



CAJA DE ZAMORA



Fundación Juan March



CICLO

ORGANOS
HISTORICOS
DE ZAMORA

Junio 1987

CICLO

ORGANOS
HISTORICOS
DE ZAMORA

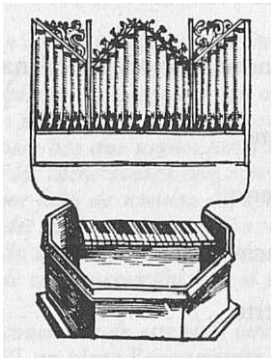


CAJA DE ZAMORA



Fundación Juan March

CICLO



ORGANOS HISTORICOS DE
ZAMORA

Junio 1987

INDICE

	pág.
Presentación	5
Programa general	
Introducción general, por Miguel Manzano .	13
Notas al Programa	
• Primer Concierto	18
• Segundo Concierto	24
• Tercer Concierto	30
• Cuarto Concierto	37
Participantes	44

España es todavía un paraíso para los aficionados a los órganos antiguos a pesar de la implacable selección que el tiempo y la incuria han ido efectuando. Zamora no es una excepción, aunque tampoco es de las provincias que más sobresalen en este aspecto. Aun así, en la valoración de los resultados sonoros hay que situar también el recinto donde el órgano se escucha, y desde este punto de vista, los cuatro conciertos que hemos programado difícilmente podrían tener mayor equilibrio entre bondad de los instrumentos y espacio sonoro en que los oiremos.

La conservación de este rico patrimonio musical es hoy difícil porque, al haber perdido en muchos casos la función que durante siglos cumplieron, los órganos han dejado de utilizarse o se tocan mucho menos de lo que se debiera. Hay que restaurarlos, claro es, pero hay que usarlos también y por manos expertas, para que los tubos canten con claridad y las lengüetas no se fatiguen por falta de sonidos. Y, sobre todo, debemos tener conciencia del tesoro que su posesión representa, para que el legítimo orgullo de los herederos de tan rica tradición sea la mejor garantía de su conservación cara al futuro.

En los cuatro conciertos de este ciclo oiremos obras que van desde el siglo XVI, en pleno Renacimiento, hasta nuestra época. De la mano, fundamentalmente, de los organistas españoles, aunque no falten ejemplos preclaros de músicos europeos, cinco siglos de historia musical pasarán ante nosotros, con todos los cambios estilísticos, culturales y sociales que estas obras encierran. Una buena antología, en suma, que recoge algunos de los momentos más brillantes del repertorio organístico de todos los tiempos.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

IGLESIA DE SAN TORCUATO (Zamora)

ANTONIO DE CABEZON (1510-1566).

Pavana Italiana.

Gallarda milanesa.

HERNANDO DE CABEZON (1541-1602).

Dulce Memoriae (*Doulce Memoire*).

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (1584-1664).

Tiento de V tono.

Tiento de medio registro de tiple de VII tono.

JOAN CABANILLES (1644-1712).

Gallarda I.

Tiento X.

Xácara.

DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707).

Coral Auf Meinen Lieden Gott.

Double.

Sarabande.

Courante.

Gigue.

MAURICE GREENE (1695-1755).

Voluntary n.º 1 en Sol.

Andante.

Allegro.

Largo.

Largo-Andante.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

IGLESIA DE SAN TORCUATO (Zamora)

JOHANN KUHNAU (1660-1722).

Sonata Bíblica: Combate entre David y Goliat.

Las bravatas de Goliat.

El temblor de los israelitas a la comparecencia del Gigante y su plegaria a Dios.

El ánimo de David y su ardor en rebajar el orgullo de su enemigo asustándole, con su confianza puesta en la ayuda de Dios.

El contenido del combate entre el uno y el otro; dispara la flecha con el arco en la frente del Gigante; cae el Gigante.

Fuga de los filisteos que son perseguidos y hostigados por los israelitas.

Gozo de los israelitas por su victoria.

Concierto músico de las mujeres en honor de David.

Júbilo común y el alegre baile del pueblo.

Intérprete: Montserrat Torrent

Viernes, 5 de junio de 1987, 20,30 horas.

PROGRAMA
PRIMERCONCIERTO

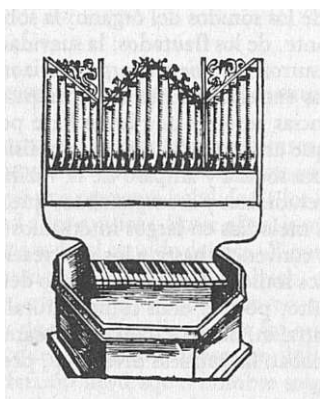
CATEDRAL (Zamora)

- JUAN SEBASTIAN BACH (1685-1750).
Toccatà y Fuga en Re menor BWV 565.
Coral de la Cantata BWV 147 (transcripción)
- NICOLAS JACQUES LEMMENS (1823-1881).
Moderato cantabile.
- CESAR FRANCK (1812-1890).
Preludio, Fuga y Variación, Op. 18.
- ALEXANDRE GUILMANT (1837-1911).
Preludio de la Sonata n.º 3 en Do menor.
- CHARLES-MARIE WIDOR (1844-1937).
Allegro cantabile de la Sinfonía n.º 5 en Fa.
- JOSE ANTONIO DE DONOSTIA (1886-1956).
Mosaico *Exultemus et Laetemur in Domino*.
- JESUS GURIDI (1886-1961).
Variaciones sobre un tema vasco.
- LOUIS VIERNE (1870-1937).
Carillón de Westminster.

Intérprete: José Manuel Azcue

Viernes, 26 de junio de 1987. 20,30 horas.

INTRODUCCION GENERAL



EL ORGANO AYER Y HOY

Un instrumento para el templo

Es bien sabido que en la lucha que los puristas mantuvieron por expulsar de los templos toda música que no fuese la de la voz humana, la de la palabra cantada (y aun ésta, dentro de un estilo muy severo), fue el órgano el primer instrumento que ganó la batalla. Y fue sin duda la experiencia la que decidió en favor de él.

La dulzura de los sonidos del órgano; la sobriedad, no agresiva sino calmante, de los flautados; la suavidad de aquellos silbidos como susurros; la quietud larga, horizontal, de los sonidos simultáneos entrecruzándose en contrapuntos, acordándose en consonancias austeras que hasta hace poco nos parecían huecas, pero que antaño debían sonar a músicas celestiales; el apoyo, cobertura sonora y amparo de la voz humana, de unos sonidos que preludiaban y acompañaban, que permitían seguir saboreando las melodías en largos interludios... Todo esto debió acabar por convencer hasta a los más reacios de que se podían permitir los sonidos del órgano dentro del templo durante los actos de culto, porque eran como naturales en un recinto sagrado: no distraían, no excitaban peligrosamente la imaginación, no recordaban las músicas divertidas, pecaminosas, mundanas, paganas.

Un ingenio sonoro en continuo perfeccionamiento

El órgano, pues, termina por entrar de lleno en los templos como por derecho propio después de siglos de balbuceos, de tanteos, de ensayos y experiencias sonoras. Modesto al principio, el órgano es manejable, de mesa, portátil, *realejo* transportable sobre ruedas en las procesiones. Un poco mayor después, el órgano *positivo* ya es capaz de contener hasta ocho o diez hileras de tubos. Alrededor de él se agrupan cantores e instrumentistas, a los que sirve de soporte sonoro. Pero todavía resulta pequeño bajo la inmensidad de las bóvedas, aún es débil su voz bajo las altas cúpulas.

Los maestros organeros se van atreviendo cada vez a mayores audacias mecánicas. Estimulados por la experiencia sonora, pagados por maniáticos mecenas que entregan verdaderas fortunas apostando por la maravilla de la música, aquellos ingenieros del sonido construyen instrumentos cada vez más potentes y perfectos, colocados ya en lo alto de las tribunas. Los tubos se multiplican, los teclados manuales se doblan, triplican y ensanchan mientras que otro grueso teclado para los pies permite al músico ir colocando hondos y profundos cimientos a lo que las manos van construyendo. Se agrandan las cajas de secretos.

Se imitan los timbres de innúmeros instrumentos. Se encierran en grandes cofres con aberturas accionables las voces más misteriosas para que puedan sonar lejanas o cercanas, en canto o en eco. Se esculpen y tallan las fachadas enormes, cada vez más imponentes, ocultando tras ellas las partes menos presentables del intestino sonoro y adornándolas con los tubos más decorativos, dispuestos en estéticas hileras.

Es así como se llega a obrar ese milagro sonoro de la voz más fuerte, más poderosa, más sobrecogedora que imaginar se pueda, capaz de llenar los más amplios recintos, los más elevados espacios bajo arcos y bóvedas. Es así como cada templo, cada iglesia, cada catedral o basílica llega a ser dotada de su propio instrumento con su propia voz nunca igual a otra, en una noble rivalidad que estimulaba cada vez hacia mayor variedad y perfección.

