

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Concierto para órgano

Guía didáctica para el profesor



Texto de

Isabel Domínguez

Eva Gómez

Ana Hernández

CURSO 2008-09

© Isabel Domínguez, Eva Gómez y Ana Hernández

© Fundación Juan March. Departamento de Actividades Culturales. Los textos contenidos en esta Guía Didáctica pueden reproducirse libremente citando la procedencia y al autor de la misma.

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Concierto para órgano

Guía didáctica para el profesor



El concierto

Las obras musicales incluidas en este programa realizan un recorrido a través de diferentes estilos y épocas de la historia de la música:

- A. Cabezón:** *Ung gay bergeir.* (Thomas Criquillon)
- D. Buxtehude:** *Preludio y fuga*
- J. Brahms:** *Coral nº10. Herzlich tut mich verlangen* (Hans Leo Haßler)
- T. Marco:** *Astrolabio*
- F. Alonso:** *El Pichi* (Adaptación de Presentación Ríos)

El concierto estará interpretado al órgano por Presentación Ríos, y presentado por Polo Vallejo y Julio Arce.

Actividad:

Realizad un eje cronológico y colocad en él a todos estos artistas en función de su fecha de nacimiento. Así podréis tener un poco más clara la relación temporal entre ellos y la evolución de sus estilos.

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Concierto para órgano

Guía didáctica para el profesor



Estructura y objetivos

El órgano es capaz de producir los más grandes efectos sonoros y no sin razón Mozart lo denominó “el rey de los instrumentos”. Fue inventado en Alejandría en el siglo III a.C. y ya en el siglo II después d.C. el órgano se había convertido en uno de los principales instrumentos de Roma y se le podía oír en todo tipo de entretenimientos romanos: teatro, juegos, lucha de gladiadores, en el circo y en banquetes. Se cree incluso que Nerón llegó a tocar el órgano. Su aspecto ha variado a lo largo de tantos siglos del siguiente modo:

Nacimiento: Órgano de agua o “Hydraulis”

El antecesor directo del moderno órgano de tubos es el órgano “hydraulis” (hydraulos) en el que el agua juega un papel muy importante. Inventado por el considerado “padre del órgano”, Ctesibio, un ingeniero de Alejandría al que se le atribuye también la invención de la bomba hidráulica y el reloj de agua.



Pero el agua no es la que produce el sonido en el hydraulis, sino la presión que ésta ejerce y ayuda a mantener en la bomba de mano que lo acompaña. El sonido se produce a través de unos tubos de bronce, graduados en su medida según las flautas de Pan de la época; de hecho,

el hydraulis era descrito como una flauta que se tocaba con las manos. En su origen disponía de una sola hilera de tubos, pero con el tiempo se le fueron añadiendo más hasta llegar incluso a seis, siete u ocho (s. III d. C.). Se decía que el órgano de agua sonaba tanto que los que lo tocaban tenían que taparse los oídos. El mayor inconveniente respecto al uso del agua era el mantenimiento constante y preciso para evitar la corrosión del recipiente que la contiene, por lo que con el tiempo se sustituyó por una cámara de aire que se impulsaba mediante fuelles y aire comprimido.

Órgano de Iglesia



Órgano de la catedral de Roskilde, Dinamarca. Construido en 1554. Denominado como tipo “nido de golondrina” por estar suspendido de un muro de la iglesia.

En el siglo X y a través de Bizancio el órgano fue reintroducido en Europa. Entre los siglos X y XIII se le llegó a considerar casi el único instrumento de uso exclusivamente religioso. Se erigieron órganos en la Catedral de Colonia (950 d.C.) entre otros “con el propósito de enseñar la ciencia de la música” y en la Abadía Benedictina de Bagá, Cataluña (972 d.C.), donde el instrumento se colocó cerca de la entrada. Se decía que “podía ser oído desde lejos”, y se mantiene la teoría de que esto era para llamar a la congregación a modo de campanas.

Con el paso del tiempo y de los siglos se fueron introduciendo modificaciones y elementos nuevos en su mecanismo: *el teclado para los dedos, el pedalero*, las alteraciones (*teclas negras*), las posibilidades sonoras (número de tubos y variedad de timbres).

Durante varios siglos las iglesias dispusieron de órganos relativamente pequeños y ya en el siglo XV los templos que se construían concebían la inclusión de un órgano como una parte más de la misma.

Apareció la superposición de teclados manuales, escalonados, para que el organista pudiera ejecutar la música en el “gran órgano” u órgano principal y el

“órgano positivo”, más pequeño, desde el mismo asiento. Esto permitió un rápido desarrollo y ampliación del órgano y de su potencial interpretativo, lo que afianzó su importancia en Europa hasta la mitad del siglo XVIII.

El gran órgano puede tener miles de tubos, divididos en filas o hileras (“juegos”) y registros. Cada tipo de tubo produce un sonido característico, dependiendo del tamaño, de si está hecho de madera o de metal, estaño o aleación, y de si se trata de un tubo labial o de lengüeta. En los órganos más antiguos los tubos eran labiales, pero durante el siglo XVI se añadieron los tubos de lengüeta con resonadores de metal o de madera. Se usan varios tipos de lengüetas para replicar los sonidos de diversos conjuntos instrumentales o de las voces humanas.



Iglesia de St. James, Piccadilly
(Londres)
Órgano decorado (1680)



Gran órgano de Thomaskirche, Leipzig
“La iglesia de Bach”

A medida que el órgano

coabraba mayor importancia como instrumento en las iglesias se fue convirtiendo en un instrumento importante para los compositores. Estos tenían sus ideas sobre cómo debía ser su sonido y los constructores intentaban complacerles y adaptarlos según las necesidades expresivas. Uno de los más grandes compositores para este instrumento en la historia de la música fue Johann Sebastian Bach (1685- 1750).

En España la música de órgano llega a su esplendor en los siglos XV y XVI gracias a músicos de la talla de Antonio de Cabezón (1510-1566), que compuso un maravilloso y virtuosístico repertorio para este instrumento.

En el siglo XIX muchos de estos órganos antiguos aumentaron su tamaño y se mejoraron. En Francia, Aristide Cavaille-Coll, creó órganos flexibles y expresivos que inspiraron a numerosos compositores franceses para escribir multitud de composiciones seculares de gran amplitud para solo de órgano.

El órgano sinfónico, nació de la mano de Charles Widor (1844- 1937), profesor de órgano en el Conservatorio de París y organista en Saint Sulpice (1869-1933). La obra para órgano de Widor es admirada por los organistas, especialmente las 10 sinfonías o suites, por utilizar al máximo los recursos de ese instrumento y conseguir su expresión más brillante.



Aristide Cavaille-Coll

César Franck (1822-90) fue otra figura destacada del órgano francés y predecesor de Widor en el Conservatorio. Era el organista de Saint Clotilde (1859-90) y escribió varias obras para este instrumento, incluyendo *Six Pièces* (1862), *Trois Pièces* (1878) y *Trois Chorales* (1896). El estilo de Franck es fácilmente reconocible por su lenguaje armónico y su forma de construcción musical.



