividades en las que interviniese ésta.

Paralelamente a la Capilla de Música, continúa el Coro de Cantores, dirigido por el SOCHANTRE, que en esta época la Catedral contaba con dos, ambos tenían la misión de “regir el Coro”(dirigir el Coro de canto gregoriano); entonar los Salmos, las Antífonas

y las Lecciones; mantener en todo momento el tiempo y la solemnidad del canto gregoriano; cuidar los libros y finalmente enseñar canto llano a los infantes una hora al día.

INFANTES O MOZOS DE CORO. De los cinco niños que existían en la colegiata a finales de la Edad Media se pasó a nueve, en el momento que se erigió la Catedral, dos para el coro y dos para la sacristía. Los infantes iniciaban sus estudios musicales en la catedral con los ocho años, hasta que les cambiaba la voz, momento en el cual se despedían o entraban a formar parte de la capilla de música si eran diestros instrumentistas o buenos cantores⁸.

EL ORGANISTA EN LA CATEDRAL DE SANTANDER

Era el puesto más importante, después del Maestro de la capilla. Su formación musical era muy similar de ahí que algunos organistas llegaron al magisterio de capilla, como es el caso de Bernardo Cartón organista accede al magisterio de Capilla en 1828 en la catedral de Santander. La Catedral desde sus creación (1754) estaba formada por dos organistas, denominados el mayor y el menor⁹.

“De los Organistas. Por dichos Autos de Erección está destinadas dos Capellanías para los dos Organistas, Mayor y Menor. Es obligación del primero cuidar de que el órgano está limpio, con aseo, y en la debida disposición; avisando al Obrero Mayor de los reparos que necesitase, para que providencie de Maestro Organista, que le componga. Procurará que los tañidos, acompañamientos, y versículos alternados sean graves, devotos, y serios, qual conviene á la Casa de Dios, y alabanzas divinas. Es asimismo de su cargo el enseñar una hora todos los días á los muchachos que se inclinen á órgano, y depusiere el Cabildo.

El segundo Organista debe suplir las ausencias, y enfermedades del primero, asistiendo á la Iglesia, y cumpliendo con todas las obligaciones que corresponden á este ministerio: siendo precisa obligación de ambos la residencia al Coro, no estando ocupados en el órgano, ó legítimamente impedidos; y el primero deberá dar aviso puntual al segundo, no asistiendo a la Iglesia por algún justo motivo,

⁵ Este hecho favoreció el desarrollo económico de la región y de la ciudad, y a su vez generó una serie de transformaciones sociales que aceleraron el proceso de integración. Proceso que culminó en 1833, con la creación de la Provincia de Santander.

⁶ Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander. Madrid 1770.

⁷ ACS Libro de las Actas Capitulares entre 1791 y 1799. Sign.A 30

⁸ Durante el período de formación los niños eran alimentados, vestidos y educados en la religión y las buenas costumbres, así como en el arte de las letras por el maestro de escuela y en la música por el Maestro de Capilla, el Sochantre y los músicos de instrumento. Entre sus obligaciones destacan las de: cantar todas las Horas Canónicas y los Oficios Divinos; estudiar gramática, aprender canto llano y tocar un instrumento. accionar los fuelles de los órganos y llevar los libros al facistol; a parte de ayudar en la Iglesia en todo aquello que se les mande

⁹ Como ya hemos visto desde 1506 el coro tenía más de dos órganos

para que no haya falta; y la Capellanía, que con el aumento goza el Mayor, se proveerá, llegando el caso de la vacante, por el Cabildo en la forma que la del Maestro de Capilla”¹⁰.

Por lo tanto una de las funciones del organista mayor es la docente; tenía la obligación de enseñar a tocar el órgano durante una hora al día. Enseñanza que impartía normalmente a dos niños que eran propuestos por el Maestro de Capilla, y cuyo aprendizaje comenzaba por medio del monocordio que la Catedral le prestaba para el estudio¹¹. “Así mismo bien se leyó un memorial de Antonio Peña, Infante de Coro su fecha 12 del correspondiente mes suplicando que mediante haberse inclinado al estudio de Órgano se dignase este Ilustrísimo Cabildo dar orden al Organista Mayor para que le instruyese y al mismo tiempo solicitaba que se le costease un Monocordio para el efecto: Se acordó dar comisión al Señor Mayordomo de Fábrica”¹².

Si bien, dentro de sus obligaciones del organista, estaba la de mantener el órgano en perfectas condiciones, no estaba obligado *“a afinar, templar ni componer el órgano, esta plaza se proveerá en los sucesivo por el Cabildo con las condiciones que juzgare más útiles a la Iglesia”*¹³; funciones que superan sus conocimientos y que son propias de los organeros. Así, van a ser los constructores de órganos a los que se les confía la reparación y el mantenimiento del órgano de la Catedral. En 1769 es el logroñés Francisco Antonio de San Juan el encargado de construir el nuevo órgano, (órgano que desaparece en 1893 tras la catástrofe del vapor el cabo Machichaco); en 1802 Francisco de Herdozia afina el órgano; en 1826 José Mijares; en 1848 arregla el órgano Ignacio Bermeo; en 1860 el organero de Burgos, limpia y arregla el órgano; en 1891 Pedro Roquero de Zaragoza revisa el órgano.

En 1893, a consecuencia de la catástrofe de la explosión del barco de vapor *“Cabo Machichaco”*, (que tuvo para Santander trágicas consecuencias y en especial la Catedral y su órgano), se encarga la casa Inchaurre de Zaragoza la construcción del nuevo órgano, que perdurará hasta el incendio de Santander de 1941. En 1953 se inaugura el nuevo órgano construido por la casa de Azpeitia, órgano que ha llegado hasta la actualidad.

Como hemos visto, los organistas en un principio se hacen cargo del mantenimiento del órgano pero no de sus reparaciones, tiene que recurrir a los organeros locales o de otras provincias para el arreglo del mismo. A partir de finales del siglo XIX, son las casas constructoras las encargadas de los arreglos y de su mantenimiento. Pero de lo que si son responsables es de la valoración del estado del órgano tras sus diversas reparaciones. Informes que en numerosas ocasiones el Cabildo solicita la opinión de otros organistas de la ciudad, como podemos ver en la restauración de órgano de 1891, *“Se dio lectura de un informe pericial suscrito por los Sres. Emilio Aguirre [org. de la Catedral], Isidro Alegría [org. De la Igle. De Sta. Lucía], y Maximino Enguita [pianista santanderino], encargados por Comisión Capitular para examinar el estado de la obra del órgano, la cual asegura no quedar satisfecha del estado de cada uno de los registros”*¹⁴.

La principal obligación de los organistas era la de tocar el órgano de forma adecuada la culto, *El Chantre llamó la atención al Ilmo. Cabildo sobre que el organista no cumple como debe las obligaciones de su oficio, por cuanto va muy ligero en los toques de los salmos cantados en las vísperas*¹⁵; como cuando acompaña a la Capilla de Música, tanto en las funciones como en los ensayos. *Se acordó que los días en que no hay Capilla, se encarguen las Misas que haya, y se canten el Gloria y el Credo con acompañamiento de órgano*¹⁶.

El acceso a la plaza de organista mayor o primero era por concurso, previo Edicto público, el tribunal estaba compuesto normalmente por: el Maestro de Capilla, un músico de instrumento de la Capilla, el Chantre y algún organista de otras parroquias de la ciudad: *La comisión técnica estará compuesta por los Srs. Maestro. De Capilla de esta Sta Iglesia Catedral, del Sr. Organista de los Padres Jesuitas y del Sr. Organista de Sta Lucía*¹⁷.

La ceremonia de la toma de posesión de la plaza es el siguiente: *“Acto seguido entró en la sala capitular, vestido de traje coral, el reverendo señor D. Salvador Plaza Gonzáles, recientemente nombrado organista de esta Sta. Iglesia. Arrodillado ante el crucifijo y puesto la mano sobre los sagrados evangelios juró guardar fielmente los estatutos y costumbres de esta S. I. Catedral. Acompañado del Sr. Landaluce y del secretario capitular bajó a la capilla y leyó en pie la antífona, versículo y oración de laudes del día, y subió de nuevo a la sala capitular. El secretario dio fe de que el reverendo había tomado posesión pacífica y tranquila del beneficio de organista, vacante en dicha iglesia por defunción de su último poseedor Teodoro Sánchez. El reverendo pronunció breves palabras de gratitud y ofrecimiento, siendo felicitado por el señor presidente y por todos los señores capitulares”*¹⁸.

La plaza del organista menor o segundo se cubría normalmente por promoción, previo informe favorable del Maestro de Capilla, el organista mayor y el Salmista: *“Se leyó*

¹⁰ Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander. Madrid 1770.

¹¹ Instrumento, que estaba montado sobre una tabla rectangular, en cuyos extremos se situaba un puentecillo; sobre éstos discurría la cuerda en tensión, que era denominada diapasón. Entre los dos bastidores o caballetes se colocaba un puentecillo móvil con la finalidad de ser desplazado a lo largo de la tabla y así varía la medida real de la cuerda, que era pulsada con los dedos o con plectros a fin de que emitiese una vibración

¹² ACS. 16 enero de 1807 (f.283r)

¹³ Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander Madrid 1770. p.162

¹⁴ ACS, A-41, 5-I-1891, p.82

¹⁵ ACS A-39, del 7-I-1889, p. 45

¹⁶ ACS. A-36, del 4-XI-1875 p.148

¹⁷ ACS A-102, del 21-IV-1922

¹⁸ ACS, 12 febrero de 1953, A-111, p. 26

un memorial de Lorenzo Almiñaque, Infante de Coro de esta Santa Iglesia, en que exponía tener cerca de diez años se hallara sirviendo otro ministerio, y procurando descompensar su obligación, y que así mismo estaba impuesto en la Música, y medianamente en el Órgano: y que en esta atención y que hallándose vacante la Capellanía de Segundo Organista de esta Santa Iglesia, por promoción de Don Pedro Grande Butrón a la de Secretario Contador Capitular; se sintiere el Cabildo favorecerle concediéndosela al suplicante en que recibirá especial mí.¹⁹

Ante la necesidad de voces para el canto del Oficio Divino, el Cabildo estudia que algunas de las capellanías sean de voz, es decir, que tengan la obligación de cantar. Así, a partir del 10 de enero de 1816 la plaza del organista segundo pasa a ser una capellanía de voz; es decir, tiene el deber de cantar el canto gregoriano. Esta reforma del Estatuto de la Catedral, surgió por la falta de voces en el coro de cantores, ya que de las 14 capellanías que existían en la Catedral, solamente el sochantre se le exigía la cualidad de voz y de instrucción musical, de *“ahí la falta de voces sonoras para el canto grave y majestuoso cual conviene a una Catedral²⁰*. (ver Anexo 1º Reforma del Estatuto de la Catedral 1816)

OTRAS FUNCIONES Y DEBERES DE LOS ORGANISTAS

El organista colaboraba en todas los quehaceres musicales de la Catedral, entre ellas podemos destacar:

1º FORMA PARTE DEL TRIBUNAL DE OPOSICIONES,

en todas las plazas musicales, es decir; aquellas en las que se necesite la presencia técnica de músicos, como son las plazas: de Maestro de Capilla, de músicos de instrumento y de Salmista: *“Después de haberse leído la célula convocatoria expedida ante diem para manifiesta un memorial presentado por D. Eugenio Landa, con el fin de ser examinado en el canto llano... fueron nombrados como examinadores D. Bernardo Cartón, Maestro de Capilla, D. Víctor Redón, Organista 1º y D. José Requivila, violón”²¹*

2º FORMA PARTE DE LA COMISIÓN DE LA REFORMA DEL CANTO GREGORIANO.

Es en 1864 cuando el Cabildo de la Catedral encarga a: Víctor Redón (organista) Bernardo Cartón (Mtro. Capilla) y el Mtro de Ceremonias realizar un estudio sobre lo adecuado o no de las reformas introducidas en los libros del Canto Llano. Víctor Rendón se prestó voluntario a corregir los libros de coro y a copiar nuevos himnos en Canto Llano. Fruto de su trabajo es el cantoral nº32 que conserva la Catedral de Santander que fue copiado en 1875 según la reforma aprobada por el Cabildo 1863.

3º ASESORAR AL CABILDO SOBRE EL VALOR ECONÓMICO DE OBRAS MUSICALES:

“Se dio cuenta de la reclamación que hacen los herederos del difunto Maestro de Capilla de esta Sta. Iglesia, D. Bernardo Cartón, pidiendo que se les abone la música que dejó el difunto, y el Cabildo acordó que informen los Srs. Organista y actual Maestro de Capilla, que es lo que procede, si entregarles las partituras que

haya, como pertenecía de dicho Sr. Cartón, o que se les abone y que cantidad ha de abonarse en justa tasación"²². De esta información y de otras más que aparecen en los libros de Actas de la Catedral, podemos deducir que las obras compuestas por músicos de la Capilla de Santander pertenecen a sus autores y no a la Catedral, aunque las obras fueran compuestas por y para la Catedral de Santander. De esta forma, al marchar el compositor de la Catedral, se llevaba consigo sus obras. Podemos corroborar esta idea cuando Wenceslao Fernández, Maestro de Capilla de Santander de 1867 a 1877, que se encuentra en 1890 en Valladolid, dona en ese año a la Catedral de Santander una serie de composiciones suyas.

SANCIONES POR INCUMPLIMIENTO DE SUS FUNCIONES

El incumplimiento de los deberes recogidos en el Estatuto de la Catedral implicaba una serie de penas, que iban desde la riña verbal, las restricciones económicas hasta la elaboración de un informe sancionador que podía ser la recomendación de ejercicios espirituales o la elaboración de un expediente de expulsión o traslado.

Es quizá el caso más destacado de incumplimiento de los deberes por parte del organista Aguirre el que nos sirva de ejemplo:

*"El Sr. Dean manifestó que la comisión nombrada en la convocatoria de ayer había hecho presente lo sucedido con el beneficiado organistas en los maitines, recordando con tal motivo la conducta anterior, que rescate carácter incorregible. Dicho todo por nuestro revmo. Prelado se lamentó de ello y dijo que le ocurrían dos medias en el caso presente: 1º formar expediente canónico, previa queja por escrito del Ilmo. Cabido, que para dicho objeto se pasaría al Provisorato. 2º llamara al Sr. Aguirre y someterle a ejercicios espirituales. Preguntada la comisión cual de los dos medios propuestos creía más oportuno emplear contestó, que el segundo"*²³

ORGANISTAS DE LA CATEDRAL DE SANTANDER

Por último queremos presentar los organistas que tuvo la Catedral de Santander en sus 250 años. Se presentan por orden cronológico, seguido del tiempo que estuvieron ocupando la plaza de organista, y en la tercera columna reflejamos otros cargos que ejercieron en la Catedral Santander.

Seguidamente recogemos en el cuadro nº 2 los organistas que han colaborado con el Cabildo, sustituyendo al organista en los casos de enfermedad o ausencia. En este

¹⁹ ACS, Del 15 julio 1765 p 196

²⁰ Cabildos In Sacris 10-enero 1816

²¹ ACS, 17 diciembre de 1829 1043, p 248

²² ACS, 17 abril 1868 A-40, p 32

²³ ACS, 18 noviembre 1890, A-41, p.76

cuadro, reflejamos los años en los que han asistido a la Catedral y la parroquia en donde son organistas.

Cuadro 1°. Organistas de la Catedral de Santander 1754 - 2004

Mancebo, Narciso	1754 - 1773	Og. 1°	
Grande Butrón, Pedro	1755 - 1803	Og.2°	En 1765 pasa a org.1°
Almiñaque Herrera, Lorenzo	1765 - 1803	Og.2°	
Cardóniga, Ambrosio	1791 - 1798	Og.1°	
Pérez Ortega, Bernardo	1783 - 1830	Og.2	
Arbayza, Rafael	1794 - 1800	Org.2°	
Cardóniga Ofesto, Genaro	1796 - 1800	Org.2°	
Ramos, Lucas	1802 - 1805	Og.1°	
Babil Lasa	1806	Org.1°	
Olave, Ciriaco	1815	Og.1°	
Cartón, Bernardo	1816 - 1828	Org 1°	Mto. Capilla 1828 a 1867
Sáez, Domingo	1831	Org.2°	
Redón, Víctor	1826 - 1877	Org.1°	
Aguirre Puente, Emilio	1867 - 1922	Org.1°	
Díaz Soto, José	1910 - 1940	Org.2°	
Díaz Rodríguez, Víctor Ramón	1861 - 1912	Org.1°	
Sánchez Nacas, Teodoro	1920 - 1936	Org.1°	
Plaza González, Salvador	1953 - 1975	Org.	
Elorza Alberdi, José	1955	Org.1°	Mtro de Capilla
Epelde Larrea, Ángel	1961	Org.	Bajo de la capilla
Lisaso Castanedo, Lorenzo		Org.	
Norbert Itrich	2004	Org.	

Cuadro 2°: Músicos colaboradores

Alegría Marín, Isidro Galo	1891	Organista Iglesia de Sta. Lucía
Enguita Martínez, Máximo	1887 - 1891	Pianista
Gurruchaga Olliden, Eustaquio	1953	Org. Iglesia de Consolación
Mobiago, Luis	1922	Org. Iglesia Jesuitas
Alegría Gómez-Oreña, Cándido	1915 - 1960	Org. Iglesia Santa Lucía
Miguel Mª de San Juan de la Cruz	1924	Org. Igle Carmelitas
Fulgencio de San José	1965	Org. Igle Carmelitas

ORGANEROS EN LA CATEDRAL

El organero es el encargado del mantenimiento y de la afinación del órgano, es una figura fundamental en su conservación. La Catedral de Santander nunca estuvo en su nómina el cargo de afinador, dado que no se lo podía permitir económicamente su mantenimiento, solamente se recurría a él cuando el órgano se estropeaba se recurría al organero. En las actas y en los libros de fábrica, podemos ver que el Cabildo asignaba una cantidad anual fija para la afinación del órgano, labor que se realizaba dos veces al año.

Que todos ellos han empleado la misma terminología a la hora de definir la reparación del órgano, los términos más empleados son los siguientes:

AFINACIÓN: es la reparación más frecuente, consiste en una puesta a punto del diapasón de la tubería, normalmente se realizaba dos veces al año.

ADEREZO: requiere, además un arreglo material de alguna parte del mecanismo interno, o bien en los fuelles, bien en los conductos. A veces, los gastos se abonan a oficiales de otras profesiones, herreros o carpinteros.

ADOBO: a las tres, es la actuación más compleja. Parece, en ocasiones sinónima de aderezo. El adobo supone la hechura o reparación de la tubería (hundida o rota), del secreto, o el aumento y ampliación del instrumento, requiriendo en ocasiones el desmonte del mismo.

En ocasiones se emplean como términos, que son variantes de escritura de los conceptos anteriormente expuestos, TEMPLAR, LIMPIEZA Y REPARACIÓN

A continuación presentamos en el cuadro nº3 con la lista de los organeros, constructores y mantenedores de los órganos de la Catedral en sus 250 años (vease pág. siguiente).

Cuadro 3° Organeros en la Catedral de Santander 1759 -2004

Manuel Santiago	1759 Arregla el órgano
Joaquín	1761 Afina el órgano
Gasteluz, Francisco	1763 arregló el órgano, movió la cañería y reforzó los muelles. 1767 arregló el órgano 1769 arregló el órgano, junto con Silvestre Gómez, Francisco Javier García. 1771 maestro tallista, remodela la caja del órgano
Gómez, Silvestre	1769 arregló el órgano, junto con Francisco Gasteluz, Francisco Javier García
García, Francisco Javier	1769 arregló el órgano, junto con Silvestre Gómez, Francisco Gasteluz.
Arrozala, Lorenzo	1771 arregla el órgano. Francisco Gasteluz, maestro tallista, remodela la caja del órgano
Loyola, Joaquín de	1778 arregla el órgano junto con: Manuel de Lumarejo, y Francisco Antonio San Juan.
Lumarejo, Manuel de	1778 arregla el órgano junto con Joaquín de Loyola y Francisco Antonio San Juan.
San Juan, Fco. Antonio	Saga de organeros riojanos, formado por Francisco Antonio (padre) y sus hijos, Esteban y Manuel. Trabajan entre 1756-1824, en La Rioja, Zaragoza, Soria, Navarra, Guipúzcoa, Vizcaya, Cantabria, Burgos, Segovia, Valladolid y Zamora. Francisco Antonio, fue junto con su hijo Manuel los constructores del órgano de la Catedral de 1769 (órgano que desaparece en 1893, tras la catástrofe del vapor el cabo Machichaco). Y los encargados de arreglar y afinar el órgano desde 1778 a 1782 ²⁴
Uruburri, Francisco	1793 y 1795 reforma los fuelles
M. Juan	1800 Compone el órgano
Herdoiza, Santiago ²⁵	Desde 1802 a 1820 compone y afina el órgano
García, Javier	1816 compone el órgano
Amezúa, Diego ²⁶	En 1817 afina el órgano 1919 Amezúa, presenta el proyecto de colocar un motor a los fuelles
Mijares, Manuel José	De 1821 a 1826 afina el órgano
Redón, Víctor	Organista de Santander. Afina el órgano desde 1828 a 1833
Bermeo, Fray Ignacio de ²⁷	Arregla el órgano en 1848 y en 1850
Llera, Tomás	1856 limpia, afina y repara lengüetas del órgano
Roqués, Pedro ²⁸	Organero de Zaragoza, revisa el órgano en 1891.
Inchaurbe, Saturnino ²⁹	En 1893 presenta el proyectos de un nuevo órgano: compuesto por dos teclados 24.000 pts.
Spover, Miguel de Vitoria	En 1893 presenta un proyecto de un órgano nuevo.
Lavín	1914 Proyecto de motor eléctrico casa Lavín.
Organería Española, de Azpeitia (Guipúzcoa)	1948 Construye el órgano actual. Se inauguró en 1953, al tiempo que la restauración de la Catedral.

CONCLUSIONES

Lo que hemos presentado en esta comunicación, corresponde al patrimonio cultural de Santander. La presencia de 23 organistas y los 23 organeros que han pasado por la Catedral de Santander a lo largo de los 250 años de su existencia, nos refleja el interés y el esplendor que tuvo la Catedral de Santander a lo largo de su historia.

Podemos concluir diciendo: 1º La presencia de organistas en Santander se encuentra desde principios del siglo XVI hasta el día de hoy. A pesar de las numerosas vicisitudes por las que ha pasado la catedral y las diversas normativas eclesiásticas sobre su uso, especialmente la de S. Pío "Motu proprio", de 1903³⁰. 2º Los Organistas participaban en todas las funciones musicales que se celebraban en la Catedral, colaboraban con la Capilla de Música en sus actuaciones y ensayos, y en el Oficio Divino, acompañando los cantos. A parte de sus obligaciones docentes e interpretativas, los organistas eran asesores musicales, participaban en las oposiciones para músicos y asesoraban sobre el valor e importancia de las composiciones musicales.

²⁴ Mi agradecimiento más efusivo a Fermín Trueba por los datos biográficos sobre la familia de organeros San Juan. Francisco Antonio Padre de Esteban y Manuel, es maestro ensamblador y hacedor de instrumentos de cuerda antes de dedicarse a la organería. Entre sus obras destacan la construcción de los órganos de: S. Esteban de Préjano (Rioja), 1756, Iglesia de S. Salvador de Oña (Burgos), 1768, Santa María de Sesma (Navarra), 1771, Clarisas de Balmaseda (Vizcaya), 1777

- Esteban Hijo de Francisco Antonio, muere relativamente joven en 1796. Algunas de sus obras son: Parroquia de S. Servando y S. Germán de Uruñuela (Rioja), 1762; Órganos de la Catedral de El Burgo de Osma (Soria), 1771; Órgano de El Salvador de S. Martín de Valbeni (Valladolid), 1780; Órgano de Palenzuela (Palencia), 1789

- Manuel Hijo de Francisco Antonio hacia 1828. Se puede dar por segura su participación junto a su padre en la factura del órgano de la Catedral de Santander en 1769. Fue, sin duda, el más prolífico de los tres. Algunos de sus órganos son: Órgano de Tendilla (Rioja), 1783; Órgano de S. Millán de Baltanás (Palencia), 1795; Órgano de Palacios de Campos (Valladolid), 1798; Órgano de Moreda (Alava), 1802

²⁵ Reside en Vitoria En 1764 Perita la actuación de Francisco Antonio de San Juan sobre el órgano de la Parroquia de Santa María de los Reyes de Laguardia (Alava) En 1767 repara el órgano de la Catedral de S. Pedro de Soria. En 1772 hace el órgano de la Catedral de Santa María de Vitoria (Alava), y en 1792 repara el órgano de la parroquia de Elciego (Alava). Datos facilitados por Fermín Trueba

²⁶ Amezua y Cía. Establecida en San Sebastián, esta casa continúa el taller de Aquilino de Amezua a la muerte de éste en 1912. Datos facilitados por Fermín Trueba.

