A photograph of an organ's interior, showing several tall wooden cases filled with organ pipes. The pipes are arranged in a stepped fashion, with some being taller than others. The wooden cases have a lattice-like structure. The lighting is dramatic, highlighting the wood and the metallic surfaces of the pipes.

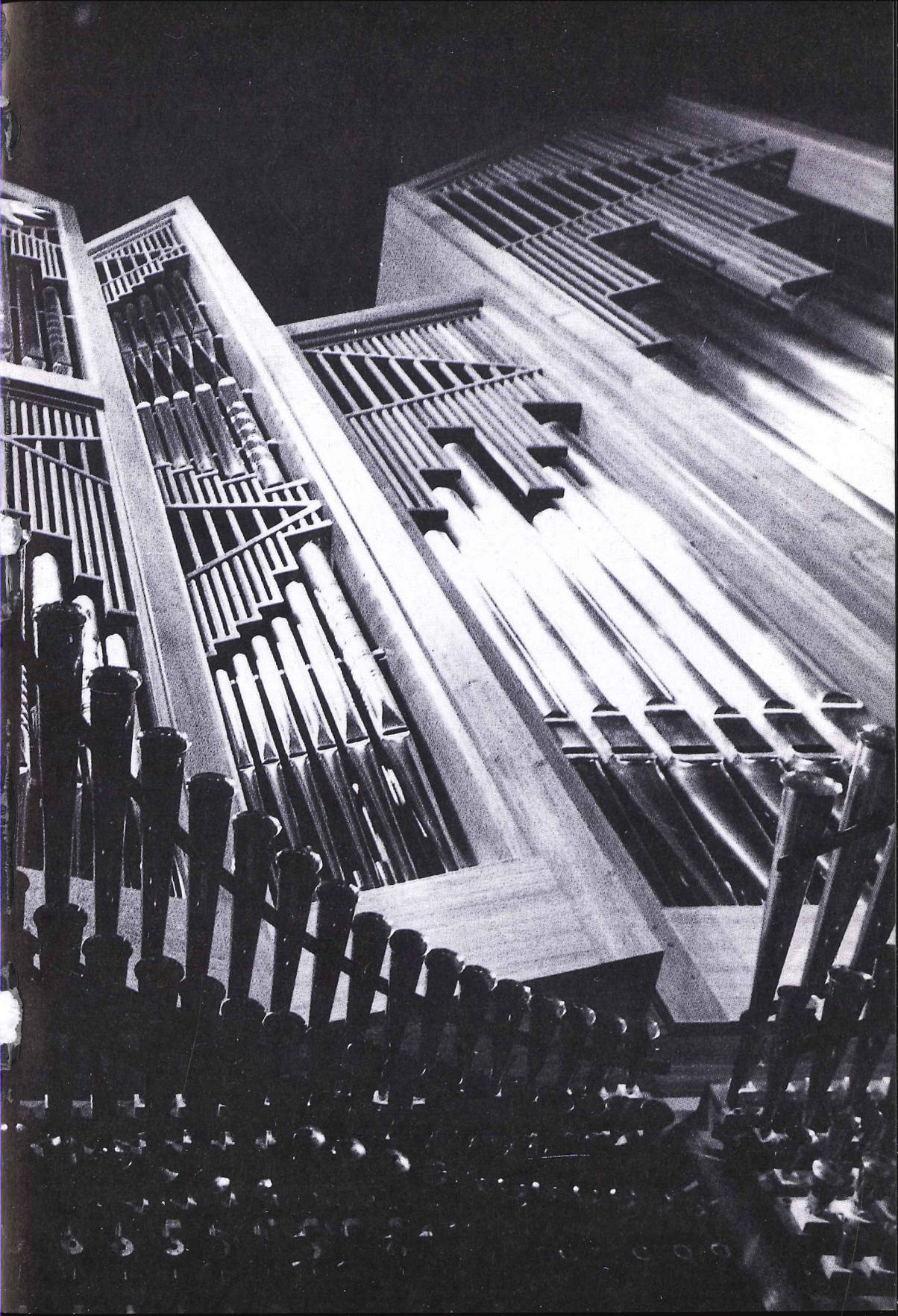
LOS  
ÓRGANOS  
.....

DEL  
AUDITORIO  
NACIONAL

**MINISTERIO DE CULTURA**

Instituto Nacional de los Artes Escénicos y de la Música







Í N D I C E

*Presentación*

Juan Francisco Marco, director general del INAEM .....	5
«La Música para órgano: una extensa y rica literatura», Luis Dalda .....	7
«El Gran Órgano del Auditorio Nacional», Gerhard Grenzing, maestro organero .....	27
«El Gran Órgano de la Sala de Cámara del Auditorio Nacional», Gabriel Blancafort, maestro organero .....	49
<i>Ciclo Inaugural de los órganos</i> .....	62





---

## JUAN FRANCISCO MARCO CONCHILLO

*Director General del INAEM*

---

**H**

*ACE aproximadamente dos años, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música encargó a los organeros Gerhard Grenzing y Gabriel Blancafort el diseño y construcción de los órganos de la Sala Sinfónica y de Cámara del Auditorio Nacional de Música.*

*Es obligado felicitarnos por conservar, en las postrimerías del siglo XX, a unos maestros organeros que, utilizando técnicas de artesano, no dudan en asumir proyectos de la envergadura de los que aquí presentamos.*

*Cuando el tristemente fallecido José María García de Paredes proyectó las salas del Auditorio, concedió gran importancia a los futuros órganos que allí se instalasen. La presencia de los instrumentos culminaría el diseño estético y acústico de los recintos. Aunque nuestro admirado arquitecto no ha podido ver ni oír el resultado, sin su probada sabiduría y el apoyo que prestó a los organeros, no hubieran tenido la oportunidad de trabajar con las facilidades que como herencia les legó.*

*Se ha trabajado mucho y bien; felizmente ya podemos contar con estos nuevos instrumentos que tantas horas de trabajo y esfuerzo han supuesto para sus constructores. Es hora de dar paso a los organistas, que ellos den prueba de la labor realizada y que sea la música la que deje constancia del buen trabajo artesanal.*

*El Ciclo Inaugural de los Órganos del Auditorio Nacional de Música, que contará con los prestigiosos organistas Montserrat Torrent, Presentación Ríos, André Isoir y Adolfo Gutiérrez Viejo, nos acercarán a la ingente literatura musical escrita para este instrumento.*

*Este libro pretende acercar al público el trabajo de los organeros, quizá poco conocido. Espero que con los datos que aquí se ofrecen y con la música que podremos escuchar podamos tener una completa visión del mundo de la organería, su discreta labor y los excelentes resultados que sin lugar a dudas se han obtenido.*

*Juan F. Marco*



# LA MÚSICA PARA ÓRGANO: UNA EXTENSA Y RICA LITERATURA

---

## Breve repaso histórico

---

### LUIS DALDA

---

**L**a diversidad de funciones que el órgano ha ido desempeñando en su dilatado recorrido histórico —casi los 2.300 últimos años—, y el grado de participación que al mismo se le ha encomendado como instrumento tanto profano como propio del culto, demuestra la importancia que el mismo ha tenido dentro de la historia universal de la música y de forma muy especial en Occidente, en donde su presencia y su uso generalizado va a influir decisivamente en el desarrollo y la evolución de la música instrumental.

Desde su regreso a nuestra esfera cultural en la mitad del siglo VIII —y aparte del papel que previamente había desempeñado en la Roma pagana y en Bizancio, como instrumento profano— el órgano se irá integrando de forma progresiva en el mundo musical de la Europa medieval y, junto a su empleo como instrumento participante en una u otra agrupación, en su modalidad de órgano “portativo” y “positivo”, la Iglesia lo acogerá en su seno para

convertirlo, finalmente, en el instrumento de culto por excelencia y erigirlo en el más significativo e importante.