Grandes intérpretes y creadores para el instrumento rey

El perfeccionamiento progresivo de un instrumento que, se suele decir, siempre fue delante de los instrumentistas que lo manejaban, exigió una creciente habilidad a los intérpretes, una mayor creatividad a los músicos. Entre ellos, innumerables, destacan algunos que todo el mundo conoce. Y entre todos, como es tópico de puro sabido, Juan Sebastián Bach, que ya se sobrepone con técnica, oficio e inspiración a los recursos de los mejores instrumentos de su época, dictando a los organeros normas de construcción que permitan mayores posibilidades al ejecutante. A tal perfección llevó aquel hombre sobredotado y trabajador la música de órgano, que después de él se abrió un vacío que sólo se llenaba repitiendo una y otra vez lo que él había escrito. O desviándose más tarde hacia estilos para los que el órgano no había sido hecho. O incluso dejándolo callado para dejar paso a las voces de otros instrumentos que la evolución o la moda iban haciendo desfilar por el templo.

Pero por encima de estilos corrientes y modas, la voz del órgano nunca ha callado del todo. Siempre siguieron sonando en él alguna vez las obras de los grandes maestros de atrás, y siempre hubo algunos otros que ensayaron nuevos lenguajes, formas diferentes, distintas estructuras sonoras, y que lograron hacer escuela. De cinco largos siglos de florecimiento de la música organística ha quedado un repertorio amplísimo en el que se reflejan todas las formas de sonar, todas las evoluciones de la escritura musical, todos los afanes de búsqueda de nuevas armonías y timbres.

Un súbito declive

Y de repente, apenas en unas décadas, el órgano ha caído por muchos lugares en una época de aguda crisis. Decenas y centenares de nobles instrumentos que hasta no hace mucho podían escucharse casi a diario han quedado hoy mudos o medio

silenciosos. Tan cierto es esto, que los conciertos de órgano (muy escasos, preciso es reconocerlo) son hoy casi la única ocasión de escuchar en vivo sonidos y repertorios que durante siglos llenaron templos, catedrales, iglesias y capillas.

¿Qué ha ocurrido? Se oye decir con cierta frecuencia que la modificación del desarrollo de los actos litúrgicos llevada a cabo por el Concilio Vaticano II ha originado indirectamente la decadencia de la música organística. Algo de verdad puede haber en ello, pero no toda. Porque es cierto que en el culto anterior había más momentos de meditación y de espera, más espacios de silencio, más desarrollos procesionales. Y sobre todo un inmenso, inagotable repertorio de cantos litúrgicos en latín, a los que el órgano sirvió siempre de soporte sonoro.

Pero también es verdad que los momentos de espera y meditación estaban muchas veces fuera de lugar y los silencios eran indebidos e inexplicables: se cantaba lo que menos se debía cantar, se recitaba en silencio lo que más se debía proclamar, sonaba el órgano donde sólo la voz debía oírse. Por ello no se puede culpar de tal decadencia a una reforma a todas luces necesaria.

El nudo del problema está más bien en otros aspectos, algunos de los cuales se escamotean. Porque también podríamos preguntarnos, entre otras cosas: ¿Acaso la entrada en vigor de un nuevo lenguaje en la liturgia, la puesta en uso de centenares de textos litúrgicos, no ofrece una ocasión de oro a compositores y organistas? ¿Por qué, entonces, no se han dedicado asiduamente a una tarea tan vasta, tan apasionante, tan creativa? ¿No hay acaso precedentes de una tarea semejante en otras épocas de la historia de la música religiosa? ¿No fue precisamente la entrada en vigor de las lenguas vivas en la liturgia de la Iglesia Reformada la que dio origen a una de las épocas más creativas de música religiosa, de música de órgano?

Podemos, pues, preguntarnos por qué razón no ha sucedido hoy otro tanto, por qué los órganos callan hoy en casi todas las iglesias. Porque es cierto que una guitarra sabiamente pulsada puede, sin duda, prestar fondo sonoro a un canto que tenga hondura y dignidad, pero más bien en celebraciones de ámbito restringido, en espacios y grupos que no dispongan de otros medios. Pero de ahí a esa invasión de lo mediocre, a esa oleada de lo trivial, hay un abismo que parece evidenciar una claudicación ante lo fácil, ante lo cómodo, ante lo que ayuda a salir de apuros sin más.

Por ello podemos lamentar también con toda razón que se haya cortado casi de raíz con una riquísima tradición de canto religioso en la que el órgano siempre tuvo una parte importantísima como soporte sonoro y característico. Y podemos lamentar también, cómo no, que haya un campo enormemente amplio de trabajo musical, organístico, en el que apenas han entrado a trabajar músicos preparados. Y podemos también dudar si no serán los organistas, más que los órganos, los que han callado hoy. Porque aparte de las nuevas ocasiones y estilos que

la liturgia proporciona hoy al órgano, se podrían, además, encontrar otros momentos en que el órgano siga sonando en el templo.

Aunque sólo fuera por ofrecer al hombre de hoy, sumido en el tráfico, la prisa y el ruido, la ocasión de retirarse unos momentos a un recinto en el que halle la calma escuchando sonidos no agresivos que le puedan dar un poco de sosiego, ¿no merecería intentar la experiencia de que los órganos vuelvan a sonar en los templos, aunque no sea sólo en los actos de culto? ¿No hacía algo parecido Dietrix Buxtehude cuando instituía las *Abendmusiken* que en los atardeceres llenaban de oyentes, creyentes o no, la Marienkirche de Lübek, hasta donde Bach llegó un día para encontrarse con el viejo maestro en una peregrinación a pie, legendaria y ya casi tópica de puro citarla?

¿Un leve resurgimiento?

Por fortuna parece que está renaciendo el interés por la música organística. De ello son claro indicio este ciclo y otros que se van celebrando en varios lugares y cada vez con más frecuencia. El redescubrimiento, valoración y puesta a punto que de un tiempo a esta parte se está haciendo de los llamados *órganos históricos* (aquellos cuya hechura original no ha sido profundamente modificada, de tal manera que son ejemplares que representan una época determinada) es un hecho que también está contribuyendo sin duda alguna a este renacer. Como también contribuye a lo mismo el interés que algunos párrocos y rectores de iglesias van poniendo en que los venerables instrumentos de que muchos templos están dotados sean restaurados y vuelvan a sonar, tanto en actos de culto como en conciertos. Si a ello se une el afán de lucha y de supervivencia de un grupo de excelentes intérpretes, verdaderos profesionales, que no han claudicado en tiempos difíciles, manteniendo viva la corriente de la tradición organística, y el empeño de ciertas instituciones por ayudar, cuando no promover, como en el caso de este ciclo, las iniciativas que de varias partes están surgiendo, quizá podamos esperar que se avecine una nueva época de florecimiento de la música organística.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

ORGANO DE LA IGLESIA DE SAN TORCUATO
(ZAMORA)

En una de las calles más céntricas de Zamora, al borde del último recinto amurallado que ceñía la ciudad antigua hasta hace algunas décadas, se alza la iglesia de San Torcuato. Fue construida en 1673 por los monjes Trinitarios, junto con el convento adjunto cuyo último resto es el claustro del Colegio Universitario. A este templo se trasladó la parroquia de San Torcuato, cuya iglesia primitiva, que databa de 1139, tuvo que ser demolida por estar en ruinas.

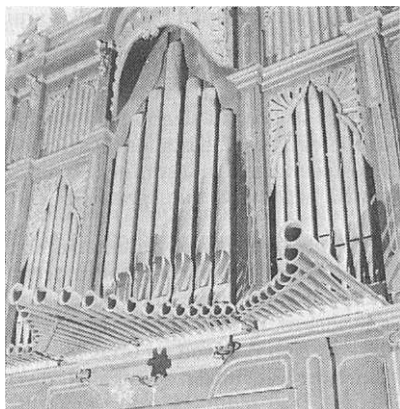
Su única puerta de acceso está abierta al naciente. Su planta es de cruz latina, de proporcionadas dimensiones, pero de considerable altura, con crucero reducido cubierto por una cúpula ciega semiesférica, levantada sobre las pechinas de sus cuatro arcos torales. Su nave principal es abovedada en forma de cañón, sostenida por arcos perpiaños de sillería. Hay en las pechinas pinturas de monjes Trinitarios ostentado la cruz distintivo de la orden, que puede verse por muchos otros lugares del templo.

Lo más destacable de esta iglesia es el retablo, en estilo barroco, de su capilla mayor, magníficamente tallado y dorado, formado por tres cuerpos separados por repisas, de los cuales el central tiene cuatro robustas columnas salomónicas adornadas profusamente con hojas y racimos. Efigies de santos fundadores y protectores de la Orden Trinitaria (San Juan de Mata, San Félix de Valois, Santa Inés, Santa Catalina) llenan las hornacinas del retablo, cuyo centro ocupa una gran imagen de la Trinidad, flotando entre nubes y cabezas de angelillos.

Ninguna otra cosa notable destaca en este sencillo templo, austero y de proporciones justas. Nada, si no es el hecho de que siempre ha permanecido igual a sí mismo. Quien allí entró de niño, puede estar seguro de que, salvo leves detalles, todo sigue en el mismo sitio. Una sensación de bienestar y de calma se siente al traspasar la doble puerta que filtra los ruidos exteriores y obra el silencio casi total. Un recinto, en suma, ideal para escuchar los sonidos del noble instrumento que este templo alberga.

A la derecha del amplio coro que ocupa la parte alta del tramo posterior, en un balconcillo adosado al muro, está situado el órgano, también de aspecto exterior austero. Consta la fecha de su construcción en una inscripción que se lee en el secreto: Don Cándido Cabezas fabricó, año 1834, siendo ministro el predicador jubilado F. José Seisedos y Provincial Manuel Salas.