²⁷ En 1830 mantiene el órgano de la parroquia de Sta. María de Moreda (Alava) 1836. Hace el nuevo órgano de Treviana aprovechando tubos del antiguo órgano realizado en 1713 por Diego de Orio Tejada. Datos facilitados por Fermín Trueba.

²⁸ Diego Amenzúa. Nacido en Santo Domingo de la Calzada (la Rioja), a principios del s. XIX, estableció su taller en Zaragoza, y fue el iniciador de una saga de organeros. Es, junto con Juan y Aquilino de Amezua, el impulsor del cambio del órgano barroco español hacia el órgano romántico. En 1841 reforma el órgano de la parroquia de San Miguel de Carcar (Navarra) En 1855 hace el órgano de S. Lorenzo de Pamplona. En 1867 construye el órgano de la iglesia de S. Nicolás de Pamplona, y en 1868 hace el órgano de la Catedral de Santa María de Vitoria. Datos facilitados por Fermín Trueba.

²⁹ En 1878 reforma, junto con José Puyó, el órgano barroco de la parroquia de S. Miguel de Larraga (Navarra) Dato facilitado por Fermín Trueba.

³⁰ En la que se permite el apompañamiento de órgano, y en casos particulares, en los términos y miramientos debidos y con licencia especial del Ordinario, el de algunos otros instrumentos. Queda prohibido el uso del piano e instrumentos "farragosos o ligeros", así como las Bandas en las Iglesias.

Por último, los avatares de la Historia de España del siglo XIX y XX y de la Ciudad de Santander, provocaron la desaparición lenta de la Capilla de Música, pero no del organista. Figura que nos ha llegado hasta hoy, gracias a la vinculación del órgano con el canto religioso y sobre todo a la sensibilidad de la Caja Cantabria que desde hace muchos años está realizando una labor extraordinaria como es: la restauración de los órganos por todo el territorio de Cantabria, la creación de la Cátedra de órgano “Juanjo Mier”, en donde se estudia el órgano, y la realización de conciertos de órgano, en los principales marcos de Cantabria. Gracias a ella, y a la sensibilidad cada vez mayor de la sociedad hacia el órgano, podemos decir que el órgano y el organista nunca desaparecerá.

ANEXO 1º

REFORMA DEL ESTATUTO DE LA CATEDRAL 1916

Se compone el cabildo In Sacris, juntos o congregados y citados con célula auto diem para tratar y confeccionar sobres asuntos del servicio de Dios, bien y utilidad de esta Sta. Iglesia, dijeron, que por los autos de erección de ella se crearon 14 capellanías, señalando a algunas cargos especiales, y a todos la de asistir al coro y pero sin exigir la cualidad de voz mas que en los sochantres.

Que esta ha sido la causa de que se poseyesen libremente sin exigir voz, ni instrucción en el canto, pero aunque el Estatuto encarga a todos los Capellanes se instrúan en el y ayuden a los sochantre en las Antifonas y los Responsorios y en todo lo demás que se canta a solfa; se ha mirado hasta aquí como consejo, no como obligación; que de aquí proviene la notable falta de voces, pues o son inútiles, o no se las puede obligara a ayudar al sochantre.

Y como por otra parte sea pobre la fábrica, y sin facultades para asalariar salmistas, se sigue necesariamente y se experimenta con dolor la falta de voces sonoras para el canto grave y majestuoso cual conviene a una Catedral.

Deseando pues poner el coro en el pie, que le corresponde y mediante que algunos de otros. Capellanías no tienen más carga que se la de asistir al coro y que las especiales que atiende algunas otras son dispensables por no hacer notable falta o poder suplir de otra manera, usando ahora la facultad, que por la Bula de Autos de erección se les concede, para hacer estatutos y mudar y corregir, declaran y reducir a nuevas formas los que una vez se hiciere; o hacerlos de nuevo.

Acuerdan destinar y destinan desde ahora y para siempre a voces útiles al coro cuatro de otras, 14 capellanías, a saber las dos que actualmente gozan sin carga especial más que el coro, D. José Fernández Perdones, y D. Manuel de Boo, las que son en todo tiempo de provisión, privativa de los Ilmos. Señores Obispos y así mismo destinan al mismo fin las otras dos que actualmente posee D. Bernardo

Pérez con cargo de organistas 2º y D. Miguel Valentín Ortaza con la sacristán 2º y confesor del Cabildo. Las que son en todo tiempo de provisión privativa del cabildo in Sacris dejándose como se deja a esta capellanías las respectivas cargas de sacristán 2º y de 2º organista, por ser compatibles con la de voz, pero se dispensa a la del 2º sacristán la obligación de confesor del Cabildo. Mediante otra Capellania (y es al que posee D. Baltasar Fernández Perdonés) tiene la misma carga de confesor del Cabildo y además siempre este tiene otro confesor religioso pagado a su costa, y desde luego se obliga a tenerle siempre dotándole cuando no haya otro recurso a costa de la Mesa Capitular. Y para que concurran mejores opositores se destina, al aumento de dotación 100 ducados de fábrica anuales a cada una de las cuatro capellanías destinadas a voces cuyo aumento fue aprobado por el Cabildo pleno, la provisión de estas capellanías se basan en la forma y con las condiciones siguientes:

1º Luego que sucedan la vacante de cualquier otras cuatro capellanías se expidan los edictos como se hace para las demás plazas de oposición, expresando la cualidad de voz que se pide, y la oposición se hará en el coro, como se acostumbra.

Se advertirá que los edictos podrán ser elegidos por capellán salmista el que tenga mejor voz, aunque no esté instruido en el canto llano, a condición de que se deberá instruir a los 3 meses después de nombrados y antes que se le expida el título, y mientras no sea aprobado por los examinadores del curso nombrados por el Cabildo, no se le podrá dar otros título ni la colación; y si se expedirse o se diese sin tal aprobación, desde ahora para cuando llegue el caso se declara todo nulo y de ningún valor ni efecto, pues la tal aprobación es una cualidad esencial para la obtención de otra capellanías.

2º Aunque otra capellania se destina principalmente para salmista, podría sin embargo llamarse también por los edictos a los que tengan voz de tenor o contralto y se hallen instruidos en la música, si el Cabildo contempla que sea mas útiles o necesarios a la Capilla de Música, estando provistas las otras cuatro capellanías en voces gruesas, como que son más necesarios en el coro, no en otro caso.

3º Dichas capellanías quedaran de la respectiva provisión que va especificada, a saber los dos primeras del Ilmo. Sr. Obispo, y los otros dos del Cabildo In Sacris, en la forma que en los antecedentes condición se expresa y las censuras que será de los opositores diesen a los examinadores, o jueces del concurso así en cuanto a la voz, como en cuanto a la instrucción en el canto, se remitirán al Ilmo. Sr. Obispo, cando trate de la provisión de sus dos capellanías para que elija de los aprobados en voz y canto el que contemplase más útil a la Iglesia, y con arreglo a las condiciones arriba expresados, y del mismo modo se pasaron al cabildo In Sacris, las censuras por los respectivos a las capellanías de su patrono par que igualmente pueda elegir de las aprobadas en que tenga por más conocimiento.

Y el nombramiento de otras cuatro capellanías se hará precisamente en uno de los opositores y nunca libremente aún cuando no llenen las condiciones de los

edictos, pero en este caso podrá el Cabildo In Sacris suspender el aumento los 100 ducados de fábrica.

4º estas cuatro capellanías quedan de la misma naturaleza y con las mismas cargas que se le señalan en los autos de erección y estatutos menos los que va modificados en este plan. Será además de su obligación ayudar a los sochantres en cuanto se cantó a solfa y en el salmero suplir a estos en sus ausencias, enfermedad y vacantes y cantos lo que los sochantres y el Deán o presidente les ordene. Mediante que se añade a cada capellanía 100 ducados de fábrica, para que con estas voces esté mejor servido el coro y siendo por lo mismo más notable su falta, que la sería sin el destino que ahora se le da, podrán ser multados por el Deán o presidente o por el Cabildo, según lo especificación la faltas en que incurran.

*Así lo acordamos y lo firmamos.
Cabildo In Sacris 10 enero 1816*

ANEXO 2º

REFORMA DE CANTO LLANO 1864

“Así mismo en vista de que el sochantre continúa usando la entonación del canto, que la parecer es antiguo y debe haber otros, se nombre una comisión compuesta por los sres. Maestro de capilla, Organista (Victor Redón) y Sochantre. Facultativos para que se enteren de los cantorales que están en uso, el canto que contienen, tomen del antiguo y del moderno lo que más conviene al uso del día que podrá ponerse en tablas, sino está ya en hojas de pergamino, el que se mandó formar este años”.

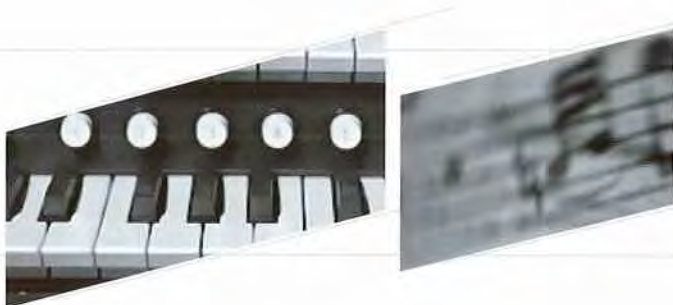
ACS A-37 p.315 321 octubre 1864

“El Sr. Arceliano en cumplimiento al cometido que le confirmó el Ilmo. Cabildo en el ordinario del 21 de octubre último, dijo que se había reunido la comisión y habiendo omitido su parecer cada uno de los Sres. Que la componen, acerca de las innovaciones del Sochantre en el canto de himnos y demás no se convino en nada, y el cabildo en su virtud acordó que los Sres. Maestro de Capilla y Organista como facultativos presenten su dictamen por escrito sobre el canto que debe adoptarse con vista de los cantorales antiguos y modernos y de la práctica que ha conocido y se viene observando en esta Santa Iglesia, que el Sr. Redón según él se ha ofrecido ponga las notas que sean convenientes a los signos comunes, que el Sochantres se abstenga en lo sucesivo de hacer enmiendas a los cantorales sin permiso del Cabildo y sin presencia de los inteligentes, cuyo hecho ha visto con desagrado el Cabildo, que borre las que haya puesto y devuelva los libros a su antiguo estado, y si lo repite sin previo permiso se reserva el Cabildo tomar las medidas que crea conveniente”

ACS. 18 noviembre 1864 . A-37 p.320

Catedral de Santander

EL ÓRGANO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA DE LA SEO DE MANRESA EN EL S. XVIII: EL MEMORIAL DE RAMON PETZÍ



Autor:

GLÒRIA BALLÚS CASÓLIVA
Doctora en Musicología.

La colegiata gòtica de Santa Maria de la Seo en Manresa, es el centro religioso más importante de la ciudad. Durante el siglo XVIII, con el Capítulo de Canònigos y la Comunidad de Beneficiados, era el núcleo central donde se celebraban las festividades y las conmemoraciones relevantes de la ciudad, además de la liturgia diaria

INTRODUCCIÓN

Manresa es una ciudad¹ media situada en la Cataluña central, importante por sus acontecimientos históricos y su patrimonio. La colegiata gòtica de Santa María de la Seo² es el centro religioso más importante de la ciudad. Durante el siglo XVIII, con el Capítulo de Canònigos y la Comunidad de Beneficiados, era el núcleo central donde se celebraban las festividades y las conmemoraciones relevantes de la ciudad, además de la liturgia diaria. La colegiata también disponía de una capilla de música, fundada en el año 1611, formada por el maestro de capilla, el organista, 4 corers (niños cantores) y un grupo de ministriles³.

ANTECEDENTES DEL ÓRGANO MANRESANO

La primera documentación sobre el órgano de la iglesia de la Seo, se encuentra en el Libro de Actas del "Consell de la Ciutat"⁴ en un acuerdo fechado el 12 de julio de 1506, que se indica "negociar para hacer el órgano". Según este acuerdo los Concejales y el Consejo general resolvieron hacer construir un órgano en la iglesia de la Seo el cual fue colocado sobre el portal norte entre los altares de Todos los Santos y San Nicolás.

El historiador Joaquim Sarret Arbós (*1853; †1935)⁵ es autor de varios manuscritos inéditos sobre música. Precisamente en el titulado "Organistas de la Seu de Manresa"⁶, especifica una breve historia del órgano de la Seo y una biografía de los organistas que ostentaron este cargo, desde 1562 hasta el 1865. Precisamente, en este manuscrito, Joaquím Sarret documenta el primer organista, el Reverendo Miquel Aymerich del Bosch, en el año 1562; cincuenta y dos años después de la primera noticia documentada del órgano⁷.

"En el full 46 del llibre primer d'Aniversaris es troba que, a 6 de març de l'any

1562, davant del notari Antich Sala, els Canonges donaren el mestrat de cant i orgue a mossèn Miquel Aymarich del Bosch”

Así, el primer organista nombrado ejercía la función doble: maestro de canto (seguramente dirigiría en Canto Llano o Gregoriano) y a la vez era el organista. Ello nos lleva a dos hipótesis:

- a.-Seguramente los primeros ejercerían sin tener especificado el cargo de “organista” y no percibirían la retribución concreta que llevaba adherido el “trabajo” de tocar el órgano.
- b.-También podemos suponer que hasta en el año 1562 no habría un órgano en condiciones óptimas y, por tanto, hasta este momento no surgiría el interés de instituir el “oficio de organista” para intervenir y dar un mayor lucimiento a las celebraciones litúrgicas de la iglesia de la Seo.

A partir, pues, de la biografía de los organistas, que indica Sarret, podemos establecer la siguiente cronología:

período	organistas	años
1562-1585	Rdo. Miquel Aymerich del Bosch	23
1585 -1595	Rdo. Agustí Vinyes	10
Todo el 1595	Rdo. Martí Padró	1
1596 y parte de 1597	Rdo. Maurici Casanovas	1 y meses
1597-1598	Rdo. Joan Novial	1 y meses
1598-1603	Rdo. Pere Gil	5
1603-1616	Rdo. Josep Sabater,	13
1616-1635	Rdo. Jaume Bena	19
1635-1660	ltre. Dr. Francesc Fadre, canónigo	25
1660-1665	Rdo. Jaume Sirosa	5
1665-1668	Rdo. Esteve Llor	3
1668-1705	Rdo. Josep Dulachs	37
1705-1712	Francisco Espelt	7
1712-1713	Josep Monjo	2
1713-1715	Rdo. Anton Serra	3
1715-1716 / 1720-1724	Josep Fortet	2 + 4
1716-1720 / 1724-1726	Rdo. Aleix Muntada	4 + 2
1726-1768	Rdo. Sebastià Viladrosa	42
1768-1816	Ramon Petzi	48
1816-1865	Rdo. Mariano Matarrodona	49

Según esta cronología observamos que durante el período de unos 300 años (de 1562 a 1865) la iglesia manresana tuvo 20 organistas; siendo Mariano Matarrodona es el organista que ejerció durante más años (49 años), seguido de Ramon Petzi (48 años),

Sebastià Viladrosa (42 años), Josep Dulachs (37 años), Francesc Fadre (25 años), Miquel Aymerich del Bosch (23 años), y Jaume Bena (19 años) y los demás organistas con períodos mucho más reducidos.

EL ORGANISTA RAMON PETZÍ (*1745?; †1816)

Después de este panorama general, nos centraremos en Ramon Petzí, organista de la iglesia de Santa María de la Seo desde el año 1768 hasta su fallecimiento en 1816. Sobre su vida sabemos, gracias a Saldoni⁸, que Ramon Petzí era natural de Berga, diócesis de Solsona. También Sarret Arbós⁹ cuando habla de él y de su hermano Joan¹⁰, dice que “eren naturals de Berga”¹¹.

Según las investigaciones realizadas y consultado el Archivo Episcopal de Solsona figura una familia Petzi formada por Sebastià Petssi [Petzi], sastre de profesión, su esposa Antònia Riu y sus hijos: Joan-Sebastià-Josep, Joan-Anton-Mariano¹² (que fue maestro de capilla de la colegiata de Santa Maria de la Seo de Manresa), Antònia-Maria-Mariangela, Maria Ignasia-Maria, Antònia-Maria Anna, Sebastià-Joaquim-Joan, dos gemelos Joan-Josep-Francisco y Ramon-Sebastià-Bernat, y Pere-Anton-Josep Adjutori.

A partir de todos estos datos me inclino a considerar que el organista de la Seo de Manresa sería Ramon-Sebastià-Bernat Petssi [Petzi]¹³ Riu, natural de Berga, bautizado el 5 de abril de 1745. Era seglar y hermano del maestro de capilla de la misma iglesia de Manresa el Rdo. Joan Petzí, que ejerció de 1763 a 1809, fecha de su defunción. Según el “Llibre d’Obits”, Ramon Petzí murió repentinamente el 22 de marzo del año 1816¹⁴.

No tenemos ninguna noticia sobre su primera formación musical, ni tampoco cuáles fueron sus maestros, siendo el primer dato la fecha en que comenzó a ejercer el cargo de organista en el año 1768, a los 23 años, según consta en la Deliberación del Capítulo de Canónigos de fecha 22 de abril:

*[23-IV-1768:] [Nota al marge: “Admisio de / Organista”] /
Als 23 Abril 1768 Congregat lo molt Ill.e Capítol en la aula Capítol / lar per orde del Ill.e Señor D.r Jacinto Romanyá, Dei gracia / Pabordre de Manresa, y sent presents los Ill.es Señors Canongs D.r Jo / seph Verdaguer, R. Ignasi Rou, Francesch Pla, D.r Anton Angla, / Anton Comes, D.r Ramon Montanyá, Jaume Vilarrubia, Joan Fa / rrerons, D.r Miquel Cots y D.r Juan Maycas, se ha resolt admetrer en / lo offici de Organista de esta Iglesia, durant lo beneplacit tanto so / lament a Ramon Patzi, ab las obligacions acostumadas, esto es que / a mes de tocar lo orga segons la consuetud la Iglesia, deura / acompanyar los Sindichs del Ill.e Capítol quant van a donar la / benvinguda al Señor Bisbe, o altre persona de graduació que / aparaxera a dit Capítol ser digna de semblant obsequi: Que / deura rendir al Chor com los demes residents, y ajudar al Mestre / a cantar las Antifonas, Introits, Responsoris de lllissons quant las / Matines son cantadas, y tambe en las professions: que en ausencia y enfermedat del Mestre deura manar lo Chor com lo mateix / Mestre, y cuydar dels Chorers tant en la educacio, com que se cante / be lo Martirologi, per sí, o per dits Chorers, convidar los señors Ca / nonges a Capítol, y demes*

obligacions del mateix Mestre, la / qual resolució se ha llegit a dir Ramon Patzi, y dona sa aproba / ció. /

Canonge Joan Farrerons Secret /

Las obligaciones que tenía como organista quedan indicadas en diferentes documentos:

- a.- En el mismo acuerdo de admisión
- b.- En la Concòrdia¹⁵ -conocida como la Concòrdia del Tauler- (Convenio entre el Capítulo de Canónigos y la Comunidad de Beneficiados de la Seo de Manresa, hecho y firmada por el notario Francisco Tauler, el 24 de octubre de 1655), que trata de cuestiones de jurisdicción y de intereses comunes que continúan de aplicación durante el siglo XVIII en referencia a los nombramientos del maestro de canto y organista, entre otros cargos.
- c.- En la Consueta del Paborde Jacint Romanyà¹⁶, comenzada el 6 de diciembre del año 1724; directorio o manual que utilizaban en la Seo de Manresa para seguir la vida diaria y las celebraciones.

De todo ello podemos extraer, como conclusiones, cuáles eran en concreto las obligaciones que tenía el organista.

Obligaciones musicales

- . Tocar el órgano de la Iglesia
- . Debía llevar el canto del Coro en ausencia y enfermedad del maestro de capilla y cuidar de la capilla en las ocasiones en las que no había de tocar el órgano, y cuidar de la educación de los "corers", así como de que se cantara bien el Martirologio.
- . Debía enseñar el órgano a los "corers" y a los otros miembros de la capilla que quisieran aprender, dándoles lección cada día.
- . Debía cumplir en el Coro como los demás residentes, ayudar al maestro y en las procesiones, y cantar las Antifonas, Introitos, Responsorios y cuando los Maitines fuesen cantados.

Obligaciones no musicales:

- . Debía acompañar al maestro de capilla en las embajadas¹⁷ llevando el bonete y en todas las ocasiones que se lo pedían.
- . Debía asistir a las tomas de posesión del "Paborde"¹⁸ y de los canónigos.
- . Debía pedir licencia al "Paborde" cuando debiera ausentarse de la ciudad.
- . Debía invitar a los señores canónigos a las sesiones capitulares

Su salario era de 40 libras barcelonesas cada año y de 70 libras si era beneficiado. Si no era beneficiado se le daba hasta 70 libras con la obligación de tocar el órgano en las fiestas y las solemnidades indicadas¹⁹, en la referida Concòrdia del Tauler. El salario del organista era el mismo que el del maestro de capilla. Se le tenía, por tanto, la misma "consideración", si bien el organista tenía menos responsabilidad educativa en sus obligaciones cotidianas, aunque las debía ejercer en caso de enfermedad o ausencia

del maestro de capilla y, además, debía tocar el órgano en más ocasiones, sin la participación de la capilla de música. Además, en la Consueta de Jacint Romanyà se indica también lo que cobraba anualmente el organista como "tarifa" de las cofradías. De ello podemos deducir las cofradías existentes en el momento de redactar la Consueta (año 1724) y, a la vez, calibrar la importancia de sus celebraciones.

Cofradía	Tarifa ²⁰ del organista	Cofradía	Tarifa del organista
Lluminaria	£4 j	de Santa Ana	20j
dels Cossos Sants	£2 j	de Sant Pere	20j
de la Concepció	£2 j	de Sant Antoni	16j
de la Minerva	£1 j	de Sant Josep	10j
de Tots Sants	£1 j	de Sant Eloi	10j
de Sant Nicolau	£1 j	de l'Àngel Custodi	10j
de Sant Esperit	£1 j	de Sant Francisco	10j
de Santa Lúcia	£1 4j	de la Sang de Jesucrist	5j
de Sant Joan	20j	de Santa Margarida	5j

En el año 1773, el Sr. Petzí pide al Capítulo la perpetuación del beneficio en el empleo de organista de la Seo, prometiendo cumplir bien y lealmente el cargo. En el Libro de Deliberaciones del Cabildo, con fecha 23 de Abril de 1773 una resolución indica:

“En veinte y tres abril mil setecientos setenta y tres, congregado el Illre. Cabildo de la Seo de Manresa, en el aula capitular, de orden del Muy Illre. Sr. Don Jacinto Romanyà, por la gracia de Dios Pabordre de Manresa, con intervención de dicho Señor y de los Señores Canónigos Dr. Josep Verdaguer, camarero; Ignacio de Rou, sacristán mayor; Dr. Antonio Angla, Prior; Antonio Comes, Capiscol; Dr. Ramon Montaña, rector de Sant Miguel; Jaime Vilarrubia, Juan Ferrarons y Don Juan Antonio de Maicas, pbros, como la mayor parte de los capitulares de aquél. Atendiendo que Ramon Petzi ha servido cinco años el oficio de Organista de esta Iglesia y ha desempeñado y se espera continuará en desempeñar bien este oficio; ha acordado perpetuarle como en efecto con la presente le perpetua en este empleo, cumpliendo en sus obligaciones como lo ha hecho hasta el presente, y no de otra manera; Y en caso de inhabilitarse y no poder ejercer el referido oficio, se reserva el Cabildo la facultad de elegir otro en su lugar con todos los emolumentos. Y concede a dicho Ramon Petzi en este caso el quedarse perpetuamente en la capilla como otro de sus individuos, con sus útiles correspondientes”.