La expansión y generalización del órgano en Europa, iniciada ya desde el siglo XIV, quedará definitivamente consolidada a principios del siglo XVI, gracias a los maestros organeros de la Escuela de Brabante y de los Países Bajos. Desde entonces, el instrumento no ha dejado de incorporar para sí una rica y vasta literatura que no es sino el fiel reflejo de la variedad de escuelas y estilos, que fueron generándose simultánea y sucesivamente en Europa, tanto en lo que a construcción de órganos se refiere como a la música destinada a aquéllos.

Las composiciones más antiguas que conocemos escritas para el órgano provienen de un manuscrito del siglo XIV, y que hoy se conserva en el British Museum: el *Codex de Robertsbridge*. En el mismo —cuya fecha de recopilación podemos situarla hacia el año 1320— se recogen una serie de fragmentos en el que se alternan danzas medievales con otras composiciones que no son sino transcripciones para teclado de motetes preexistentes.

Un siglo más tarde, nuestra

literatura instrumental se ve enriquecida con la aparición de nuevas tablaturas: el *Codex de Faenza* (1420); el *Fundamentum Organisandi* (1452) de Conrad Paumann; y el *Buxheimer Orgelbuch* (1460-1470). Todas estas recopilaciones presentan un estilo de escritura común, en las que predominan las composiciones a modo de *motete* o *canción popular* transcrita directamente de una obra polifónica vocal; las inspiradas en un *cantus firmus* al que se añade una segunda voz más aguda; o las de carácter improvisatorio y cuyos títulos diferían según los países (*intonazione; fantasía; o praeambulum*).

Junto a aquéllas, otros organistas de origen centro-europeo representan el panorama instrumental: Paul Hofhaimer (1459-1537); Johannes Buchner (1483-1540?); y Johannes Kotter (1485-1541).

El desdoblamiento del antiguo *blockwerk* gótico en hileras y registros independientes supone un paso crucial para la evolución del órgano. A partir de la invención del *registro*, la capacidad de contraste tímbrico del instrumento multiplica las posibilidades sonoras del mismo y se establecen las distintas familias de juegos en tres grandes grupos: *Principales; Flautas y Lengüetería*.

El equilibrio entre los tres queda reflejado en el Tratado que lleva por título *Spiegel der Orgelmacher* (1511), del organista y compositor Arnold Schlick (1455-1527).

Paralelamente, se enriquece de forma sustancial la literatura destinada al órgano y el lenguaje propio del teclado comienza a emanciparse de los moldes vocales a que había estado sujeto. El empleo, por parte de los compositores, de la técnica de la *glosa* o *disminución* supondrá la adopción de un procedimiento *ornamental* típicamente instrumental que va a revestir diversas formas y modalidades según los países.

En Italia, el arte de los organistas Marco Antonio Cavazzoni (1490-1560); Andrea Gabrielli (1510-1586) y Claudio Merulo (1533-1604) queda plasmado en sus *ricercari* y *canzoni*, en los que se hace gala de una audaz utilización de multitud de elementos figurativos.

Al mismo tiempo, el órgano italiano —con su *Ripieno* desglosado en registros individuales y sus juegos de *flauta*— alcanza ya en esta época su plena consolidación desde el punto de vista estilístico. La cantidad de instrumentos construidos por la dinastía de organeros Antegnati y el famoso tratado de uno de sus integrantes —Costanzo— titulado *L'Arte Organica* (1608) ponen en evidencia el alto grado de desarrollo alcanzado en Italia en cuanto al arte de la construcción de órganos se refiere.

En España, el arte del teclado durante el siglo XVI tiene su máximo exponente en la insigne figura de Antonio de Cabezón (1510-1566). Con





él, el procedimiento de la variación y de la glosa llegará a límites no alcanzados hasta entonces. La forma típicamente ibérica del teclado —el *tiento*—, así como las *diferencias* (variaciones) y los *glosados* sobre composiciones vocales preexistentes de la Escuela Franco-flamenca, serán los moldes en los que el ciego burgalés vierta su inspiración.

En la segunda mitad del siglo XVI nacen dos organistas, cuya obra va a ser decisiva para el ulterior desarrollo de la música para órgano en la Europa del siglo XVII: Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) y Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Entre el estilo anglo-neerlandés del primero y el italiano del segundo se va a producir un intercambio productivo. Si Sweelinck —alumno de Zarlino en Venecia de 1578 a 1580— cultiva abundantemente el cromatismo, el arte de la variación y el lenguaje dialéctico, a través de sus fantasías “a modo de eco”, Frescobaldi constituye el fundamento de un estilo en el que impera la libertad y la fantasía. En sus *toccatas* un nuevo lenguaje da impulso al procedimiento de tratar el teclado.

Ni Frescobaldi ni Sweelinck tuvieron, sin embargo, seguidores significativos en sus respectivos países. Va a ser en tierra germana, y a través de discípulos germanos, donde el arte de aquéllos perdurará y en donde se desarrollará de muy diferentes maneras. Estas, reunidas y combinadas, darán como fruto un

estilo organístico que, preparado por las diferentes generaciones de la Escuela Alemana del Norte —Froberger, Scheidt, Scheidemann, Tunder y otros— alcanzaría su culminación con el arte de Dietrich Buxtehude (1637-1707), su discípulo Nikolaus Bruhns, Vicent Lübeck y Georg Böhm.

La diversificación de las distintas escuelas de construcción de órganos en Europa a partir del siglo XVII va a influir notablemente en la forma de componer para el instrumento por parte de los organistas. Ciertas *registraciones* (el procedimiento de selección de una u otra sonoridad en el órgano) van a ser identificadas con una u otra textura musical y gran parte de las composiciones de los maestros anteriormente mencionados —como las *toccatas*, *preludios* o *fantasías* sobre *corales*— no pueden dejar de estar estrechamente vinculadas a los órganos construidos por Arp Schnitger (1648-1719) y su Escuela, en donde el postulado del *Werkprinzip* rige para la estructura y distribución *espacial* de los distintos planos sonoros del instrumento.

Junto al exuberante florecimiento de la Escuela de Hamburgo y de los maestros del Norte, Johann Pachelbel (1653-1706) será la personalidad más representativa de la Alemania del Sur. En su obra —consagrada en gran parte al *coral*— el Maestro de Nüremberg recoge la tradición italogermánica desarrollándola en un estilo más austero y menos



ornamental que la de sus contemporáneos nórdicos.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, otra floreciente escuela de organistas y organeros irrumpe en Francia con gran furor.

Durante una extensa etapa —que podemos encuadrar entre los años 1650 y 1791— el órgano francés va a permanecer fiel a un coherente sistema de principios fundamentales en el que cada uno de los *registros* va a desempeñar su propia y específica función. De esta forma, la gran mayoría de las piezas compuestas por los organistas estará sometida a un tipo de *registración codificada* en función de su textura. Los mismos títulos de muchas de ellas —*Tierce en taille*; *Récit de Cromorne*; *Basse de Trompette* y otros muchos términos— aluden de forma clara al tipo de *registro* o combinación sonora requerida y muchos *livres d'orgue* de la época nos ofrecen abundantes indicaciones en este sentido.

Una larga cadena de organistas compositores podemos citar aquí como creadores de una riquísima literatura. Junto a François Couperin, “El Grande” (1668-1733) y Nicolás de Grigny (1672-1703) —cuyo *Livre d'orgue* fue copiado en su integridad por el propio J. S. Bach— habría que añadir a otros muchos. Entre ellos figuran los nombres de Nivers, Raison, Clerambault, Du Mage, etcétera.

Junto a la *suite* para órgano —en la que se buscan contrastes entre sus

diferentes secciones, a través de los *dúos*, *tríos*, *diálogos*, etcétera— la *misa* y los *himnos* van a constituir, en gran medida, el motivo que dé cauce a su inspiración. La melodía acompañada —generadora de un nuevo gusto en la manera de componer para el órgano —se va a traducir bajo la forma de *récit*, y los juegos de *tierce*, *nazard*, *cornet de récit*, *cromorne*, etcétera, van a plasmar en toda su dimensión ese fresco y sensual universo sonoro.