Rueguen a Dios por ellos. *Otra leyenda situada en la tapa del teclado da otro detalle:* De Bernardi Hermanos, maestros organeros, reformaron y aumentaron este órgano siendo cura párroco D. Félix Braga Piorno en diciembre de 1897. *La última reparación y puesta a punto, con instalación de un ventilador eléctrico, se hizo en 1982 por los maestros organeros de Orgamusik, que siguen encargados del cuidado periódico del instrumento.*



Composición del órgano

Un teclado manual de 45 notas (octava corta).

Ocho pedales de enganche al manual.

Expresión para la Corneta de ecos.

Teclado partido

(registros separados para mano derecha e izquierda).

Mano izquierda

Flautado de 13

Violón

Octava

Trompeta

Docena

Bajoncillo

Quincena

Trémolo

Decinovenena

Lleno

Mano derecha

Flautado de 13

Violón

Octava

Flauta travesera

Docena

Diecisietena

Quincena

Corneta de eco

Decinovenena

Trompeta real

Lleno

Trompeta magna

Pedal: Enganches al manual en las notas diatónicas de la octava grave.

Timbales o truenos.

Pajaritos.

PRIMER CONCIERTO

Con un variado y rico programa que abarca un período de siglo y medio (1510-1755), Montserrat Torrent nos ofrece en este primer concierto una muestra amplia en géneros, estilos y autores, y a la vez una explotación al máximo del instrumento en que va a ser interpretado el programa. Como no podía ser menos, es Cabezón, el ilustre maestro castellano, el que abre marcha en este desfile de grandes figuras de la música organística en la época anterior a Juan Sebastián Bach, y de su misma época.

La figura de Antonio de Cabezón (1510-1556), organista en las cortes de Carlos I y Felipe II, va cobrando importancia y relieve a medida que su obra va siendo más conocida. Desde la precursora edición de Pedrell hasta los actuales estudios y grabaciones de tipo documental en instrumentos históricos, la obra de Cabezón no ha hecho más que agrandarse con el tiempo.

Cabezón desarrolla su actividad profesional en esa época en que un músico organista (mejor, tañedor de tecla), a menudo itinerante con la Corte en la que sirve, debe ser capaz de proporcionar fondo sonoro, no sólo durante el desarrollo de las ceremonias litúrgicas, sino también en otras múltiples ocasiones en que la música debe solemnizar, acompañar, devenir, distraer, relajar a su Majestad, al séquito y a los invitados.

Las dos obras que abren este primer concierto son precisamente composiciones que fueron interpretadas (y después escritas, porque hay que tener en cuenta que la música entonces estaba más en los dedos y en la memoria que en los atriles y papeles) en momentos de diversión y solaz. Los títulos de ambas, *Pavana italiana* y *Gallarda milanese*, nos hacen pensar en las veladas de danza que según los cronistas tuvieron lugar durante el primer viaje del entonces todavía príncipe Felipe por tierras italianas, en el que Antonio de Cabezón viajó también ejerciendo su oficio de músico.

Gallarda y pavana, la primera de origen italiano y la segunda de procedencia menos clara, pero en todo caso ítalo-española, son dos ritmos de danza cortesana que a menudo aparecen asociados como piezas de contraste. En ambas muestra Cabezón su estilo maduro y su oficio de buen profesional capaz de desarrollar todo tipo de variaciones, floreos y despliegues ornamentales, siempre dentro del severo estilo palaciego. Ambas revelan una forma de organizar los sonidos según la cual era difícil separar en música lo profano y lo religioso. Suenan en estas dos piezas series de acordes que nos son familiares en su esquema, con una ornamentación a la vez sobria y elegante, en la que ambas manos tejen las fiorituras y enlaces de acordes que después hicieron todo un estilo, pero que en el momento en que fueron escritas son todavía novedosas en gran pane.

Con toda dignidad soportó y aguantó Hernando de Cabezón (1541-1602) la nada fácil suene de ser hijo de un padre célebre

y genial, sucediéndole en el oficio de músico al servicio de la Corte de Felipe II, donde había ejercido como cantor ya desde su infancia. Aunque el mayor mérito que le cabe es el de haber recopilado y dado a la luz la obra de su progenitor, fue también sin duda un adiestrado intérprete y un buen compositor, como lo demuestra en las cinco obras que como modesto y respetuoso apéndice coloca al lado de las de su padre. Una de ellas, *Dulce memoriae*, incluida en el programa de este concierto, toma como *canto llano* o tema de base la conocida canción francesa *Doulce memoire*, de Fierre Sandrin.

De probable cuna sevillana, fue Francisco Correa de Arauxo (1584-1664) un organista de gran talento y, lo que era difícil en unos tiempos de sometimiento del músico profesional, todavía más un empleado a sueldo que un artista por libre, de una talla humana poco frecuente, a la que no faltó la suficiente dosis de amor propio que le evitó en ocasiones ceder a propuestas que hubieran sido para él humillantes. Discípulo de ilustres maestros de la escuela sevillana como Guerrero y Peraza, ganó por oposición la plaza de organista en la iglesia del Salvador, de Sevilla. En sucesivas oposiciones a las catedrales de Málaga, Sevilla y Toledo, fue derrotado una y otra vez. Si lo fue o no por razones musicales o por otras, quizá el tiempo lo haya demostrado, borrando casi la memoria de sus contrincantes. Aceptó después Jaén, donde le ofrecieron sin condiciones la plaza catedralicia, y finalmente ganó en Segovia (1640) la organistía por oposición. Es entonces cuando empieza a recibir misivas de Sevilla para que vuelva a su tierra, a las que él responde con palabras corteses, alegando unas razones claras (no va a dejar sin ayuda a sus discípulos) y dejando sobreentender «otras que para ello tenía». Fácil es saber cuáles.

Dos obras del maestro sevillano (o segoviano quizá, si es verdad aquello de «no donde naces, sino donde paces») ofrece el programa de hoy: dos tientos del más genuino estilo heredado de anteriores maestros que ya han hecho escuela, pero ya con una hechura mucho más evolucionada y madura. Los títulos de ambos nos recuerdan los tonos gregorianos de las melodías que sirven de punto de partida a los desarrollos temáticos. El título del segundo nos indica, además, esa hechura característica del órgano español en el que un único teclado manual queda partido en dos en cuanto a las respuestas de los diferentes juegos. Es aquí la mano derecha, el tiple, la que canta el tema, y la izquierda la que acompaña, en aquellos momentos en que la melodía originaria de la pieza se quiere poner de relieve.

Joan Cabanilles (1644-1712) es, sin duda alguna, la figura central de la música organística española del final del siglo XVII, aunque su peso se hace sentir sobre todo durante el siglo siguiente. Valenciano de origen, toda su vida profesional se desarrolló en la catedral de Valencia. Cincuenta años de continua práctica diaria le convirtieron en el autor más prolífico y en el maestro de los más ilustres discípulos, como José Elias.

La obra de Cabanilles es vastísima y ha sido editada en su gran mayoría, sobre todo por Higinio Anglés: *Johannis Caba-*

nilles Opera Omnia. En la exhaustiva catalogación completa de J. María Llorens, la obra de Cabanilles comprende nada menos que 230 tientos, 52 himnos, 26 obras diversas y 93 colecciones de versos.

Las tres obras elegidas para el programa de este primer concierto son buenas muestras de la forma de hacer de Cabanilles. En ellas el *tiento* ya llega a su forma más desarrollada de fuga pluritemática con diferentes episodios contrastados, con un brillante final en que los floreos rápidos se van calmando lentamente sobre el fondo estático de acordes de una y otra mano. En cuanto a la *Gallarda* y la *Xácara*, si bien revelan esquemas tradicionales de ritmo y sucesiones de acordes conocidas, son tratadas por Cabanilles con una libertad mucho más cercana al simple punto de partida que a un esquema rígido.

Con Dietrich Buxtehude (1637-1707) llegamos a una de las figuras claves de la música organística de la escuela alemana en su época de maduración. Como todos los músicos de entonces, dominó Buxtehude todos los terrenos de la composición vocal e instrumental, religiosa y profana, y todos los géneros, algunos de los cuales, como la cantata, el coral desarrollado, el preludio y fuga, le debieron un impulso definitivo. Como ya hemos dejado escrito en la introducción, este organista medio legendario influyó en Bach, quien debió sentirse cautivado por su forma de hacer música en aquel encuentro en que un viejo maestro cedía al más joven el testigo de la marcha hacia la perfección de las formas y los estilos. La muestra que el programa de este concierto ofrece es, precisamente, un coral desarrollado en que el organista, tomando como base temática la melodía de un coral conocido, organiza de una forma libre las variaciones rítmicas, armónicas y contrapuntísticas que le sugiere tal sucesión melódica. Los subtítulos *Double*, *Sarabande*, *Courante* y *Gigue* dicen bien claramente con qué libertad emprendían los organistas el tratamiento de estas severas melodías que servirían de base al canto de los dogmas en el culto de la Iglesia Reformada.

Maurice Greene (1695-1755) pertenece a la llamada primera generación de compositores ingleses del siglo XVIII, y es uno de los nombres que llena un poco aquel siglo de vacío creado tras la muerte de Purcell. Greene fue organista en la catedral de San Pablo, y quizá a ello y a otras labores no tan directamente creativas también deba su renombre. *Voluntar*[^] es un término que se aplicó a composiciones de tipo sonata en varios movimientos que podía interpretarse en un momento de libre elección durante el desarrollo de los cultos anglicanos, más bien al principio o al final. Las indicaciones del aire de cada uno de sus cuatro tiempos nos revelan claramente su estructura.