A pesar de ello, en el año 1795 (22 años después), otra Deliberación del Capítulo también se refiere a la perpetuación de su oficio de organista:

[P.5: 28-II-1795:] [Nota al margen: "Perpetuacion / del Organista"] /
Dia 28 de Febrero de 1795 Congregado el Muy Ill.e Cabildo en / la Aula Capitular de orde del Ill.e S.r Canonigo y Vicario D.n Juan / de Caunedo, con asistencia del mismo, y de los Señores D.n Ramon Bau / cis, D.n Fran.co Masdemós, D.n Domingo Jover, D.n Josef Soler y / D.n Manuel Pinos Secretario infrascrito, haviendose leído el / memorial de Ramon Petzi organista de esta Iglesia, q.e pide / la perpetuidad de su oficio de organista por el merito de 27 / años de servicio continuo en la misma Iglesia; y haviendose / leído tambien la resolucion capitular de 25 de febrero de 1713 de la qual consta, que el Capitulo perpetuó entonces / a Anton Serra en el mismo oficio de organista, pues / dice = y també se ha resolt fer acte de perpetuar en / dit ofici de organista la dit Anton Serra, com en efecte / se ha fet porque dit Serra se puga ordenar y lucrar las / carstats de las Misas se distribueixen entre los Residents / de dita iglesia = En vista y con apoyo de este exemplar / y queriendo premiar el merito de los referidos 27 años / de servicio a la Iglesia, como tambien las buenas costumbres / y loables procedimientos del dicho Ramon Petzi, ha resuelto / el Muy Ill.e Cabildo concederle la gracia q.e pide perpetuandole / como de hecho le perpetua desde luego en su oficio de organista / con la misma renta, esto es, con el mismo salario, de las qua / renta libras q.e tiene y Distribuciones q.e percibe como qualquier / Beneficiado, q.e asciende a ochenta libras amás del salario y / demas utilidades , q. goza como agregado a la Capilla de Musica / y con los mismos Cang.os y obligaciones q.e hasta ahora ha tenido, añadiendole solam.te la obligacion de q.e no pueda ausentarse / sin licencia del Cabildo y q.e deberá suplir por el Maestro de Ca / pilla, quanto este faltas por alguna legitima causa /D.r D.n Manuel Pinós Canon.o Secret.o /

Estos dos acuerdos del Cabildo se complementan, ya que el primero indicaría la perpetuación del "beneficio" propiamente y 22 años después el "oficio" de organista. Así pues queda documentado que Ramon Petzί ejerció el cargo de organista de la Seo manresana del 22 de Abril de 1768 al 22 de Marzo de 1816, en que murió²¹. Por tanto, cabe resaltar que durante cuarenta y un años, es decir, del 1768 (que Ramon comenzó a ejercer el cargo de organista) hasta el 1809 (fecha de la muerte de Joan, maestro de capilla), los dos hermanos compartieron las principales tareas musicales de la Seo de Manresa, tanto educativas como de ejecución interpretativa.

EL MEMORIAL DE RAMON PETZÍ

Con fecha 20 de mayo del año 1777, a los nueve años de desempeñar la función de organista, Ramon Petzί presenta al Capítulo de Canónigos un memorial sobre el estado del órgano de la Iglesia.

A continuación anoto el acuerdo de fecha 23 de mayor de 1777 donde se da cuenta de dicho memorial en la reunión del Cabildo y de la resolución que se adopta:

[23-V-1777:] [Nota al margen: "Mem.l sobre com / pondrer lo Orga y / Decret
Als 23 Maig 1777, Convocat y congregat lo M.t Ill.tre Cap.l en la Aula / Cap.ar de

Ordre de Ill.tre Don Jacinto Romaña (per la gracia de Deu) / Pabordre de Manresa ab intervenció de dit S.or y dels S.ors Canges D.r / Ignasi Rou, D.r Anton Angla, Anton Comes, D.or Ramon Mon / tañá, Jaume Vilarrubia, Juan Farrerons, y D.n Juan de Maicas / aguda rao als ausens, y malalts se lligi un mem.l del Org.ta del tenor / seguent = Muy Ill.tre S.or = Ramon Petzi Organ.ta de la / pnt Igla de la Seo de la ciudad de Manresa, con el devido respeto expone a / V.s. el infeliz estado del organo de la propia Igla q.e V.S. no puede / dejar de advertir con rubor, pues q.e deviendo ser instrum.to de / edificación, y lustre de las funciones del Div.no culto, solo puede / causar distraccion, y trastornos en el canto de los Div.nos oficios, / pudiendo assegurar a V.S. que quando o se componga en / breve será preciso, o menor mal omitir el tocarle; Sus voces / son disonantes, y fuera del punto natural; los secretos están des / compuestos, y se pierde el viento, las manchas atropelladas falta / poner un registro de lleno, otro de clarines, y Bajones de forma / mayor por ser el templo tan magnifico, y capaz, y en fin las pea / nas por viejas apenas pueden servir. Estas faltas son necesa / riam.te reparables, y su costo seria £550 a £600 seria de / adorno y proporcionado lucim.to para la solemnidad de los clasicos / añadir algunos registros como Abuè dulzayne, otro de lleno llama / do Alamana, y no seria impropio el registro llamado Corona. / Siente el exponente, pero le es preciso, proponer a V.S. estos gas / tos por mas que tanto conduzen a gloria de Dios, Decoro del / Culto, Lustre de la Igla, honor de V.S. y edificacion de los fieles; y / sinembargo q.e seria arreglo intentar proponer a V.S. medios / que faciliten el logro no escusa el supp.te recordar a V.S. que / deve mucho el Organo, y su manutencion a los productos de / la Carniceria, cuyos fondos actuales (segun se ha presentado) da / rian sin menoscabo de lo preciso para tan urgente, como pia / doso objeto. Por cuyos motivos supplica a V.S. que a Vista del de / plorable estado del Organo se sirva restablezerle a lo menor en / lo necesario. Manresa y Mayo 20 de 1777 = Ramon Petzi Org.ta /

Se determinà passar lo Decret seguen y passarlo a la Comunitat / attendiendo ser tan justa la supp.ca del Exponente, y haverse / hecho el Organo, y compuesto cassi siempre, del fondo de Carnice / ria: Quedando tambien existente en otro fondo, en la resta de Cu / entas que todos los años se passan, y en el presente se cerraron / en dia 13 de Marzo del corr.te en dinero £167 30?, y 121 Car / neros: mirando tambien tan proximas las fiestas que se ha / ran de los Cuerpos Santos, Patronos de esta Ciudad, en este año / esperandose con el motivo de la manifestacion de sus S.tas Reliqui / as el Concurso de mucha gente forastera, por la mayor solem / nidad. Por todo lo referido ha resuelto el Muy Ill.tre Cabildo, passe el / pres.te Mem.l a la M. R.da Comunidad para q.e se sirva manifestar / su animo, si conviene en gastar de otro fondo, para componer el / Organo, lo que se servira V.R. expressar en el pre.te memorial, / y en caso de convenir nombrar comissionados. De la Aula Cap.ar / de Manresa y Mayo 23 de 1777 y de orden del M. Ill.tre Cabildo = / D.r Juan Ant.o de Maicas Cango Secr.o No volguè respondre la / Comunitat al expressat Decret per escrit, y sols diguè de paraula / que lo mem.l no parlava ab la Comunitat sino ab lo Capitol, prete / nen q.e lo Organista presentàs ygual mem.l a ella; volentse ab esto/ ficar poch a poch en lo govern politich y economich q.e es propi del / Cap.l y provava las pocas ganas q.e tenen de compondrer lo Orga, pues / en un Mem.l

q.e presentaren al Cap.l los comissionats dels Gremis als 25 de / Janer del presen añ 1777 demanant se donas de la Carniceria de la Igla / alguna ajuda de cost quant se oferiria tornar a fer soldats se / passà aquella Mem.l a la Comunitat, y no obstant q.e no parla / va ab ella lo decretaren concedintlos alguna cosa quant se es / devendria la ocasio; de lo q.e es veu clar te mes aficio gastar de / la Carniceria pera cosas y assumtos de fora la Igla, que no p.a / lluiment. de la Igla. Y com està pendent en Tarragona los Plans de Ilustració y Reformaci; o de nra. Ygla, per esto es quedá est nego / ci del orga sens empeñarse lo Cap.l en seguirlo, per tocarse en / dits Plans est y altres assumtos de la Igla, y fins a veurer com / se ne ixira de lles se resolué deixarlo estar. /

D.n Juan Ant.n de Maicas Cange. Secret.ri /

El organista Ramon Petzí, en este memorial, hizo una descripción muy completa de las deficiencias del órgano indicando su "infeliz estado", y que, además, solo ofrecía distracción y trastorno a las funciones de la iglesia y que, por tanto, pedía que se arreglara, lo antes posible, o como mal menor dejar de tocarlo. A la vez, también manifestaba qué se debería hacer para que pudiera "lucir" otra vez.

Las deficiencias que indicaba eran:

- . Sus voces son disonantes y fuera del punto natural (lo que indicaría que estaba desafinado)
- . Los secretos están descompuestos.
- . Pierde "viento".
- . Las manchas están "atropelladas".
- . Falta poner un registro de "pleno" y otro de "clarines" y "bajones"²² de forma mayor.
- . Las peanas casi no sirven.
- . Se deben añadir registros como Abuè dulzayne²³, un lleno llamado Alamana²⁴, también el registro llamado Corona²⁵, que "seria de adorno y proporcionado lucimiento para la solemnidad de los clásicos"²⁶.

El organista Petzí, además, en este mismo memorial también indica el presupuesto estimable para que el órgano "pudiera lucir, conduzca a gloria de Dios, decoro del culto y lustre de la iglesia" y que tiene un importe de 550 a 600 libras; cantidad que podría ser costeada a través de pagos del "Llibre d'Eixides de Carnissería"²⁷ que ya se encargaba de su "manutención".

El Capítulo, atendiendo la justa súplica del organista, ante la proximidad de las fiestas dels "Cossos Sants" (Santa Inés, San Mauricio y San Fructuoso)²⁸, patronos de la ciudad, a finales del mes de agosto, para las cuales se esperaba mucha gente forastera, acuerda el arreglo del órgano para una mayor solemnidad de las funciones, y con cargo a la partida "de la Carnissería".

Sin embargo hay una queja de la Comunidad de Beneficiados, que pedían que el organista también les había de presentar el mismo memorial sobre el órgano que presentó al Capítulo de Canónigos. Parece, pues, que siendo el organista un

“beneficiado”, la Comunidad consideraba que todos los beneficiados debían conocer el problema que les afectaba.

No he podido consultar el libro de las Carnicerías correspondiente a este año 1777 por no encontrarse en el Archivo de la Seo²⁹, por tanto, no puedo concretar cuáles fueron los “arreglos o trabajos” que se hicieron, ni quién los realizó, ni lo que costaron, ni siquiera si siguieron las indicaciones manifestadas en el memorial por el organista Ramon Petzí. Respuestas que quedan pendientes hasta obtener nuevas informaciones.

No obstante, he podido consultar el que corresponde al período 1723-1747, en el cuál figuran los pagos del Capítulo de Canónigos en referencia a las carnicerías propiamente y también figuran los pagos realizados, durante estos años, referentes al cuidado de los órganos³⁰ de la iglesia.

El citado libro de salidas da una información de gran interés sobre los trabajos realizados por los maestros organeros Josep Boscà³¹ y su hijo Antoni Boscà³². Además, hay acuerdos que se refieren al órgano grande, al órgano portátil y al organillo; también hay anotaciones referidas a propósito de los artesanos que trabajaron en ellos, como el dorador, el escultor, el cerrajero, el pintor o el carpintero; sobre los trabajos que se hacían en el órgano, como afinar y componer, “visurar” o habilitar; y otras notas sobre la “cadereta”, las manchas, los registros, los cuadros de las puertas del órgano, la “carassa”?, el facistol, etc...

Como curiosidad es digno de mención que para el facistol el escultor Josep Quer cobró £8 10?, en 1720, y que el carpintero Ignasi Vorés cobró £23 1? 6, en 1734. También se indica, en el año 1734, la compra de un fagot a Esteve Illa, tornero, y a Rafael Bordas, carpintero –los dos eran músicos de Olot-, que costó £17 6? 8?; y la cantidad de £5 12? que se pagaron a Rafael Pagés, ministril de la capilla de música, para ir a Barcelona para aprender a tocarlo.

Recapitulación

Así pues, de la documentación existente se puede constatar:

- 1.- La existencia de un órgano en la Seo de Manresa desde el año 1506.
- 2.- La destrucción del órgano en el incendio devastador que hubo en la colegiata el día 5 de agosto de 1714, hacia el final de la Guerra de Sucesión.
- 3.- Reconstrucción del órgano en el año 1723 y hasta el 1727, realizada por el maestro organero Josep Boscà.
- 4.- Nuevos trabajos en el órgano en el año 1734, que realizó el maestro organero Anton Boscà (hijo de Josep Boscà), y que terminaron en 1745.
- 5.- Deficiencias del órgano según declara en un memorial el organista Ramon Petzí, en el año 1777, aunque sin poder constatar las reparaciones o trabajos hechos en el órgano a partir de 1745, por la desaparición y/o destrucción de los posteriores libros de salidas de la Carnicería.

- 6.- Destrucción, el día 29 de abril de 1937³³ (durante la Guerra Civil) del órgano anterior (el arreglado en 1777) debido a un incendio provocado.
- 7.- Compra un nuevo órgano, en el año 1957, al monasterio de Montserrat, que se había construido en el año 1922, y que es el que permanece en la colegiata actualmente.

CONCLUSIÓN

Toda esta documentación sobre el órgano, da cuenta de la existencia de un órgano en Manresa, al menos desde el año 1506.

A través de la documentación consultada conocemos lo que podemos indicar como “la vida del órgano de la Seo”, los organistas que obtuvieron este cargo en la colegiata, sus obligaciones y su salario; y, concretamente por uno de ellos, Ramon Petzí, que presentó un memorial a su Cabildo, conocemos más específicamente las deficiencias puntuales de un órgano de la Cataluña del siglo XVIII y las posibles tareas para recomponerlo, así como los registros que entonces propone introducir.

Ello nos indica que el organista era diestro en el conocimiento del citado instrumento. Lo tocaba y conocía sus características técnicas, por lo que era capaz de especificar sus deficiencias y exigir los registros mínimos necesarios para el correcto desempeño de sus funciones profesionales.

Seguramente conocía otros instrumentos de su entorno dotados de registros de los que carecía su propio instrumento en Manresa y, por ello, con ánimo probablemente de mejorar las posibilidades sonoras, creativas y formativas lo pedía para el instrumento a su cargo. Por ello, solicitó ampliar las posibilidades técnicas de su instrumento mediante la incorporación de unos nuevos registros (oboe-dulzaina, alemana y corona), posiblemente novedosos o acaso no muy conocidos en aquella época.

Ramon Petzí quería dar, seguramente, una “nueva sonoridad al órgano de Manresa” teniendo en cuenta las obras que interpretaba para el lucimiento de las celebraciones litúrgicas que se hacían en la iglesia para “edificación de los fieles”, como el mismo indica, finalidad principal de la música de órgano en una colegiata.

NOTAS

- ¹ Según referencias documentales, Manresa es ciudad según un manuscrito del rey Odó I de Francia a Gotmar, primer obispo de la restaurada diócesis de "Ausona [Vic] y Manresa", del año 889.
- ² El título de colegiada le viene por acoger un Capítulo de Canónigos que en sus primeros tiempos se regía según la regla canónica instituida por el sínodo celebrado en Aquisgrán, en el año 816. En el año 1020 el Acta del obispo Oliba se refiere a los "clérigos o canónigos" e indica que la Canónica manresana era una comunidad constituida de acuerdo con las normas de la Reforma Carolingia. El papa Clemente XIV convirtió el antiguo convento agustiniano en colegiata, que con un carácter de concatedral del obispado de Vic, duró hasta que fue suprimido por el Concordato de 1851. El papa León XIII lo restableció en el 1884 y con fecha el 12 de marzo de 1886 le otorgó el título de basilica. Además se le nombra como "Seo" que es sinónima de cátedra y de catedral porque aunque no ha tenido nunca la cátedra oficial de ningún obispo, los manresanos la nombran así siguiendo una tradición del XIV. Los argumentos eran que sus dimensiones son ciertamente catedralicias, contaba con la presencia ininterrumpida de una corporación de canónigos y tenía gran esplendor del culto que se celebraba. Todo ello lo recogió un historiador manresano del siglo XVII, Magí Canyelles, que lo resumía como: "Perquè a més que és una de les majors i més sumptuoses esglésies que hi hagi en tot el Principal de Catalunya, resideixen continuament en ella cinquanta o seixanta eclesiàstics, entre canonges i domers, beneficiats i conductius. S'hi fan els oficis divinals amb molta devoció i molta música, per haver-hi entre aquells grans habilitats en el cant, orgue i demés".
- ³ No podemos precisar el número exacto de componentes, pero deberían ser por lo menos cuatro, si tenemos en cuenta las partituras que de esta época se conservan en el archivo de manuscritos musicales, donde se anotan violines, oboes, trompas y/o fagot.
- ⁴ El libro de Actas del Ayuntamiento: "Manuale consilii civitatis Minorise. 1496, maig, 1-1515, març 25", está encuadernado en pergamino reutilizado, validado por los notarios Pere Sala; Bernat Satorra, prevere, y Joan Sala. Se conserva en el Archivo Histórico Comarcal de Manresa.
- ⁵ De la extensa biografía de Joaquim Sarret i Arbós y únicamente para situarlo indico unos datos substanciales extraídos de diferentes artículos que forman parte de la miscelánea de homenaje que se le dedicó: Miscel·lània d'Estudis Bagencs. 5. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1987: Fue un buen especialista en la investigación de los archivos locales. Fue nombrado archivero auxiliar del Ayuntamiento de Manresa el 19 de agosto de 1896, donde trabajó durante cuarenta años, con el cargo anexo de conservador de la Casa Consistorial. En el año 1917 el Institut d'Estudis Catalans le otorgó un premio meritísimo por sus trabajos de ordenación y clasificación de los archivos manresanos. Tuvo un gran prestigio como investigador y como historiador solvente y le fueron otorgadas diferentes distinciones honoríficas, entre las cuales se debe destacar la de Académico de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona (1912). La ciudad de Manresa, por su ejemplar labor investigadora y de divulgación histórica dio su nombre a una calle (1954), a la Biblioteca Popular de la Diputación de Barcelona (1979) y colocó su retrato en la Galería de Manresanos Ilustres, en el Ayuntamiento de Manresa, el 13 de febrero de 1977.
- ⁶ Este manuscrito, fechado en el año 1894 y con la signatura V/92 del Fons Sarret i Arbós, se conserva en el Archivo Histórico Comarcal de Manresa. Está transcrito íntegramente y ha sido objeto de un estudio en mi tesis doctoral.
- ⁷ Sarret indica que se encuentra en el número 1 página 98 del libro de Concordias viejas, sin precisar el año de dicha documentación.
- ⁸ SALDONI, Baltasar: Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles. Tomo III. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1880, p.177.
- ⁹ SARRET i ARBÓS, Joaquim: Fundació de la Capella de Música en la Iglesia Cathedral de Manresa. Manuscrit, 1919. Arxiu Històric Comarcal de Manresa, Fons Sarret i Arbós, apartado de escritos inéditos, signatura VI/120, sin foliar.
- ¹⁰ Joan Petzi ejerció el cargo de maestro de capilla de la Seo manresana desde el día 16 de setembre de l'any 1763 hasta el día 3 de febrero de 1809, fecha de su fallecimiento.
- ¹¹ He podido constatar, también, que su lugar de nacimiento podría estar relacionado con la pequeña población de "la Nou del Berguedà", localidad muy cercana a la capital de la comarca –Berga, ciudad al norte de Cataluña y muy cerca de los Pirineos-, donde aún existe una casa que lleva el nombre de "Cal Petzi" y una fuente denominada "Font Petzi". Véase: -MANGOT CASANOVES, Rossend: Arrels

- i trets del Berguedà. La Nou i Malanyeu. Avia, Centre d'Estudis d'Avia, 2001, p.179.
- ¹² Bautizado el 2-II-1733. "Llibre de Baptismes" de Berga de 1730-1738, núm. 11, p.85, en el Archivo Episcopal de Solsona
- ¹³ Bautizados el 5-IV-1745. "Llibre de Baptismes" de Berga de 1738-1748, núm. 12, p.67v, en el Archivo Episcopal de Solsona. Se observa la diversidad de maneras de escribir el apellido "Petssi" o "Patzí" en una misma anotación bautismal.
- ¹⁴ La anotación dice: "Dia vint-i-dos de març de l'any mil vuit-cents setze, morí repentinament, a l'edat de vuitanta anys, el Sr. Ramon Petzi, natural de la vila de Berga, bisbat de Solsona, Organista de la Seu de Manresa, i el dia vint-i-quatre de dit, se li donà sepultura a la Seu, amb enterro present de Requiem amb tres oficis, i el dia vint-i-set se li celebraren altres tres oficis; feu testament, en poder del discret Josep Maria Mas, notari de Manresa". (Llibre d'Obits de 1812 a 1833, Arxiu Parroquial)".
- ¹⁵ Manuscrito con el título: "Concordia autentica / entre lo M.t Ill.re Capítol, y la M.t R.nt Comunitat de / la Igl.a de la Seu de Manresa feta y firmada / en poder del D.r Fran.co Tauler Notari / de Manresa als 24 de 8bre del any / 1655".
- ¹⁶ Jacint Romanyà i Castells fue "Paborde" de la colegiata desde el 1724 al 1781.
- ¹⁷ En las embajadas debía acompañar a los Síndicos del Capítulo cuando fueran a dar la bienvenida al Señor Obispo y a las personas que indicaba el Capítulo.
- ¹⁸ Título eclesiástico que tenía el canónigo que administraba los bienes de la colegiata y cuidaba de su gestión.
- ¹⁹ "Per les Octaves de la Nativitat del Senyor, de l'Epifania, de la Resurrecció, de l'Ascensió, de Pentecosta, de Corpus, de Sant Joan Baptista, de Sant Pere, de Ntra. Sra. d'Agost, de Sant Agustí, de Ntra. Sra. de Setembre, de l'edificació de l'Església, de Tots Sants, de la Concepció; tots els dobles i cap d'Octaves; els dissabtes que es farà de Ntra. Sra.; els divendres abans a vespres si no es que s'inserta algún sant semidoble; les vigílies de l'Epifania, de Nadal; de Pentecosta; de Pasqua de Resurrecció; el Dijous Sant a l'Ofici; i els tercers diumenges el Te Deum Laudamus i Benedictus acceptat d'Advent i Quaresma"
- ²⁰ El signo £ indica las libras y el j los sueldos.
- ²¹ Llibre d'Obits de 1812 a 1833, Archivo Parroquial de la Seo de Manresa.
- ²² En el órgano del Santuario del Miracle (Solsona) en 1758 se pagan 40 libras para el registro de Clarins y Baixons per l'orgue; seria pues un registro habitual Para ampliar información, véase: -CODINA GIOL, Daniel: "La música en el Santuari del Miracle L'orgue, els organistes i altres músics", en Anuari de l'Orgue, l/2002, pp 101-109.
- ²³ Se debe referir a los registros Oboé y Dulzaina, juegos imitativos del instrumento músico de lengüeta doble y tubo cónico que permite octavar el mecanismo de producción de notas agudas. Véase: -SAURA BUIL, Joaquín: Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España Barcelona, CSIC, 2001, pp.181-184 y 321.
- ²⁴ Se debe referir al registro Alemana, juego compuesto de la familia de las flautas que en Cataluña sustituyen el lleno o lo complementan. Antoni Boscà lo utiliza en el órgano de Montblanc (1750). Según Ramon Oranias (en: Enciclopedia de la Música Volumen 1. Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1999): "Alemana es el juego labial de mixtura, que proviene de la antigua mixtura alemana del siglo XVI en la cual predominaban las reanudaciones a la quinta sobre las de la octava". Para ampliar información véase: -SAURA BUIL, Joaquín: Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España. Barcelona, CSIC, 2001, p.43. -BONASTRE, Francesc: "El órgano de Santa Maria de Montblanc y sus organistas durante los siglos XVII-XVIII" en Anuario Musical, XXVIII-XIX (1973-1974), pp.243-267 -SÁNCHEZ REAL, J.: "El órgano y los organistas de la Iglesia Mayor de Montblanc" en Recerca Musicològica III (1983), pp 81-136.
- ²⁵ Seguramente cuando Antoni Boscà renovó el órgano de Manresa, en el cual trabajó, según el "Llibre d'Eixides de Carnisseria" desde 1734 al 1740, no lo habría incorporado. Se debe referir al registro Corona, juego compuesto de lleno. Antoni Boscà lo utiliza en los órganos de Montblanc (1750) y de Igualada (1757) Para ampliar información véase: -SAURA BUIL, Joaquín: Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España. Barcelona, CSIC, 2001, p 153 Según Ramon Oranias (en: Enciclopedia de la Música. Volumen 2 Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2000) "Corona es el juego de mixtura, muy agudo de la familia de los flautados, casi al límite de la calidad musical auditiva".
- ²⁶ Los registros de "Alemana" y "Corona" se encuentran en el órgano mayor de la iglesia de Santa Maria

- del Mar de Barcelona, debido a una intervención del organero Anton Boscà, en el año 1741, y también en la iglesia de Sant Pere de Monistrol de Montserrat, localidad cercada a Manresa, debido al organero Josep Boscà, en 1763. Para ampliar información véase: -CABRÉ CERCÓS, Bernat; "Un orgue d'Antoni Boscà per a Santa Maria del Mar (1741)", en Anuari de l'Orgue, I/2002, pp.117-124; y -ALTÉS AGUILÓ, Francesc Xavier: "Orgues, orgueners i organistes a l'església de Sant Pere de Monistrol de Montserrat", en Anuari de l'Orgue, I/2002, pp.79-100.
- ²⁷ Se trata del Libro de salidas de las Carnicerías. La colegiata poseía rebaños de ovejas y administraba todo lo relacionado con la carne.
- ²⁸ Equivale a "Cuerpos Santos" referidos a las reliquias de los santos patronos de la ciudad.
- ²⁹ Solo se conserva el libro que corresponde al período 1723-1747 (que es el que he consultado) ya que los otros fueron destruidos durante la Guerra Civil.
- ³⁰ Se refieren al órgano grande y al órgano portátil o organillo.
- ³¹ Se trata de José Boscá Seringena maestro organero. Fue el padre de una familia de organeros. Maestro organero de la catedral de Barcelona a partir de 1703. Construyó órganos para la iglesia de Santa María de Montblanc (1703), para el monasterio de las Carmelitas Calzadas de Barcelona (1709), para la capilla de San Olegario de la catedral de Barcelona (1712), para la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona (1714-1715 y 1721-1723), probablemente el de la catedral de Solsona (1718), el organillo de la catedral de Barcelona (1726) y el de la iglesia de Igualada (1732), entre otros. Murió en Barcelona el 5 ó 6 de diciembre de 1733. Para ampliar información véase: -JAMBOU, Louis: "Boscá. 1. Boscá Seringena, José", en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. SGAE. Madrid, 1999. Volum 2, p.650. y -DOLCET, Josep y -VILAR, Josep M.: "La música instrumental en el classicisme", en Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Barcelona, Edicions 62, 1999, p.132 y 134.
- ³² Se trata de Antoni Boscá, organero activo entre 1728 i 1774?, hijo de José Boscá Seringena. Fue maestro organero de las iglesias de Santa María del Mar de Barcelona (1734 y 1741), de la iglesia de Santa María de Mataró (1734-1736), del monasterio de Montserrat (1735), de la colegiata de Sant Fèlix de Girona (1739), de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona (1741), de Nostra Senyora del Pi de Barcelona (1745) y de Santa Maria de Montblanc (1750), entre otras. Para ampliar información véase: -JAMBOU, Louis: "Boscá. 2. Boscá, Antonio", en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. SGAE. Madrid, 1999. Volum 2, p.650. y -DOLCET, Josep y -VILAR, Josep M.: "La música instrumental en el classicisme", en Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Barcelona, Edicions 62, 1999, p.134. -ESCALONA, Josep M.: L'orgue a Catalunya. Història i actualitat. Barcelona. Generalitat de Catalunya, 2000, pp.25, 31, 47, 67, y 70.
- ³³ Gran cabeza barbuda de moro que se situaba suspendida del órgano que, a la orden del intérprete, emitía ruidos a la vez que arrojaba por la boca golosinas. Véase: -SAURA BUIL, Joaquín: Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España. Barcelona, CSIC, 2001, pp.101-102. Según Joaquim Sarret i Arbós (en: , manuscrit conservat a l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa, dins el

EL ÓRGANO EN CANTABRIA: HISTORIA, EVOLUCIÓN E INVENTARIO

Desde las primeras referencias documentales de los Cartularios de Santo Toribio de Liébana y Santa María la Real de Piasca hasta nuestros días.