Órgano Cavaillé-Coll, de la parroquia. Santa María la Real de Azkoitia

Órgano “portativo” o de mano

En la Edad Media, el pequeño órgano portativo era usado principalmente en celebraciones seculares aunque también lo empleaban en procesiones religiosas en las que se colgaba



Miniatura de la Cantiga 200 de Alfonso X

con una correa alrededor del cuello. Para tocarlo, se colocaba de modo que dejaba al intérprete mover el fuelle con la mano izquierda y tocar las teclas con la mano derecha. Como muchos instrumentos “folclóricos” de su tiempo el órgano portativo disponía de bordones en forma de dos tubos altos. Surgió en el s. XIII y se empleó hasta bien entrado el s. XV.



Órgano portativo o de mano. Modelo realizado por Jesús Reolid en 1990, según juego de planos levantado por John Nicholson. Museo de la Música de Uruña (Segovia) Colección Luis Delgado

Ref. Museo de la Música. Colección de instrumentos Luis Delgado, Uruña (Valladolid).

Archivo de audio:

<http://www.funjdiaz.net/museo/mp3/organeto.mp3>

<http://www.funjdiaz.net/museo/ficha.cfm?id=43>

Órgano positivo

En el primer cuarto del siglo XV el órgano positivo ya era usado en iglesias que no podían permitirse un gran órgano fijo o que necesitaban un órgano adicional “de cámara” para servicios religiosos en capillas laterales.

Se podía mover de sitio pero no llevar a mano como ocurría con el órgano portátil.

Este “hermano mayor” del órgano portátil se tocaba con las dos manos. Normalmente tenían varias hileras o juegos de tubos, un solo teclado y carecían de pedalera. Necesitaban de un ayudante para mover el fuelle mientras se tocaba.



Órgano positivo alemán (1780)



Órgano positivo sobre un carruaje

Órgano de feria

Gavioli en París comenzó construyendo órganos de feria alrededor de 1870 con el fin de imitar las bandas militares. Uno de los más grandes que se construyeron tenía 140 teclas, con grandes figuras a cada lado del frontal que tocaban un tambor grave y otro agudo. Su constructor fue Charles Marengi, París.

Esta “construcción gigantesca” era descrita como un órgano “capaz de reproducir el sonido de más de 1200 instrumentos” y se iluminaba con un sinfín de luces de colores.



Detalle de luces.
Órgano Marengi, París



Órgano de feria: Gavioli, París. 1897

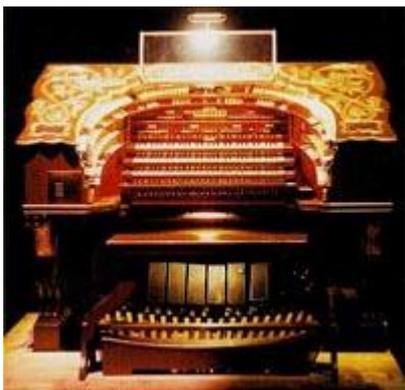
Hoy existen muchas personas dedicadas a su conservación y recuperación. Son muy populares en países como Gran Bretaña, Holanda y Alemania.

Aquí podéis escuchar algunos modelos:

<http://www.youtube.com/watch?v=TrBeBehBLOE>

<http://www.youtube.com/watch?v=qK06RBqqI4E&feature=related>

Órgano de cine



Con el propósito de reemplazar a las pequeñas orquestas que acompañaban las películas de cine mudo, la compañía norteamericana Wurlitzer construyó estos órganos a comienzos del siglo XX.

Estos instrumentos eran capaces de imitar a cualquier instrumento, incluyendo el sonido de tambores, timbres de teléfono, trote de caballos, sirenas, etc.

Con la llegada del cine sonoro este instrumento fue desapareciendo en los Estados Unidos, pero en Gran Bretaña se mantuvo en uso e incluso hoy en día en algunos cines se puede disfrutar de un pequeño recital antes del comienzo de la película.

Órgano Wurlitzer. Recuerda a la cabina de piloto de un avión

Aquí podréis entender y haceros una idea del sonido y el ambiente que se crea en las salas de cine con estos instrumentos:

<http://es.youtube.com/watch?v=3IzzdADn6wY&feature=related>

<http://es.youtube.com/watch?v=06zSBqVWDXw&feature=related>

<http://es.youtube.com/watch?v=G-JrgjWDgml&feature=related>

El órgano del concierto

Como cualquier órgano de encargo, el órgano de la Fundación Juan March fue diseñado según las dimensiones y características de la sala en dónde se iba a ubicar.

Debido a que la sala de conciertos de la Fundación se utiliza para multitud de actividades, y no sólo musicales, se varió la caja exterior y se adecuó según esta necesidad, pues se oculta con un telón cuando no se trata de un concierto. ¿Cómo afectó esto a su aspecto externo?. La “trompetería” horizontal es mucho más corta de la habitual, al estilo del órgano barroco español, para poder correr el telón sobre el órgano sin que sobresalga.



Ejemplo de trompetería horizontal
Órgano mayor de Santa Gemma,
Barcelona

Este órgano es un instrumento ideado para que permita interpretar obras de todas las épocas. Dispone de tres teclados manuales y uno pedal, que es la disposición más frecuente en los órganos modernos, aunque, lógicamente la sala no cuenta con la acústica propia de las iglesias. Esperamos que después de esta experiencia dispongáis de más recursos y os animéis a asistir a algún concierto de gran órgano anunciado en su ubicación tradicional, ya que es una experiencia acústica y musical sobrecogedora.



Concierto para órgano

Guía didáctica para el profesor



¿Cómo suena el órgano de tubos?

¿Qué es un órgano de tubos?

Desde sus orígenes y hasta nuestros días, después de siglos, la concepción más básica de este instrumento, como es **la provisión de aire continuo a los tubos para que produzcan sonido controlado desde el teclado** no ha cambiado.

Se puede decir que el órgano es un instrumento de viento más antiguo de base mecánica que se basa en tres principios:

- a) La producción de aire
- b) El procesamiento y conducción de ese aire al tubo (quizás la parte más compleja, sin duda)
- c) Cómo el sonido se produce en el tubo

Por tanto, todos los órganos tienen tres elementos comunes: un dispositivo que suministra viento, una serie de hileras o juegos de tubos y un mecanismo conectados a las teclas que dan el paso del viento a los tubos. Para entender bien cómo se coordinan estos tres elementos vamos a conocer las distintas partes del órgano y cuál es el papel que juegan:

- I Un **generador de aire**: el órgano es un instrumento de viento y necesita de un motor-ventilador que lo produzca y fuelles con pliegues de piel que regulan el aire y respiran como un pulmón.
- I Un **fuelle**, que no es otra cosa que un depósito elástico de aire, encargado de estabilizar el suministro de aire independientemente de las necesidades del instrumento. No es lo mismo pulsar una tecla y que suene un tubo, que tocar varias teclas a la vez, con decenas de tubos sonando al mismo tiempo. En el segundo caso, hace falta mucha más cantidad de aire para que todo siga sonando igual.
- I Los **conductos de aire**.
- I Los **secretos** (donde se colocan los tubos y se distribuye el aire a cada uno).
- I Los **tubos**.
- I La **consola**, con el teclado (o teclados), el pedalero, los sistemas para registros, pedales de expresión y efectos, etc.
- I La **caja** y la **fachada**.