En cuanto a la última obra del programa, la sonata bíblica, de Kuhnau, es evidente que Montserrat Torrent quiere obsequiar a los asistentes con una interpretación que cierre brillantemente la velada. No deja de tener un punto de ingenuo, pero a la vez de ingenioso, el intento de traducir en sonidos todos

los episodios de un combate, siguiendo el hilo de la narración bíblica. Sucede aquí al revés que en la pantalla del cine, en la que no hacemos caso de la música, que tiene como única misión servir de apoyo al lenguaje de imágenes. En este caso hay que ir leyendo cada uno de los títulos del programa-guión que el autor proporciona al oyente e imaginar la acción que en cada momento quieren pintarnos los sonidos. Divertido y delicioso juego musical en todo caso éste al que nos invita Kunhau, predecesor de Bach en la iglesia de Sto. Tomás, de Leipzig, con una obra que parece escaparse de la severidad de la primera escuela alemana de órgano, invitando al oyente al regocijo de seguir paso a paso los episodios de una aventura con suspense y final feliz.



SEGUNDO CONCIERTO

ORGANO DE LA COLEGIATA DE
SANTA MARIA LA MAYOR (TORO)

Visitar la ciudad de Toro será una recompensa adicional, y no pequeña, para los aficionados que se decidan a asistir al segundo concierto del presente ciclo.

Entrar a la ciudad por debajo de los arcos que antaño le servían de puertas, transitar por vetustas calles casi medievales, deambular por plazas tranquilas, saborear en cualquier taberna un vaso del mejor tinto que apreciaron buenos paladares de trotamundos, toparse de golpe, después de haber descubierto un monumento a cada revuelta, con una de las más graciosas, esbeltas y doradas joyas románicas, la Colegiata de Santa María, y asomarse por la balconada de El Espolón hacia las lejanías comprobando cómo allá abajo, a nuestros pies,

el río corre a lo largo

y un poquito a lo ladero,

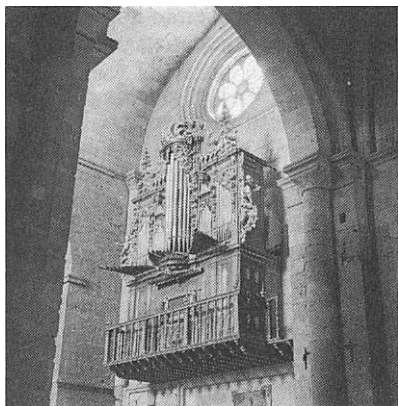
ésta es la paga generosa que siempre da esta ciudad a los visitantes, que, cuando marchan, siempre prometen volver otra vez.

De la Colegiata de Santa María, recinto del segundo concierto de nuestro ciclo, ¿qué se puede decir que no esté ya bien dicho? Habría que aconsejar al visitante que llegue a ella sin prisas, mucho antes de la hora del concierto. Que adquiera una buena guía, que hay varias, o que pregunte por el párroco, porque si tiene la suerte de encontrarlo podrá enterarse de todos los detalles y constatar cómo se conoce y se habla con orgullo de algo a lo que se tiene aprecio.

Además de la contemplación del exterior del templo (la mejor, desde la Plaza del Espolón, para poder apreciar todos los volúmenes en ascenso hasta el cimborrio y ver cómo las formas doradas se recortan sobre el azul), además de la pausada visita al interior, dos detalles no se debe perder todo aficionado a la buena música. Son éstos las dos arquivoltas en que aparecen los instrumentos musicales, una en la portada norte y otra en el pórtico del occidente (la renombrada Puerta del Paraíso o Pórtico de la Majestad). Ambas constituyen un verdadero inventario en piedra de todo el instrumentario musical medieval con el que los 24 ancianos del Apocalipsis, hieráticamente sentados, prestan ambientación musical a los adorantes del cielo haciendo sonar toda suerte de violas, fídulas, cornamusas, zanfoñas, salterios, adufes, tintinábulos y flautas.

Situado sobre una tribuna adosada al muro sur, encima de la puerta de la sacristía, se halla el órgano de la Colegiata, de buen porte exterior, «con decorado bien característico de los talleres toresanos del XVIII: tono azulado para los fondos lisos y oro para la decoración saliente» (J. Navarro). Su construcción

está bien documentada: fue hecho en Salamanca por el maestro organero Manuel de la Viña. «En 1711 ya estaba asentado en el coro —escribe—. Navarro—. Al trasladarse a su actual emplazamiento fue restaurado y su sistema de fuelles y teclado reemplazado por otro electrónico.» El órgano suena con amplitud suficiente dentro del recinto.



Composición del órgano

Un teclado manual de cuatro octavas completas, partido en registros separados para ambas manos.

Mano izquierda

Flautado (8)
 Octava (4)
 Tapadillo (4)
 Docena
 Quincena
 Lleno
 Trompeta real (8)
 Chirimía (4)
 Dulzaina (8)
 Bajoncillo (8)

Mano derecha

Flautado (8)
 Flauta travesera (8)
 Octava (4)
 Tapadillo (4)
 Docena
 Quincena
 Lleno
 Corneta de ecos (8)
 Voz humana (16)
 Trompeta real (8)
 Trompeta magna (16)
 Oboe (8)
 Clarín
 Trémolo

Un pedal, con extensión de una octava completa.

Contras.

Eganche al manual.

Dos palancas en pedal, para enganches de lengüetería y tutti.

gano de teclado partido facilita por su disposición esta forma interpretativa. Es la *pastorella* una pieza muy apta para el tiempo navideño.

Pablo Nasarre (1664-1724), de casi seguro origen aragonés, ciego de nacimiento, ejerció de organista durante casi toda su vida en el convento de San Francisco, de la ciudad de Zaragoza. Fue sobre todo tratadista prolífico. Publicó en dos tomos una compilación ecléctica en la que recoge todos los saberes musicales, desde la antigüedad hasta su época, sin demasiado sentido crítico.

La obra organística de Nasarre que hasta ahora se conoce se reduce a muy poco: tres *toccatas*, una de las cuales se incluye en este programa, un *tiento* y dos *versos* para el Sanctus. La *Toccat* que incluye el programa consta de tres secciones. Se abre con un comienzo brillante y de pasajes rápidos, muy propios del género, que sirve de preludio. Sucede a ésta una parte melódica más lenta, en ritmo ternario, y concluye con una tercera sección muy figurativa en la que vuelven los pasajes rápidos preparando un final brillante. La pieza es una buena muestra de un estilo de hacer propio de un organista con mucha práctica de la improvisación.

Vuelve Joan Cabanilles, el prolífero autor valenciano, al programa de este segundo concierto, dedicado de forma preferente a la escuela aragonesa de órgano. Su amplia influencia en los contemporáneos y posteriores prolongó su magisterio mucho más allá de los límites del ámbito en que ejerció. Para algún crítico, Cabanilles fue el mayor organista del siglo XVII, culminando en él la escuela española de su época, que había comenzado con Cabezón, pasando por Aguilera de Heredia y Correa de Arauxo.

La *Corrente*, variante italiana de la *courante* francesa, deja adivinar la influencia del estilo italiano. Tomando como base el ritmo binario de este movimiento de danza tan en boga durante algún tiempo en ambientes palaciegos, Cabanilles escribe una pieza desplegada en tres movimientos en aceleración progresiva, el tercero de los cuales lleva la indicación *con aire y apriesa*. Estamos ante un tipo de música de función amplia, que valía lo mismo para animar una velada que para anteceder o seguir a los actos litúrgicos, y que podía ser interpretada con diversos instrumentos de tecla.

La *Batalla* que cierra este segundo concierto es un tanto diferente de la que concluye el anterior. No hay aquí un programa o guión descriptivo de diferentes episodios sucesivos, como lo hay en la de Kunhau. Se trata más bien de una pieza muy característica que, aunque tuvo origen vocal, coral, fue trasladada al órgano a partir de la época en que los recursos tímbricos del instrumento y la ampliación del volumen sonoro del mismo lo permitieron. Además de José Ximénez, escribieron *batallas* para órgano Cabanilles, Torrella, Bruna y algunos otros.

La *Batalla* pone en juego toda la capacidad sonora del órgano, sobre todo la trompetería más potente y espectacular. El estilo de armonía en esta pieza es vertical, y más bien simple en recursos. El tono V y el VI suelen ser los que sirven como base a esta pieza, ya que el carácter triunfal de las armonías se adecúa mejor a los tonos mayores. Una buena obra, en suma, esta brillante *batalla* del aragonés Ximénez, sucesor de Aguilera de Heredia en el órgano de la catedral de Zaragoza, con la que el intérprete cierra este segundo concierto del ciclo.



TERCER CONCIERTO

ORGANO DE LA IGLESIA DE
SANTA MARIA LA MAYOR (BENAVENTE)

No menor impacto y recompensa extramusical puede recibir el aficionado a la música de órgano que se decida a llegar a Benavente para asistir al tercer concierto de este ciclo.

Asentada en un altozano desde el que se dominan los valles de los cuatro ríos que la circundan (Esla, Cea, Orbigo y Tera), es la villa de Benavente un centro natural de obligada visita para las gentes que habitan los pueblos de la comarca. Esta situación y el paso de la Nacional VI por su vera han hecho de esta ciudad una de las pocas que por estas tierras siguen siendo prósperas, sin ceder a los envites de la emigración.