• • •

En la Península Ibérica el peculiar proceso evolutivo que experimenta el órgano a finales del siglo XVI y a lo largo de todo el XVII va a incidir de forma directa en la manera de componer y de tratar al instrumento por parte de los organistas. El teclado y los registros *partidos* —como consecuencia de la partición del *secreto*— ofrecerá la posibilidad de poder oponer y contrastar, sobre un mismo teclado, dos sonoridades diferentes entre la mitad derecha e izquierda.

De esta manera, nuestra forma tradicional —el *tiento*— dará un paso más en su lucha por emanciparse de los moldes vocales a que todavía estaba sujeto en el siglo anterior. Una voz, a modo de glosa melódica o discurso, podrá ser aislada a partir de ahora con una sonoridad o *registración* distinta y separada del resto del acompañamiento. Nacen así los *tientos partidos de mano derecha*

•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•

—si la melodía (o melodías) está(n) encomendada(s) a la voz (o voces) superior(es) —o *partidos de mano izquierda*— si la glosa o voz principal está encomendada al bajo.

Y finalmente, el *tiento lleno* (o “*de todas manos*”), en el que se requiere la misma sonoridad para toda la extensión del teclado.

Una categoría aparte merecen los *tientos* denominados “*de falsas*”. Aquí serán las disonancias y los choques armónicos provocados por el hábil empleo del retardo el material musical que sirve de pretexto.

La aparición de juegos *solistas* (a modo de “medio registro”), como la *corneta*, ubicada en secretillo aparte y elevado, va a provocar que la línea melódica sea puesta en evidencia con una total presencia sonora.

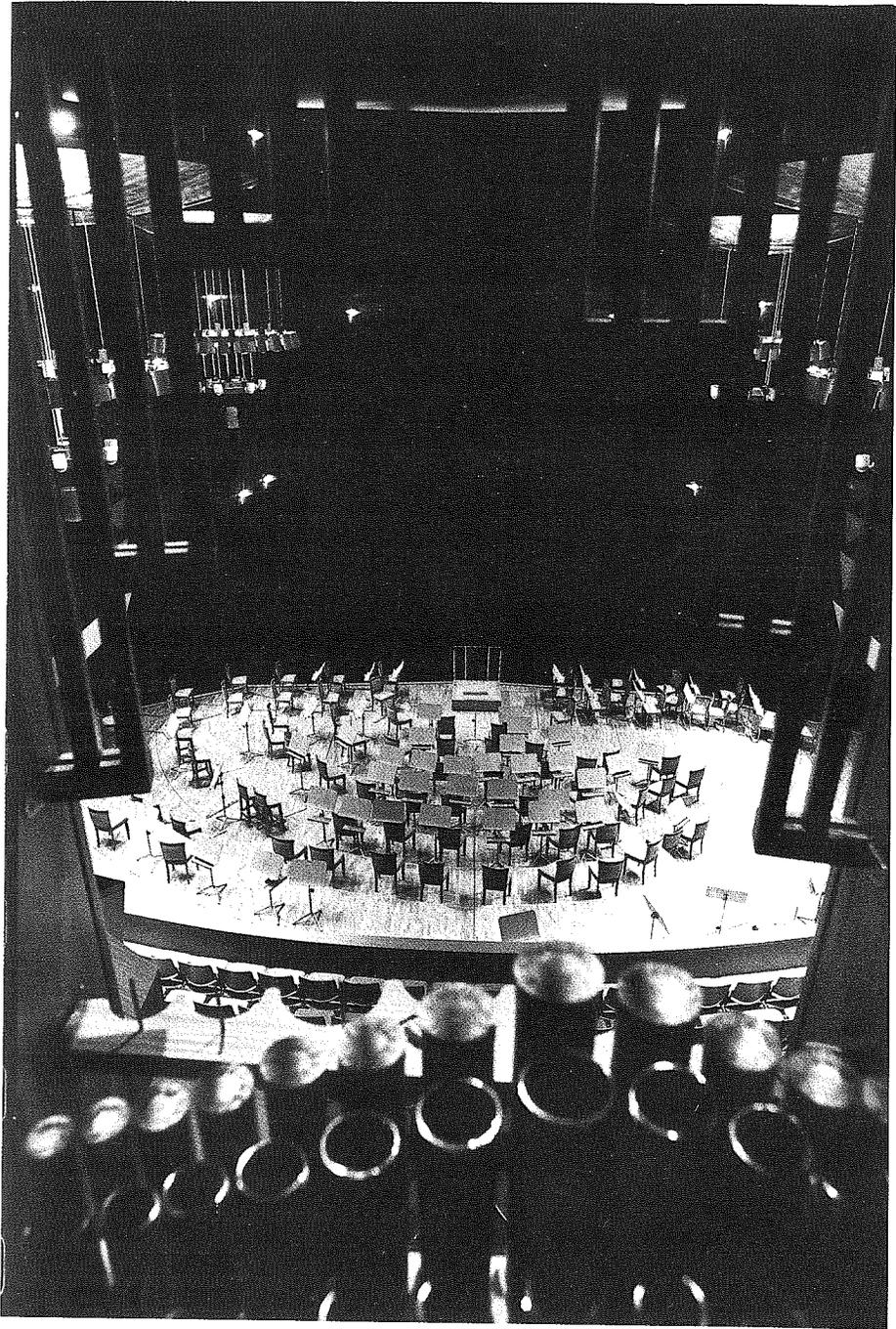
Francisco Correa de Arauxo (1585-1654) será una de las figuras más insignes de nuestra música para órgano en el siglo XVII. En su libro titulado *Facultad Orgánica* (Alcalá, 1626) podemos encontrar las distintas modalidades de *tiento* antes mencionadas (con excepción de los “*de falsas*”) junto a otras composiciones a modo de *glosas* o variaciones sobre algún *canto llano* o sobre alguna canción polifónico-vocal. El apasionado lenguaje de su música y el audaz empleo de la disonancia sitúan al maestro sevillano en las puertas del Barroco.

Junto a aquél, y a lo largo de todo el siglo XVII, nacerá y se formará en torno al órgano de la *Seo de*

*Zaragoza* una importante escuela de organistas. El fundador de la misma va a ser Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), al que seguirán Jusepe Ximénez (1600?-1672) y Andrés de Sola (1634-1696). Junto a ellos, otro aragonés natural de Daroca: Pablo Bruna (1611-1679), conocido como “El ciego de Daroca”.

Con la figura de Juan Bautista Cabanilles (1644-1712) —organista de la *Seo* de Valencia— el arte de los maestros ibéricos del teclado va a alcanzar su plena culminación, cerrándose así un proceso evolutivo de nuestra música organística que se inició en el siglo XVI con Antonio de Cabezón. En la obra de Cabanilles se recogen —junto a la tradición propiamente ibérica y al desarrollo del *tiento* en todas sus modalidades —una ingente multitud de estilos y elementos figurativos procedentes de Italia y del resto de Europa, lo que hace que podamos considerar al maestro valenciano como uno de los organistas más internacionalmente orientados de la Península Ibérica. En sus *versos*, *pasacalles*, *gallardas* y *batallas*, Cabanilles pone de manifiesto su genial maestría en la combinación de todos aquellos recursos, pero asimilados a su extraordinaria personalidad.

A lo largo del siglo XVII y durante el XVIII el órgano en la Península irá consolidando su estilo y sus características propias y peculiares. Junto al recurso del *teclado* y





registros partidos, terminarán por establecerse los tres grandes coros, desde el punto de vista de su composición sonora: *flautados*; *nazardos*; y *lengüetería*.