CLAVIS
El Órgano en Cantabria



EL ÓRGANO EN CANTABRIA

CLAVIS:



ENRIQUE CAMPUZANO

EL ÓRGANO EN CANTABRIA



Autor:

ENRIQUE CAMPUZANO RUIZ

Las primeras referencias documentales a la existencia de música en nuestros monasterios se encuentran en los Cartularios de Santo Toribio de Liébana y Santa María la Real de Piasca y se refieren a la existencia de libros litúrgicos y entre ellos antifonarios, en los pequeños monasterios de San Salvador de Villena (año 796) junto a Espinama, y en el de Osina, junto a La Hermida.

LA MÚSICA EN LOS MONASTERIOS.

Las primeras referencias documentales a la existencia de música en nuestros monasterios se encuentran en los Cartularios de Santo Toribio de Liébana y Santa María la Real de Piasca y se refieren a la existencia de libros litúrgicos y entre ellos antifonarios, en los pequeños monasterios de San Salvador de Villena (año 796) junto a Espinama, y en el de Osina, junto a La Hermida. Sin duda el tipo de canto respondería al rito visigótico-mozárabe, que estuvo vigente al menos hasta el siglo XII por estas tierras. Sin embargo no conocemos mención a instrumentos musicales para el acompañamiento de dicho canto y tampoco parece haber existido en ningún lugar.

Varios siglos más tarde se inicia la representación de instrumentos en la iconografía románica. Su significación es a menudo contradictoria, ya que en algunas ocasiones parecen tener un sentido positivo y en otras negativo, según el tipo de instrumento, el lugar en que aparezca y las figuras a las que acompañe. Sin embargo en ningún momento aparece el órgano, aunque al menos en algunos monasterios benedictinos se empezaba a utilizar como acompañamiento del canto gregoriano, impuesto por la liturgia romana.

En Cantabria, hasta el siglo XII, no parece haber entrado la regla de San Benito, y ello se produce al caer algunos de nuestros monasterios bajo la dependencia de otros castellanos, como Oña o Sahagún. Por tanto no parece posible que hubiese órganos.

LA MÚSICA EN LAS COLEGIATAS

Desde mediados del siglo XII algunos de nuestros grandes monasterios, como Santa Juliana de Santillana, San Pedro de Cervatos, San Martín de Elines, Santa Cruz de Castañeda y la Abadía de los Cuerpos Santos de Santander, se transforman en Colegiatas, al cambiar la regla monástica que los regía, que sería derivada de la de San Fructuoso o de San Isidoro, por la de canónigos de San Agustín. Este cambio fue particularmente fructífero para Santillana, que logró una gran autonomía a lo largo de toda la baja Edad Media, logrando ser la cabeza de un amplio dominio jurisdiccional que se extendía por las Asturias de Santillana, comarca que ocupaba la mitad occidental de la región, salvo Liébana, o la colegiata de los Cuerpos Santos, de Santander, que controlará la vida económica de la villa portuaria..

El colegio de canónigos se rige por unas Constituciones en las que se recogen las funciones que deben desempeñar cada uno de los canónigos y en lo que respecta a la música el capiscol o sochantre, maestro de coro encargado de elegir y dirigir el canto, que pasa a ser la segunda dignidad, después del deán. De finales del siglo XIII datan las primeras Constituciones conocidas de Santander (confirmadas por el rey en 1310) y por estas mismas fechas también estarían vigentes las de Santillana, que no se han conservado hasta las 1552.

Ambas abadías se encontraban en franco desarrollo por la abundante percepción de rentas de las tierras, de las que era propietaria en el caso de Santillana o por la participación en los ingresos de la venta de sal, y comercio del puerto, en el caso de Santander. Su relación con la corte castellana, pues ambas eran de protección real y los abades eran a menudo nombrados por los reyes, las haría partícipes de las sucesivas modas y acercamientos a las corrientes culturales internacionales, entre ellas a las musicales. De ahí que se contraten mozos de coro, sin duda para hacer más brillante el canto en las ceremonias litúrgicas y posiblemente también la incorporación del órgano.

En el inventario que realiza en 1506 Juan Ortega, abad de Santander se citan dos pares de órganos unos grandes e otros chequitos. Esta importante noticia debe referirse a la existencia de dos instrumentos, uno grande y otro pequeño, porque en este momento se aplica el singular o el plural de manera indistinta. Generalmente se aplica el plural cuando el órgano tiene varios registros o también varios teclados (para diversos registros o por la existencia de un órgano principal y otro positivo o de cadereta).

LA MÚSICA EN LOS CONVENTOS Y SANTUARIOS

La orden de San Francisco llega pronto a Cantabria. Es tradición que el propio santo de Asís fundó el convento de Santander y pernoctó en la torre de los Calderón de la Barca, en Viveda, hacia el año 1214 cuando iba de peregrinación hacia Santiago de Compostela.

El desarrollo urbano de las Villas de la Costa (Castro Urdiales, Laredo, Santander y San Vicente de la Barquera) posibilitó la implantación de estos conventos, aun a pesar de la oposición de los cabildos de las colegiales de sus iglesias parroquial. Así sabemos que en el siglo XIV ya había convento en Castro Urdiales y de finales del siglo XV datan los de San Vicente de la Barquera y Laredo, ésta tras superar la controversia con la parroquia. A principios del siglo XVI se funda el convento de Reinosa. A finales del siglo XVI se funda el convento de Soto Irúz. La orden femenina de las Clarisas se asienta en Castro Urdiales y Santander.

La orden dominica llega más tarde a Cantabria. Se establece en Ajo a finales del siglo XVI, de donde pasa a Santillana y de aquí a Las Caldas y Montesclaros.

También en el siglo XVII llegan nuevas órdenes femeninas: las Dominicas a Santillana del Mar y las Concepcionistas a La Canal.

Todos estos conventos van a desarrollar un papel fundamental en la difusión de la devoción a la Virgen y a las Ánimas del Purgatorio, según las directrices del Concilio de Trento. Para ello se asientan en lugares de tradición mariana, junto a ermitas levantadas en la Edad Media en recuerdo de apariciones legendarias y convierten el lugar en Santuario de la devoción popular, fomentando la devoción al Rosario y constituyendo cofradías de auxilio mutuo.

Las pequeñas ermitas se transforman en grandes iglesias, rodeadas de las dependencias conventuales, como todavía apreciamos en Santillana, Las Caldas, Montesclaros, Soto Irúz o Laredo. Cada convento aglutina la religiosidad de cada valle o comarca.

Pero será a finales del siglo XIX cuando este sentimiento autóctono de pertenecer a una comunidad territorial se sacraliza con el nombramiento de la Virgen como patrona del valle o la comarca o la coronación canónica de las imágenes marianas. Tal es la declaración de la Virgen Bien Aparecida como patrona de La Montaña.

Al igual que en los monasterios la música ocupa en los conventos un lugar destacado en los rezos comunitarios y en las ceremonias litúrgicas con los fieles. En el Ceremonial de la orden franciscana¹ de la provincia de Cantabria se incluye un capítulo dedicado a la música de órgano. En el que se dice que “el órgano se introdujo en la Iglesia para solemnizar los Oficios Divinos y no como algunos piensan para aliviar a los que cantan”...”se debe tañer el órgano de modo que cause devoción en los Oficios

Divinos". Dispone cómo se debe tañer, en qué días y en qué horas canónicas.

Tenemos noticia de la existencia de órganos en la mayoría de estos conventos: Ajo, Santillana, San Vicente de la Barquera, Castro Urdiales, Laredo, Santander y todavía se han conservado en el Soto y en Las Caldas, muchos de los cuales fueron suprimidos con la Desamortización de Mendizábal (1836), que afectó a la mayor parte de los conventos de nuestra región. Sólo la recuperación de algunos edificios por éstas u otras órdenes religiosas permitió la pervivencia o sustitución de los órganos.

1 Ceremonial Romano-Seráfico de la Santa Providencia de Cantabria de la regular Observancia de N.P.S. Francisco, por el P.Fr. Francisco de Velderrayn. Vitoria 1770

SANTANDER

A) LA ABADÍA DE LOS CUERPOS SANTOS.



demás de las noticias susodichas de la existencia de órganos en 1506, existen nuevas referencias documentales a la música y a los órganos en la antigua abadía santanderina.

En 1556 se citan los órganos, que tocaba el organista Martín Rasillo, capellán de Nuestra Señora de Consolación, que también se ocupaba de su mantenimiento.

A mediados del siglo XVII, en la descripción que hace el canónigo Zuyer (1660) en su viaje de inspección para constatar las condiciones de la iglesia abacial para ser transformada en catedral, relata que al coro se accedía desde la torre, estaba en alto y contaba con 24 sitiales de madera muy deteriorados y un órgano viejo y todo roto, que existía al menos desde 1557.

Pero esa visita debió dar sus frutos, porque unos años más tarde, en 1668, se estaba construyendo ya un nuevo coro, por el arquitecto Francisco del Pontón y también el nuevo órgano.

B) LA CATEDRAL

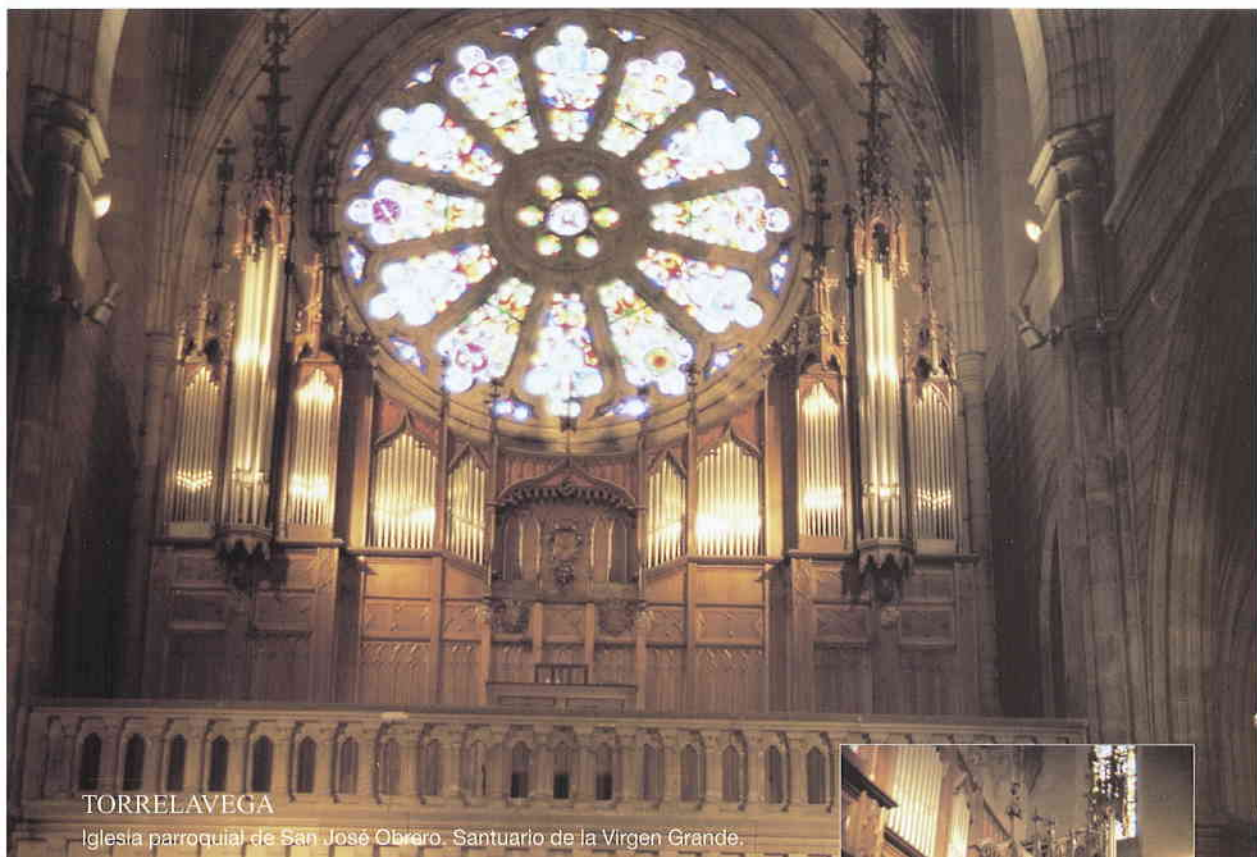
Desde su erección como cátedra del obispo de Santander, en 1754 la antigua abadía de los Cuerpos Santos inició su transformación espacial y litúrgica para la nueva función, a lo cual debía contribuir la creación de una Capilla Musical acorde con su categoría, labor que tardaría dos años.

En 1756 se nombra maestro de Capilla al riojano Juan Antonio García de Carrasquedo.. y los organistas Narciso Mancebo (1º) y Pedro Grande Butrón (2º). En las constituciones se señalan las obligaciones tanto creativas como directoras de los maestros y del importante papel que desempeña el órgano en el acompañamiento del canto.

En 1764 el escultor Juan de Herrera Coterillo, reparaba la caja del órgano y tallaba marcos y bastidores para los lienzos que decoraban su exterior.

En 1772 se construye un nuevo órgano por el organero riojano Francisco Antonio de San Juan cuya caja había sido tallada cuatro años antes por Francisco Gaztelu. Y dorada por José Menezo. Más tarde intervinieron los organeros Francisco de Herdozia (1802), Ignacio Bermeo (1848) y Sasturnino Inchaurre (1893), que aconsejó la construcción de otro órgano.

Desde su erección como cátedra del obispo de Santander, en 1754 la antigua abadía de los Cuerpos Santos inició su transformación espacial y litúrgica para la nueva función, a lo cual debía contribuir la creación de una Capilla Musical acorde con su categoría, labor que tardaría dos años.



TORRELAVEGA

Iglesia parroquial de San José Obrero. Santuario de la Virgen Grande.



órganos de cantabria



HOZ DE MARRÓN / Santuario de la Bien Aparecida



SANTANDER / Catedral



COMILLAS / Iglesia parroquial de San Cristóbal



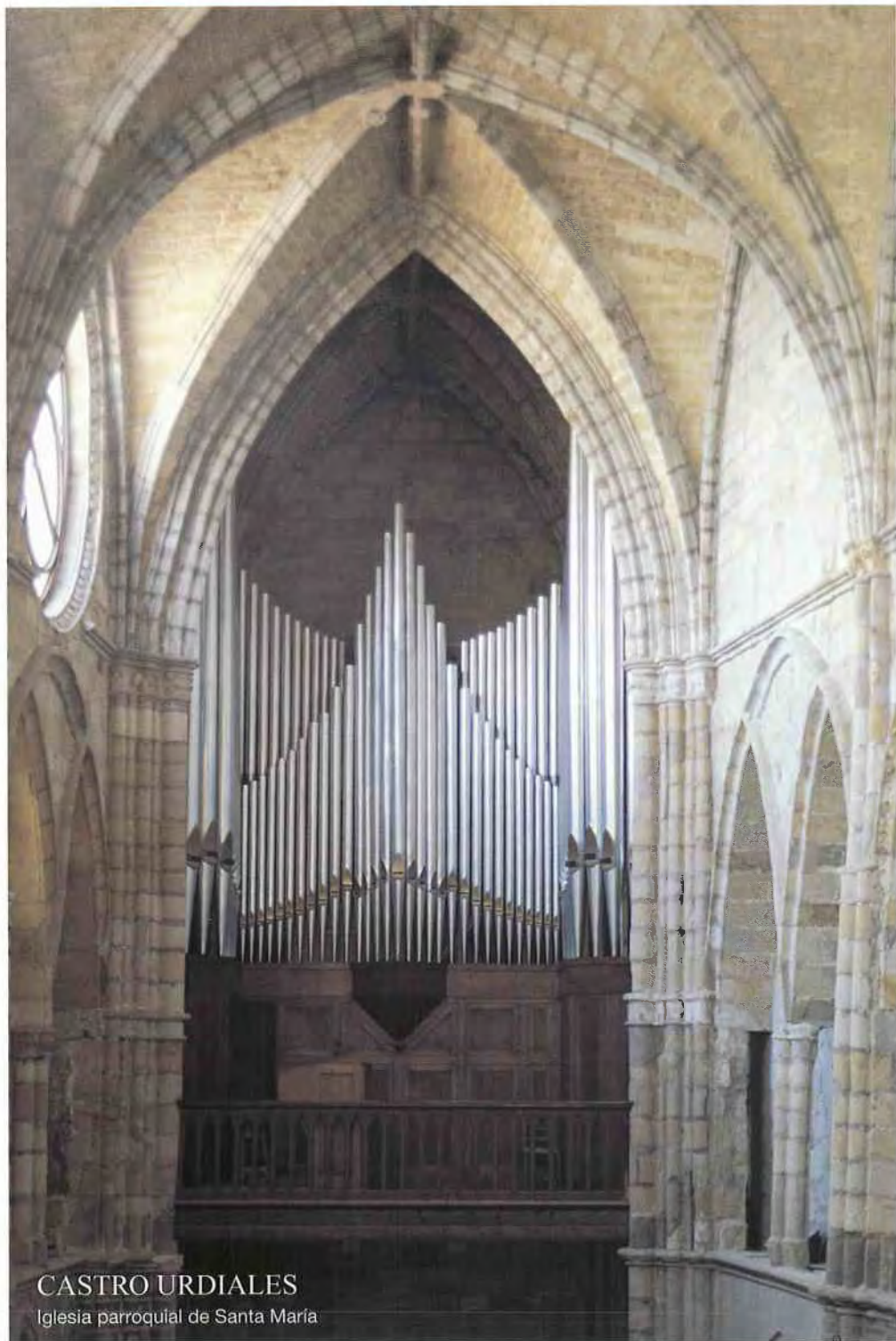
LIMPIAS / Iglesia parroquial de San Pedro, Santuario del Smo. Cristo



SANTANDER / Iglesia parroquial del Carmen. PP. Carmelitas.