Es obligado en Benavente, lo mismo que en Toro, perderse por las calles, pararse en las plazas, adquirir alguno de los variados productos de esa tierra fértil que pasan casi directamente del productor al consumidor, asomarse al balcón de los jardines de La Mota para admirar lo que queda del castillo, hoy parador, y contemplar la campiña, siempre variada y amena, en que termina por el suroeste el Campus Gothorum y comienzan por el norte y oeste los valles que lentamente ascienden hacia las montañas cercanas que circundan las tierras leonesas. Y obligada es también la visita a los dos templos más notables, el de San Juan del Mercado y el de Santa María del Azoque (también mercado o zoco, al fin y al cabo), más comúnmente dicha Santa María la Mayor.

Transcribimos unos párrafos de Gómez Moreno para que los asistentes al concierto encuentren una orientación en la contemplación de tan singular recinto y también para que disfruten con la lectura de un lenguaje que no por ser obligadamente técnico deja de ser literario. Describe así el renombrado catalogador los detalles de la parte más primitiva de este edificio, levantado en sucesivos impulsos separados por siglos:

Su disposición, con seguir el tipo leonés de San Isidoro tan predominante en Castilla —tres naves de a cuatro tramos y largo crucero— singularízase por llevar cinco ábsides a la cabeza, en degradación de tamaños del central a los últimos, y con capillas delante, según costumbre. Las muestras de pilares que las embocan, apeando sus esbeltos arcos y los del crucero, ofrecen variedad, hija de las fluctuaciones que entonces acuciaban a los arquitectos, sin que el faltar a la simetría les arredrase, pues siguiendo aquéllas la traza usual cruciforme con gruesas semicolumnas en los ejes, ya ostentan otras sutiles columnillas en los rincones, ya son jambas rectilíneas, cuya lisura se suple con una labor de zis-zas dobles e hileras de menudas bolas, que, más simplificada, cundió algo después por Avila y Segovia. Los

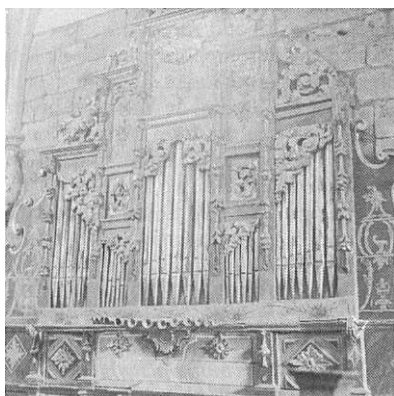
arcos son apuntados en bastante cuantía y con algo de perralte; respecto de su dobladura, armoniza con las respectivas jambas, ya repitiendo sus zis-zas, ya con un bocelón que en el arco mayor sobrepone una fila de lóbulos, género de adorno usual en Ciudad Rodrigo y Toro, así como en la portada de la Catedral de Valencia. Las otras respaldos de pilas del crucero forman juego con las primeras susodichas, agregando columnillas laterales a una misma galga, pero independientes; no así las de las naves, capilla accesoria y hastial, que sólo llevan la gruesa columna de en medio, embebida en un tercio, como siempre, y les corresponden al exterior contrafuertes bien desarrollados.

Lástima que hoy no abunden cronistas de este corte que, sin dejar de ser exactos en los términos, hagan disfrutar con su buen decir casi tanto como con la contemplación de las cosas que describen.

El órgano está situado en un balconcillo que prolonga la tribuna por su parte izquierda. La máquina sonora queda oculta en un altílo, bajo uno de los arcos posteriores. La primera noticia que de él existe, consistente en un arreglo de los fuelles, es de 1741, y hace sospechar que el instrumento ya llevaba largo tiempo instalado. Sobre este órgano primitivo se hizo una restauración importante de 1786 a 1797. Los maestros organeros hermanos Francisco y Manuel Esteban de San Juan, vecinos de Logroño, construyeron nueva caja, nueva fachada y añadieron nuevos registros. En los años posteriores a la Desamortización, debido a la falta de medios económicos, desaparece el organista. Manos inexpertas e inhábiles lo harán sonar, o mejor malsonar, durante décadas enteras.

La última restauración ha vuelto a dejar el instrumento nuevo, amplificado en recursos, y a punto de uso. Un párroco cuidadoso, una feligresía responsable y un maestro organero hábil y documentado, Gerad A. C. de Graaf, han logrado que tal restauración se lleve a cabo.

El concierto inaugural con el órgano restaurado tuvo lugar el 11 de mayo de 1985. El organista fue Wilbur G. Hughes, que interpretó un repertorio variado en el que la escuela española estuvo largamente representada, como no podía ser menos. A él se unió como intérprete de flauta travesera Andreas Schäfer en algunas piezas que exigían tal composición.



Composición del órgano
(según nota de su restaurador).

Flautado 26	M. D.	24
Flautado 13	part.	45
Octava	part.	45
Docena	part.	45
Quincena	part.	45
Decinovenena	M. I.	21
Ventidocena	M. I.	21
Lleno 2 hil.	M. D.	48
Címbala 2 hil.	part.	90
Violón	part.	45
Tapadillo	part.	45
Nasardo 17. ^a	M. I.	21
Corneta 6 hil.	M. D.	144
Tambor		2
Timbal		2
Pájaros		4

En la fachada

Trompeta magna		24
Trompeta batalla /		
Clarín de campo		45
Bajoncillo /		
Clarín claro		45
Chirimía	M. I.	21

Tesitura: octava corta - c''

7 peanas

TOTAL DE TUBOS: 782

TERCER CONCIERTO

Con este tercer concierto el intérprete, Miguel del Barco, nos vuelve a meter de lleno en el estilo de la escuela española de órgano, esta vez con una amplitud de tiempo que abarca dos siglos y medio, ya que el concierto termina con dos obras del P. Soler, máximo representante de la música de tecla española del siglo XVIII.

Las características del órgano de Santa María la Mayor, de Benavente, quizá el más *histórico* de todos los de este ciclo, a pesar de su última restauración, que ha respetado íntegramente su estructura, no añadiendo sino un poco más de profundidad en los flautados de base, lo hacen un instrumento apropiadísimo para todas las obras que en él se van a interpretar. El teclado partido, con registros y sonidos diferentes en la mitad correspondiente a cada mano, permite gran variedad de combinaciones con las que es posible destacar un determinado desarrollo melódico en la parte aguda o grave, poniéndolo de relieve sobre el fondo sonoro que le sirve de acompañamiento.

Hay que tener en cuenta que, a excepción de las dos sonatas del P. Soler que van al final, una total comprensión del repertorio de este tercer concierto sólo sería posible conociendo también el contexto. Porque casi la totalidad de las piezas organísticas de esta época tienen su origen en el repertorio gregoriano que sonaba cantado antes o después de las intervenciones del organista, quien no hacía sino preludiar o postludiar el canto a partir de los temas que quedaban en su memoria y en la de los asistentes que estaban presentes. Esto ya se va haciendo hoy, y con mucho acierto, en grabaciones documentales del repertorio organístico, como las *Fiori musicali*, de Frescobaldi, o las célebres *misas* (*Messe deparoissses*, *Messe des couvents*), de F. Couperin, en las que se intercalan las partes vocales, gregorianas o no, que se relacionan con las piezas organísticas.

Una de las cualidades de todo buen organista es la capacidad de improvisación, con la que debe llenar de sonidos apropiados los momentos de silencio, de espera, de plegaria callada, de meditación, o los desplazamientos procesionales, o los interludios entre los versículos de un salmo o las estrofas de un himno. ¿Y qué mejor manera de improvisar que tomar como punto de partida el canto que acaba de sonar o el que va a sonar inmediatamente? De ahí toda esa serie de alusiones que tanto abundan en los títulos de las piezas y que caracterizan el repertorio organístico de la época a que este concierto se refiere: los ocho tonos gregorianos (bien que ya muy transformados por los procedimientos de la armonía, basada en la tonalidad), las glosas o ampliaciones, los versillos y las piezas gregorianas que les sirven de base: el *Te Deum*, el *Canto llano de la Inmaculada Concepción*, el *Ave maris stella*, etc.

Llevaba razón Hernando de Cabezón cuando afirmaba que la colección de obras de su padre que él editaba no era más que

las migajas que caían de su mesa, pequeñas obras de las que se valía para fines más bien pedagógicos. Porque él sabía muy bien que su padre tenía la música sobre todo en la mente y en las manos y cualquier punto de partida, cualquier idea (y el repertorio gregoriano o los esquemas de movimientos de danza a los que ya hemos aludido varias veces), era capaz de poner en movimiento aquella prodigiosa facilidad de hacer música que él había comprobado a diario.

Tres de estas pequeñas migajas de la obra de Antonio de Cabezón abren precisamente el programa de hoy: tres dúos, el tercero de ellos sobre el *Ave maris stella*. De alguno de los dúos de Cabezón hay referencia expresa a que fueron obras pedagógicas. ¡Y qué estupenda manera de ayudar a un principiante, haciéndole entrar desde el principio en el juego del contrapunto, de la lectura en paralelo de dos melodías! Porque, como puede suponerse, no son éstos unos dúos a la tercera paralela a la manera que hoy se entiende, sino obras del más fino contrapunto cuya escritura, llena de recovecos melódicos y armónicos, da al oyente la impresión de estar oyendo no dos, sino tres o cuatro voces o partes armónicas que se entrecruzan.