La aparición del “*arca de ecos*” y la colocación progresiva de muchos juegos de *lengüetería* en el exterior de la caja y en posición horizontal será motivo para que nazcan nuevos procedimientos en el modo de componer, con el fin de explotar recursos sonoros inéditos hasta entonces. De esta manera, aparecerán otras modalidades de piezas en forma de *canciones para la corneta* con el “eco”, *marchas de clarines*, etcétera.

A este respecto, la importante antología de música para órgano recopilada entre los años 1706 y 1709 por Antonio Martín y Coll, constituye un elemento de capital importancia para conocer la gran variedad de formas y estilos de las obras escritas por nuestros maestros de los siglos XVII y XVIII. La colección —que lleva por título *Flores de Música*— recoge obras de Aguilera, Bruna, Cabanilles, compositores anónimos, obras de maestros italianos y franceses y de Andrés Lorente (1624-1703), organista del Monasterio de San Diego, de Alcalá de Henares, y maestro del propio Martín y Coll.

Después de la muerte de Cabanilles (1712), la música organística comienza a presentar evidentes síntomas de decadencia y el lenguaje utilizado en las composiciones destinadas al

instrumento se va convirtiendo cada vez más reiterativo, poco consistente y en el que impera un tipo de escritura mucho más propio del clave que del órgano.

Sin embargo, y en cuanto al arte de la organería se refiere, el siglo XVIII va a suponer para la Península Ibérica y Baleares el período de máximo florecimiento y expansión.

• • •

La obra para órgano de Johann Sebastian Bach (1685-1750) constituye uno de los más grandes monumentos que jamás se hayan escrito dentro de la historia musical de Occidente. Su universalidad, dentro de nuestro marco cultural, sería una de las características más representativas de su ingente producción. Una gran cantidad de elementos estilísticos y formales de muy diversa procedencia se funden en sabia y perfecta síntesis.

Resulta curioso el hecho de que, a pesar de los cortos desplazamientos que Bach realizó a lo largo de su vida por razón de sus cambios de puesto o con motivo de sus viajes profesionales, siempre estuvo en el lugar y momento precisos para recibir las influencias de todas las más importantes escuelas europeas.

Del Sur, la inspiración le llegaría de los austriacos y bávaros; del Oeste, la presencia de artistas franceses esparcidos por las diferentes cortes; del Norte, la influencia italiana a través de Buxtehude, cuya música está colmada de las prácticas italianas

de sus predecesores Sweelinck y Scheidt, a su vez influenciados por Frescobaldi.

La larga tradición del *coral luterano*, desarrollado instrumentalmente por las generaciones que le precedieron, va a alcanzar en la obra de Bach su culminación, revistiendo una infinita variedad de formas. Junto al *coral*, aquellas otras composiciones en estilo libre, como los *preludios*, *toccatas* y *fantasías*, muchas de ellas influenciadas por el arte austero de Pachelbel o el estilo virtuoso y decorativo de la Escuela del Norte.

La *fuga*, cultivada por Bach en la totalidad de su producción, alcanza en el órgano niveles de perfección no alcanzados hasta entonces.

Al mismo tiempo, quedan incorporadas al órgano disposiciones instrumentales no utilizadas con anterioridad, como el *concerto* y la *sonata en trío*.

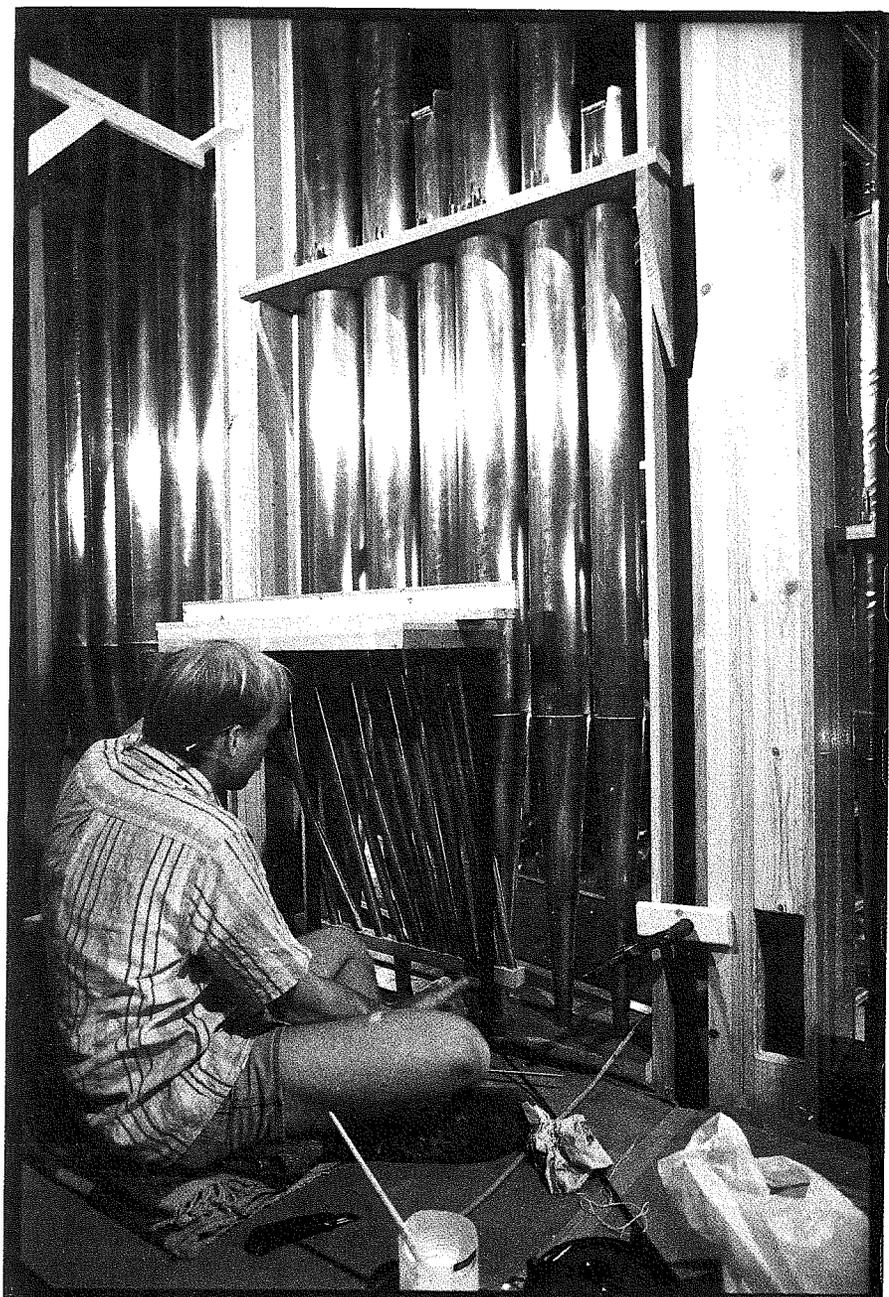
La cantidad y riqueza de la obra organística de Bach desbordan ampliamente los límites de nuestro trabajo y lamentamos no poder hablar más extensamente acerca de la misma.