Cómo funciona el órgano de tubos

Como veis, el órgano es un instrumento con una maquinaria compleja. Pero queremos que entendáis cuál es el principio por el que los tubos y sus distintos juegos hacen del órgano el más poderoso, variado y espectacular de todos los instrumentos musicales por su enorme diversidad de sonidos y volumen.

Un órgano puede tener cientos de tubos. La gradación de cada nota se determina por la longitud del tubo: cuanto más largo es éste, más grave es la nota. El tamaño y la forma de los tubos varían entre grupos o categorías, los llamados “juegos”, lo que produce diferentes calidades de sonido.

Los tubos están montados sobre una caja, el secreto, en la que el aire de los fuelles se almacena bajo presión, antes de suministrarse a los tubos. Los juegos de tubos son seleccionados para que suenen al tirar hacia fuera los pequeños mandos conocidos como tiradores, situados en la consola. En parte baja de cada tubo, el aire se encuentra con uno de los dos dispositivos de producción de sonido usados en el órgano: bien un simple bisel o una lengüeta, a los que el aire llega después de pasar por un canal.

El órgano puede tener tres o más teclados para las manos y otro en forma de pedales para los pies, llamado pedalero.

Para ver la sección de un órgano tradicional:

http://es.encarta.msn.com/media_201619735_761565001_1_1/Sección_de_un_órgano_tradicional.html

Los “juegos” de tubos



Los **juegos** son los distintos grupos de tubos con el mismo timbre. Cada tubo produce una nota, con lo que podríamos asimilar cada juego a un instrumento completo. El órgano sería, así, una especie de orquesta de instrumentos de viento en la que el organista selecciona estos juegos desde la consola, con los tiradores.

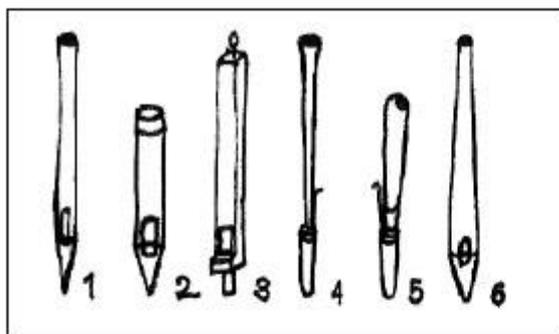
Cada teclado puede controlar un grupo de juegos, sin que exista una norma fija para esta asignación. Las transmisiones de las notas se consiguen a través de la mecánica suspendida, que une las teclas directamente con las válvulas.

Los tubos se pueden clasificar de varias formas:

- 1 **Por el material de construcción:** de madera y de metal.
- 1 **Por su forma y estructura:** abiertos, cerrados, de sección cuadrada, cónicos o cilíndricos.
- 1 **Por su modo de generar el sonido:** labiales o flautados y de lengüeta. Esta distinta forma de producirse la vibración será lo que determine su carácter, su **timbre**.

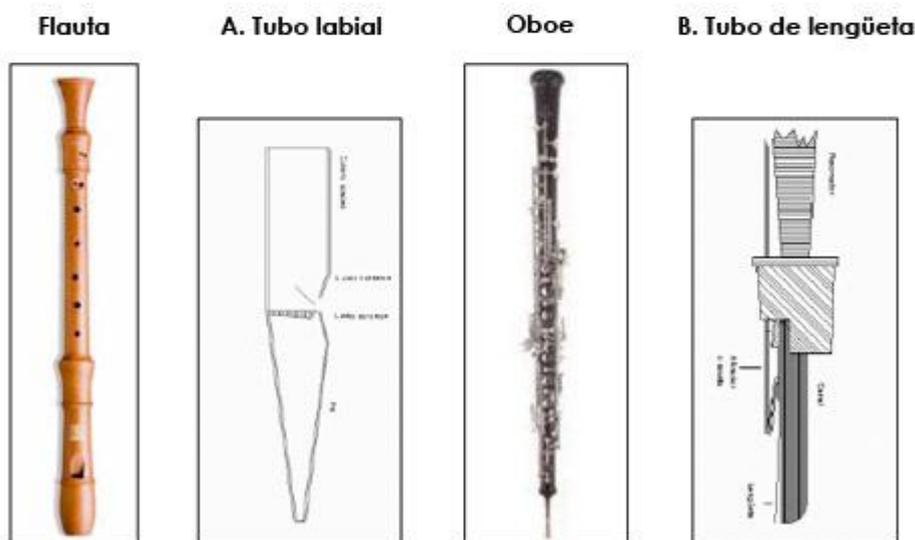


Observad la variedad de tubos en tamaño, forma y materiales de este órgano positivo



Algunas formas de tubos:

- 1 principal
- 2 tapado
- 3 bordón
- 4 chirimía
- 5 voz humana
- 6 gemshorn



En los tubos labiales (A) la vibración se produce al chocar y partirse el chorro de aire a presión contra el bisel que forma el labio superior del tubo, de manera idéntica al funcionamiento de las flautas. En los tubos de lengüeta (B) el sonido se produce como en el oboe, unas láminas muy finas (lengüeta) que están a la entrada del tubo y vibran al paso del aire.

Tanto los tubos de lengüeta como los biselados se pueden tapar por el extremo superior. Con ello se consigue que suene una octava más grave que lo que corresponde por su longitud, y con un timbre más oscuro.

Estos dos tipos de tubos (labiales y de lengüeta) dan lugar a dos grandes familias, que a su vez pueden ser muy variadas (*ver dibujo anterior*) lo que permite disfrutar de una variedad de colores y sonidos que hacen del órgano un instrumento tan especial.

La construcción de un órgano: técnica, arte y filosofía

“Hacer un órgano nuevo es una paliza y yo ya no tengo fuerzas”

José Antonio Pérez Añaños
Maestro organero

Después de desentrañar el funcionamiento tan sofisticado del órgano no podemos pasar por alto el papel que han jugado en la historia de este instrumento sus constructores, los “maestros organeros”.

No existen dos órganos iguales, ni en su aspecto externo, ni en sus posibilidades sonoras. La creación de un órgano es un hecho único, irrepetible y como instrumento debe perdurar a través de los siglos. Como obra de arte tiene que ser completa y equilibrada. Un órgano se compone de múltiples detalles que precisan mucha atención para poder jugar armoniosamente en conjunto,

desde el diseño de la fachada al movimiento sutil y seguro de cada pieza, su viento y la voz de cada tubo.