CÓBRECES / Monasterio Viaceli. PP. Cistercienses



CASTRO URDIALES
Iglesia parroquial de Santa María



ESCALANTE

Convento de la Santa Cruz. MM. Clarisas



LIENDO

Iglesia parroquial de la Asunción



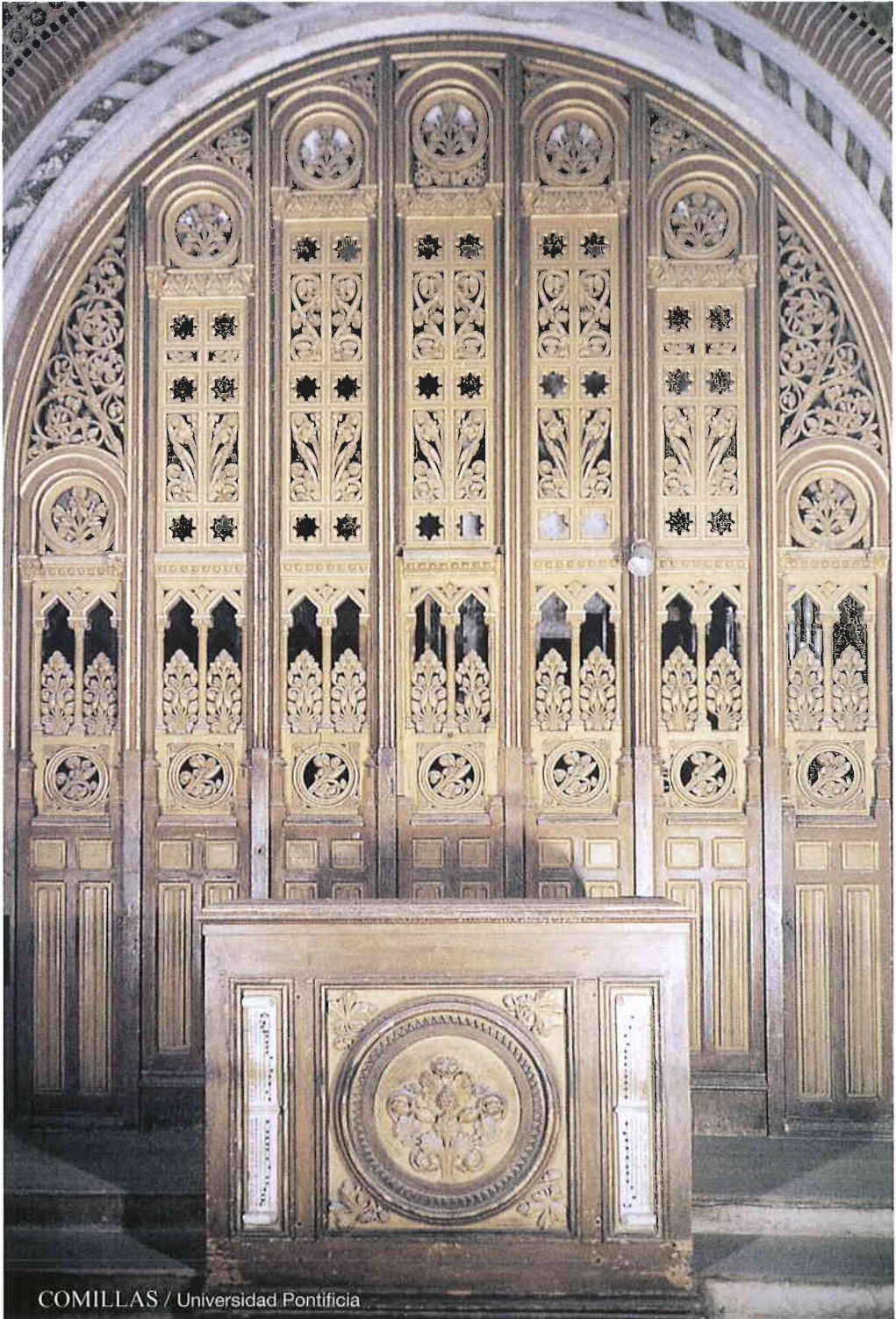
SANTANDER

Iglesia parroquial de la Consolación



COMILLAS

Capilla-panteón de los Marqueses de Comillas



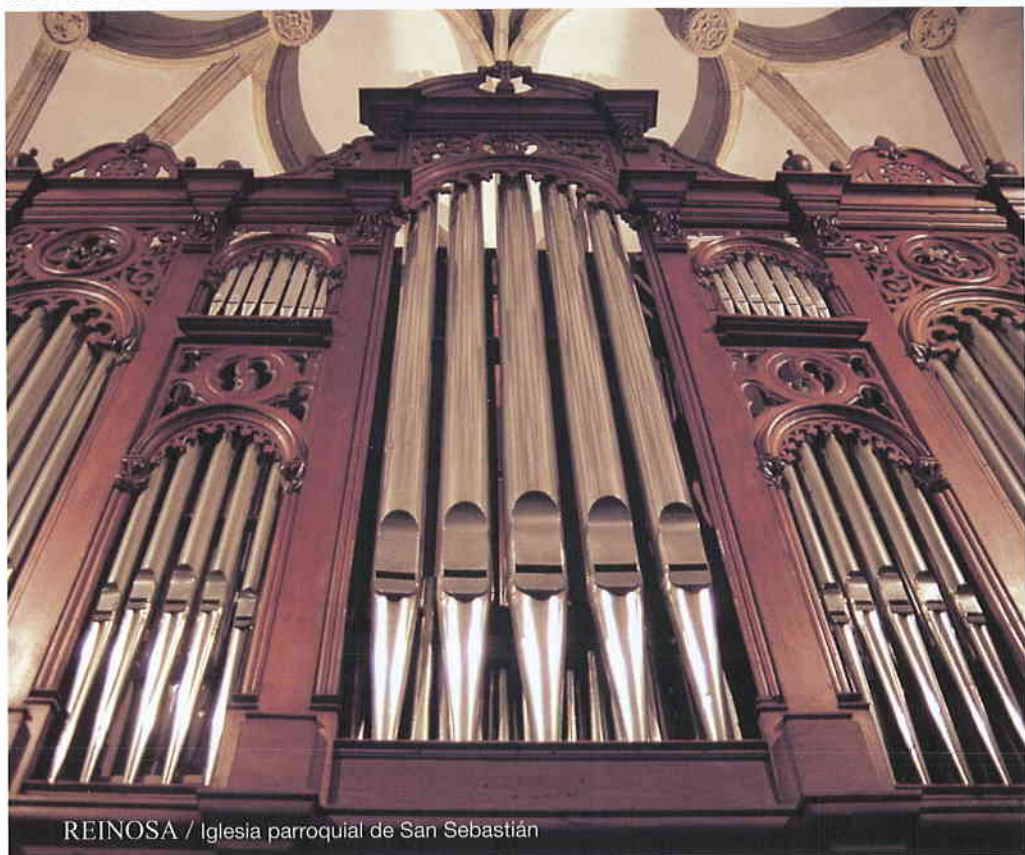
COMILLAS / Universidad Pontificia



NOVALES / Iglesia parroquial de la Asunción



LOS CORRALES DE BUELNA / Iglesia parroquial de San Vicente



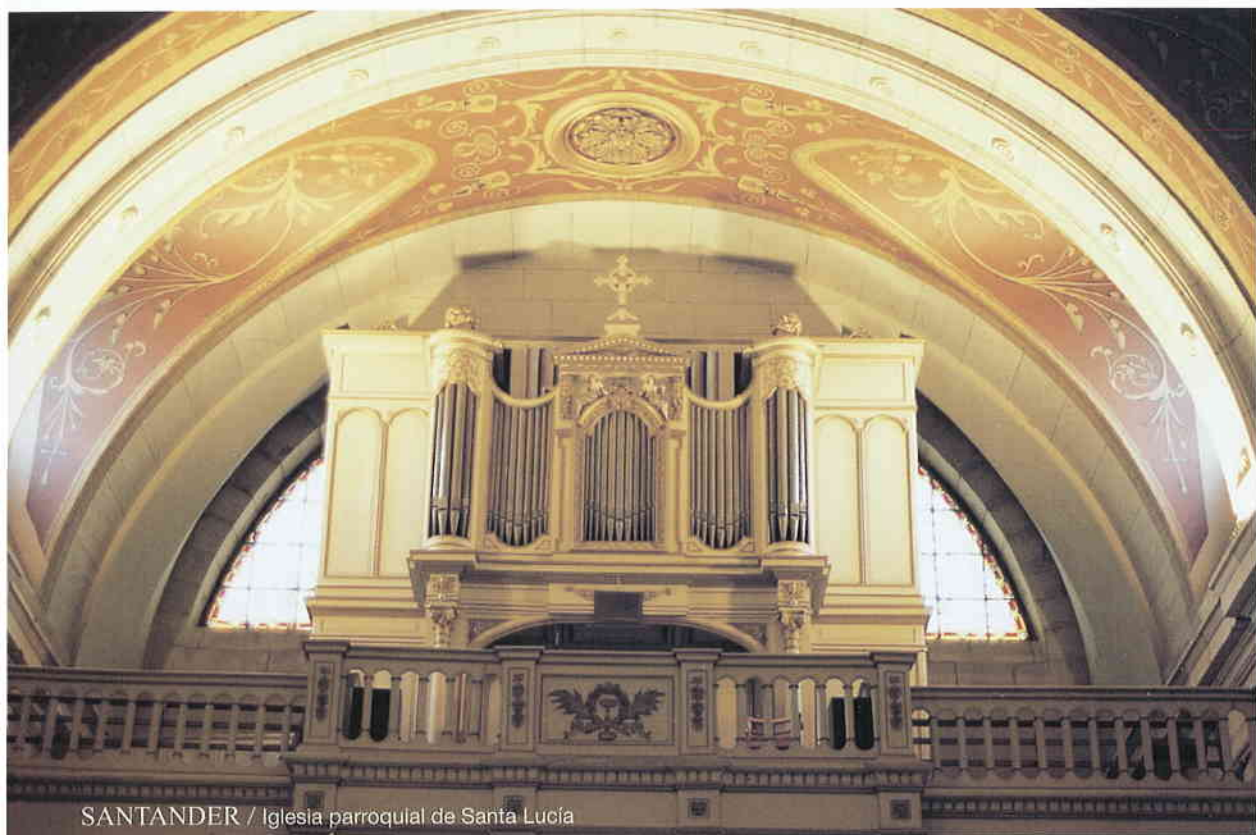
REINOSA / Iglesia parroquial de San Sebastián



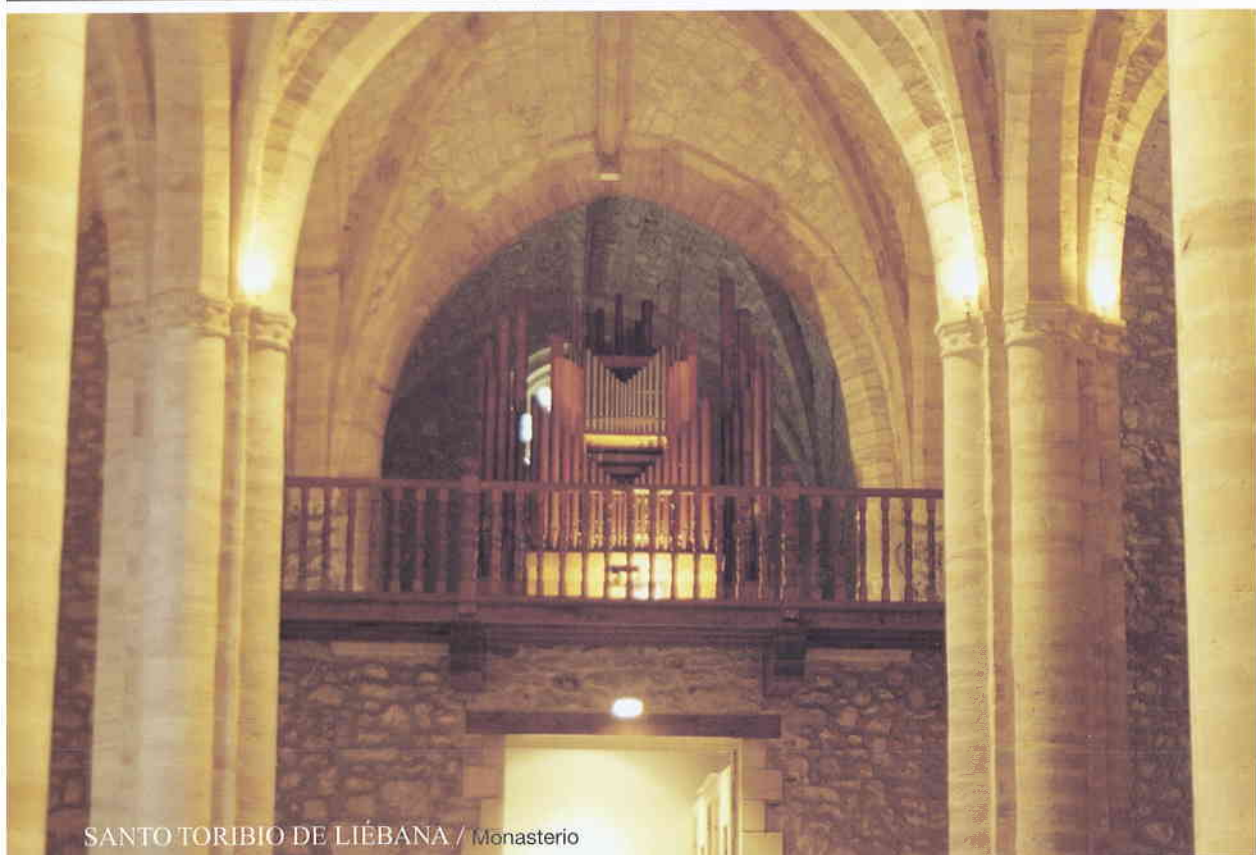
RENEDE DE PIÉLAGOS / Iglesia parroquial de Santa María



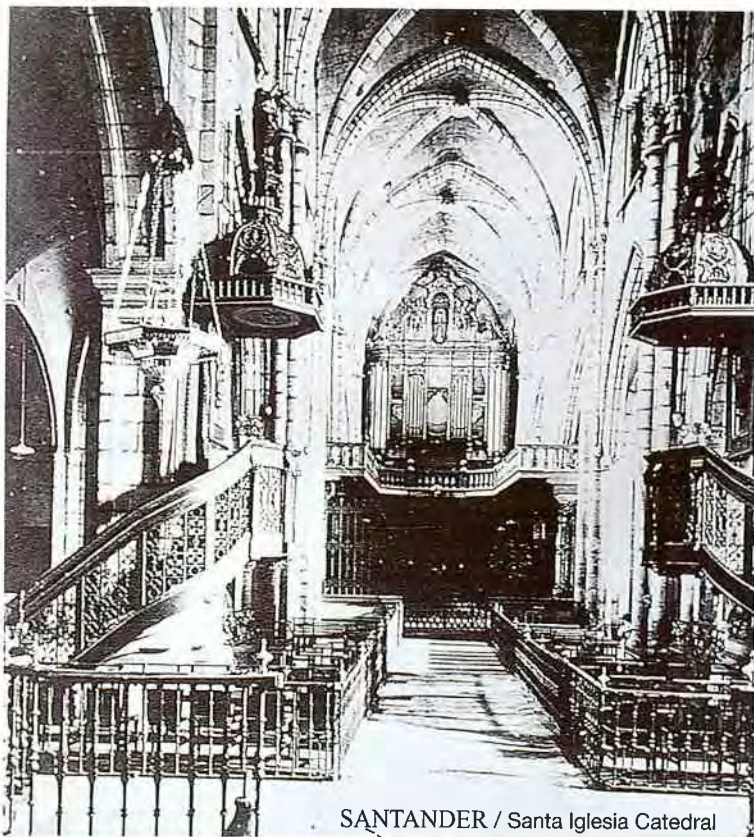
RUILOBA / Convento de MM.Carmelitas



SANTANDER / Iglesia parroquial de Santa Lucía



SANTO TORIBIO DE LIÉBANA / Monasterio



SANTANDER / Santa Iglesia Catedral



SANTANDER / Iglesia parroquial de San Roque (El Sardinero)



SANTILLANA DEL MAR / Colegiata de Santa Juliana.

SANTONA / Iglesia parroquial de Santa María del Puerto.



VILLACARRIEDO / Capilla del Colegio de los PP. Escolapios.



SANTULLÁN



STO. TORIBIO DE LIÉBANA



TERÁN / Iglesia parroquial de Santa Eulalia.



TORRELAVEGA / Iglesia parroquial de N^{ra} S^a de la Asunción.



SOTO-IRUZ / Convento de San Francisco.

En 1889-90 se llevaron a cabo nuevas reformas en el coro y se colocó en alto sobre el muro del hastial la vieja caja del órgano, con un nuevo instrumento de la Casa Inchaurre, de Zaragoza. Este órgano es el que pereció en el incendio de 1941, siendo sustituido por el actual de Organería Española en 1953.

Otros organistas conocidos fueron Bernardo Cartón, que intervino entre 1815-17. Víctor Ramón Díaz Rodríguez, buen compositor, que fue organista de la catedral de Oviedo y en 1903 maestro de capilla de la catedral de Santander. En 1953 tomó posesión de la plaza de organista Salvador Plaza González, que también fue organista de la parroquia del Santísimo Cristo. Murió en Madrid en 1975.

En las parroquias de la ciudad de Santander hemos de citar otros grandes organista, como Cándido Alegría de Santa Lucía, Eustaquio Gurruchaga, de Nuestra Señora de Consolación, José María Ibarbia de Nuestra Señora de los Ángeles (PP. Franciscanos) y José Domingo de Santa Teresa, en la parroquia de los Carmelitas.

APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE LOS ÓRGANOS EN CANTABRIA

E

s posible que desde la transformación en colegiatas de los grandes monasterios se introdujera el uso del órgano para acompañar el canto colegial reglado, así como para solemnizar las grandes ceremonias patronales.

Sin embargo la documentación conocida que ha llegado hasta nuestros días no avala nuestro comentario. En Cantabria es obvio que la música religiosa debió predominar, a juzgar por los más de un centenar de fragmentos de códices que se han conservado, pertenecientes a los siglos XIII al XVI. Proceden de lugares muy concretos, como la antigua abadía de Santander, o pequeños monasterios de Campoó y sobre todo de Liébana. Pero reflejan la pervivencia de la monodia gregoriana en notación aquitana, hasta el siglo XIV y cuadrada en los finales de la Edad Media y por tanto no nos permite aseverar que debiera interpretarse con acompañamiento de órgano.

No obstante, la música debió ocupar un lugar importante en las abadías de Santillana y Santander. La figura más importante era la del CAPISCOL o chantre, canónigo encargado de elegir la música para cada celebración y dirigir el canto del coro, cuyas funciones ya aparecen determinadas en las constituciones de 1285.

Nuestra región –aunque relacionada comercialmente con centros culturales europeos –Francia o Flandes desde el siglo XIII– se encuentra alejada de los focos castellanos, y los siglos XIV y XV no son precisamente siglos de desarrollo económico de las iglesias sino de crisis de los grandes monasterios y de las propias iglesias urbanas ante la pujanza de la nobleza feudal y de la burguesía comercial.

El ÓRGANO era un instrumento compartido tanto por los trovadores (órgano portátil) como por los clérigos o maestros de capilla, que fueron los primeros en crear repertorios de música instrumental. Sabemos que en Aragón y Valencia había organeros alemanes, sustituidos por españoles y franceses en tiempos de Alfonso V y que se hacían órganos de grandes dimensiones, pero no podemos afirmar lo mismo de Castilla o de nuestro entorno más inmediato.

Hay que esperar a finales del siglo XV, coincidiendo con un nuevo desarrollo de los cabildos colegiales, para que se inicie la colocación de grandes órganos en las catedrales, que seguramente sólo se utilizaban en las grandes ceremonias, en las que “estremecían las iglesias hasta sus cimientos”.

En Cantabria también poseemos iconografía musical en obras hispanoflamencas del siglo XV y principios del XVI, como es el caso de los retablos de Santillana (pastores que se asoman a una ventana, con una flauta y una fídula oval) y Santoña (ángeles en relieve con flauta y tambor y viola alrededor de la Virgen central) y la Virgen sedente de San Vicente de la Barquera. Esta interesante obra, del taller burgalés de Gil de Siloé, presenta dos ángeles que se elevan sobre el trono de María, portando una flauta y una fídula.

De la época del Marqués de Santillana es la lauda sepulcral de Martín Fernández de las Cortinas, mercader castreño en Flandes. En los arcos de la cabecera aparecen dos ángeles músicos, con salterio y fídula. Con anterioridad, en la escultura monumental de las iglesias costeras destacan representaciones de David, con el arpa, en Castro Urdiales o un ángel con salterio en el claustro de la catedral de Santander, sin olvidar las excelentes portadas de Piasca o el arcaizante románico de Barruelo de los Carabeos. Pero no conocemos representaciones de órganos.

En el siglo XVI, en las *Constituciones de la Abadía de Santillana*, (las más antiguas conservadas datan de 1552) se nos informa de la existencia de *mozos de coro*, por lo que no hay duda de que existiese una formación polifónica. El capiscol era la segunda dignidad de la Abadía y el encargado de elegirlos. También se hace referencia al culto, a las fiestas, orden del coro y de la iglesia, las procesiones, las letanías e incluso la composición del órgano que servía para acompañar los oficios religiosos.

En la ÉPOCA BARROCA, siglos XVII y XVIII, como hemos dicho, existe una verdadera ebullición de la música de órgano en toda Europa, en la Península Ibérica y posiblemente también en Cantabria, donde se alzan los conventos dominicos y se renuevan los franciscanos. Casi todos tendrían sus órganos. Las Colegiatas aprovechan el momento con la llegada del dinero indiano, como es el caso de Santillana del Mar, único órgano de la época del que se conserva parte del mecanismo, tubería y la impresionante caja.

No conocemos organeros cántabros pero sí retablistas que participan en la construcción de las cajas de Santillana y Laredo. En documento para conocer la composición de estos órganos es el aludido proyecto para el órgano del Convento de San Luis de San Vicente de Barquera.

Este tipo de órgano clásico-barroco se prolonga en Cantabria durante el siglo XIX, como vemos en Novales. También los órganos de Roqués o de Otorel mezclan elementos barrocos con románticos

A FINALES DEL SIGLO XIX el órgano barroco, fundamentalmente polifónico se convirtió en sinfónico, o *romántico* con más posibilidades emotivas y más apto para la liturgia. Aparece en Cantabria a partir de 1880, fecha más tardía que en el País Vasco, de donde procede la mayor parte de ellos.

Se sustituyeron por los barrocos en lugar de restaurarlos (Reinosa) o se hicieron grandes reformas para incorporar las novedades: consola de pupitre adelantada para que el organista viera el altar, como en Santillana del Mar, las combinaciones y enganches, las cajas expresivas... Y sobre todo la instalación de nuevos registros más suaves y dulces en lugar de los vibrantes y a veces estridentes de los barrocos.

Es una época de gran actividad constructiva –sobre todo en el País Vasco– y ello tiene su reflejo en nuestra región, ya que la mitad de los órganos conservados

corresponde a este momento y a este tipo de instrumentos. Coincide en Santander hacia 1870 con la creación de las cinco primeras parroquias y es el obispo López Crespo el que promueve la adquisición de órganos Roqués para ellas. Paulatinamente irían llegando empresas a la capital y a la provincia, como los Inchaurre y los Roqués de Zaragoza, la palentina de Otoresel o las casas vascas de Aquilino Amezua, Eleizgaray, Vda. de A. Amezua, Lope Alberdi (trasladado a Barcelona), Cipriano Estechea y Juan Dourte o el catalán Vilardebó, que realiza el órgano del Panteón de los Marqueses de Comillas. En algunos casos los patrocinadores son indianos, o vecinos adinerados que viven en Madrid.

También es el momento en que llegan las casas extranjeras: Mutin-Cavaille-Coll, G. Wenner, Walcker o Thomas Hesse. ...

Tras la Guerra Civil surge el denominado órgano *neoclásico*. Es un tipo de órgano que incorpora elementos de la tradición clásica, -de la escuela ibérica y la nórdica o alemana- que se mezclan con algunos de la tradición romántica. Dicho resurgimiento del órgano vuelve a ser encabezado por el obispo, en este caso José Eguino y Trecu, natural de Azcoitia, organista y amigo de Nemesio Otaño.

Está representado en gran parte del territorio nacional por la fábrica O.E.S.A. (1941) (Organería Española S.A., con talleres en Azpeitia, heredados de Eleizgaray.) que sustituye a los Amezua. Su propio fundador don Ramón González de Amezua (gran organista y actual presidente de la Real Academia de BB.AA. de San Fernando) lleva ese apellido pero no pertenece a la misma familia.

Pertenecen a este estilo y fábrica un buen número de órganos en Cantabria, como los de Santander, (Catedral, Cristo, Anunciación, Jesuitas, Redentoristas) de Torrelavega (Virgen Grande), Las Caldas de Besaya y Los Corrales de Buelna.

EL ORGANISTA

Intimamente unido a la construcción del órgano se consideraba la figura del ejecutante. Desde la Edad Media el órgano era tocado por algún canónigo que ocupaba este cargo según las Constituciones del Cabildo. Es posible que se accediera mediante oposición, que es el método habitual en la época barroca.

El Cabildo redactaba las condiciones y se presentaban organistas de otras colegiatas o catedrales, a veces muy lejanas, según sus preferencias. Los exámenes se efectuaban ante tribunales formados por varios organistas competentes y se asignaba la plaza con su correspondiente dotación al ganador. Es las pruebas los candidatos debían demostrar sus cualidades no sólo en la ejecución a primera vista de partituras sino también en la improvisación.

En Cantabria sólo se han conservado referencias a oposiciones convocadas en la Colegiata de Santillana a finales del siglo XVIII, a las que se presentaron dos organistas, como explicaremos más adelante .

En la etapa de decadencia del instrumento , a principios del siglo XIX, las condiciones de acceso a la plaza de organista se fueron suavizando pero sus obligaciones eran cada vez más amplias, como señalan las "Condiciones" redactadas por el Cabildo de la Colegiata de Santillana en 1815, entre las que sobresale que el organista *"Deberá tener todas las obligaciones que tienen los demás canónigos y percibir las mismas utilidades. Deberá ser eclesiástico"*.

A partir de mediados del siglo XIX la afluencia de dinero indiano o jándalo a las iglesias hace que en ocasiones algunos benefactores regalen un órgano, como es el caso de Novales, y más tarde Terán, Comillas, Limpías, Ampuero...- siendo la parroquia la encargada de buscar al organista, lo que acarreará numerosos problemas en cuanto a su dotación y mantenimiento.

Solo la Catedral de Santander y la Colegiata de Santillana pudieron mantener hasta el Concilio Vaticano II la plaza de organista titular por oposición.

LA CONSERVACIÓN DE LOS ÓRGANOS.

Y

a hemos comentado la necesidad de un continuo mantenimiento que reclaman estos instrumentos. Sin duda el órgano mecánico es el que menos problemas presenta en cuanto a los mecanismos de transmisión y sin embargo cada cuatro o cinco años era necesario revisarle y sobre todo afinarle. Son escasas noticias en los libros de fábrica que se refieran sus averías o defectos, reparaciones de fuelles y otras obras de menor entidad por artesanos locales.

La reparaciones más habituales corresponden a los fuelles y otras obras de menor entidad, casi siempre por artesanos locales, como en el caso de Limpias, que lo hacía un zapatero.

Sin embargo, la llegada de los órganos de transmisión neumática, junto con los cambios de la música litúrgica y también de la función del órgano, que suceden en ese momento al cambio produjo la transformación o el desmantelamiento de muchos órganos mecánicos. Estos instrumentos requieren numerosas revisiones, ya que su sistema de funcionamiento es más delicado. Las membranas de piel sufren mucho con la humedad de nuestra región, de manera que si no se toca el instrumento o no se revisa a menudo se produce un rápido deterioro que puede ocasionar la ruina.

Así mismo las intervenciones de mantenimiento suelen dar ocasión a cambios mecánicos y a sucesivas ampliaciones, que no siempre son efectuadas por organeros competentes.

Durante la Guerra Civil sufrieron serios desperfectos o fueron destruidos doce órganos². Algunos pudieron recuperarse, como el de Ampuero, Santullán, Laredo, parroquia de Consolación en Santander, Otros no suenan desde esa época., como los de Novales, Solares y otros no llegaron a repararse, como el de las Clarisas de Santillana, las Concepcionistas de Villasana de Mena (Burgos, pero perteneciente a la Diócesis de Santander), La Anunciación, de Santander, o los de los PP. Salesianos y Pasionistas y Redentoristas, de Santander.

La última crisis que afectó al órgano fue la producida por la nueva normativa litúrgica y musical del Concilio Vaticano II, que restó protagonismo a nuestro instrumento como acompañante del canto litúrgico.

² Boletín Oficial del Obispado de Santander. 1941. Desaparecieron también 74 armoniums.

EL PLAN DE RECUPERACIÓN DE LOS ORGANOS DE CANTABRIA.

En la actualidad estamos asistiendo a la revitalización del órgano en nuestra región y ello es debido a la existencia de un ambicioso Plan de Restauración de órganos (1997) que patrocina y promueve la Obra Social de Caja Cantabria, con la colaboración de la Asociación para la Conservación de los Órganos de Cantabria. Sus objetivos son:

- . Recuperar una parte importante de nuestro patrimonio artístico que se encuentra en avanzado proceso de deterioro y abandono.
- . Poder disponer de una serie de instrumentos necesarios para los conciertos en los templos.
- . Salvar de la ruina estos instrumentos de carácter histórico que supuestamente se encuentran amparados por la legislación.