La siguiente obra del programa, la *Romanesca*, fue escrita por el napolitano Antonio Valente, del cual no se sabe nada más que vivió en el siglo XVI, que también fue ciego, como su contemporáneo Cabezón, y que publicó algunas colecciones de obras, que son casi el único testimonio que de él nos queda. El título de la obra, *Romanesca con cinque mutance*, indica claramente que se trata de un movimiento de danza al que siguen cuatro variaciones escritas sobre la base armónica del tema que se escucha al principio.

Vuelve Sebastián Aguilera de Heredia, al que ya hemos hecho referencia en el comentario al concierto anterior, a este tercero, con dos obras bien características del repertorio organístico español. Los títulos, *Falsas del VI tono* y *Primer registro bajo de I tono*, vuelven a recordarnos tanto el ámbito modal (VI y I tonos gregorianos) que sirve de recinto sonoro al compositor, como la composición del teclado partido, como la hechura musical, en la que la denominación *falsas* se aplicaba a las disonancias o choques entre las diferentes partes de la armonía, que por entonces estaban sujetas a normas muy estrictas y severas.

También vuelve a este tercer concierto Correa de Arauxo, el ilustre sevillano trasladado a tierras segovianas del que ya se han interpretado dos obras en el primero. De él se incluyen en este programa las *Tres glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción* y el *Tiento n.º XV de IV tono*. La *glosa*, técnica compositiva de origen vihuelístico, consiste en interponer notas o pasajes de adorno entre las notas de una melodía. También utilizaron este procedimiento, aunque con mayor amplitud y libertad, los organistas del siglo XVI y XVII, que llegaron a hacer de la *glosa* un género bien característico. A propósito del *tiento*, género que Correa de Arauxo trató con gran maestría, bueno puede ser, mientras los técnicos terminan de desc-

frar qué es y qué no es el *tiento*, cómo es y cómo no es, recordar las palabras con que el mismo Correa lo explica en el prólogo de su *Facultad orgánica*, para placer de lectores y quebranto de quien quiere descubrir normas de hacer bajo cláusulas que abogan por la libertad e imaginación. Dice así Correa:

Advierte el tono y sus cláusulas debidas, y nota con la moderación que usa de las ajenas, intentando gustosas digresiones, saliéndose del tono por sus pasos contados y volviendo por los mismos, o por otros, a entrarse en él. Considera asimismo las especies que el tenor, alto y tiple cometen respecto del contrabajo, y asimesmo las que el alto y tiple respecto del tenor, y últimamente las que el tiple respecto del contralto, y desta consideración conoce la buena y mala, la perfecta y la imperfecta, nota la curiosidad y la licencia, la libertad y la falsa, el acompañamiento y el intento della; nota el pasaje de la glosa, el aire, la imitación propia, o de las otras voces, el paso, ya largo y veloz, ya revuelto y enrincado, el bocadito gustoso, el melindre y el juguete y otros mil sañetes que la eminencia del arte descubre cada día.

Los *versos*, *versillos* cuando son breves, son interludios que se interpretaban entre los versículos de un salmo cuyo canto debía alargarse por alguna razón, o entre dos estrofas de un himno que se cantaba de una forma excepcionalmente solemne. El buen organista siempre ha improvisado los *versos*, pero también suele dejar escrito algunos para ayuda de aquellos que encuentran mayor dificultad en improvisar correctamente. El estilo contrapuntístico es el más frecuente, tanto en la improvisación como en la escritura del *verso*. El canto del himno *Te Deum* es aquí el punto de partida para la composición de los versos, de autor anónimo.

Pablo Bruna (1611-1679), generalmente conocido como *El ciego de Daroca*, por ser invidente y haber nacido en esa ciudad aragonesa, fue organista en su villa natal, con alguna cortísima andanza fuera de su lugar de origen. Del amplísimo repertorio de *tientos* de este autor, que trató de renovar todo lo posible este género organístico, demasiado atado con frecuencia a procedimientos un tanto anquilosados, dos han sido seleccionados para el programa de hoy. Son también *de falsas*, es decir, escritos sobre la técnica de disonancias preparadas y resueltas, y ambos se desarrollan aprovechando ámbitos modales creados por la interpretación del repertorio gregoriano.

En el *Tiento partido de mano derecha a tres*, del casi desconocido F. Andreu, dado a conocer por José M.^a Alvarez, encuentra el musicólogo López Calo una hechura en extremo libre y unos procedimientos más cercanos a la técnica clavecinística que a la del órgano.

En cuanto al *Tiento de falsas dell'V tono*, de J. B. Cabanilles, es un ejemplo más, el tercero en este ciclo, de la técnica organística del prolífico autor valenciano, eximio ejecutante y

maestro de maestros, en el que culmina la escuela española de su época, y en cuya obra se pueden apreciar todas las originalidades y limitaciones de la música de órgano española.

Cierran este tercer programa dos obras del Padre Antonio Soler (1729-1783), quizá la máxima figura en la música española del siglo XVIII. La reciente conmemoración del centenario de este músico ha originado un mayor conocimiento y difusión de su obra. Catalán de nacimiento (Olot), educado musicalmente en Montserrat, y completada su formación con José Nebra y Domenico Scarlatti durante sus primeros años de magisterio de capilla en El Escorial, su renombre como músico le hizo merecer la confianza de Carlos III como formador musical del infante Don Gabriel. Autor muy prolífico, el Padre Soler dominó casi todos los estilos y formas musicales. De su amplísima colección de música de tecla, bastante de ella conservada, y gran parte de la cual dedicó a fines pedagógicos en relación con su ilustre alumno, se ha perdido también una buena parte como consecuencia de los avatares de la descendencia del infante Don Gabriel, en cuya propiedad quedaron.

Son especialmente renombradas y conocidas las *sonatas* del Padre Soler, dos de las cuales, seleccionadas en alguno de sus tiempos, forman parte del broche que cierra este programa. En Soler se admira la elegancia, la soltura y gracia, la influencia italiana sentida a través de Scarlatti, en la que la raíz española no queda olvidada, y la serenidad de un clasicismo incipiente, sentido también de una forma muy original dada su ecléctica formación musical.



CUARTO CONCIERTO

ORGANO DE LA CATEDRAL (ZAMORA)

Escuchar el órgano de la Catedral será, sin duda, para muchos zamoranos, un atractivo más dentro de las Fiestas y Fiestas de San Pedro. Son tan escasas las ocasiones en que el instrumento suena pulsado por manos diestras, que los aficionados no pueden desaprovecharlas.

En cuanto a los que desde otros lugares se decidan a llegar a Zamora para asistir al concierto, cuarto y último de este ciclo, pueden estar seguros de que recibirán el estímulo y recompensa extraordinarios que una ciudad como Zamora les puede proporcionar en fiestas. Aparte de la animación propia de los días feriales, determinados actos del programa, como la Feria de la Cerámica, decana entre todas las del género, pueden suponer para quienes no las conozcan una sorpresa agradable e inolvidable.

En Zamora es obligado caminar pausadamente por las calles de la ciudad antigua, asomarse a las balconadas sobre el Duero y visitar sus numerosas iglesias románicas, entre las que destaca y sobresale la Catedral. Para visitar esta joya románica en la que el último de los conciertos del ciclo ha de tener lugar, se recomienda no llevar prisa. Una buena información previa sobre este notable monumento no debería faltar, para que la visita y contemplación de tan singular templo proporcionen al visitante todo el placer y gozo estético que esta maravilla puede proporcionar. Abundan las guías y las excelentes publicaciones que pueden ayudar a ello, y no hay más que preguntar por ellas en cualquier librería. Orientación previa que, no estará de más advertirlo, tampoco sobraría a los zamoranos. Porque siempre queda algún detalle por descubrir, alguna belleza artística de que disfrutar dentro de este monumento tan singular.

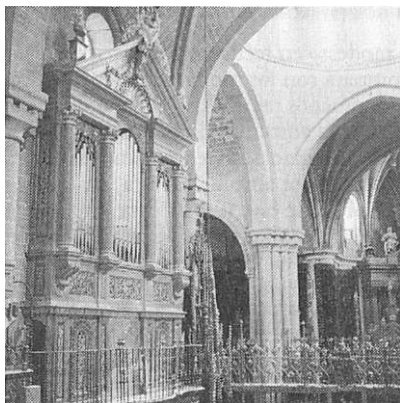
El órgano de la Catedral de Zamora, como casi todos los de los templos catedralicios, es, en su forma y composición actual, el resultado de una larga serie de evoluciones, recomposiciones y sucesivas adaptaciones y arreglos. Sin duda hay en su interior tubos y registros que llevan sonando varios siglos, ya que existe documentación de los órganos en los libros catedralicios desde, por lo menos, el año 1577, y es bien sabido que en cada nuevo arreglo se aprovechaban materiales de los instrumentos anteriores.

En la magnífica obra de Guadalupe Ramos de Castro sobre la Catedral de Zamora hay un capítulo (pp. 439-444) en el que los interesados por el tema pueden encontrar abundantes datos acerca de los órganos de la Catedral de Zamora. El instrumento que hoy se escucha es el resultado de la última recomposición del anterior, llevada a cabo por la casa Amezúa y Cía. en los años 1947-1948. El órgano anterior sufrió entonces una trans-

formación profunda, como resultado de la cual desapareció el tercer teclado manual, se añadieron algunos juegos nuevos y se repasó a fondo la mecánica. El que suscribe estas notas, titular durante doce años de dicho instrumento, puede asegurar que el arreglo fue bastante correcto, a pesar de la agria polémica que con ocasión del mismo se suscitó entre varios miembros del Cabildo, debida más que nada a aspectos que nada tenían que ver con el instrumento. De hecho, en los doce años a que aludimos sólo hubo que hacer una afinación y repasar de vez en cuando algún leve fallo del complicado sistema neumático que era la base mecánica de su funcionamiento.