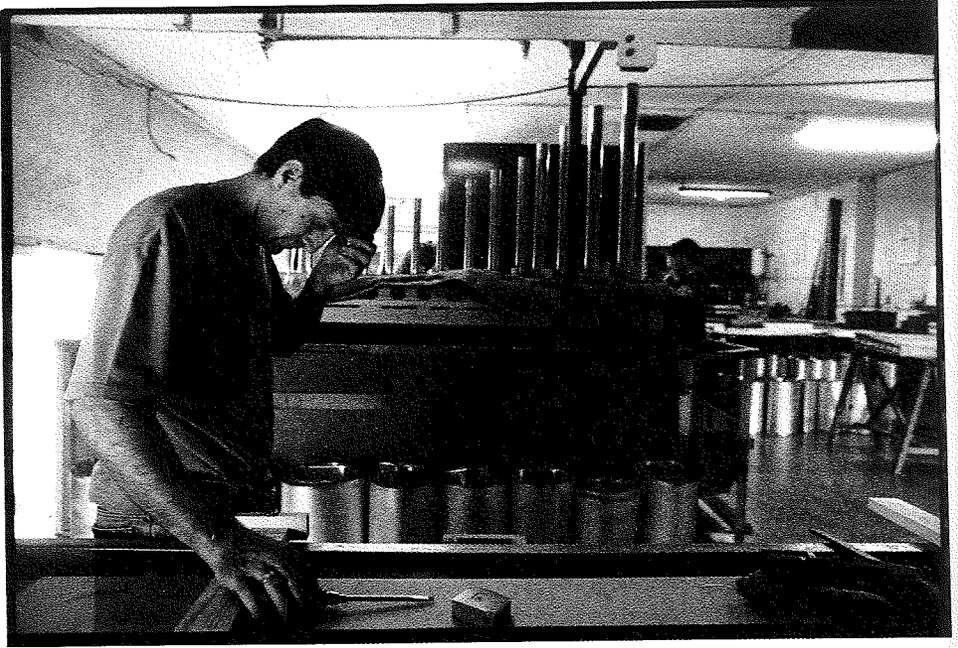
. . .

Después de la muerte de J. S. Bach, el órgano y su música inician un largo período de decadencia. Habrá que esperar casi hasta mediados del siglo XIX para que el instrumento ocupe otra vez un lugar relevante como portador de nuevas ideas. Las

corrientes y planteamientos estéticos derivados del movimiento Romántico van a colocar a la orquesta sinfónica y al piano como ideales transmisores del lenguaje musical de la época. El órgano no podrá estar ausente de tales planteamientos y va a incorporarse e integrarse, no sin antes haber experimentado un proceso de transformación que le adapte a los nuevos tiempos. Dos relevantes personalidades van a influir decisivamente en esa renovación: el constructor de órganos Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) y el compositor y organista César Franck (1822-1890). La profunda transformación sonora del instrumento, llevada a cabo por el primero, va a definir su carácter esencialmente "orquestal". Nos encontramos ante un nuevo y revolucionario concepto de órgano que va a tratar de reproducir el universo sonoro de la orquesta sinfónica. La preponderancia de los juegos de 8' en detrimento de los juegos de *mutación* y de las *mixturas* va a contribuir a ello. Al mismo tiempo aparecen los juegos ondulantes y de carácter mordente. El teclado "récit" con todos sus juegos encerrados en *caja expresiva* va a constituir uno de los elementos esenciales, gracias al cual podrán realizarse efectos dinámicos.

Por su parte César Franck, estimulado por los órganos de Cavaillé-Coll, va a crear un estilo nuevo en la forma de componer para





•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•

el instrumento. El lenguaje *sinfónico* queda incorporado y la forma *sinfonía* para órgano solo, queda ya definitivamente consagrada.

La obra de César Franck constituye uno de los pilares de la literatura organística de todos los tiempos, y su influencia se dejará sentir en las sucesivas generaciones de organistas de la llamada Escuela Romántica Francesa.

Junto a Franck, la potente personalidad del alemán Max Reger (1873-1916) merece ser puesta de relieve por su fidelidad a la tradición de los viejos maestros y por la originalidad de su lenguaje. Uno de los grandes méritos de Max Reger reside en la sabia utilización de las grandes formas clásicas sin caer en academicismos. La *toccata*, la *passacaglia*, el *trío*, la *fantasía-coral* y la *fuga* son los viejos moldes en los que Reger vierte su atormentado romanticismo y su exacerbada sensibilidad.

El papel del órgano como instrumento propio de la liturgia y asociado generalmente al templo deja de ser, en el siglo XIX, el motivo fundamental de su supervivencia. A partir de ahora, el instrumento va a desempeñar una función social alternativa y comenzará a introducirse en las salas de concierto. Nace así el *órgano de concierto*.

Un proceso de deformación de conceptos e ideas se fue generando, sin embargo, en torno al órgano romántico, el cual había suscitado en

su época una euforia sin precedentes. La afirmación —por parte de algunos compositores y organistas de la Escuela de César Franck— de que el órgano romántico era el ideal para tocar la música de Bach, nos puede dar una idea del grado de desviación alcanzado.

Frente a tal estado de cosas, surgirá, a comienzos del siglo XX, una corriente renovadora y purificadora que intenta devolver a la música de órgano y al instrumento el puesto que les corresponde en cada momento de la historia.

Como consecuencia de esto —y aparte del entusiasmo por volver a las fuentes originales tanto en el estudio de la construcción de órganos, como en las prácticas de interpretación— se trató de construir un prototipo de instrumento que fuera capaz de reproducir el universo sonoro del órgano barroco. Se desecha la pastosidad sonora del órgano romántico y se reinicia la búsqueda por los timbres puros y la superposición de los armónicos superiores sobre el registro base. Nacerá así el órgano *neo-clásico* (o *neo-barroco*).

Paul Hindemith (1895-1963) contribuirá con sus *Tres Sonatas* para órgano a enriquecer la literatura propia del instrumento sobre la base y los planteamientos sonoros que acabamos de citar.

Dentro de la música para órgano del siglo XX, la obra de Olivier Messiaen (1908) constituye la

aportación más significativa y la que más ha contribuido a crear un estilo organístico propio de nuestra época. El peculiar lenguaje de su música está basado en un profundo estudio del *ritmo*, de la *música hindú* (de la que es gran conocedor) y de sus investigaciones sobre el *canto de los pájaros*. La profunda religiosidad del músico francés le llevó, ya desde joven, a la creación de una extensa obra imbuida de un acusado misticismo fundamentado en su personal meditación sobre temas teológicos.

Junto a Messiaen, la figura de Jehan Alain (1911-1940) ha marcado un hito dentro de la literatura francesa para órgano del siglo XX. Al igual que Tournemire, el propio Messiaen y Duruflé, la obra de Alain coincide con aquellos replanteamientos estéticos del órgano *neo-clásico*, basado en la claridad y diversidad de timbres.

Desde el punto de vista estilístico, toda la obra de Alain acusa una notable influencia impresionista y algunas de sus composiciones —al igual que Debussy y Ravel— están impregnadas de un patente *arcaísmo*, como consecuencia de la frecuente utilización de la armonía modal.

En la actualidad son muchos los compositores que escriben para el órgano, tanto fuera como dentro de España. Sin lugar a dudas, sus grandes posibilidades tímbricas como sonoras han servido de gran atractivo para que muchos de ellos lleven a cabo

nuevas experimentaciones acústicas. La limitación de este pequeño y breve repaso histórico imposibilita una referencia explícita a todos y cada uno de ellos.

• • •

El rol social que el órgano ha ido desempeñando a lo largo de su historia ha variado con el paso del tiempo de forma sustancial.

Si durante siglos estuvo en el templo como fiel servidor del culto y de la liturgia, lo cierto es que en la actualidad, el instrumento está pasando a formar parte de un fenómeno cultural en sí mismo, independientemente de su estricta funcionalidad religiosa.

El abandono de que está siendo objeto dentro de las celebraciones litúrgicas de la Iglesia Católica —al menos en nuestro país— es una realidad patente y de todos conocida. Sin embargo, un hecho altamente significativo está teniendo lugar recientemente: cada vez es mayor el número de personas que asiste a la iglesia para escuchar uno u otro concierto de órgano, lo que demuestra el creciente interés que el instrumento y su música despiertan.

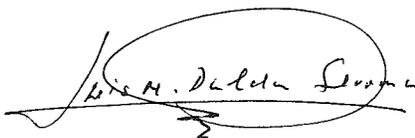
Junto al papel propiamente litúrgico —función que nunca debería dejar de desempeñar y que, posiblemente, jamás vuelva a recuperar de forma plena— el órgano se ha convertido en transmisor de valores culturales y portador sonoro de esa extensa y rica literatura a que

brevemente hemos hecho referencia.