El número de tubos y registros es especial para cada órgano y es variable, cada uno de ellos está calculado y preparado para la acústica del espacio en donde se va a ubicar (iglesia, sala de conciertos, etc). Entre los nombres más destacados del Barroco figuran John Snetzler y Gottfried Silbermann, amigo de J. S. Bach. En España destacan los nombres de la saga de los Echevarría, el de Jordi Bosch y el de Verdalonga, todos del siglo XVIII.



Concierto para órgano

Guía didáctica para el profesor



Notas al programa

Ung gay bergier (Thomas Criquillon) de Antonio de Cabezón

En la música del siglo XVI, la glosa no constituye una forma musical por sí misma, sino que es más bien un procedimiento que consiste en embellecer una pieza vocal con los recursos que proporciona el instrumento. Realizar figuras y pasajes ornamentales o bien una paráfrasis musical sobre la línea melódica, fue una de las prácticas más habituales durante este siglo en España, tanto en su vertiente sacra como profana. Misas, motetes y canciones -las francesas, sobre todo-, fueron las obras más glosadas en la época.

Antonio de Cabezón (1510-1566) fue un maestro de este procedimiento glosando la obra de muchos compositores de la escuela francoflamenca, como es el caso de Thomas Crecquillon o Criquillon (m.1557). De este compositor es *Ung gay bergier*, canción polifónica a cuatro voces que entran en estilo imitativo con la tónica en el tiple, seguida por el alto (V^o), el tenor (I^o) y el bajo (V^o).



A partir de este comienzo, se desarrolla toda la obra que presenta una alternancia de compases característica de la chanson de la época: binario/ternario/binario. He aquí un fragmento de la sección en compás ternario en que se aprecian las cuatro voces colocadas en posición abierta:



La obra termina con una cadencia perfecta seguida de una pedal intermedia de tónica en la voz del tenor en torno a la que evolucionan el resto de las voces:



Preludio y fuga de Dietrich Buxtehude

La fama de D. Buxtehude (1637-1707) como intérprete y compositor de obras para órgano ha llegado hasta nuestros días. Sus preludios y fugas constituyen su mayor contribución a la música del siglo XVII. Estas obras presentan una mezcla de virtuosismo e improvisación con una técnica contrapuntística muy depurada, pudiendo así apreciarse en ellas una alternancia equilibrada de estos aspectos.

El Preludio y fuga que nos ocupa se ajusta a este esquema, de manera que muestra cuatro secciones

Los versículos se van sucediendo sin interrupción, destacando el tercero del resto, por desarrollarse en diferente compás -en este caso, binario-, que enseguida vuelve al 6/4 inicial en el último verso. También cambia la figuración rompiendo el diseño rítmico que venía escuchándose (...*deseo dejar las fronteras de este perverso mundo...*), para recuperarlo después en el cuarto y último versículo que aparece a continuación en compás de 6/4 (... *Oh, Jesús, ven cuanto antes...*):

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is marked 'Man. I' and 'più dolce sempre'. The second system is marked 'rit. sempre'. The third system is marked 'Adagio'. The score includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Astrolabio de Tomás Marco



Astrolabio persa

Esta obra para órgano escrita por Tomás Marco entre 1969 y 1970 e inspirada por el astrolabio, plantea una búsqueda de tímbricas espaciales, más cercana a las música de las esferas y al mundo sideral. Como si de la observación del universo partiera, un sonido parpadea para luego mantenerse, al que se añadirán por debajo otros que lucen su presencia de forma mantenida en una mezcla de sonoridades. De repente, pequeños *glissandos* cromáticos muy veloces aparecen en este firmamento de sonido como si fueran estrellas fugaces que cruzan unas sobre otras. Cada una de ellas brilla con luz diferente, con intensidad distinta, con timbres cambiantes. Como racimos de estrellas, se suceden los *clusters* jugando con diferentes densidades que se acercan y se alejan, sin un orden preciso, como en un cielo estrellado. Tras toda esta actividad astral, vuelve la calma, perdiéndose poco a poco estos sonidos como si fueran estrellas que se van extinguiendo.

La obra busca su final en consonancia con el principio, descargándose de sonidos y dejando al desnudo uno solamente mantenido hasta el final. Todo ello se presenta con una notación musical propia del siglo XX que hace uso del trémolo y otros recursos para recrear este ambiente espacial.

El margen dinámico de toda la pieza se sitúa entre *ppp* y *ff*. En esta obra, la labor principal recae en el *registrante*, que se encarga de cambiar los registros mientras el organista está tocando. Cambios que han de producirse con mucha precisión ya que se trata de una interpretación paralela a la ejecución en los manuales y pedalero, pero que debe conciliarse con ésta. En la música actual para órgano, uno de los factores más relevantes es precisamente la interpretación de la obra, ya que, por un lado, depende de la imaginación del instrumentista para diseñar una registración minuciosa a partir de las posibilidades de cada instrumento, y por otro, de una labor de ensayo en profundidad con el registrante con el fin de lograr una precisión “suiza” a la hora de cambiar de registro. Aspectos de gran relevancia en esta pieza, como la dinámica, sólo pueden reflejarse a base de una registración adecuada.

El Pichi
de Francisco Alonso
Registrado y arreglado por Presentación Ríos

Schotis de la revista *Las Leandras*, sainete lírico con música del maestro Francisco Alonso (1887-1948) y libreto de E. González del Castillo y J. Muñoz Román. Se estrenó el 12 de noviembre de 1931, en el madrileño Teatro Pavón. La historia se desarrolla en el Madrid castizo en torno a unas artistas de revista que simulan tener un colegio de chicas, *Las Leandras*.

El chotis o schotis llegó a Madrid a mediados del siglo XIX. El término procede del alemán *schottisch* (escocés) y se relacionó con una danza social centroeuropea en la que se quiso ver origen escocés. Enseguida alcanzó gran popularidad y llegó a ser el baile más castizo, hasta convertirse en un símbolo del Madrid festivo asociado al organillo y a los chulapos y chulapas madrileños. Se baila en pareja, cara a cara. La mujer gira en torno al hombre que realiza un mínimo desplazamiento sobre su eje (no más allá de una baldosa). Se baila todavía hoy en las verbenas madrileñas en las que ellas visten mantón de Manila y los hombres chaleco y gorra.