Este Plan se basa en cuatro vías simultáneas y complementarias:

1. LA RESTAURACIÓN

de los propios instrumentos.

2. GARANTÍA DE CONSERVACIÓN

Contratos de mantenimiento con los organeros,
en los que colabora la Consejería de Cultura.

3. LA FORMACIÓN DE ORGANISTAS

- a) LA CÁTEDRA DE ÓRGANO "JUANJO MIER"
- b) LA FORMACIÓN DE ORGANISTAS LITÚRGICOS
- c) CURSOS DE FORMACIÓN para el conocimiento del órgano
Jornadas Nacionales, regional e Internacionales.
El V Congreso Nacional del Órgano Hispano,
celebrado en Santander.

4. LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA DE ÓRGANO

Conciertos didácticos, recitales de grandes organistas,
ciclos de audiciones como:
"Las tardes musicales en el verano"
y
"El órgano en las cuatro estaciones".

SIGNIFICADO DE ESTE PLAN DE RESTAURACIÓN DE LOS ÓRGANOS DE CANTABRIA.

La ejecución de este Plan ha supuesto una mentalización de la sociedad cántabra hacia la conservación de esta parte importante de nuestro patrimonio histórico-artístico-musical. Su importancia y valoración a nivel nacional se concreta en las siguientes novedades:

Programa pionero en España.

Este Plan general de restauración de órganos es único en España hasta la fecha. En muchas comunidades autónomas los gobiernos regionales patrocinan la restauración de algunos órganos de interés por su carácter histórico o por su localización en monumentos emblemáticos: catedrales, santuarios, pero no se han planteado la redacción de un Plan integral de restauración de los órganos de toda la Comunidad o Región. Tampoco el Estado tiene un Plan general, a pesar de que los órganos que se conservan en edificios monumentales (B.I.C) tienen también esta misma categoría. Incluso ni se han preocupado de promover la restauración de los órganos de las Catedrales, habiendo un Plan integral de restauración de Catedrales.

Recuperar un patrimonio abandonado y en trance de desaparición.

Los órganos constituyen una parte del patrimonio histórico-artístico muy sensible por las necesidades de mantenimiento que precisan. Casi la totalidad de los conservados está situados en edificios religiosos y hasta hace cuarenta años realizaban la función litúrgica para la que se habían creado desde hace siglos. Pero las nuevas normas litúrgicas emanadas del Concilio Vaticano II, cuya interpretación sesgada supuso el rechazo de la música religiosa tradicional, hizo que gran parte de ellos quedaran fuera de servicio, por la muerte de los organistas, por la falta de preparación musical de los nuevos sacerdotes o por el elevado coste de contratación de nuevos organistas.

El resultado ha sido el casi total abandono de una parte importante de órganos (entre el 70 y el 80 %) , que sin uso ni mantenimiento han caído en una inminente ruina.

Formación de organistas que se encarguen de los instrumentos.

La educación musical en los Seminarios es prácticamente inexistente y en gran parte de los Conservatorios ,(salvo los que son de Grado Superior) no existen estudios de órgano. Al no existir órganos disponibles para estudiar, tampoco los estudiantes se interesan por este instrumento.

Sin embargo, desde hace unas décadas, venimos asistiendo a una revalorización en

Europa de estos instrumentos, impulsada por aquellos países en los que existe una mayor conciencia de este patrimonio -Francia, donde existe una Comisión Nacional para este tema desde el año 1932, Alemania, Austria-, que han promovido campañas de restauración de órganos o de construcción de instrumentos nuevos.

En España, algunas iniciativas como los ciclos de música de órgano de la Fundación Juan Mách, los del Museo Arqueológico Nacional o la recuperación y valoración del órgano barroco hispano en Castilla, han propiciado un interés renovado por este instrumento, que comienza de nuevo a motivar a los jóvenes músicos.

La Cátedra de órgano "Juanjo Mier", los cursillos, las jornadas sobre el órgano y la los conciertos en las iglesias, con abundante asistencia de público, han supuesto un impulso al estudio y la restauración de estos instrumentos, sobre todo los más antiguos.

Realización de Jornadas regionales, Nacionales e Internacionales.

El conocimiento de las realizaciones y experiencias que tienen lugar en otros ámbitos es fundamental para progresar en la dirección adecuada. Por ello es necesario promover el contacto e intercambio de información sobre estos aspectos, cuya problemática es similar en otras regiones o países.

La Asociación par la Conservación de los Órganos de Cantabria tiene contactos permanentes con otras asociaciones del mismo tipo y similares objetivos en otros países como Francia (Avignon), Italia (Vicenza), Austria (Viena), que incluso han fructificado en la realización de Jornadas Internacionales (1999) que sirvieron para analizar y valorar las actividades que en torno a este tema se están llevando a cabo en los respectivos estados.

La programación de Jornadas Nacionales y regionales, aportan conocimiento sobre otros ámbitos más próximo, que son los que más y mejor nos pueden influir y orientar recíprocamente.

Investigación y publicación del Catálogo de los órganos de Cantabria.

Para conservar el patrimonio es imprescindible conocerlo y valorarlo y para ello es necesario abordar vía de investigación que permitan descubrir el interés de estos instrumentos para nuestra cultura. Este terreno ha estado prácticamente yermo en todos los aspectos -histórico, técnico, musical- y ahora empieza a revitalizarse con la realización y publicación de inventarios y catálogos de órganos por provincias o comunidades autónomas (Vizcaya, Guipúzcoa, Navarra, Valladolid, Comunidad Autónoma de Madrid, Huesca,...)

En Cantabria también nos hemos preocupado por investigar desde los orígenes la utilización de estos instrumentos y su inventario como paso previo para abordar el Plan de Restauración de los órganos. El Catálogo general de órganos de Cantabria actualmente en prensa es una muestra de ello.

Difusión de la música de órgano.

Para la revitalización de los instrumentos y de su música es esencial la colaboración de las instituciones (públicas, privadas y propietarias), así como la participación del mayor número posible de personas y público en general interesada por este tema. Por ello es necesaria la difusión de esta actividad a través de audiciones, recitales, conciertos didácticos,... que lleguen a un amplio número de población.

Además de los conciertos inaugurales se programan conciertos de fin de Curso de la "Cátedra de órgano Juanjo Mier", recitales en fechas señaladas, como Semana Santa, Santa Cecilia o Navidad y , en particular, una programación que ya se está consolidando de un ciclo de Audiciones de órgano en verano, bajo el título de "Las tardes musicales en el órgano" y "El órgano en las cuatro estaciones", que se extiende a lo largo del año.

Utilización de medios visuales: pantalla gigante en los conciertos.

Todos los conciertos programados por la asociación , a excepción de los que son simultáneos, pueden seguirse a través de un sistema de circuito cerrado de vídeo, que proyecta las imágenes del organista y de los teclados en una gran pantalla de 3 mts de largo ubicada en el presbiterio.

Con ello se puede entender mejor la música y valorar la actuación del organista. El público valora muy positivamente esta ayuda.

Conciertos didácticos para escolares.

En todas las localidades en las que se han inaugurado órganos se han celebrado conciertos didácticos para los escolares de centros públicos o privados y de diversos niveles: primaria, ESO y bachillerato.

La actividad se divide en tres partes:

- explicación con diapositivas de la evolución y funcionamiento del órgano.
- audición de diversas piezas cortas de diferentes géneros, épocas y estilos.
- visita al interior del órgano, para comprender mejor su funcionamiento.

Explicaciones didácticas en los conciertos y visitas al interior del instrumento.

En las audiciones y conciertos programados por Caja Cantabria y la Asociación para la Conservación de los Órganos existe siempre un presentador que explica este Plan de Restauración de órganos, las características del órgano que va a sonar y la música que se va a interpretar.

Al final del concierto se invita al público a subir al coro para conocer el interior del órgano, con una explicación somera de su funcionamiento. Es una actividad valorada muy positivamente y tiene mucha aceptación.

“Las tardes musicales”.

El título hace referencia a las audiciones que en Alemania, promovidas por Buxtehude y otros organistas, se realizaban las tardes de los domingos. A estos conciertos iba Juan Sebastián Bach, que tuvo que desplazarse más de trescientos kms, a pie para escuchar al maestro Buxtehude. En España, aunque no está todavía bien estudiado, también existieron este tipo de audiciones musicales los domingos después de la comida, principalmente en las catedrales e iglesias de las grandes ciudades que podían disponer de organista y capilla musical, como un aliciente más para atraer público a las iglesias (ver las últimas investigaciones de don Dámaso García Fraile, catedrático de la Universidad de Salamanca)

Se trata de un programa que pretende difundir la música de órgano a nivel general y sobre todo dedicado a los visitantes de Cantabria durante el mes de agosto, que proceden de muchas regiones de España y del extranjero. Las audiciones están a cargo de profesores y alumnos de la citada Cátedra de órgano “Juanjo Mier”, que patrocina Caja Cantabria.

Todos los conciertos se siguen a través de un circuito cerrado de video que proyecta las imágenes a una pantalla gigante instalada en el presbiterio, para que el público pueda seguir las evoluciones del organista, - tocando los teclados manuales y el pedal o cambiando de registros -, con lo que a la vez se consigue una mayor comprensión de la música que se está oyendo.

Tiene lugar en las principales ciudades o villa de la región los domingos por la tarde y tienen una gran acogida por parte de las instituciones y del público que llena los templos.

Habitualmente se realizan en Santander, Torrelavega, Reinosa, Santo Toribio de Liébana, San Vicente de la Barquera, Castro Urdiales, Laredo, Renedo de Piélagos ...

En su realización colaboran, además del Obispado y Caja Cantabria, los propios AYUNTAMIENTOS, como una forma de implicación en este apoyo al Plan de Restauración de órganos.

Por último, como fruto de esta labor impulsada por Caja Cantabria y la asociación Para la Conservación de los Órganos de Cantabria se ha conseguido que instituciones oficiales, como la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria se interesen por el Plan y apoyen nuevos proyectos de restauración y difusión del órgano y su música, así como la concienciación de su protección legal con la incoación de expedientes de declaración de BIC de aquellos órganos más relevantes.



ORGANOS	Año	Constructor
barrocos		
NOVALES. Iglesia de la Asunción	1867	Tomas Hesse
SANTILLANA DEL MAR. Colegiata.	h.1717	¿ / Inchaurbe
TERÁN . Iglesia de Santa Eulalia.	1891	J. Otores (Palencia)
ESCALANTE. Convento de MM. Clarisas.	1877	Cipriano Estecha
románicos		
SAN VICENTE DE LA B. I. de Santa María.	1915	Eleizgaray/Aspiazu
COMILLAS		
- Universidad Pontificia	1892	Pedro Roqués
- Panteón del Marqués de Comillas.	1881	Vilardebó
- Iglesia parroquial	h.1892	P. Roqués/OESA
RUILOBA. Convento de MM. Carmelitas	1878	P. Roqués
CÓBRECES. Monasterio "Viaceli"	h.1920	¿ /Aspiazu
TORRELAVEGA. Iglesia de la Asunción	1917	Eleizgaray
SOTO IRUZ. Convento de San Francisco	1931	J. Dourte
SANTANDER.		
- Santa Lucía.	h.1905	Mutin-Cavaillé-Coll
- Ntra. Sra. de Consolación.	h.1902	Inchaurbe ¿
- PP. Carmelitas	1912	A. Amezua /Aizpuru
- PP. Escolapios	1931	J. Dourte
REINOSA. Iglesia de San Sebastián	1897	Inchaurbe
VILLACARRIEDO. Iglesia PP. Escolapios	h.1895	P. Roqués
SANTOÑA. Iglesia de Santa María del Puerto	h.1920	Eleizgaray

SANTULLÁN. Iglesia parroquial	1926	J. Dourte
AMPUERO. Iglesia de Santa María	1909	G. Wenner.Burdeos.
LIMPIAS . Santuario del Santísimo Cristo	1918	Eleizgaray
LIENDO. Iglesia de la Asunción	1820	Eleizgaray
HOZ DE MARRÓN . Santuario B. Aparecida	1919	Lope Alberdi

neoclásicos

SANTO TORIBIO DE LIÉBANA. Monasterio	1954	Rieger.Swarzach
TORRELAVEGA. Iglesia de la Virgen Grande.	1964	OESA
BARREDA. Iglesia de Santa María	1958	Loyelux
LAS CALDAS DE BESAYA. Santuario	1946	OESA
LOS CORRALES DE BUELNA. Iglesia parr.	1948	OESA

SANTANDER.

- Catedral	1953	OESA
- Santísimo Cristo	1958	OESA
- La Anunciación	1968	OESA
- PP. Franciscanos	1957	Amezúa-Galdós
- Iglesia de San Francisco.	1962	J. Rogent
- Iglesia de San Roque	h.1945	A. Amezua y Cia
- PP. Jesuitas	1972	OESA
- PP. Redentoristas	1960	OESA

LAREDO. Iglesia de Santa María	1913	Walcker. /OESA/Azpiazu
CASTRO URDIALES. Santa María	1949	Pels (Alkmaar.Holanda)
LOS PRADOS (Liérganes.MM Cistercienses)	1986	Orgamusik.Madrid)
RENEDO DE PIÉLAGOS. Iglesia parroq.	2002	Pels / Azpiazu
ASTILLERO. Iglesia parroquial	2003	Azpiazu

órganos positivos o de estudio

SANTANDER. Camerata Coral. (positivo). F. Delhumeau. Aubisson. Francia 1991

SANTANDER. Orquesta Europa C. M. F. Acitores. Torquemada. Palencia 1996

SOLARES. Particular. E. Bribiesca (Méjico).

órganos trasladados

Comillas. Uní. Pontificia. Cap. Interamericana..... Eleizgaray (trasladado a Madrid)

Castro Urdiales . Palacio Ocharan (privado) Rogerst (trasladado a Vizcaya)

órganos desaparecidos

Comillas. Parroquia de San Cristobal Roqués

Santander:

- | | |
|-------------------------------------|------------|
| - Parroquia Anunciación. | J. Dourte |
| - PP. Jesuitas | Eleizgaray |
| - Santa Lucía. | Roqués |
| - Anunciación | Roqués |
| - San Francisco | Roqués |
| - Seminario Corbán | Roqués |
| - Siervas de María (c/ Santa Lucía) | Eleizgaray |

Santillana. Convento Regina Coeli MM. Clarisas P. Roqués

El Soto. Convento PP Carmelitas Roqués (y otro Lope Alberdi)

Los Carabeos. Montesclaros. Convento Dominicos Doroteo Otoresl

Las Caldas. Convento. PP. Dominicos Doroteo Otoresl.

Solares . Parroquia de Santa María. ¿¿

Ajo. Convento S. Ildelfonso ¿?



AMPUERO

Iglesia de Santa María

Construido en 1909 por G. Wenner. Burdeos (Francia).

Consta de dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 y posee 10 juegos.

Primer teclado	Segundo teclado	Pedalero
Principal 8	Flauta 8	Subajo 16
Octava 4	— 8	Contras
Voz Celeste 8	Cor de noche 8	
	Trompeta 8	
	Clarín 4	

Enganches y efectos:

5 manuales: lengüetería /enganche R / enganche G.O. / Unión / trémolo.
5 enganches de pie (los mismos).

Expresión de persiana para el segundo teclado (pedal lateral).

Estado de conservación:

En la actualidad se encuentra desmontado en una casa cerca de la iglesia, mientras finalizan las obras de restauración de la iglesia y del coro.

ASTILLERO

Iglesia parroquial de San José

Construido en 2003 por J. A. Azpiazu e hijo (Azpeitia).

Consta de 15 registros en dos teclados de 56 notas y pedalero de 32.

Primer teclado	Segundo teclado	Pedal
Flautado 8	Viola da gamba 8	Subajo
Bordón 8	Fl. Chimenea 8	Contras 8
Octava 4	Voz celeste 8	Violón 8
Quincena 2	Ocarina 4	
Lleno 3h	Docena 2 2/3	
	Zímbala 3/4	
	Trompeta Real 8	
	Trémolo	

Enganches. I/P, II/P, I/II, Tromp, TT.

Expresión para el segundo teclado

BARREDA

Iglesia parroquial de Santa María

Construido por Loyelux (Azpeitia) en 1958.

Consta de un teclado de 54 notas y un pedalero de 24 notas.

Contiene 7 juegos y trémolo.

Juegos:
Violón 8'
Octava 4'
Flauta Chimenea
Cor Anglais
Quinta
Violón

Pedal de expresión

BARROS

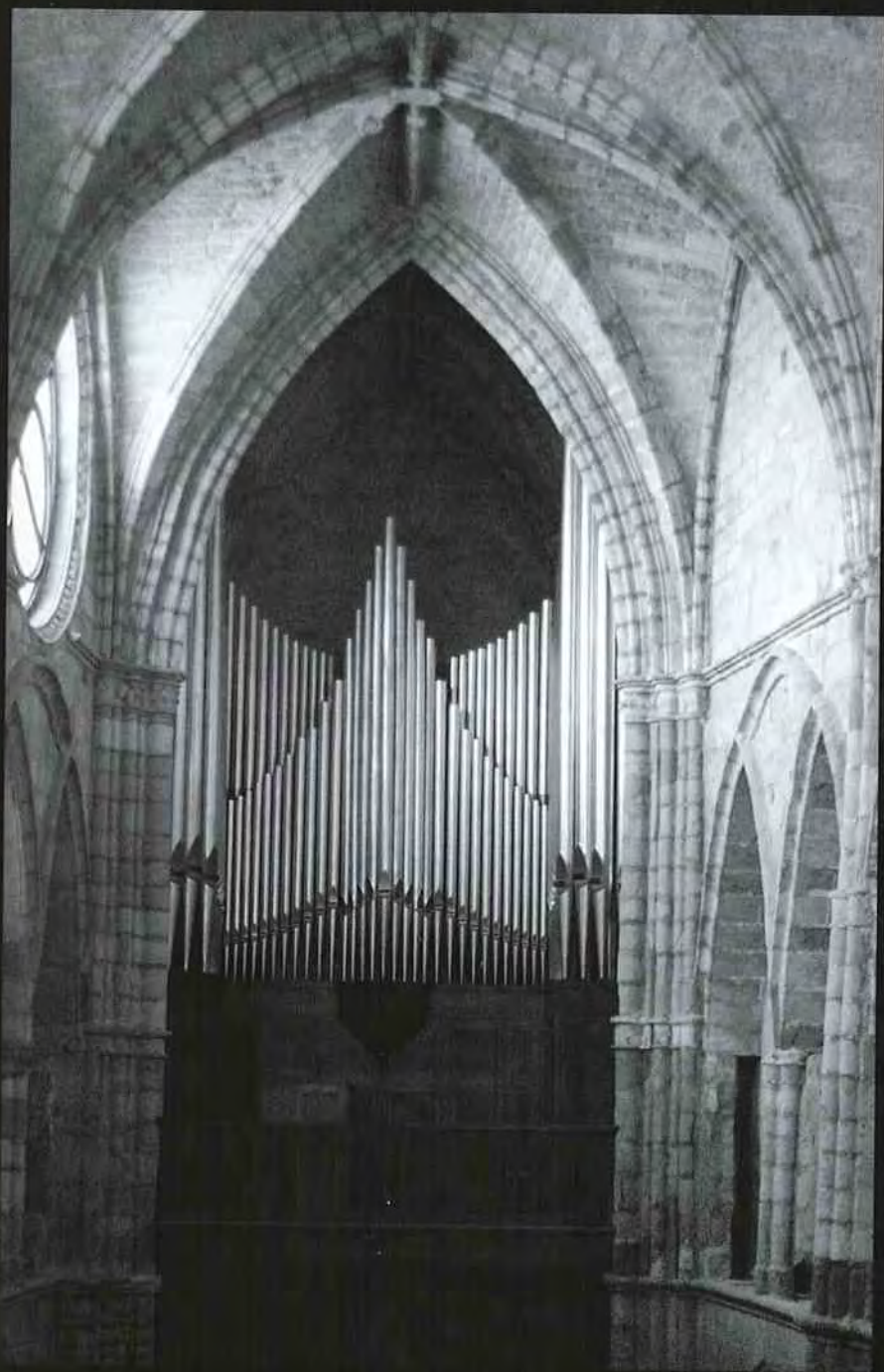
Santuario de Las Caldas de Besaya

Construido en 1946 por Organería Española, S.A.

La consola, que se encuentra en medio del coro, dispone de un solo teclado y pedalero de 30 notas, mientras que la caja se ha instalado sobre la sillería del coro.

Transmisión eléctrica.

Contiene ocho juegos y trémolo:	
Subajo 16 (pedal)	Flautado 8
Violón 8	Salicional 8212
Celeste 8	Octava 4p
Zímbala 3 h.	Trompetería 8
Posee un enganche de Unión I/P 8 y carece de Expresión	



CASTRO URDIALES
órgano parroquial de Santa María

CASTRO URDIALES

Iglesia parroquial de Santa María

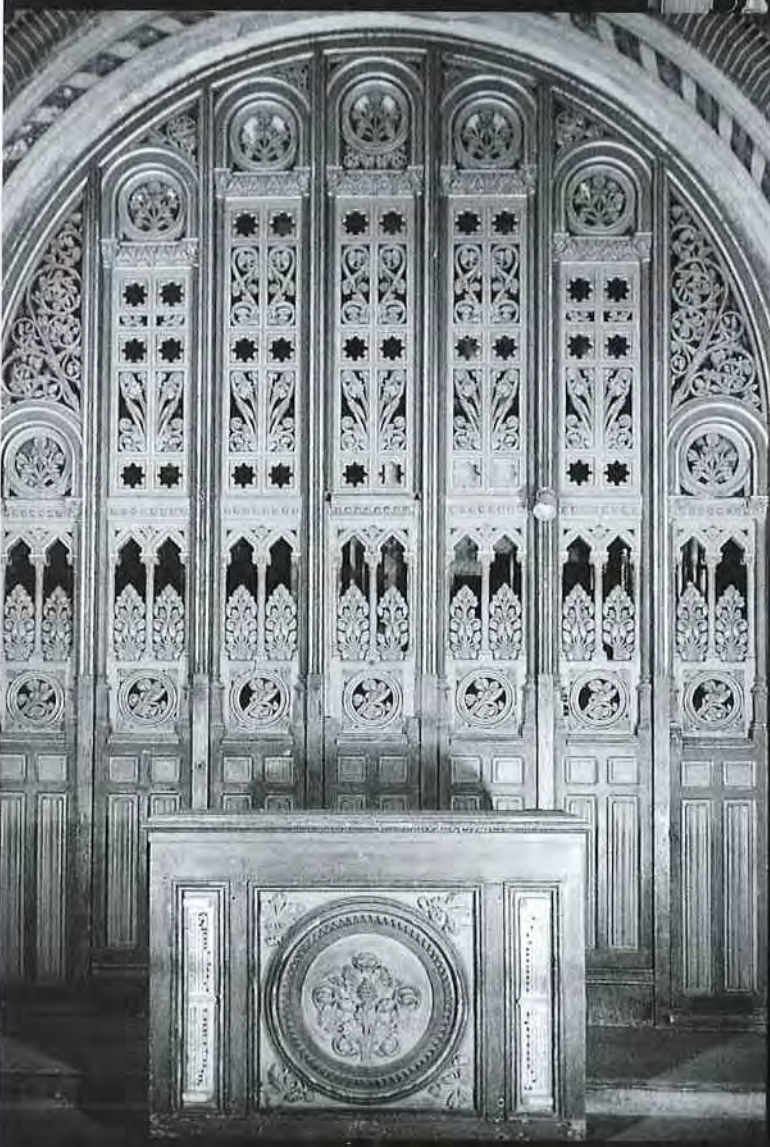
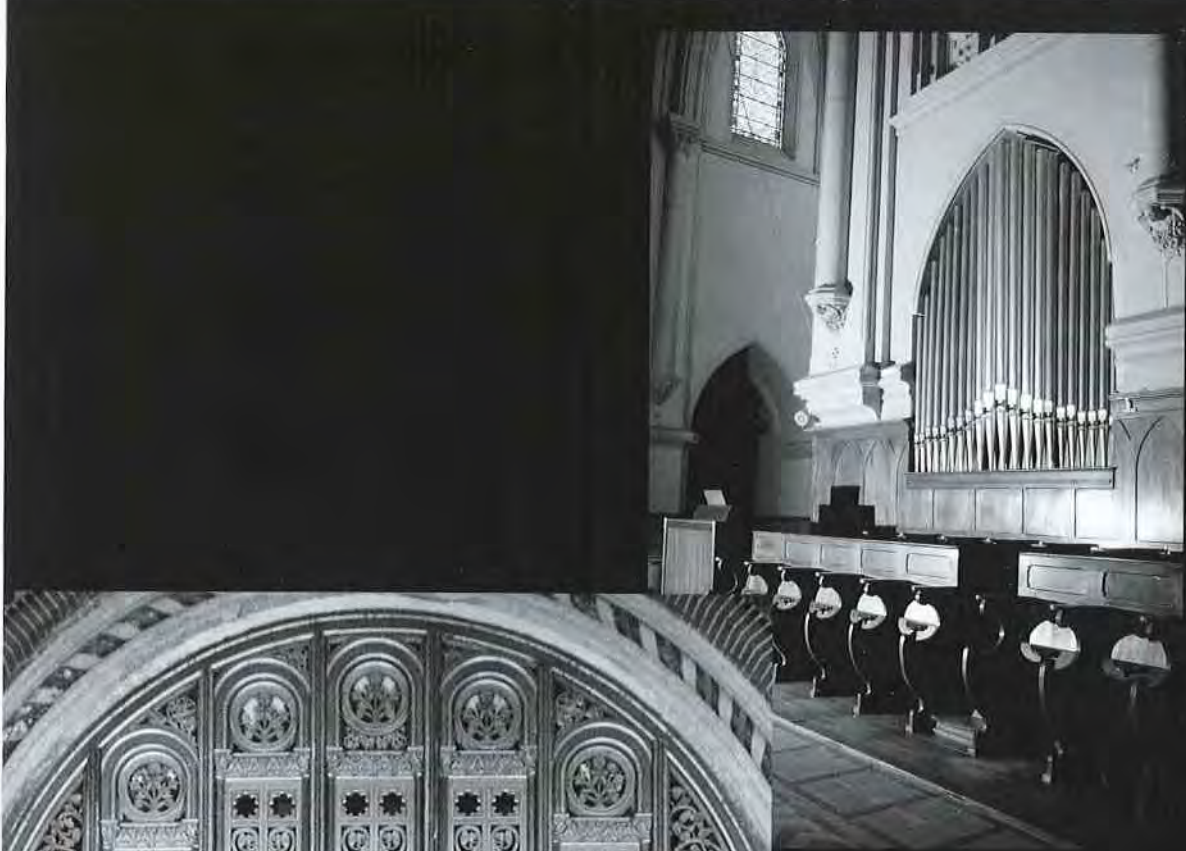
Construido en 1949 por Pels (Alkmaar.Holanda). Trasladado de la Catedral de Evreux (Francia) y montado en Castro Urdiales por J.A. Aspiazu e hijo.