Su implantación en las salas de concierto —como en el caso del Auditorio Nacional de Madrid, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y, recientemente, en el Palau de la Música, de Valencia— contribuye de forma decisiva a divulgar el fascinante universo sonoro de un instrumento bimilenario que ha experimentado, a través del tiempo, un sorprendente proceso de transformación y evolución.

Gracias a la incorporación de estos dos nuevos órganos para el Auditorio Nacional, Madrid se va a convertir, sin lugar a dudas, en un gran centro de difusión del instrumento rey y de

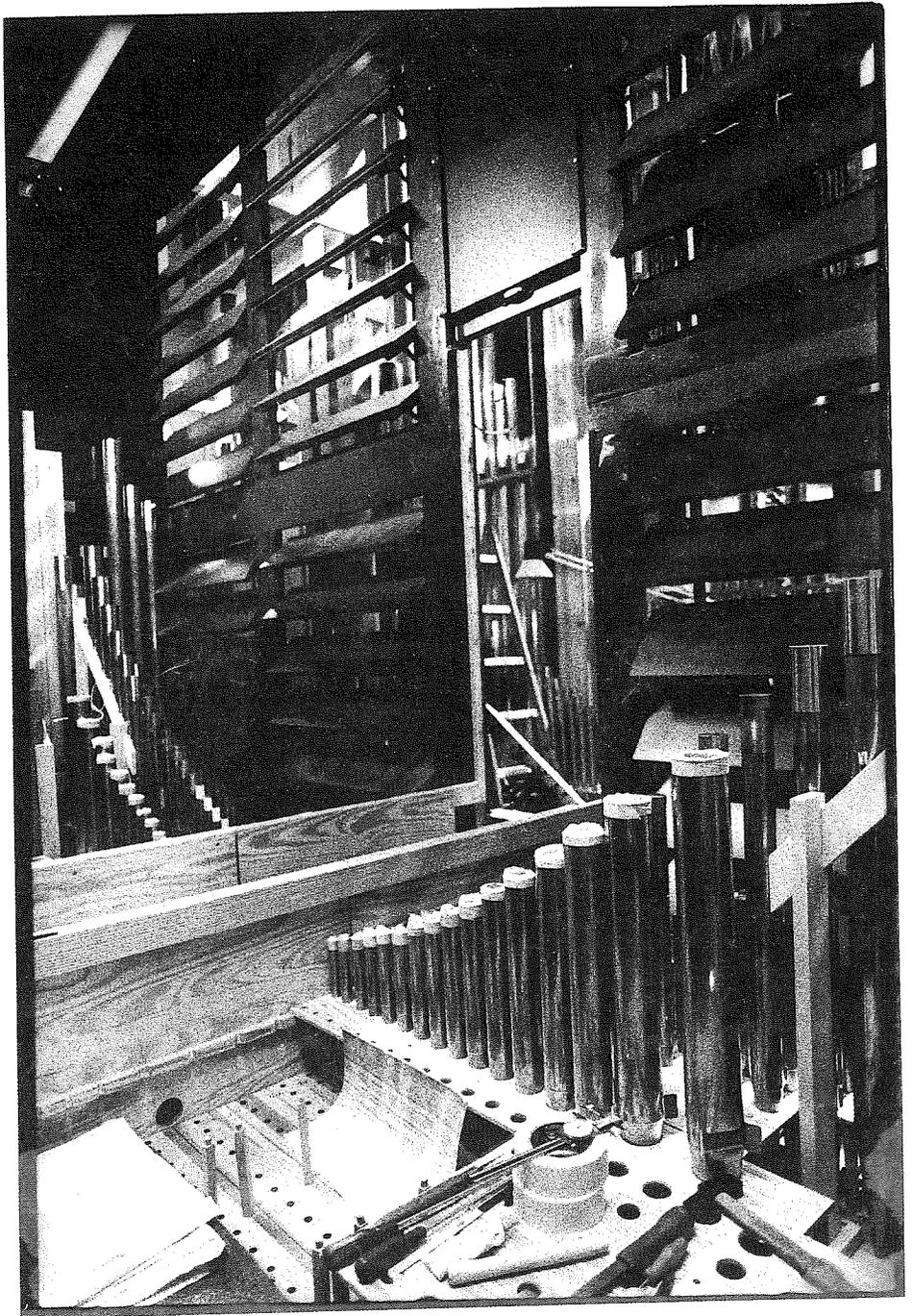
su repertorio dentro del contexto europeo. Y nuestra capital —poseedora hasta el momento de pocos órganos de calidad, alguno de los cuales permanece sin el derecho a ser escuchado en concierto— habrá recuperado definitivamente el puesto que le corresponde dentro de la historia de la organería.



*José M. Dulcet Llopis*







# EL GRAN ÓRGANO DEL AUDITORIO NACIONAL

---

**GERHARD GRENZING**

*Maestro organero*

## *Apuntes sobre la historia del órgano*

**E**L griego Ktesibios (siglo II a. C.) es comúnmente aceptado como el remoto inventor del órgano. Posteriormente siguen apareciendo vestigios de instrumentos similares en la Roma de Nerón, con el “órgano hidráulico”, del cual era un experto instrumentista el propio emperador, ya que consiguió ganar alguna medalla en concursos celebrados en el circo romano.

Siguiendo la evolución del instrumento en el devenir de la historia, observamos cómo en el califato de Córdoba (siglo X) el órgano era instrumento habitual en las veladas de palacio. Al mismo tiempo el órgano había entrado ya en la cristiandad. Las iglesias y los monasterios poseían este instrumento para acompañar la liturgia.

Desde el siglo XV, y sobre todo en el siglo XVI, la construcción de grandes órganos experimenta un importante desarrollo, sobre todo en Cataluña y Levante. El resto de la Península Ibérica se incorpora a esta

dinámica en el siglo XVIII. La desamortización del XIX da lugar a un declive paulatino del cual seguimos recuperándonos todavía. En la actualidad, conservamos un legado inmenso de órganos históricos, testimonio palpable del esplendor pasado y constante preocupación para las administraciones locales y eclesiásticas, ya que en muchos casos, su estado de conservación dista de ser el ideal. Espero que la construcción de nuevos instrumentos no haga olvidar la urgente necesidad de restaurar los ya existentes, de un gran valor histórico y musical, y proteger de manos inexpertas y del abandono en que se encuentran los numerosos ejemplos sensibles y valiosos que actualmente sobreviven enmudecidos.

## *Los grandes órganos: sus artífices e influencias estilísticas*

Los primeros grandes instrumentos construidos en la península ibérica se debieron a maestros alemanes y flamencos de la organería. Entre estos maestros, Leonard Martí, originario de Maguncia, erige en 1465 un gran órgano en la catedral de Barcelona, que servirá de modelo para posteriores realizaciones de otros organeros. Otro de los maestros será Johann Spinn Von Noyern, cuyo trabajo en la basílica de Santa María en Barcelona (1484) fue



unánimemente aclamado como una obra maestra. En San Lorenzo de El Escorial, la familia Brebos (de origen flamenco), construye varios instrumentos, dejando tras de sí, al igual que otros maestros, una escuela que lejos de estancarse evoluciona cristalizando en un estilo propio.