El chotis de *Las Leandras*, *El Pichi*, está enormemente difundido y ha quedado como uno de los más representativos de la ciudad. Una breve introducción da paso a la estrofa que se presenta en forma dialogada entre los personajes: coro y solista. Se remata con un pequeño estribillo que pasa de unos a otros en fa mayor. Para terminar, se recupera el tema de la introducción que sirve para volver a la tonalidad de do mayor del principio. He aquí su famosísimo comienzo:



Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

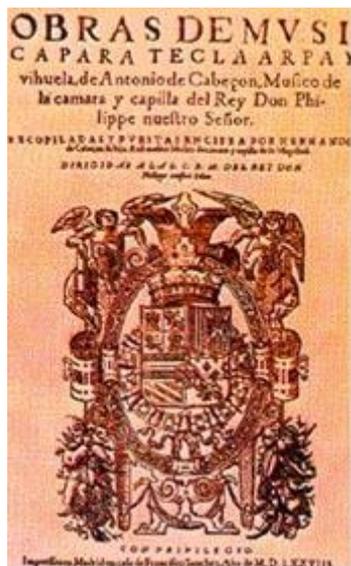
Concierto para órgano

Guía didáctica para el profesor



Los compositores

Antonio de Cabezón

(Castrillo de Matajudíos, Burgos, 1510 - Madrid, 1566)

Este compositor y organista del Renacimiento musical español, ciego desde niño, protagonizó una temprana y brillante carrera en la corte. Con solo 16 años entró a servir como organista en la capilla real del emperador Carlos V, mejor dicho, en la de la emperatriz Isabel de Portugal y, al fallecer ésta, en la de su hijo, Felipe II. El gran aprecio que por él sentía este rey le permitió acompañarle en sus viajes por Europa y conocer – e influir – a los grandes músicos de su época.

Fue un innovador, componiendo las primeras variaciones de la música española. Sus partituras se dirigían a los instrumentos propios del momento: teclado, vihuela, arpa... Pero su gran especialidad fue sin duda el órgano, para el que desarrolló nuevas formas, como las glosas de romances y canciones, las diferencias y los tientos, así como piezas litúrgicas.

Dietrich Buxtehude

*(Helsingborg, antigua Dinamarca, hoy parte de Suecia,**1637 – Lübeck, 1707)*

Hijo de un organista de iglesias, heredó el talento paterno y se convirtió en uno de los intérpretes más célebres de la escuela alemana de órgano barroco. Tras cumplir con la tradición de casarse con la hija mayor de su antecesor, consiguió el cargo de organista en la Iglesia de Santa María de Lübeck, lo que le permitió desarrollar una amplia carrera musical con una autonomía que fue el modelo para otros maestros barrocos posteriores, como Händel, Telemann o Bach. Precisamente Buxtehude ofreció a Händel su plaza de organista, pero éste la rechazó, porque no estaba demasiado interesado en el matrimonio con la hija mayor del maestro...

La obra para órgano de Buxtehude se caracteriza por sus preludios y corales, y su estilo influyó enormemente a muchos compositores, incluido Johann Sebastian Bach.

Buxtehude compuso música sacra luterana, que alcanza en calidad a la polifonía

católica del siglo XVI, en una época en que los compositores preferían cultivar las nuevas formas profanas: la ópera, el concierto y la sonata.

Johannes Brahms

(Hamburgo, 1833 – Viena, 1897)

Sus primeros estudios musicales los realizó con su propio padre, contrabajista del Teatro Municipal de Hamburgo, aprendiendo violín, violonchelo y trompa. Después entró al conservatorio para estudiar piano y composición. Desde muy joven contribuyó a la economía familiar tocando el piano en diferentes locales e impartiendo clases.



Robert Schumann y su mujer Clara, también pianista, fueron sus grandes amigos y seguidores. A diferencia de otros compositores, sus obras fueron muy apreciadas en vida, por lo que se consideró uno de los grandes compositores de la época.

Su primer gran éxito fue la obra coral *Un requiem alemán*. Posteriormente escribió sus 4 sinfonías, además de música de cámara, obras para piano solo o sus ciclos de canciones. Su veneración por Beethoven y la influencia de éste llega al punto de que la primera sinfonía de Brahms fue apodada “la décima de Beethoven”. También admiraba a los clásicos, como Mozart y Haydn, por lo que su obra combina lo mejor del Clasicismo y el Romanticismo.

Francisco Alonso López
(Granada, 1887 – Madrid, 1948)

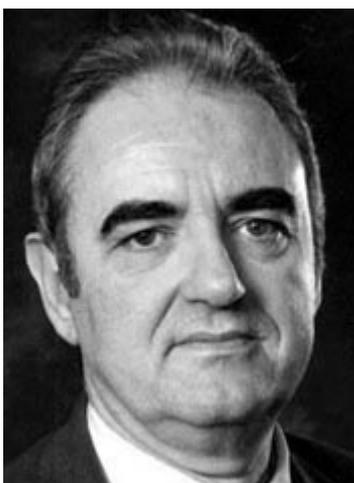


Este compositor realizó sus estudios de música en su ciudad, Granada. Allí fundó el coro de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica, que él mismo dirigió, ingresando en el Cuerpo de directores de bandas militares.

Sin embargo, pronto se dedicó por completo a su gran pasión, la composición de música teatral, cosechando grandes éxitos tanto en la zarzuela como en la revista. Sus más de 100 obras fueron muy apreciadas por el público, gracias a su carácter alegre y sus sencillas melodías de tinte popular, que hacían que los espectadores salieran de las representaciones tarareando los temas principales, pegadizos y graciosos.

Sus títulos siguen siendo representados, como *La parranda*, *La calesera* o *Las Leandras*, entre otros. Su obra póstuma fue el sainete lírico *La Rumbosa*, estrenado en 1951.

Tomás Marco
(Madrid, 1942)



Este madrileño puede presumir de uno de los historiales más completos y prolíficos de nuestros artistas contemporáneos. Compositor, historiador de la música contemporánea, gestor cultural y crítico, son algunas de las labores que ha desempeñado a lo largo de su brillante carrera.

Simultaneó los estudios de derecho con su formación musical en violín y composición, siendo discípulo de Pierre Boulez, György Ligeti, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen o Theodor Wiesengrund Adorno.

Es autor de varios libros y artículos en torno a la música contemporánea española (*Música española de vanguardia*, *La música de la España contemporánea*, *Historia de la música en el siglo XX*, *Pensamiento musical y siglo XX*, *La creación musical en el siglo XXI...*) y sus compositores (*Luis de Pablo*, *Cristóbal Halffter*, *Carmelo A. Bernaola*, *Xavier Benguerel*, *Manuel Castillo*. *Transvanguardia* y *postmodernidad*, entre otros).

Sus composiciones, más de trescientos títulos, se caracterizan por la incesante experimentación sonora y la puesta en práctica de nuevas técnicas. Ha dirigido su labor también hacia la música escénica y la danza. Citaremos en este ámbito la ópera *Selene*; *Segismundo*, obra basada en el personaje de Calderón; *Viaje circular*, donde transmuta a Ulises y Penélope intercambiando sus papeles; *Ensueño y resplandor de Don Quijote* y *El Caballero de la Triste Figura*, sobre el inmortal personaje cervantino.