Consola con tres teclados manuales de 56 notas. Pedalero de 32 notas.
Transmisión eléctrica y neumática. Caja expresiva de transmisión neumática.
Consta de 28 registros:

1º teclado	2º teclado	3º teclado	pedalero
Principal 16'	Violón 8'	Bordón 8'	Contrabajo 16
Principal 8'	Fl.Cónica 4'	Viola da gamba 8'	Subajo 16
Octava 4	Flauta 2	Flauta 4	Bordón 8
Quincena 2	Sesquiáltera 2 h	Nazardo 2 2/3	Principal 4
Lleno 3h	Decinovenia 1 1/3	Lleno 3 h	Bombarda 16
Trompeta Real 8	Zímbala 3h	Fagot y oboe 8	Trompeta 8
Corneta 5 h	Cromorno	Trémolo	Clarín 4
Flauta 8			

Enganches	Combinaciones
P + I	Autom. Pedal
P + II	Combinaciones libres
P + III	PP. Pianissimo
I + II	P. Piano
I + III	MF. Mezzoforte
II + III	F. Forte
	FF. Fortissimo
	T. Tutti





CORRECTOS
Ministerio Virelay
TV Gisterday

COMILLAS

CÓBRECES

Monasterio Viaceli. PP. Cistercienses

Construido hacia 1920 para Talavera de la Reina. Restaurado y ampliado por José Antonio Aspiazu (Azpeitia).

Consta de dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas. Posee 11 registros.

Primer teclado	Segundo teclado	Pedal
Flautado 8	Violón 8	Subajo 16
Flauta Chimenea 8	Gamba 8	Violón 8
Octava 4	Celeste 8	
	Quincena 2	
	Lleno 3 h.	
	Trompeta 8	
Enganches	I-P	II/I/8
	II-P	II/I/4
	TUTTI	Octavas graves del II-I.
Efectos	Trémolo	
	Expresión, para todos los juegos salvo el de la fachada.	

COMILLAS

Universidad Pontificia

Construido en 1892 por Pedro Roqués (Zaragoza).

Posee 16 registros distribuidos en dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas.

1º teclado	2º teclado	Pedalero
Violón 26	Flauta	Contras 25
Flautado 13	Dulciana	Contras 13
Violón	Viola	
Octava	Celeste	
Quincena.	Flauta Octavante	
Trompeta Real	Eufón	
Bajoncillo	Corno inglés	
Trémolo		
Enganches		
I/ Pedal, II/ Pedal. I/II (Unión) Tutti		

COMILLAS
Capilla-panteón de los Marqueses de Comillas



COMILLAS
Iglesia parroquial de San Cristóbal



ESCALANTE
Convento de la Santa Cruz, XXI. Clarisa



HOZ DE MARRÓN
Santuario de la Bien Aparecida



ESCALANTE

Convento de la Santa Cruz. MM. Clarisas

Construido en 1877 por Cipriano Estecha (Bilbao).

Posee un solo teclado de 48 notas –la primera octava es completa- y ocho registros, en forma de tiradores cilíndricos de madera, dispuestos verticalmente a los lados del teclado. Cuatro juegos flautados son partidos y los cuatro de lengüetería completos.

Teclado partido		
Mano izquierda	Mano derecha	
	trompeta real	
quincena	quincena	
octava	octava	
flautado de violón	flautado de violón	
flautado de 13	flautado de 13	
Enganches	De rodilla:	De pie:
	trompeta real.	trompeta real
	bajoncillo	clarín
	clarín	

HOZ DE MARRÓN

Santuario de la Bien Aparecida

Construido en 1919 por Lope Alberdi (Barcelona).

Restaurado y ampliado con un Llano, por F. Acitores, en 2005.

Consta de dos teclados manuales de 56 notas y pedalero de 30 notas.

Posee 14 juegos.

Primer teclado	Segundo teclado	Pedalero
Bordón 16 p	Viola Gamba 8 p	Contrabajo 16 p
Bordón 8 p	Cor de nuit 8 p	Contras 8 p.
Montre 8 p	Voz celeste 8 p	
Flauta armónica 8 p	Flauta octavante 4 p	
Octava 4 p	Octavin 2 p	
	Trompeta Armónica 8 p	
	Fagot Oboe 8 p	
Enganches y efectos:	Fuertes de lengüetería.	
	Fuertes de Flautado.	
	Trémolo de 2º teclado.	
	Expresión de 2º teclado.	
	I - pedal.	
	Unión de teclados.	
	Octava baja.	



LAREDO

Iglesia parroquial de Santa María

Construido en 1913 por Walcker. Restaurado en 1975 por OESA. Restaurado, ampliado y colocado en el lugar actual por J.A. Azpiazu en 1999.

El actual órgano posee 16 juegos en dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas. El segundo teclado es expresivo. Su transmisión es mecánica y eléctrica.

1º teclado. G.O.	2º teclado. Expresivo	Pedalero
Principal 8p.	Corno de noche 8'	Subajo 16'
Flauta de Viena 8'	Viola de gamba 8'	Flauta 8'
Violón 4'	Voz celeste 8'	
Octava 4'	Flauta 4'	
Quincena 2' *	Sexquiáltera 2h.*	
Lleno 3 hileras	Trompeta Real 8'	
Trompeta de batalla 8**	Flauta 2**	
Enganches-efectos	I/P I/P II/I/8 II/I/16 II/I/4 I/I/4 TUTTI Pedal de Expresión y trémolo.	

LIENDO

Iglesia parroquial de la Asunción

Construido en 1820 por Eleizgaray.

Posee un solo teclado manual de 56 notas y pedalero de 30 notas.

JUEGOS: 9	Teclado	Pedalero
	Violón 16 p	Contrabajo 16 p
	Flauta Armónica 8 p	
	Octava 4 p	
	Gamba 8 p	
	Voz Celeste 8 p	
	Contrabajo 16	
	Trompeta 8	
	Trompeta real 8	
Enganches (pedales)	Primer teclado/pedal fuerte general trémolo	
Pedal de Expresión		



LIMPIAS

Iglesia parroquial de San Pedro. Sumario del Somo. Cristo

LIÉRGANES

Los Prados. Monasterio de MM. Cistercienses

Construido en 1986 por Orgamusik (Madrid). Dos teclados de 5 octavas (61 teclas) y pedalero de 30.

JUEGOS:	Siete y 16 registros.	
	Primer teclado	2º teclado
	flauta 4	trémolo
	diapasón 8 p	dulzaina 8p
	Suboctavas	cort de nuit 8p
		voz celeste 8p
		fagot oboe 8p
Enganches:(y pedales)	bordón 16 (para el pedal)	
Enganches y combinaciones:	Tutti	
	combinación libre	
	Bordón	
	-I al pedal	
	-II al pedal	
	-II - I unísono	
	-II - I suboctavas	
	-II - I suboctavas, superoctavas	

LIMPIAS

Iglesia parroquial de San Pedro. Santuario del Smo. Cristo

Construido en 1918 por Eleizgaray. Se trata de un instrumento de 2 teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas, que funcionaba por transmisión neumática. En la actualidad se encuentra electrificado. Posee 12 registros distribuidos entre los dos teclados, con una composición netamente romántica (flautados, voz celeste, octava, viola, cor de nuit, principal y trompeta armónica) así como efectos y enganches de pedal: fuerte trompetería y Tutti. Los secretos son de corredera mecánica, de notable interés. Todos los tubos se encuentran dentro de una caja expresiva. La fachada es neoclásica con tres torres rematadas por frontones.

1º teclado. Gran órgano	2º teclado. Recitativo	Pedalero
Flautado violín 16'	Gamba 8 p	Contrabajo 16 p.
Principal 8'	Voz celeste 8'	
Flauta de Viena 8	Cor de nuit 8'	
Viola 8'	Quintatón 8'	
Octava 4'	Flauta travesera 4'	
Trémolo	Trompeta armónica 8'	
Enganches (pedales)	I/P, II/P, II/I/8, II/I/16, II/I/4	
	Fuerte lengüetería, TUTTI.	
Expresión: Todo el órgano, tanto el primero como el segundo teclado, se encuentra dentro de una caja expresiva		

LOS CARRALES DE BUELNA

Iglesia parroquial de San Vicente



NOVALES

Iglesia parroquia de la Asunción



LOS CORRALES DE BUELNA

Iglesia parroquial de San Vicente

Construido en 1948 por OESA. Restaurado por J.A. Azpiazu e Hijo.

Posee dos teclados manuales de 56 notas y pedalero de 25 notas. Posee 9 juegos completos.

1º teclado	2º teclado	Pedalero
Flautado 8'	Flauta Dulce 8'	Subbajo 16'
Octava 4'	Gamba 8'	
Trompeta 8'	Celeste 8'	
	Octavante 4'	
	Zímbala 3 h.	
	Temblante (trémolo).	
Enganches y pedales	II / P	Leng - EX
	I / P	Tutti
	II / I - 16	pedal de expresión
	II / I - 8	
	I / I - 8 EX	

NOVALES

Iglesia parroquia de la Asunción

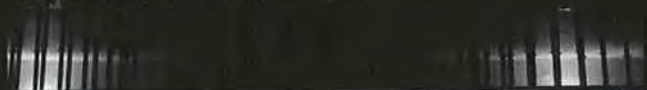
Construido en 1867 por Tomas Hesse (Burgos).

La consola posee un teclado de 56 notas y un pedalero de 12 notas.

JUEGOS: 16 registros. (algunos partidos)		
	Mano izquierda	Mano derecha
	Bajoncillo	Clarín
	Trompeta	Clarín Real
	17na y 19na	17na y 19na
	17na y 12na	Quincena
	Octava	Octava
	Violón	Violón
	Flautado	Flautado
Enganches:	trompeta	



REINOSA
Iglesia parroquial de San Sebastián



RENEDO DE PIÉLAGOS
Iglesia parroquial de Santa María

REINOSA

Iglesia parroquial de San Sebastián

Construido en 1897 por Inchaurre (Zaragoza).
Consta de un teclado de 56 notas y pedalero de 25
Posee 13 juegos.



Teclado Gran órgano-expresivo		Pedalero
Flautado 16'	Bajoncillo 8'	Contras 8'
Voz Celeste 8'	Flautado violón 8'	Contras 16'
Trompeta real 8'	Flautado 8'	
Viola de Gamba 8'	Octava 4'	
Clarinete 8'	Flauta 8'	
Voz Humana (Quincena 2')		
Pedal de Expresión. Todo el órgano es expresivo.		
Enganches:	Efectos	
	- llamada Flautado 16'	
	- llamada a Trompetería	
Trémolo		
1º al pedal		
Motor: Ventilador silencioso, nuevo.		

RENEDO DE PIÉLAGOS

Iglesia parroquial de Santa María

Construido por J.A. Aspiazú e hijo (Azpeitia.Guipúzcoa).
Consta de un teclado de 56 notas y pedalero de 25 notas. Presenta 9 registros partidos. La denominación de las dimensiones se expresan en palmos, como era habitual en el órgano ibérico.

Mano izquierda	Mano derecha	Pedal
Flautado 13'	Flautado 13'	Subbajo 26'
Violón 13	Violón 13	
Octava 6 1/2	Octava 6 1/2	
Quincena 3 1/4	Quincena 3 1/4	
Decinovenena 2 1/3	Decinovenena 2 1/3	
Trompeta de batalla 13	Trompeta de batalla 13'	
Lleno 3 hileras	Lleno 3 h.	
Regalía 6'	Regalía 6'	
Efectos: trémolo		
Enganches: Teclado al pedal.		



RUILOBA

Convento de MM. Carmelitas

RUILOBA

Convento de MM.Carmelitas

Construido en 1878 por P. Roqués (Zaragoza).

Posee un solo teclado partido de 56 notas y pedalero de 12 notas. Los registros se accionan mediante tiradores de madera circulares laterales a la ventana, en disposición vertical. Posee 6 juegos partidos.

Mano izquierda	Mano derecha
Violón	Violón
Flautado 13	Flautado 13
Celeste	Corneta
Quincena	Bajoncillo y clarín
Salcional	Salcional
Octava	Octava
Enganches:	Dos de pedal. (faltan los pedales).

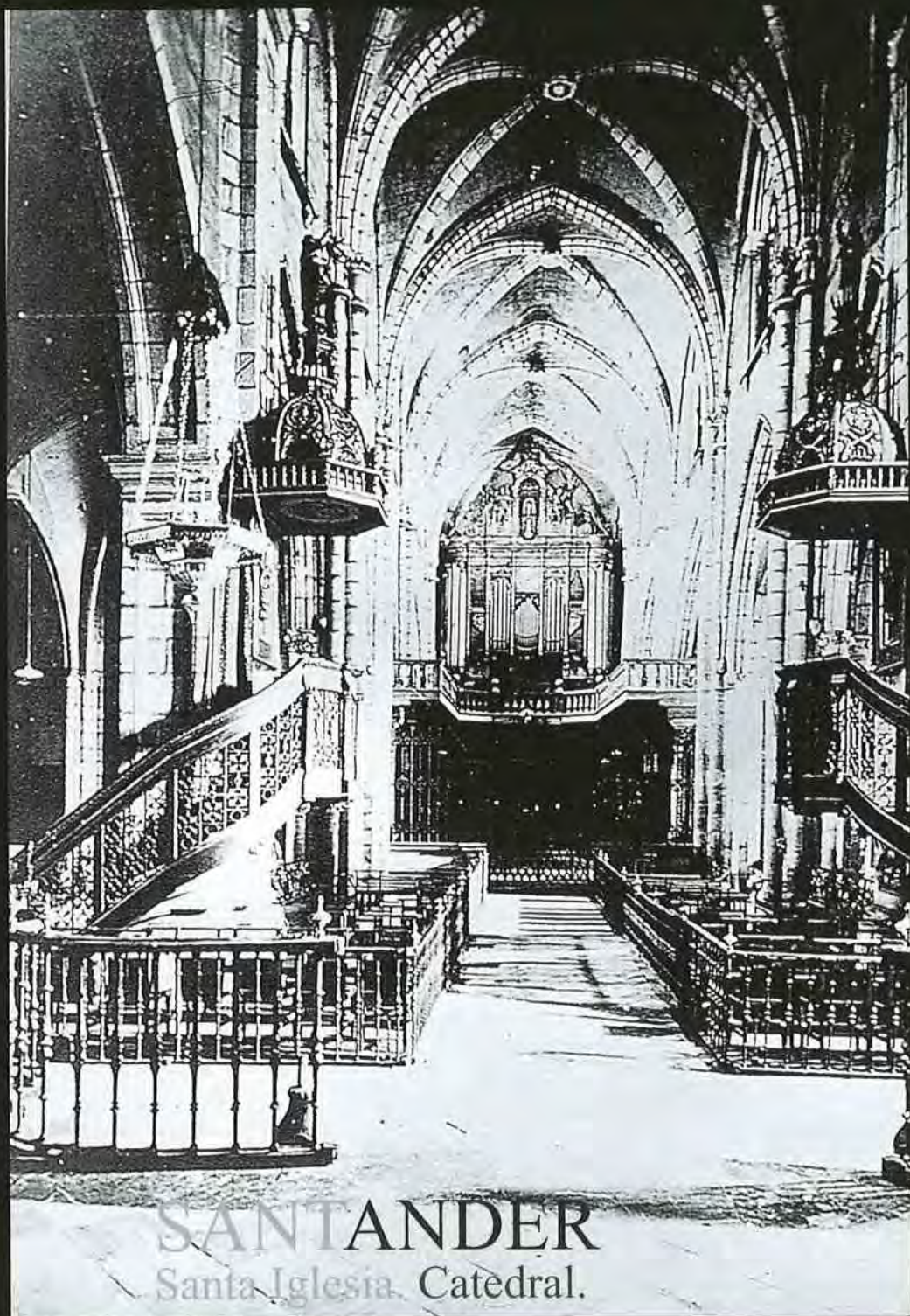
SANTANDER

Iglesia parroquial del Santísimo Cristo

Construido por OESA en 1958.

La consola se encuentra adelantada, frente al altar y contiene dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas. Posee 13 juegos.

Primer teclado	Segundo teclado (Expresivo)	Pedalero
Flautado 8'	flauta chimenea 8'	Subajo 16'
Violón 8'	Viola de gamba 8'	Violón 8'
Octava 4'	Voz celeste 8'	
Temblante	Flauta 4'	
	Nazardo 2 2/3	
	Lleno 3 h.	
	Fagot y Oboe 8'	
	Trompeta 8'	
Enganches:	I/P, II/P, II/I/16, II/I/8, TUTTI	
Efectos:	Transpositor baja 5 medios tonos.	



SANTANDER
Santa Iglesia. Catedral.

SANTANDER

Santa Iglesia Catedral



Construido en 1953 por OESA (Azpeitia. Guipúzcoa).
 Dispone de tres teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas. 37 juegos.

Primer teclado	2º teclado	3º teclado	Pedalero
Flautado 16	Flauta 8	Quintadena 16	Grave 32 p
Flautado 8	Corno de gamo 8	Diapasón 8	Contras 16
Violón chime, 8	Flauta cónica 4	Flauta dulce 8	Subajo 16
Flauta armónica 8	Docena 2 2/3	Gamba 8	Violón 8
Octava 4	Quincena 2	Celeste 8	Contras 8
Lleno 4 hil.	Diecisetena 1 3/5	Flauta 4	Principal 4
Trompeta 8	Corneta 5 hil.	Decinovenena 1 1/3	Bombarda 16
Clarín 4	Zímbala 2 hil.	Zímbala 4 hil.	Trompeta 8
	Cromorno 8	Fagot oboe 8	Clarín 4
		Trompeta 8	
		Clarín 4	
Efectos	Temblante I		
	Temblante II		
	Temblante III		
	Piano Pedal Automático		
	Pedal de Expresión II		
	Pedal de Expresión III		
Enganches: (de pie)			
III-P	III/III 4	III/I 8	I/I - 8 - Ex TUTTI
II-P	III/II 8	III/I 4	Leng - Ex
I-P	III/I 16	II/I 8	Mix - Ex 16 - Ex
Enganches: (manuales) (debajo de los teclados I y II)			
I/P	Prep.	Anul.	CA1, CA2, CA3, Anul.



SANT LUCÍA
Iglesia parroquial de Santa Lucía

SANTANDER

Iglesia parroquial de San Francisco

Construido en 1962 por J. Rogent (Barcelona). Restaurado por J.A. Azpiazu e hijo. (Azpeitia). Consta 16 juegos en dos teclados de 56 notas y pedalero de 30.

Primer teclado	Segundo teclado	Pedal
Gran órgano	Recitativo (expresivo)	Subajo 16 p.
Bordón 16 p.	Bordón 8 p.	Bordón 16 p
Principal 8 p.	Dulciana 8 p.	Flauta 4 p.
Quintatón 8 p.	Principal 4 p.	
Octava 4 p.	Quincena 2 p.	
Quincena nazarda	Címbala 2h.	
Declsetena 1 3/5	Trompeta 8 p.	
Lleno 3h.		
Enganches:	I/P, II/P, II/I. II/I/16	
	TUTTI, Anul-trompeta.	
Efectos:		
	Posee 4 combinaciones fijas y transpositor (baja 3 medlos tonos).	

SANTANDER

Iglesia parroquial de Santa Lucía

Construido hacia 1905 por Mutin.Cavaillé-Coll (París).

La consola se encuentra separada de la caja, protegida por un pórtico. Dispone de dos teclados de 56 notas y un pedalero de 30 notas. Posee 18 registros de tirador.

JUEGOS: 18		
1º teclado (G.O.)	2º teclado (recitativo)	Pedalero
Prestant 4'	Foline 8'	Basse 8'
Monre 8'	Dulciana 8'	Contabasse 16'
Bourdon 16'	Cor de nuit 8'	Soubasse 16'
Flûte Harmon 8'	Diapasón 8'	Bourdon 8'
Salcional 8'	Flûte octavante 4'	
Bourdon 8'	Nazardo 2 2/3'	
	Trompeta 8'	
	Plein Jeu 4 hileras.	
Efectos:	Tirrases G.O. I/P Reunión de los dos.	
	Tirrases Recit II/P teclados II/I/8	
	Recit (llamada-exclusión)	
	G.O. (llamada-exclusión)	
	Pedal (llamada-exclusión)	
Expresión:	2º teclado Recitativo	



SANTANDER
Iglesia parroquial de la Consolación

SANTANDER

Iglesia parroquial de la Anunciación. (La Compañía).

Construido en 1968 por OESA (Azpeitia. Guipúzcoa).

Consta de dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas y 15 juegos.

1º teclado	2º teclado	pedalero
Flautado 8	Flauta chimenea	Subajo 16
Violón 8	Gamba 8	Violón 8
Octava 4	Celeste 8	Principal 4
Lleno 3-4 hil.	Flauta dulce 4	
Trompeta 8	Quincena 2	
	Zímbala 4 hil.	
	Oboe 8	
Enganches:	II / P	Tembl.
	I / P	LENG-EX
	II / I	TUTTI
Pedal de expresión para el segundo teclado.		

SANTANDER

Iglesia parroquial de la Consolación

Construido por Inchaurre hacia 1902.

Consta de un solo teclado de 56 notas y pedalero de 12 notas.

El mecanismo de los registros es de tiradores cilíndricos de madera, a ambos lados del teclado. (5-5).

JUEGOS: 9	
Flautado 8	Contras 16 (para el pedalero)
Violón 16	Trémolo
Octava 4	Corneta 4
Trompeta 8	Gamba 8
Fl. armónica 8	Celeste 8
No posee enganches	
Pedal de expresión	



SANTANDER
Iglesia parroquial del Carmen. PP. Carmelitas.

SANTANDER

Iglesia parroquial del Carmen. PP. Carmelitas.

Construido en 1912 por A. Amezua. restaurado por Aizpuru.

Dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas. Posee 19 juegos.

Primer teclado	2º teclado	Pedalero
Violón 16	Dulciana 8	Subajo 16
Principal 8	Gamba 8	Contrabajo 8
Fl. Armónica 8	Voz celeste 8	Coral bajo 4
Octava 4	Ocarina 4	
Quincena 2	Nazardo 2 2/3	
Trompeta 8	Flauta 2	
Clarín 4	Fl. Chimenea 8	
	Lleno 4 hileras	
	Fagot 8	
Efectos:	trémolo en 2º teclado.	
Pedales:	Expresión - Crescendo.	
Enganches:	I/P	Superoctava II-I
	II/P	Suboctava II-I
	Unión I-II	
Combinaciones filias:	P , F , Tutti , C. Fijas , C. Libre, Anulador	

SANTANDER

Iglesia parroquial de N^a S^a de los Ángeles. PP. Franciscanos.

Construido en 1957 por Amezúa-Galdós.

Consta de dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas. Dispone de 19 juegos.