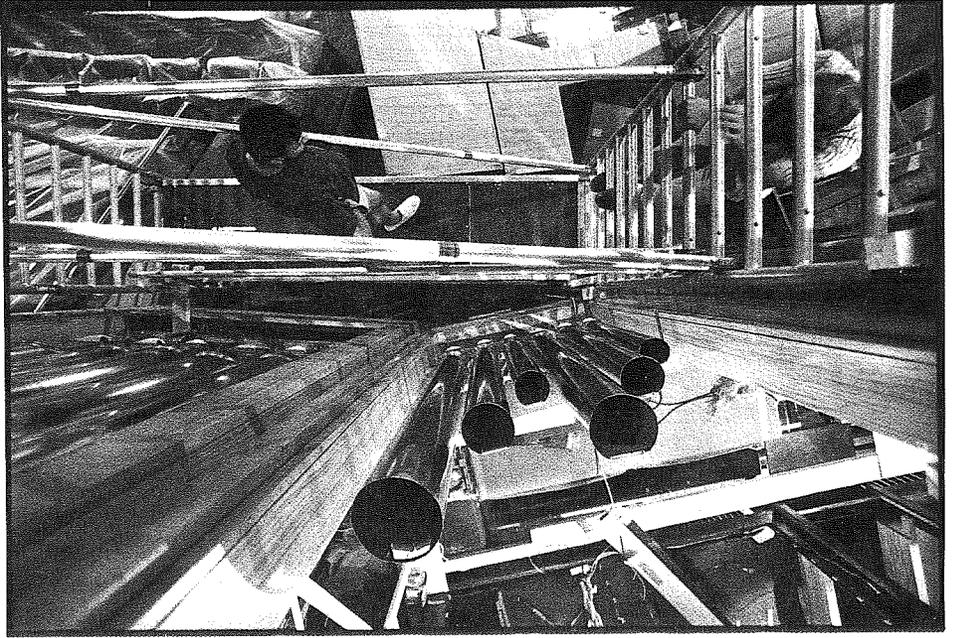
Por lo anteriormente expuesto, podemos distinguir dos escuelas perfectamente diferenciadas en la organería de la Península Ibérica hasta la mitad del siglo XVIII: la Catalano-aragonesa, incluyendo las islas Baleares, el levante peninsular hasta Andalucía; y por otro lado, la escuela Castellana, en la que se incluye el País Vasco, Asturias y Galicia.

Algunas de las fachadas de los órganos eran imponentes, pero su parte instrumental quedaba reducida, y es interesante observar que los instrumentos realmente ricos en recursos y registros no se proyectan hasta finales del siglo XVIII, cuando el valor musical de las composiciones ha bajado sensiblemente de calidad.

El final del siglo XVIII puede considerarse la "edad de oro" del órgano ibérico. En este momento, los organeros han conseguido tal virtuosismo técnico que pueden atreverse a "llenar" las inmensas catedrales existentes mediante impresionantes baterías de trompetas horizontales o "juegos bélicos". Los organeros que se atrevieron a imaginar estos instrumentos, los realizaban con sus propias manos,

dándoles su particular sonido, distinto al de cualquier otro maestro organero. Entre ellos pueden citarse algunos ejemplos: la dinastía Echevarría, constructores de los grandes órganos de las catedrales de Salamanca, Segovia, y Toledo (lado de la Epístola). Otro ejemplo es el del organero Leonardo Fernández Dávila, constructor de los dos órganos de la catedral de Granada, una de las primeras grandes trompeterías existentes (1746); Julián de la Orden realiza, en la segunda mitad del XVIII, los órganos de las catedrales de Cuenca (1770) y Málaga (1782); José y Valentín Verdalonga, el de Toledo (lado del Evangelio) en 1797, y el de la catedral de Sevilla (lado del Evangelio) en 1831, respectivamente.

Queda por último referirse al más genial y relevante maestro organero que ha dado la historia de España, Jorge Bosch, constructor a la edad de veintisiete años, del órgano de Santo Domingo en Palma de Mallorca, su ciudad natal. Actualmente este instrumento se encuentra emplazado en Santanyí, y posee un lleno monumental de 25 hileras por tecla, el mayor registro existente en el mundo después de su reconstrucción. Tras construir otro gran instrumento de 16 pies (Iglesia de San Francisco en Palma de Mallorca), es llamado por la corona al palacio real para terminar el órgano empezado por su antiguo maestro Fernández Dávila. Es tal el resultado que Carlos III le nombra miembro de su corte, asignándole una



•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•

renta anual con la condición de enseñar su técnica y formar escuela.

Jorge Bosch realiza su obra cumbre con el órgano de la catedral de Sevilla (destruido en 1888 tras el derrumbe parcial de la techumbre). Tardó trece años en terminarlo, pero fueron tales los hallazgos técnicos incorporados por Bosch a este instrumento que, aún hoy se ignora

cuántos de esos avances, que ampliados y puestos al día aplicó el organero francés A. Cavaille Coll, fueron en realidad inventados por Bosch, ochenta años antes.

Trágicamente, aparte de la destrucción del instrumento, aún se ignora el paradero del tratado de organería escrito por Bosch.

.....

## EL GRAN ÓRGANO DEL AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA: FILOSOFÍA DE UN PROYECTO

La construcción de un órgano para la mayor sala sinfónica de nuestro país requiere plantearse algunas premisas previas: ha de cumplir con la doble función de solista y de acompañamiento; se espera poder interpretar en él la más amplia gama de literatura escrita; de ello no debe resultar un instrumento sin personalidad propia, al contrario, las condiciones acústicas de una sala de conciertos nunca serán las ideales, por ello, la armonización debe ser de máxima calidad para que suene bien y equilibrado. Por último, la alimentación de los tubos debe ser calculada con el máximo rigor ya que el sonido debe llenar el gran volumen de la sala.

Diseñar y construir el mayor órgano mecánico de la historia en un país como España, con tanta y tan rica tradición organera, no es tarea fácil. El proyecto, una vez aceptado, no quería abordarlo bajo el horizonte de los conocimientos y progresos

internacionales, no reproduciendo únicamente la vertiente estilística centro-europea, sino que en todo momento pretendí enlazar con la tradición de las escuelas ibéricas, llegando a una síntesis, y como obra artesana, llegar a una expresión creativa de la época en que vivimos y su entorno. La fachada del instrumento es expresión palpable de esta síntesis. Proyectada por el arquitecto Simon Platt, se ha intentado plasmar en ella un cuerpo decorativo acorde con la sala donde se inscribe el instrumento.

En esta fachada se reúnen los múltiples elementos de los órganos históricos ibéricos, armonizándolos en una síntesis. Ejemplo de ello es la tradicional trompetería horizontal, inequívoco elemento distintivo del órgano ibérico. Estos elementos de la tradición ibérica quedan plasmados en ejemplos como los tubos de fachada adornados, probable aportación flamenca al órgano Catalán-Balear del

Renacimiento y Barroco, y todavía utilizado por Jorge Bosch y su escuela de Andalucía. Otras características autóctonas son la elevación de la parte central del mueble, pero sin "secretos"; la Cadereta, en este caso partida en dos, muy frecuente en la escuela Balear-Catalano-Levantina; los tubos invertidos, existentes en las catedrales de México D. F. y Perpignan. Por último, el diseño de las celosías que cubren los espacios vacíos, siguiendo su disposición escalonada encima de los tubos, tradición muy extendida en los órganos de la escuela castellana.

La fachada del órgano, en resumen, representa los cinco cuerpos del instrumento a excepción del órgano expresivo (Werkprinzip). Cada cuerpo tiene una misión asignada y por tanto su sonido tiene un carácter distinto a los demás. De hecho, podría hablarse de cinco órganos diferentes.

### *El primer teclado. La Cadereta*

La Cadereta, que aporta una gran brillantez sonora, está situada a la espalda del concertista. Este cuerpo es el que más se aproxima a la orquesta y los coros, permitiendo, por tanto, realizar funciones de acompañamiento. Esta situación facilita un sonido de mayor plasticidad. La Cadereta está dividida en dos cuerpos para obstaculizar al mínimo la visibilidad del organista por parte del director y viceversa.