En cuanto a los cargos desempeñados en diferentes instituciones, ha sido director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, así como de los Festivales de la Comunidad de Madrid y director general del Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAEM). Así mismo, es académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1993 y en 1998 fue nombrado Doctor honoris causa por la Universidad Complutense de Madrid.

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Concierto para órgano

Guía didáctica para el profesor



Bibliografía y referencias

ASHDOWN AUDSLEY, G. *The Art of Organ Building. Vol. I.* American Musicological Society. Dover Publications Inc. New York, 1965

BLANXART, D. *Teoría física de la música. Acústica, bases de la música, instrumentos.* Antoni Bosch Editor. Barcelona, 1958

CEOS, U.X.W. *Orgelwoordenboek* (Diccionario del órgano, en 11 idiomas europeos, incluido el esperanto). Swijdrecht. Bélgica, 1984

CURESES DE LA VEGA, M. Tomás Marco: *La música española desde las vanguardias.* Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Colección Música Hispana. Madrid, 2007

GUILLOU, J. *L'Orgue: souvenir et avenir.* Buchet/Chastel, 3ª ed. París, 1966

JOSEPHS, J. J. *La física del sonido musical.* Ed. Reverté Mexicana. 13 van nostrand momentun books. México, 1969

MAERSCH, K (y otros). *Atlas de los Instrumentos Musicales.* Ed. Alianza. Alianza Atlas, 1994

MERKLIN, A. *Organología.* Imp. del asilo de huérfanos del S.C. de Jesús. Madrid, 1924

MICHELS, U. *Atlas de Música, I.* Ed. Alianza. Alianza Atlas. 1982

OLAZÁBAL, T. *Acústica musical y organología.* Ricordi Americana. Buenos Aires, 1951

PALACIOS, F. y RIVEIRO, L. *Artifugios e instrumentos para hacer músicas.* Ópera Tres, Ediciones Musicales. Madrid, 1991

RANDEL, D. *Diccionario Harvard de música.* Alianza Editorial. RUBIO, S. Desde el "ars nova" hasta 1600, Historia de la música española. Alianza Música.

STANDLEY, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres, 1991

VV.AA. *Longman Hanbook of Orqhestral Instruments.* Diagram Group. Essex, England 1984

ZAMACOIS, J. *Curso de formas musicales.* Editorial Labor.

Enlaces:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Hydraulis>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Órgano_\(instrumento_musical\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Órgano_(instrumento_musical))

http://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_Sant_Llorenç_prop_Bagà

<http://www.goldbergweb.com/es/history/composers>

Otras referencias:

- **Museo de la Música. Colección de instrumentos Luis Delgado**, Urueña (Valladolid).

Agradecemos especialmente a **Presentación Ríos**, organista e intérprete del concierto, por su inestimable colaboración en esta Guía Didáctica y la cesión de su *Material de apoyo para profesores de música*, creado para los Conciertos Didácticos del Museo Arqueológico Nacional.

Concierto para órgano

Guía didáctica para el profesor



Actividades

1. Historia y evolución del órgano

Como ves el órgano ha formado parte de la historia del hombre desde épocas remotas, evolucionando enormemente a lo largo de los siglos. Observa las imágenes de la derecha e intenta identificar cada una de ellas con el tipo de órgano de que se trata. Elige el nombre correspondiente de la lista a pie de página. Traza una línea con la época aproximada en la que “nació” cada uno en su historia de evolución como instrumento:

Edad Antigua

Imperio Romano
Siglo III a.C.

Edad Media

Siglo XIII

Siglo XV

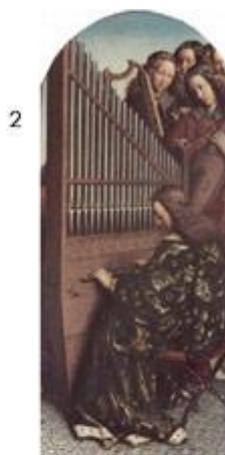
Edad Moderna

Renacimiento -
Barroco
Siglo XVI -XVIII

Edad Contemporánea

Siglo XIX

Siglo XX



A: Hydraulis – **B:** Órgano portátil – **C:** Órgano positivo – **D:** Gran órgano –
E: Órgano de feria – **F:** Órgano de cine

2. Con aires de música

Diferentes formas de que el aire produzca sonido

A. ¡Menudos aires!

Intenta descubrir cómo se consigue obtener un sonido de estos utensilios y juguetes que os facilitamos en la siguiente página. El objetivo no es que elaboréis una explicación científica, sino observarlos más de cerca y pensar o desarrollar una hipótesis sobre cómo estos objetos pueden producir un sonido.

Es necesario encontrar para cada foto una frase sencilla sobre cómo se consigue “hacer sonar” estos objetos y juguetes:

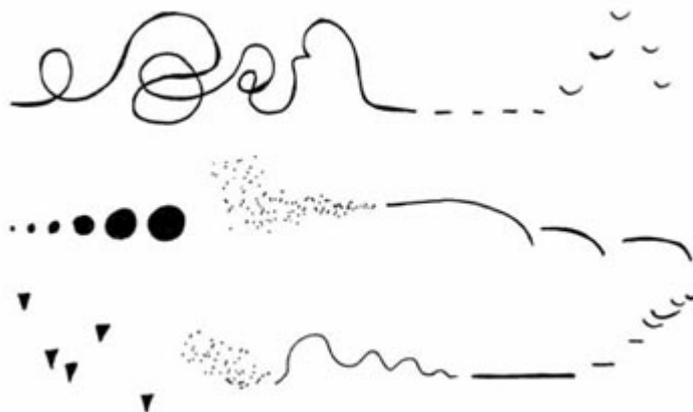
Ej: foto de la botella pequeña. *Frase: “Soplar sobre el borde del cuello de la botella. El aire empieza a vibrar y así se produce el sonido”.*

B. Músicas “al aire libre”

Lo que os presentamos aquí como “juguetes” se basan en el mismo principio que rige en un órgano de tubos de una forma mucho más desarrollada y sofisticada. Los constructores emplean este mismo principio para crear los diferentes tipos de tubos.

Podéis intentar haceros con estos juguetes y objetos fáciles de encontrar en cualquier tienda “chollo” o kiosco (peine, botellitas, capuchones de rotulador, tubos...). Como idea de partida podéis dividirlos según colores tímbricos, forma de producción de sonido, etc., explorar las distintas posibilidades que os ofrece cada “instrumento” y elaborar una partitura gráfica con ideas propias, ensayarla e interpretarla. Vuestros profesores pueden ayudaros a organizar y canalizar todos los “Air” que os provoquen estos instrumentos.

Aquí os ofrecemos una partitura con algunas ideas. Vosotros decidís y acordáis cómo interpretarla y la asignación de “instrumentos”. Podéis pensar y decidir también dinámicas: *fuerte, piano, crescendo* o *decrescendo* (poco a poco más fuerte o más suave), etc.