1º teclado G.O.	2º teclado (expresivo)	Pedalero
Violón 16	Flauta armónica 8	Subajo 16
Flautado 8	Corno de noche 8	Contras suave
Violón 8	Viola de Gamba 8	Principal 4
Octava 4	Voz celeste 8	
Nazardo 2 2/3	Flauta octaviante 4	
Quincena 2	Lleno 3 h	
Zímbala 3 h.	Fagot y oboe 8	
	Trompeta 8	
	Clarín 4	
Efectos y combinaciones: preparadas y libres.		
Enganches:	I / P	Leng. - Ex.
	II / P	TUTTI
	II / I / 8	
	II / I / 4	
	II / I / 16	



SANTANDER
Iglesia parroquial de San Roque (El Sardinero)

SANTANDER

Iglesia parroquial de la Inmaculada. PP. Redentoristas.

Construido en 1960 por OESA. La consola es de pupitre, delante de la fachada y de frente al altar mayor. La transmisión es eléctrica. Carece de Expresión
Posee dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas, para un conjunto de 13 juegos.

Primer teclado (G.O.)	2º teclado	Pedalero
Violón 16	Flauta dulce	Violón 16
Flautado 8	Nazardo 2 2/3	Octava 4
Flauta Chimenea 8	Quincena 2	Lleno 2 h
Octava 4	Oboe 8	Fagot 8
Decinovenas 1 1/3		
Chifleta 1		
Lleno 2 hileras		
Enganches: (y pedales)	Tutti	
	Trémolo	
	16 ex-	
	Mix -ex.	
	Leng -ex.	

SANTANDER

Iglesia parroquial de San Roque (El Sardinero)

Construido hacia 1945 por A. Amezua y Cia.

Consta de dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas. Dispone de 12 juegos.

1º teclado (G.O.)	2º teclado (expresivo)	Pedalero
Violón 8'	Flauta 8'	Subajo 16'
Flautado 8'	Gamba 8'	Contras 8'
Bajo 8'	Voz celeste 8'	
Octava 8'	Flauta octavante 4'	
	Lleno 3h	
	Trompeta 8'	
Combinaciones fijas (manuales)		
	Piano, Medio Forte, Forte, Tutti, A	
Enganches (pedal)	I/P	II/P
	Unión de teclados	Octavas graves
	Octavas agudas	Trémolo
Pedal de expresión.		

SANTANDER

Iglesia de San José. PP. Jesuitas.

Construido en 1916 por Eleizgaray. Restaurado por OESA en 1942. Restaurado por J.A. Aspiazu en 2005. Consta de dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas. Caja expresiva para el segundo teclado. Posee 25 juegos

1º teclado	2º teclado	pedalero
Flautado 16	Flauta dulce 8	Contras 16
Flautado 8	Diapason 8	Violón 16
Violón 8	Gamba 8	Contras 8
Flauta Arm. 8	Voz celeste 8	Violón 8
Octava 4	Flauta cónica 4	Lleno
Lleno 3h	Nazardo 2 2/3	Fagot 8
Corneta real	Quincena 2	
Trompeta real 8	Zimbala 4 hil	
	Bombarda 16	
	Trompeta 8	
	Clarín 4	
Enganches: (de pie)	I - P	Mix - EX
	II - P	Leng - EX
	II - I - 8	Temb - I
		Temb - II
Enganches manuales: (bajo el 1º teclado)	PP, P, MF F Tutti, A , RL,	
Pedal de expresión para el 2º teclado.		

SANTANDER

Capilla del Colegio de los PP. Escolapios.(Calasanz)

Construido en 1931 por J. Dourte (Bilbao). La consola se encuentra delante y separada de la caja. El motor eléctrico -Siemens- se encuentra detrás y debajo de los fuelles.

Composición. Posee dos teclados de cinco octavas y pedalero de 30 notas

JUEGOS: 10		
Primer teclado	Segundo teclado	Pedalero
Octava 4'	Flauta armónica 8'	Bajo dulce 16'
Bordón 8'	Salicional 8'	
Principal 8'	Docena 2 2/3	
Violón 16'	Quincena 2'	
	Fagot oboe 8'	
	Trémolo	
Enganches (pedales)	I al pedal	TUTTI
	II al pedal	Lengüetería
	Unión I y II	
	Suboctavas II y I	
	Superoctavas	

SANTILLANA DEL MAR
Colegiata de Santa Juliana



SANTONA
Iglesia parroquial de Santa María del Puerto



SANTILLANA DEL MAR

Colegiata de Santa Juliana.

Construido h.1717. Ampliado por Inchaurbe (1897). Restaurado por J. Elejoste y J.A. Aspiazu (1998).

Posee dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas. El segundo teclado es expresivo, para regular el volumen. Dispone de 11 juegos .

1º teclado G.O.	2º teclado. Expresivo	Pedalero
Violón 8	Flauta chimenea 4	Subajo 16
Violón 16	Fagot y oboe 8	
Octava 8	Gamba 8	
Trompeta 8	Flauta octavante 4	
Salicional 8	Trémolo	
Flautado 8		

Enganches: (y pedales) I al pedal; II al pedal y Unión.

SANTOÑA

Iglesia parroquial de Santa María del Puerto.

Posee dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas.

El segundo teclado es expresivo. Dispone de 19 juegos.

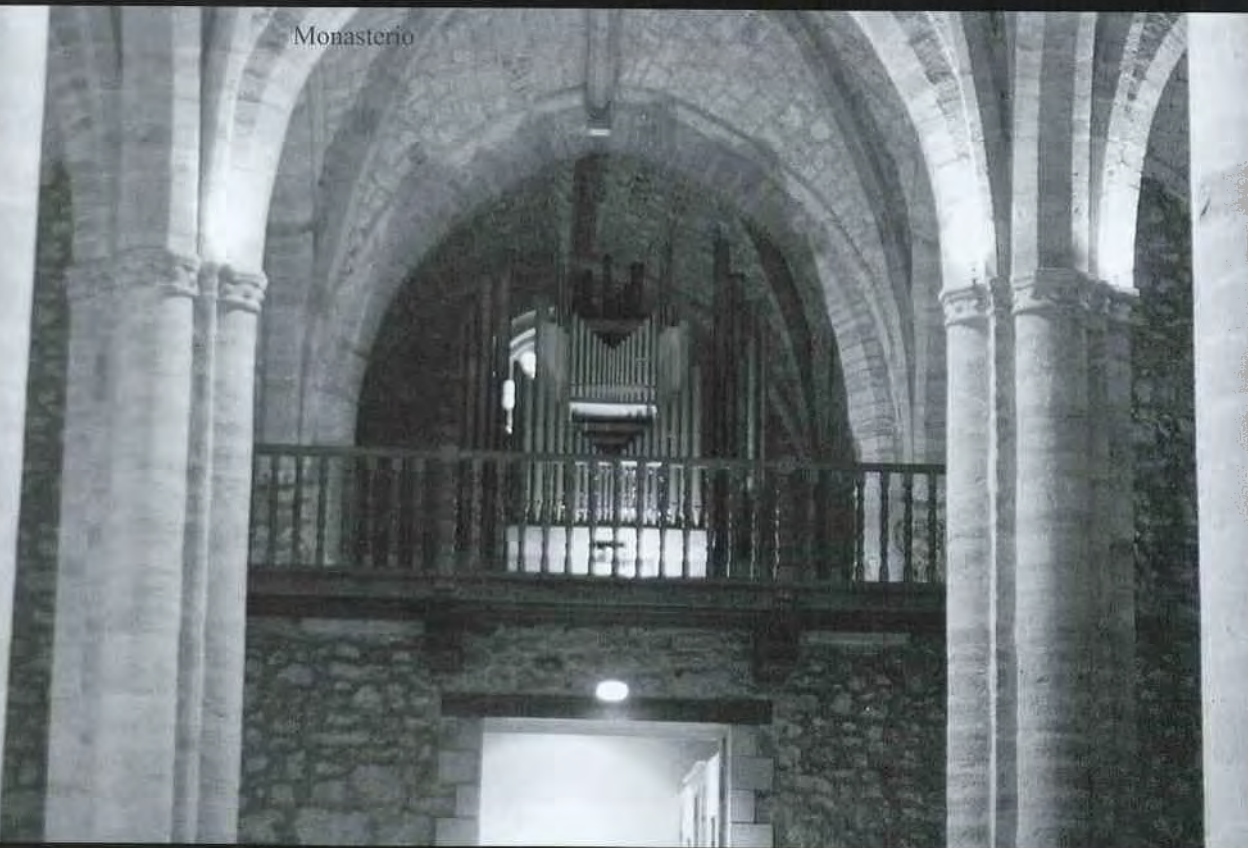
JUEGOS:		
1º teclado	2º teclado expresivo	pedalero
Bordón 16	flauta magna 8	contras 16
flautado 8	gamba 8	subajo 16
flauta armónica 8	celeste 8	bordón 8
octava 4	cor de nuit 8	
Nazardo 2 2/3	quintatón 8	
Lleno 3h.	travesera 4	
trompeta 8	zimbala 4h.	
	trompeta 8	
	clarín 4	

Enganches: (pedales)	I/P	Tembl.
	II/P	Mix-Ex
	I/I-8	L.G -Ex.

Pedal de expresión del 2º teclado

SANTO TORIBIO DE LIÉBANA

Monasterio



SAN VICENTE DE LA BARQUERA

Iglesia parroquial de Santa María de los Angeles.

Construido en 1915 por Eleizgaray. Restaurado por J.A.Azpiazu.
El órgano actual posee dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas.
Se ha ampliado a 16 juegos reales que forman un conjunto de 1000 tubos.

Primer teclado	Segundo teclado (expresivo)	Pedalero
Flautado 8 pies	Flauta Chimenea 8 p. (A)	Subajo 16 p (A)
Bordón 8 p. (A)	Viola de gamba 8 p. (A)	Contrabajo 8 p* (A)
Octava 4 p.	Voz celeste 8 p.* (A)	
Quincena 2 p.*	Flauta 4 p.* (A)	
Lleno 3 hileras *	Sesquiáltera 2 hileras *	
Trompeta de batalla 8 p.*	Flauta 2 p.* (A)	
Trompeta real 8 p.* (A)	Fagot y oboe 8 p.* (A)	
		* juego añadido.
		(A) juego antiguo.
Efectos:	Primero al Pedal	Pedal de Expresión.
	Segundo al Pedal	Trémolo
	Segundo al primero 8 p.	

SANTO TORIBIO DE LIÉBANA

Monasterio

Construido por Rieger (Alemania) en 1954)-
Consta de dos teclados de 56 notas y pedalero de 30.
Posee 20 juegos.

Primer teclado	Segundo Teclado	Pedalero
Principal 8 p.	Copula 8	Subbas 16
Rohrflöte 8	Holzflöte 4	Germshorn 8
Prestant 4	Principal 2	Quintade 4
Spitzflöte 4	Quinte 1 1/3	Flöte 2
Nasart 2 2/3	Octave 1	Fagott 16
Waldflöte 2	Cymbel 1/3 2f	
Terz 1 1/3	Krummhorn 8	
Mixtur 2 4f	Tremulant	
Tremulant		
Efectos:	trémolo	
Enganches:	Unión de teclados	
	Unión al pedalero	



SOTO-IRUZ

Convento de San Francisco

SOTO-IRUZ

Convento de San Francisco.

Construido en 1913 por Alberdi y ampliado en 1931 por J. Dourte . Restaurado por Fermín Trueba en 1999.

Consta de dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas.

Posee 16 juegos

1º teclado	2º teclado	pedalero
Trompeta 8 p	Viola de gamba 8 p	Bajo 8 p
Corneta (*)	Violón 8 p	Contrabajo 8 p
Quincena 2 p	Voz celeste 8 p (**)	Subbajo 16 p
Docena 2 2/3	Flauta 4 p	
Octava 4 p	Fagot oboe 8 p	
Fl. Armónica 8 p		
Principal 8 p		
Violón 16 p		

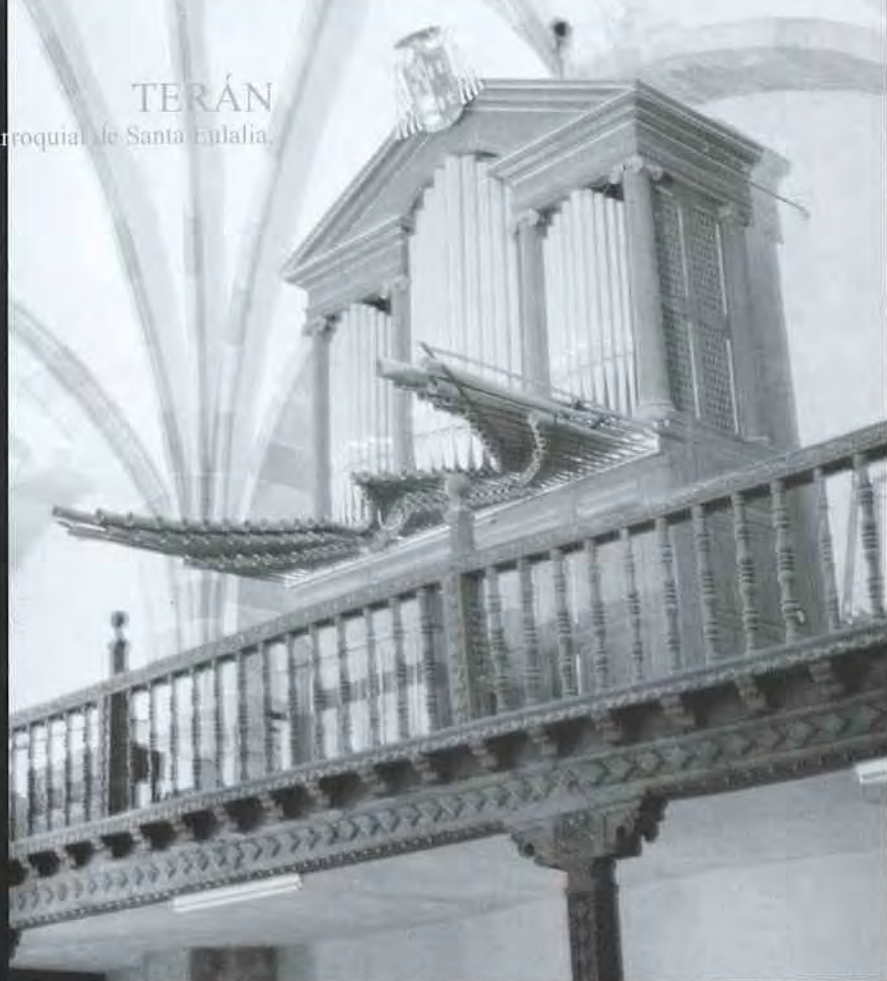
(*) sólo a partir del Do3

(**) incluye 1ª octava

Enganches: (pedales)		
I al pedal		Lengüetería
II al pedal		Tutti
II al I Unión		Trémolo
II al I sub octavas		
II al I super octavas.		

Efectos: combinación libre (manuales, debajo del 1º teclado)
Anulador - Piano pedal automático
Combinación libre
Crescendo - Anulador
Piano
Fuerte
Tutti
Exclusión octavas - Anulador

TERÁN
Iglesia parroquial de Santa Catalina,



TORRELAVEGA
Iglesia parroquial de San José Obreiro, Santuario de la Virgen Grande

TERÁN

Iglesia parroquial de Santa Eulalia.

Construido 1891 por J. Otorel (Palencia).

Mecánico. Consola separada de la caja. Un solo teclado de 56 notas

Corneta en caja de ecos.

JUEGOS:	
Mano Izquierda	Mano Derecha
Trémolo	Flautado 13
Decinovenena	Octava
Quincena	Docena
Docena	Quincena
Tapadillo en octava	Corneta
Octava	Flauta
Flautado 13	Violón
Trompeta 8	Trompeta Magna
Bajoncillo	Clarín bajo
Clarín claro	Clarín claro
Clarín de bajos	Trompeta 8 p.
Violón	Tapadillo en octave.
Enganches:	Lengüetería y Tutti

Posee una dificultad: los registros partidos de la mano derecha comienzan en Re3 en vez de en el do# con era habitual en la época barroca.

TORRELAVEGA

Iglesia parroquial de San José Obrero. Santuario de la Virgen Grande.

Construido en 1964 por OESA (Azpeitia)

Consta de dos teclados de 56 notas y pedalero de 30 notas y 17 juegos.

Primer teclado	2º teclado	pedalero
Violón 16	Violón 8	Subajo 16
Flautado 8	Quintadena 8	Violón 8
Flauta Chimenea 8	Tapadillo 4	Principal 4
Octava 4	Quincena 2	Fagot 8
Nazardo 2 2/3	Zímbala 3 h.	
Lleno 4-5 hileras	Dulciana 16	
Trompeta 8		
Enganches:	II / P	Tembl.
	I / P	Leng.-Ex
	II / I / 8	Tutti



TORRELAVEGA

Iglesia parroquial de Nª Sª de la Asunción.

TORRELAVEGA

Iglesia parroquial de N^a S^a de la Asunción.

Construido en 1917 por Eleizgaray y Cia. (Azpeitia).

Consola separada de la caja. Consta de dos teclados manuales de 56 notas y pedalero de 30 notas. Transmisión eléctrica y neumática.

JUEGOS: 24

primer teclado (G.O.)	segundo teclado (expresivo):	pedalero:
Violón 16	Flauta de Viena 8	Grandes contras 16
Principal 8	Gamba 8	Contrabajo 16
Flauta travesera	Voz celeste 8	Violoncello 8
Violón 8	Violón 8	Violón 8
Salicional 8	Octavante 4	
Octava 4	Lleno tres puntos 3h	
Octavín armónico 2p	Contrafagot (falso) 2p	
Dulciana 8p	Trompeta gran forma 8	
Trompeta armónica 8p.	Fagot oboe 4	
	Clarín armónico 4	
	Voces humanas 8p	
	Trémolo	

Enganches:	I al pedal	Fuerte trompetería
	II al pedal	TUTTI
	Unión de teclados	
	Octavas graves del II al I	
	Octavas agudas del II al I	
	Octavas agudas del I	

Combinaciones (manuales)

	Piano	Crescendo
	Forte	Combinación libre
	Tutti	Registros

Pedales:	Expresión (2º teclado)	Crescendo general
----------	------------------------	-------------------



VILLACARRIEDO

Capilla del Colegio de los PP. Escolapios.

VILLACARRIEDO

Capilla del Colegio de los PP. Escolapios.

Construido hacia 1895 por Roqués.

Posee un solo teclado con una extensión de cuatro octavas y media, 56 notas, y carece de pedalero. Consta de 10 juegos, algunos son partidos.

Izquierda	derecha
Fagot	Oboe
Trompeta 13	Voz celeste
Viola	Quincena
Flautado 13	Octava
Violón	Violón
No posee enganches ni expresión.	

NOTA:

Al cierre de esta edición, se acaban de incorporar al patrimonio organístico de Cantabria dos nuevos instrumentos románticos:

- SANTA MARÍA DE CAYON. *Órgano Eleizgaray. 1919.*
- ISLA. Iglesia parroquial. *Órgano Nelson. 1895.*

Noticias del Museo



NOTICIAS DEL MUSEO

LA PINTURA DE TERESA PEÑA

Recientemente ha sido depositada en nuestro Museo una importante colección de 18 obras de Teresa Peña, nacida en Madrid pero de ascendencia vasca y retirada en 1987 a la localidad de Villasana de Mena, perteneciente a la Diócesis de Santander, que es considerada como una de las pintoras más significativas del arte español en las últimas décadas.

Poseedora de un currículum y una técnica magistral, su obra ha pasado desapercibida para la gran público y para muchos críticos de arte, quizás por el desinterés de la propia autora por el mundo comercial.

Autora muy prolífica, trató gran cantidad de temas en sus pinturas: paisaje, muchedumbres, deportes, maternidades, retrato y especialmente lo religioso.

Estéticamente su pintura se puede situar dentro de la denominada "nueva figuración". La figura humana es esencial y suele aproximarse a la forma realista, pero dotándola de una gran rotundidad y fuerte volumetría, basada en un gran dominio del dibujo y sobre todo, de una magnífica utilización de la luz y el color.

La formación académica de Teresa Peña se vio reforzada por su estancia en Roma y de ahí la majestuosidad clasicista, derivada del dibujo, del volumen y del tratamiento de los plegados de las telas.

Las influencias estilísticas que recibe la relaciona con las vanguardias históricas: los

planos de color recuerdan a Cezanne, la deformación de las figuras remite al expresionismo y la diversidad de puntos de vista y concepción espacial, al cubismo sintético de Picasso.

Toda su obra -de la que nuestra colección es muy representativa- refleja una gran personalidad y originalidad, motivada por su humanismo y su fuerte religiosidad.

Sus abundantes escritos tratan de explicar su visión de la realidad, de la pintura, del proceso creativo, y en particular de la concepción de la obra como resultado necesario e inevitable de la reflexión espiritual, imbuida de misticismo y de trascendencia.

MARIA TERESA PEÑA ECHEBESTE

Madrid 1935 – Villasana de Mena 2002

FORMACIÓN

- 1954-59 Estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando
- 1960-61 Completa su formación con cursos de Pintura mural y Restauración.
- 1965-69 Roma. Pensionada por la Academia de España en Roma.

PREMIOS

- Primeros Premios de Pintura en la carrera de Bellas Artes.
- 1959 Premio Nacional Fin de Carrera
Premio Extraordinario "Álvarez de Sotomayor".
- 1961 Medalla de Honor de la Escuela de BB.AA. de San Fernando.
- 1963 Medalla de la Real Academia de BB.AA. de Sevilla.
- 1965 GRAN PREMIO DE ROMA, primera mujer que lo obtiene.
- 1971 Primer Premio de la Fundación Rodríguez Acosta. Granada.
- 1974 Mención de Honor en la Trienal del Grabado de Capri (Italia).
- 1975. Medalla de la Exposición "El Deporte en las Bellas Artes". Bilbao.

EXPOSICIONES. (síntesis)

Galería "Quixote" de Madrid.

Exposiciones en Roma, Bolonia y Salerno, becada por la Academia de España en Roma.

Exposición itinerante en varios países, incluido EE.UU.

Exposición en Roma.

Exposición Internacional de la UNESCO.

Exposición en el Ateneo de Madrid.

Galería Illescas. Bilbao.

Biblioteca Nacional. Madrid.

1975. V Bienal del Deporte. Barcelona.

Galería Durero. Madrid.

Galería Decar. Bilbao

1980. Exposición en Roma.

1982. Caja de Ahorros. San Sebastián.

1985. Galería Odile. Zaragoza.

1987. Palma de Mallorca.

1991. Galería Moldurarte. Zaragoza.

1993. Fundación Kutxa. San Sebastián

Galería Kreisler. Madrid.

Caja Vial. Vitoria.

1997. Convento Santa Ana. Villasana de Mena.

1998. Galería "Antonia Puyó". Zaragoza.

1999. Galería Lumbreras. Bilbao.

MUSEOS Y COLECCIONES.

Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Madrid

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

Museo de Bellas Artes. Bilbao.

Museo de San Telmo, y Museo Diocesano. San Sebastián

Museo Rodríguez Acosta. Granada.

Museo de Arte Contemporáneo. Toledo.

Liceo Español y Museo del Grabado. Roma.

Colegiata de Villagarcía de Campos. Valladolid

Catedrales de San Sebastián y Santander.

MI PINTURA

Luz y volumen son los fundamentos plásticos de que quiero valirme para tratar de representar la realidad del mundo que hoy vivimos, que nos está mostrando constantemente nuevas y diferentes imágenes.

Intento representar, valiéndome de los medios plásticos que he aprendido en los clásicos, de los que la técnica actual aporta y de los que me ha dado la experiencia, con la mayor potencia y verismo posibles, a las personas y a las cosas.

Pictóricamente me interesa, sobre todo, el ser humano. Alrededor de él gira toda mi plástica. La plástica en todas sus manifestaciones, tanto de bodegón, como de paisaje. O sea, el hombre como centro de un mundo maravilloso puesto a sus pies. Y no quiero olvidar en mi pintura que este hombre es producto de dos cosas: materia y espíritu.

Pintar es, en algunos casos, intentar comunicar a otros determinadas sensaciones, determinados mensajes. Se pinta con una finalidad concreta, se busca la complicidad del espectador para lograr una especie de fusión mental entre este último, el artista y el cuadro.

Mis cuadros son el resultado de una maduración larga y de un trabajo preparatorio de dibujos y bocetos. Esta labor previa hace que el cuadro, en su ejecución final, sea más expresivo y, aparentemente, que parezca realizado en poco tiempo.

Como en la alusión del Génesis, me gusta partir de los fondos negros, que no los considero pintura, sino vacío y tinieblas. Sobre este vacío negro, ausencia de todo, trato de iluminar con luz las figuras que emergen. Pero con una luz hecha de amor trascendente, que aún en las situaciones más oscuras de la vida de cada hombre, le dé una esperanza definitiva de Luz y de Amor. Esa luz esperanzadora, que disipa las tinieblas, no es otra que la Luz absoluta, es decir, Dios.

Teresa Peña



ESTE LIBRO
SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR
EL 4 DE AGOSTO
DE 2005





**OMNIUM TAMEN
LIBRORUM THECAE
HUNC LIBRUM CREDAS
ESSE CLAVICULAM.**

**Considera, pues,
este libro, como la
clave de toda la
biblioteca**

(BEATO DE LIÉBANA)