La última modificación que el instrumento ha tenido no ha afectado para nada a su composición de voces y registros, sino al sistema de funcionamiento, ahora electrónico, y a la colocación de la consola, situada ahora en mitad del coro y no como antes, a los pies del instrumento. Fue hecha en el año 1972.

Aunque las posibilidades del instrumento son más bien de tipo medio, su sonido es nobilísimo y el volumen es adecuado a las dimensiones del ámbito en que suena. El programa elegido por el intérprete para este cuarto concierto demuestra que el órgano ofrece amplias posibilidades de timbre, estilo, autores y repertorio.



Composición del órgano

Manual I

Violón (16)
 Bordón (8)
 Principal (8)
 Salicional (8)
 Octava (4)
 Llano, 4 hileras (4)
 Trompeta magna (8)

Manual II

Flauta magna (8)
 Bordón dulce (8)
 Viola (8)
 Celeste (8)
 Octaviante (4)
 Nazardo (2 2/3 p.)
 Trompeta armónica (8)
 Fagot-Oboe (8)
 Trémolo

Pedal

Extensión de los manuales: cinco octavas.

Contras (16).
 Subajo (16).
 Bordón (8).

Combinaciones automáticas

Cuatro botones: Piano, Mezzo-Forte, Forte y Tutti (en manual).
 Combinación libre alternativa, previamente preparada.

Enganches

En el manual: I al pedal, II al pedal, II al I, I al I en 4,
 II al I en 4, II al II en 4.

En el pedal: Los mismos del manual.

Llamada a Mixturas.

Llamada a Llano.

Llamada a Tutti.

CUARTO CONCIERTO

Aunque modesto en recursos, proporciones y volumen sonoro si se le compara con los monumentales instrumentos de que están dotados muchos templos, el órgano de la Catedral de Zamora dispone de la amplitud de teclados y sonidos, la variedad tímbrica y la sonoridad suficiente como para servir de base a un repertorio bastante amplio. Es ésta, sin duda, la razón por la que el intérprete de este último concierto del ciclo, José Manuel Azcue, ha confeccionado un programa totalmente diferente de los tres anteriores, tanto en autores como en estilos y épocas. Para los seguidores de este ciclo serán, sin duda, una buena ocasión de disfrutar de un mundo sonoro muy rico en matices.

Todas las piezas del programa de este concierto tienen una nota común: emplean el instrumento en todas sus posibilidades mecánicas, de timbres y de registros. El intérprete tiene aquí una total libertad de elección en la que la única limitación serían sus posibilidades, porque el instrumento las ofrece todas o casi todas. La separación de las voces en los dos teclados permite destacar a voluntad los timbres en uno o en otro plano sonoro. El pedalero o teclado de pies, con dos octavas y media de extensión, sirve tanto para destacar también un determinado timbre en un momento dado, como para ir poniendo el cimiento grave de la armonía en notas largas o en pasajes movidos. Por ello, poder ver a un intérprete afanado íntegramente con sus manos y pies en hacer brotar ese torrente de música, ora suave y dulce, ora potentísima, es un espectáculo añadido al placer de disfrutar de la mayor riqueza de sonidos que se pueda imaginar.

Comienza este concierto con dos obras de Juan Sebastián Bach (1685-1750), autor obligado en toda audición de música de órgano. La primera de ellas, la *Tocata y fuga en Re menor, BWV 565*, quizá sea la obra de órgano más popular que jamás se haya escrito. Y no por ser la mejor de su autor, sino por ser una de las que más garra tienen para interesar al oyente desde el comienzo. Que un organista ponga esta obra como primera pieza del programa no se ha de interpretar como una concesión a lo fácil o trivial (nada hay fácil ni superficial en la obra de Bach, y menos en la de gran órgano), sino como un obsequio y atención especial a los oyentes, que encontrarán especial regocijo en escuchar al vivo esta celeberrima obra organística.

Como pieza de contraste, de un género reposado y meditativo, la segunda obra del programa es una transcripción para órgano de otra obra de Bach también muy conocida: el *Coral de la Cantata BWV 147*. En ella se puede apreciar esa estructura característica de la escuela de órgano alemana y llevada por Bach a la cumbre de la perfección musical, en la que suena en notas lentas la melodía de un coral, de uno de esos centenarios cantos religiosos de la Iglesia Reformada, que todos los fieles conocen de memoria, mientras la mano derecha va tejiendo complicados dibujos de contrapunto sobre las armonías de los acordes

que los sonidos profundos del pedal van sustentando. Todo ello con interludios entre las frases, que en la versión original van a cargo de la orquesta.

Dos obras, en resumen, que pueden muy bien sintetizar los dos tipos de música organística en los que Bach vertió lo mejor de su inspiración.

Nicolás Jacques Lemmens (1823-1881) pertenece ya a un estilo completamente diferente, tanto en la concepción como en la armonía. Lemmens, uno de los más renombrados organistas de su tiempo, fue profesor de órgano en el conservatorio de Bruselas y autor de un método. *Eco fe d'orgue*, en el que vierte toda su experiencia de intérprete y enseñante. El *Moderato cantabife* entra de lleno en el estilo de melodía acompañada. Sobre los fondos suaves de armonías un poco lejanas que la mano derecha teje, y con el cimientto armónico del pedal en notas largas, la mano izquierda canta (*cantabife*) en registros de lengüetería una melodía muy floreada y a la vez muy simple de concepción y de armonía. Un breve interludio coral en estilo más compacto y con sonido más lleno vuelve a dar paso en D. C. al primer tema *cantabife* con el que termina la obra.

Con los tres autores que siguen, Franck, Guilmant y Widor, entramos de lleno en la época del gran órgano romántico. El refloreCIMIENTO de la música de órgano en el siglo pasado y principios de éste, se debió, entre otras causas, a que los compositores organistas dispusieron por esta época de los instrumentos más gigantestos que se han construido, algunos de los cuales llegaron a tener hasta cuatro y cinco teclados manuales. El invento del sistema de transmisión neumática y después la automatización y electrificación de los fuelles, que dieron a los instrumentos mayor presión de aire y mayor seguridad, transformaron el órgano en una potentísima máquina capaz de competir con una orquesta en volumen y en variedad de timbres. El sonido tradicional del órgano quedó un poco atrás en aquellos años de euforia. Y estos gigantes del órgano concibieron, ejecutaron y escribieron un repertorio que ponía en juego todas las posibilidades de aquellos instrumentos. De este tiempo son las grandes obras de tipo sinfónico, de una extensión amplísima, que nada tenían que ver con la misión tradicional del instrumento dentro de la iglesia.

Quizá sea César Franck (1812-1881) el más renombrado organista y compositor de órgano después de Bach. De origen holandés, estudió en París y a París volvió después de algunos años de ausencia. Titular del órgano de la iglesia de Santa Clotilde y después profesor del conservatorio, fue fundador de toda una escuela de ilustres discípulos que le veneraron y siguieron sus enseñanzas y su estilo. Este músico renovó el repertorio orgánico en un momento en que el instrumento estaba en decadencia. El *Preludio, fuga y variación* está concebido, como su título indica, en una estructura tripartita, muy preferida de Franck. Suena en el *preludio* un tema *cantabife* en recitativo, tejido en

un estilo muy figurativo por la mano derecha, destacado sobre la urdimbre armónica que construyen la mano izquierda y el pedal. Un breve interludio lento de nueve compases en estilo coral da paso a un tema de fuga. La melodía es diáfana y las diferentes partes que van entrando se perciben con toda claridad. A la entrada del tema en el pedal sigue un pasaje de gran órgano en el que el motivo suena primero más grave y profundo y después más desplegado, hasta un final en *forte*. En el tercer tiempo volvemos a escuchar el tema del primero cantado suavemente por la mano derecha, sobre una filigrana armónica constantemente tejida por la izquierda apoyada por las notas graves del pedal, casi en completa calma.

Fue Alexandre Guilmant (1837-1911) hijo de organista y precoz intérprete que a los doce años ya sustituía a su padre. Ayudado por los consejos de Lemmens logró abrirse camino hasta llegar a ser uno de los más renombrados organistas de su tiempo y un improvisador sin rival. También ejerció labor docente en el conservatorio de París. Renovador del lenguaje y la técnica del órgano, escribió para el instrumento piezas que remozaron el repertorio y ampliaron el destino de la música orgánica a momentos diferentes de los actos de culto. A este repertorio pertenecen sus *sonatas*, que no recuerdan para nada las de la época barroca, como puede apreciarse en el *Preludio* de la tercera, que forma parte de este programa.

Charles Marie Widor (1844-1937) es, sin duda alguna, el más genuino representante del órgano sinfónico, y quien ha llevado el instrumento a los volúmenes de sonido más espectaculares. De entre las diez sinfonías para órgano que escribió es la quinta la más renombrada e interpretada, sobre todo a causa de la virtuosística *toccata* con que concluye. El *Allegro cantabile* que se incluye en este programa es el segundo movimiento de la misma. Es una pieza muy apta para mostrar los diferentes registros del instrumento, que suenan a solo en el recitativo o segundo teclado manual, con respuestas a veces en el primero, y que van tomando turno para cantar las dos melodías que sucesivamente van sonando. El estilo de las mismas, lo mismo que la armonía, es todavía muy deudor de los procedimientos románticos que llegaron con cierto retraso a la música de órgano.