Con aires de música

Diferentes formas de que el aire produzca sonido

1. Kazoo o mirlitón



2. Trompetillas y matasuegras



3. Botella, caperuza de rotulador



4. Armónica



5. Pajitas



6. Silbato



7. Silbato de tres salidas



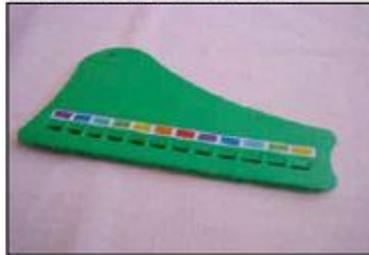
8. Clarinete casero



9. Tubo de los cables de la luz



10. Flauta de afilador



11. Peine y papel de fumar



3. Glosas

Una de las obras que vas a escuchar en el concierto es *Ung gay bergier* de Thomas de Crecquillon, una canción glosada por Antonio de Cabezón. Glosar consiste en adornar la línea melódica con figuras o pasajes enteros que se intercalan entre las notas de la melodía. Durante el siglo XVI en España, fue una práctica habitual que se realizaba sobre las canciones de moda, sobre todo las francesas.

Para hacer una glosa musical hay que imaginar qué se podría añadir a la melodía, enriqueciéndola con figuraciones que adornen y desarrollen la línea melódica.

Seguro que comprendes mejor la glosa musical aplicando la misma mecánica al lenguaje hablado o escrito, “enriqueciendo” un texto breve a base de intercalar en él nuevas palabras:

- I Lee despacio y en voz alta la siguiente frase:

“Soy luz clara de la mañana”

- I Fijate ahora en las posibles “glosas” que te sugerimos:
 - i SOY la LUZ fría y CLARA que surge DE LA florida MAÑANA
 - i SOY como la LUZ fría, dulce y CLARA que surge al albor DE LA florida MAÑANA
 - i Yo SOY como la eterna LUZ fría, dulce y levemente CLARA que surge, silenciosa, al albor DE LA siempre florida MAÑANA
- I Plantea otro posible desarrollo de la frase original que te hemos propuesto.
- I Escribe tu propia frase simple que sirva como punto de partida para las glosas de tus compañeros. Intercambiad las frases y escribid las “variaciones glosadas”.
- I Realizad una lectura en voz alta cuidando la articulación de las palabras, su correcta acentuación, etc.
- I Podéis recorrer también el sentido inverso: intercambiaros las versiones finales, ya glosadas, e intentad ir a la esencia de la frase, “limpiadla” para conseguir rescatar la original.

Volvamos a la música. Además de A. de Cabezón, hubo otros grandes maestros, como Diego Ortiz, quien escribió un *Tratado de Glosas* (1553) donde explica minuciosamente cómo deben hacerse.

He aquí dos ejemplos de Diego Ortiz que pueden orientarte: en el primero, la glosa se realiza entre dos notas seguidas en sentido ascendente. En el segundo, el intervalo entre las dos notas es mayor y el sentido es descendente. Observa con atención todas estas posibilidades de glosa:



A partir de esta información, te proponemos:

- I Busca la palabra glosa en el diccionario de la R.A.E. y establece un paralelismo entre la

forma de glosar en la literatura y en la música.

- I Interpreta con la flauta o el xilófono alguno de los ejemplos de glosas de Diego Ortiz.
- I Intenta hacer una glosa a partir de dos notas, como en los ejemplos que tienes arriba. Prueba distintas posibilidades sobre el instrumento.
- I La canción francesa *L'homme armé* fue muy popular durante el Renacimiento, tanto es así, que la utilizaron numerosos compositores como base para sus obras. Tú puedes hacer algo parecido tratando de glosar algún pasaje de su primera frase. Aprende primero la canción, luego investiga dónde puedes introducir una glosa y después interpreta todo el fragmento ya glosado:



4. Bajo ostinato

Un *basso ostinato* o bajo *osnitato* (it: obstinado) es una pequeña frase melódica interpretada por la voz más grave o bajo que se repite una y otra vez a lo largo de una composición musical. En inglés recibe el nombre de *ground* o *ground bass*. Sobre este bajo se producen variaciones de la melodía o un desarrollo de la misma. En el *Preludio y fuga* de Dietrich Buxtehude que vas a escuchar, encontrarás el siguiente bajo *ostinato* que el organista toca con los pies. Sobre él, evolucionan las dos manos realizando todo tipo de motivos melódicos:



- I Busca el significado del término inglés *ground* y trata de explicar por qué recibe este nombre.
- I Fíjate en el número de veces que suena este bajo en el prelude de Buxtehude.
- I Te proporcionamos ahora un pequeño ostinato para que inventes una melodía que pueda ir por encima. Utiliza libremente las notas do-re-mi-sol-la de la escala pentatónica. Todo el grupo puede hacer suavemente este ostinato, mientras cada uno por turno improvisa una pequeña melodía de cuatro compases sobre el mismo:



Vamos a trabajar ahora con otro fragmento del *Preludio y fuga* de Buxtehude, concretamente del *Allegro*. En él vuelve a aparecer un breve ostinato en el bajo, para ser interpretado con el pedalero:



- I Sentado en tu silla, imagina que eres un organista. ¿Qué posición crees que es la más adecuada para tocar el órgano? ¿Apoyado sobre el respaldo o un poco adelantado y sin apoyarte? ¿Con la espalda erguida o encorvada? ¿Las piernas estiradas y cruzadas una sobre otra o en ángulo de 90° y apoyadas las plantas en el suelo?... Buscad entre todos la posición correcta.
- I Observa la partitura del ostinato de Buxtehude e intenta realizar los movimientos de los pies, pisando en un pedalero imaginario (imagina un teclado o las láminas de un xilófono cromático en las que quepan los zapatos). ¿Qué combinación de pies te parece la más adecuada? ¿Por qué? Intenta también combinar la punta y el talón de cada pie. ¿Es más

fácil o más difícil? Estudia las diferentes posibilidades. Empieza por éstas:

I = pie izdo. I D I D I I D I D I I D I D I I D I D I
 D = pie dcho. I D I D I D D I D I D D I D I D I D I D I

- I Pero los organistas no tocan únicamente el pedalero... Tienen que ser capaces de coordinar el movimiento de sus manos y sus pies para interpretar correctamente las partituras, que constan de tres pentagramas: mano derecha, mano izquierda y pedalero. Aquí tienes la partitura completa. La parte de las manos es muy sencilla, por lo que no te resultará difícil añadir ese ritmo al de los pies. Si el suelo hacía las veces de pedalero, tu mesa será un buen teclado en esta ocasión:

- I Vamos a “poner en danza” esta partitura de Buxtehude. Ponte en pie y realiza el ritmo de los pies en un sitio fijo, sin desplazamiento. Tal vez la fórmula que elegiste para hacerla sentado no es la que más te ayude ahora, recuerda en un momento todas las posibilidades.
- I Una vez que domines tus pies estando parado, no tendrás problema para desplazarte con ese ritmo, así como para añadir el acento de las manos, en forma de palmada. Buscad una música, puede ser de cualquier estilo, que encaje con este “movimiento Buxtehude”.