El *Mosaico*, del Padre Donostia, nos lleva a un mundo de sonoridades un tanto diferente. Es una pieza basada sobre dos temas gregorianos de la misa de Pascua de Resurrección: el comienzo de la secuencia *Victimae paschali* y el primer diseño melódico del gradual *Haec dies*. Revela esta pieza el profundo conocimiento del instrumento y de su sonoridad que el Padre Donostia tenía. Por otra parte, la relación con el repertorio gregoriano sitúa esta obra en una línea más integrada en la tradición organística de la escuela española. El tema de la *secuencia* pascual se escucha insistentemente, llevado a diferentes ritmos, timbres, regiones sonoras y tonalidades; siempre respondido por el contratema del *Haec dies*, hasta desembocar en un final brillantísimo. El título *Mosaico* alude al procedimiento de escritura, que mezcla continuamente los dos temas.

Las *Variaciones sobre un tema vasco*, de Jesús Guridi (1886-1961), revelan también un gran conocimiento de los recursos del instrumento, y son una buena muestra del modo de hacer de toda una generación de músicos vascos que hicieron escuela. El tema, simplicísimo, es una melodía vasca perfectamente cuadrada en 16 compases. Sobre ella, una vez enunciada, escribe Guridi ocho variaciones, en los diferentes procedimientos que siempre se han usado en el género. Entre ellos no podían faltar los pasajes arpegiados (II y VI), el cambio al tono mayor (V), el ritmo de *zortzico*, tratándose de un tema vasco, y el final brillante.

Una obra de Louis Vierne (1870-1937), continuador de la línea de Franck y organista también en la corriente del gran órgano romántico, para el que escribió seis sinfonías y otras piezas de fantasía en estilo libre, cierra brillantemente el cuarto concierto y el presente ciclo de música de órgano. El *Carillón de Westminster* es una pieza descriptiva construida sobre las resonancias politonales de la conocida melodía del *Carillón* de la abadía londinense.

Miguel Manzano



PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

MONTSERRAT TORRENT

Montserrat Torrent dedica su actividad a la interpretación y a la docencia como titular de la cátedra de órgano del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, y de los cursos universitarios internacionales de *Música en Compostela* y Salamanca. Ha sido invitada a formar parte de numerosos jurados nacionales y extranjeros (Nüremberg, Chartres, Avila).

Como concertista ha prodigado sus actuaciones tanto en España como en la mayoría de los países europeos, México, Estados Unidos, Canadá, Argentina, Uruguay y Africa del Norte.

Ha grabado un gran número de discos, dos de los cuales en los órganos de Vendrell y de Mahón. El dedicado a Cabanilles en el órgano de Daroca, obtuvo el *Gran Prix du Disque* de París.

SEGUNDO CONCIERTO

JOSE LUIS GONZALEZ URIOL

Diplomado en órgano por el Real Conservatorio de Madrid, José Luis González Uriol obtuvo Premio Extraordinario Fin de Carrera. Realizó estudios de Dirección de Orquesta con Igor Markevitz.

En Lisboa asistió a clases especiales de clavicordio e interpretación de Música Antigua Española con el profesor M. S. Kästner. Más tarde amplió estudios de órgano con los profesores L. F. Tagliavini y Antón Heiller, en Haarlem (Holanda).

Ha seguido cursos de clavicémbalo en Stauffen (Alemania) y Amsterdam con el profesor Gustav Leonhart. Mantiene asiduamente una intensa actividad concertística como intérprete de órgano y clavicémbalo por toda Europa y Estados Unidos de América.

Ha impartido cursos y máster-clases sobre interpretación de Música Antigua de Tecla en centros musicales de prestigio internacional tales como Conservatorio Sweelinck de Amsterdam,

Conservatorio Benedetto Marcello de Venezia, Musikhochschule de Detmold, Universidades de Lincoln, Ann Arbor, Cincinnati y Manhattan School en USA.

Como especialista en Música Antigua Ibérica ha grabado numerosos discos.

Profesor de órgano y clavicémbalo en el Conservatorio Estatal de Música de Zaragoza.

Fundador del Departamento de Música Antigua de la Institución *Vernando el Católico* y de los cursos internacionales de Música Antigua de Daroca, realiza una gran labor pedagógica en la enseñanza de órgano y clavicémbalo.

En la actualidad es asesor de la Diputación Provincial de Zaragoza para la restauración de los órganos históricos de la región.

TERCER CONCIERTO

MIGUEL DEL BARCO

Extremeño, natural de Llerena (Badajoz). Estudió órgano y composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo el Primer Premio de Órgano con Diploma de Primera Clase de dicho Conservatorio.

Ha realizado cursos especiales de Canto Gregoriano, Dirección Coral, Metodología y Pedagogía Musical.

En 1968 obtuvo en concurso-oposición las Cátedras de Órgano y Armonio Repentización, Transposición Instrumental y Acompañamiento al Piano del Conservatorio Superior de Sevilla.

Ha actuado como solista con la Orquesta de RTV y es colaborador de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta de Cámara Española.

Miguel del Barco ha dado recitales en Alemania, Estados Unidos, Austria —Festival Orgelkunst de Viena—, Festivales Internacionales de Euskadi, Palma de Mallorca, Sevilla, León, etc.

El recital de órgano ofrecido por Miguel del Barco en el Teatro Real de Madrid, dentro del ciclo de Música de Cámara y Polifonía, constituyó un éxito notable según la crítica madrileña.

Su disco sobre el compositor español del siglo XVII Sebastián Aguilera de Heredia, obtuvo en 1982 el Premio Nacional

del Disco del Ministerio de Cultura, realizando además grabaciones en los órganos históricos más importantes de España para la radio y la televisión española, alemana y americana.

En 1978 la Asociación de la Prensa le concede por unanimidad la «I» de Importante de España. Unos años más tarde es nombrado *Extremeño del Año* y, en 1982, Hijo Predilecto de la Ciudad de Llerena.

Como compositor merecen destacarse, entre otras, las siguientes obras: *Cuatro canciones populares* (para voz y piano); *Diferencias sobre un tema extremeño* (para órgano o piano); *Lisistrata* y *Orestiada* (para orquesta y coros mixtos); *Suite extremeña* (para quinteto de viento); *Misa de la Candelaria* (para órgano y cuatro voces mixtas). Es también autor de la música del Himno Oficial de Extremadura.

Miguel del Barco ha sido Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, cargo del que dimitió para dedicarse más intensamente a las tareas artístico-docentes. Y consejero titular del Consejo Nacional de Educación.

En la actualidad es Catedrático de Organo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y Académico de Número de la Real Academia de Extremadura de las Letras y de las Artes.

CUARTO CONCIERTO

JOSE MANUEL AZCUE

Nació en Oyarzun, Guipúzcoa. Titulado por el Conservatorio de San Sebastián, del que también fue profesor por oposición. Licenciado en órgano por la Universidad de Syracuse (Estados Unidos), fue durante dieciocho años organista y maestro de capilla de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Fulton (Nueva York) y profesor de música y director de coros en el G. Ray Bodley High School, de la misma población, y simultáneamente durante cuatro años fue profesor de piano de la Universidad del estado de Nueva York en Oswego (SUNY).

Titular por oposición de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián desde 1975, alterna sus obligaciones en la Basílica con una intensa actividad concertística. Ha actuado en grandes festivales internacionales en Munich, Düsseldorf, Hannover, Stuttgart, Franckfurt, París, Burdeos, Lille, Roma, etc., y en España, en Granada, Burgos, Segovia, Madrid, Bilbao, Santander, etc.

En 1985 y con motivo del tricentenario de Juan Sebastián Bach, interpretó la obra íntegra para órgano del gran maestro en cuatro series distintas de conciertos en Madrid, Getxo, San Sebastián y Santander. También el mismo año fue uno de los dos organistas escogidos para representar a España en la *Euro-palia*, en Bruselas. Últimamente acaba de tomar parte en la grabación de una antología que acaba de salir, *deL'Orgue Cavaillé-Coll*, impresa en la República Federal de Alemania, junto con otros cuatro organistas internacionalmente conocidos, en un álbum de siete discos grabados en cuatro países diferentes.

INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

MIGUEL MANZANO

Fue durante doce años titular del órgano de la catedral de Zamora, plaza que ganó por oposición y dejó por renuncia. Después de una formación muy eclesiástica, durante la que pasó por la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid y el Instituto Católico de París, se ha dedicado de lleno a la música tradicional y a todos los temas relacionados con ella.

Ha publicado una obra de investigación (*Cancionero de Folklore Musical Zamorano*), una antología coral (*24 canciones para coro mixto a 4 y 5 voces*) y un cuaderno de piano (*More hispano I*). Actualmente prepara la edición del *Cancionero Popular y Tradicional de la provincia de León*, en tres volúmenes, becado en concurso por la Diputación de León. Colabora en varios medios, preferentemente sobre temas musicológicos relacionados con la música de tradición oral.

Depòsito legal: M. 18.860-1987.

Imprime: G. Jomagar. Pol. Ind. n.º 1. Arroyomolinos. MOSTOLES (Madrid).