5. Tocar con los pies

Como ya hemos visto en la actividad anterior, para tocar el órgano hacen falta los pies. Éstos manejan otro teclado que está bajo el organista, por lo que éste debe, al igual que un batería, independizar sus miembros con el fin de que interpreten partes diferentes a un tiempo.

Herzlich tut mich verlangen, es una obra para órgano de Johannes Brahms en la que el pedalero tiene un papel fundamental que consiste, en este caso, en tocar un coral de otro compositor. Por encima, las manos van haciendo maravillas mientras los pies interpretan esta melodía con la mayor precisión.

Un coral es una canción religiosa que cantan los fieles en la iglesia luterana. Éste que te presentamos consta de cuatro frases que debes ordenar según vayas escuchando la obra. Como puedes deducir, una de ellas se repite. Fíjate en la grabación que aparece a continuación de la partitura y “sigue los pasos” del organista mientras ordenas el coral:

A.

B.



C.



<http://www.youtube.com/watch?v=VX3GGioaThM>

6. El Pichi

La última de las obras que se interpretarán en el concierto es “El Pichi”, el Schotis de la revista “Las Leandras” de F. Alonso, una de las melodías más representativas del Madrid castizo. Aunque la escucharéis en versión instrumental, el original se canta con letra de González del Castillo y Muñoz Román. Se trata de un texto que, hoy en día y sacado de contexto, puede resultar no sólo políticamente incorrecto, sino hiriente y de mal gusto:

*¡Pichi! es el chulo que castiga
del Portillo a la Arganzuela
porque no hay una chicuela
que no quiera ser amiga de un seguro servidor.*

*¡Pichi! pero yo que me administro
cuando alguna se me cuele,
como no suelte la tela dos morrás la suministroo,
que atizándoles candela yo soy un flagelador.*

*¡Pichi! no repara en sacrificios,
las educo y estructuro y las saco luego un duro
pa gastármelo en mis vicios
y quedar como un señor.*

¡Pi - chil es el chu-lo que cas - ti - ga
del Por - ti - llo_a la_Ar-gan - zue- la, por-que no_hay u - na chi -
cuela que no quie ra ser a - mi-gade_unse - gu - ro ser - vi - dar
¡Pi - chil pe - ro yo que me_ad - mi - nis - tro

cuando_al-gu - na se me cue- la, co - mo no suel- te la
 te - la, dos mo - rás la su - mi - nis - troque_a-ti - zán- do - les can -
 de - la yo soy un fla - ge - la - dor.

- 1 Ya has leído la letra e, incluso, has tenido oportunidad de cantarla. Hay que tener en cuenta la época en que fue escrita y estrenada esta revista (1935) y el tipo de personajes y ambientes que representa. Aún así, los temas que aparecen reflejados no son tan distantes de cuestiones vigentes, por desgracia, hoy en día. Podéis buscar información y debatir sobre estos temas:

- La violencia de género
- La dependencia económica de la mujer hacia el hombre
- La explotación sexual de la mujer
- Los proxenetas

- 1 El Schotis es interpretado por Pichi, papel para soprano, a quien responden las *Chulas*, que requieren a Pichi que les compre un coche, un chalé... El chulo les contesta dentro del estilo y el lenguaje castizo característico de la revista y algunas zarzuelas. Esta es la partitura de ésta segunda sección:

An - da_y que te_on - du - len con la per - ma -
 nen y pa sua - vi - zar - te que te den Col -
 crem. Se lo_i - ré_a pe - dir a_un po - lli - to
 bien ¡que lo que_es a mí no_ha na - ci - do
 quién! An - da_y que te_on - du - len con la per - ma -
 nen y si te so - fo - cas tó - ma - lo con Seltz ¡Chis! ¡Chis!

Orientaciones para el profesor

1. Historia y evolución del órgano

1. B: Órgano portátil / **Edad Media** Siglo XIII.

Imagen: Cantorías de Luca della Robbia, S.XV

2. C: Órgano positivo / **Edad Media** Siglo XV.

Imagen: Tabla de Hubert Van Eyck (1366-1426)

3. F: Órgano de cine / **Edad Contemporánea** Siglo XX

Imagen: Órgano Compton (1938). State Cinema, Grays Essex (Reino Unido)

4. E: Órgano de feria / **Edad Contemporánea** Siglo XIX

Imagen: Órgano Marengi de 89 tubos, París (fecha sin determinar)

5. D: Gran órgano / **Edad Moderna** Renacimiento-Barroco Siglo XVI –XVIII.

Imagen: Órgano de la Catedral de Santiago de Innsbruck (Austria). S. XVIII

6. A: Hydraulis / **Edad Antigua** Imperio Romano Siglo III a.C.

Imagen: Reproducción moderna

2. Con aires de música

1. Kazoo o mirlitón. No es un instrumento aerófono sino membranófono que se hace sonar tarareando o cantando dentro de él, la membrana la mueve el aire.

2. Trompetillas y matasuegras: principio de los instrumentos de lengüeta doble.

3. Botella, caperuza de rotulador: principio de los instrumentos labiales o embocadura de bisel.

4. Armónica: principio de los instrumentos de lengüeta simple.

En la fotografía hemos abierto la armónica para que se puedan observar las lengüetas.

5. Pajitas: principio de los instrumentos de lengüeta doble.

Practicar dos pequeños cortes simétricos en uno de los extremos, sin aplastarlos, introducimos la pajita entre los labios juntándolos sin presionar, soplamos con una intensidad gradual hasta encontrar la vibración. Podemos obtener un sonido y distintos tonos según los tamaños de las pajitas.

6. Silbato: principio de los instrumentos labiales o embocadura de bisel

7. Silbato de tres salidas: principio de los instrumentos labiales o embocadura de bisel. En realidad es igual que el silbato, pero con tres salidas e imita el sonido de los trenes.

8. Clarinete casero: de lengüeta simple

9. Tubo de los cables de la luz: principio de los instrumentos labiales o embocadura de bisel. Al hacerlos girar en el aire obtendremos un sonido fundamental. Si hacemos girar más rápido el tubo aumentará la frecuencia con lo que se obtendrán sonidos más agudos.

10. Flauta de afilador: principio de los instrumentos labiales o embocadura de bisel.

11. Peine y papel de fumar: Al colocar el papel de fumar sobre un peine de púas finas, el sonido no se produce por la vibración del papel de fumar, sino por la voz, pero ilustra gráficamente la vibración de la hoja a modo de lengüeta y el cambio de timbre que esto produce en la propia voz.

5. Tocar con los pies: C – C – B – A