### *El segundo teclado*

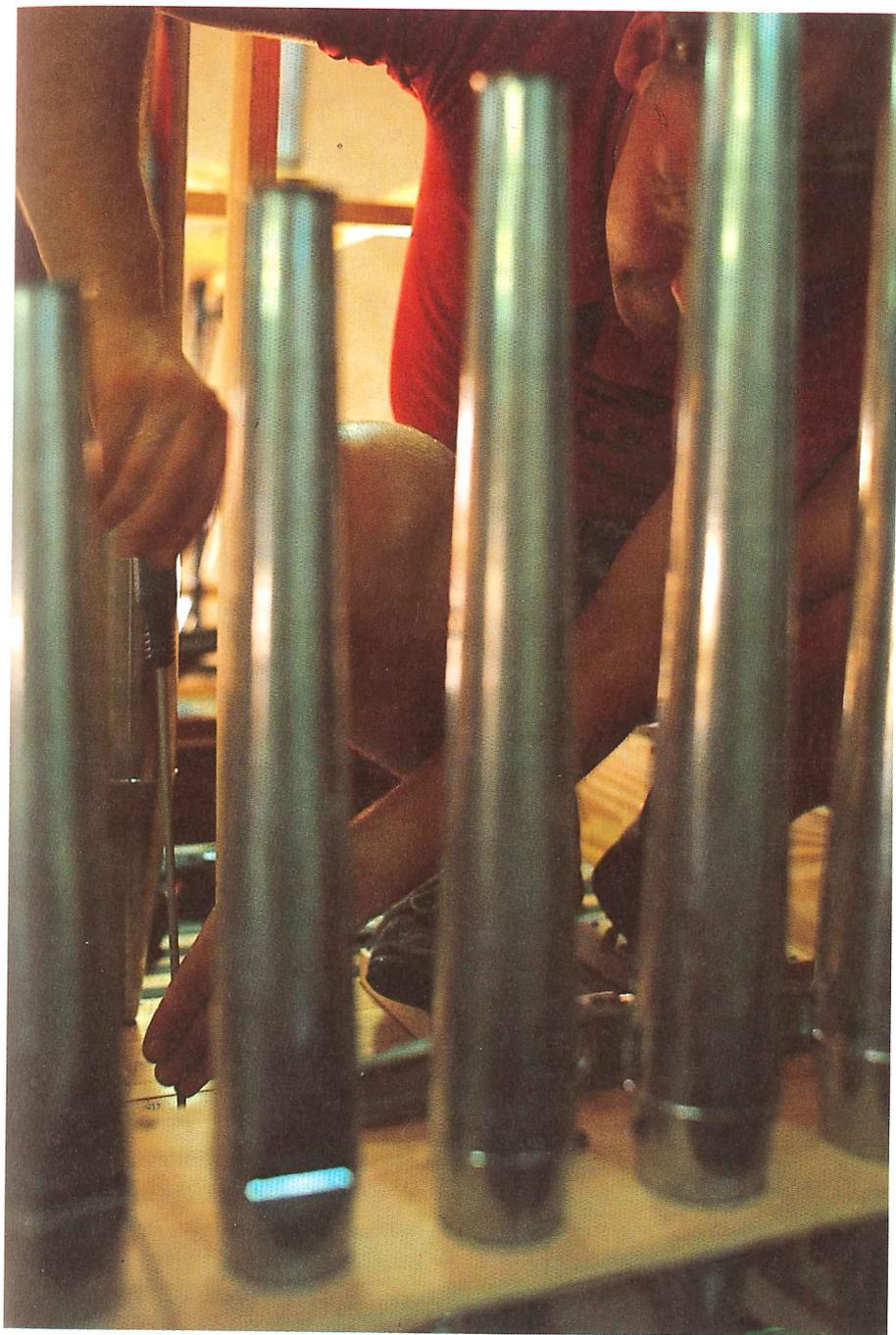
El segundo teclado corresponde al Órgano Mayor o cuerpo principal del conjunto del instrumento. Está situado en el centro de la fachada. Tiene como misión ser la columna vertebral sonora, basadó en los tubos de 16'. Mediante sus transmisiones manuales se pueden acoplar, a través de este teclado, los demás cuerpos del órgano.

### *El tercer teclado*

El tercer teclado u Órgano Expresivo tiene un total de 21 registros, de los que se obtiene la más rica composición. Todos los registros están encerrados en la "caja expresiva", que mediante persianas puede abrir o cerrarse, consiguiendo convertir el sonido estático en dinámico. Este elemento es indispensable para la interpretación de la literatura romántica. En este cuerpo se han dispuesto, por tanto, aparte de los registros elementales, los de características románticas, añadiendo registros de colores y armónicos. Como consecuencia, este cuerpo obtiene un gran colorido.

### *El cuarto teclado*

Es el correspondiente a Trompetería o Solo. Como subdivisión del Órgano Mayor ibérico, dispone de la clásica trompetería horizontal más la Corneta, tanto en bajos como en tiples, y un Violón, que permite invertir la función del teclado de Solo





teclado. El objetivo estilístico para abordar la armonización de este órgano ha sido el recuperar las técnicas y sonoridades ibéricas, así como centroeuropeas, fundiéndolas en una sola estética.

*La aleación de los tubos* es de 75 por 100 de estaño y 25 por 100 de plomo, para los tubos de fachada y llenos. Un 45 por 100 de estaño y un 55 por 100 de plomo, para los juegos de carácter flauta, en cuyos bajos se utiliza madera de abeto, castaño y nogal. La lengüetería horizontal se ha realizado en nuestra propia fundición de El Papiol (Barcelona), con aleaciones y procedimientos históricos para, de este modo, conseguir la máxima brillantez sonora y rigidez estática. La mayoría de los tubos también han sido construidos en nuestro taller.

*La registración* es eléctrica, presentándose en la consola mediante los clásicos botones, pero en este caso movidos por electroimanes.

El concertista dispone de un dispositivo que conecta a una computadora y que le permite pre-programar los registros de modo que puede prescindir de ayudantes, incluso en obras modernas de una gran complicación técnica. Este dispositivo aporta un secuenciador que hace avanzar o retroceder las posibles combinaciones; un "Crescendo", con cuatro programas libremente programables; llamadas y anuladores para llenos y lengüeterías, y por último, una informatización

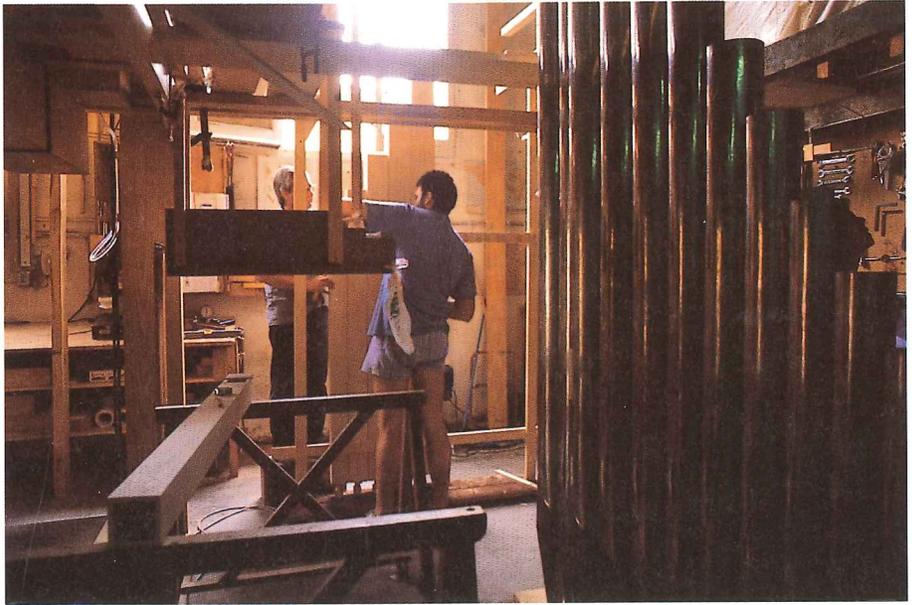
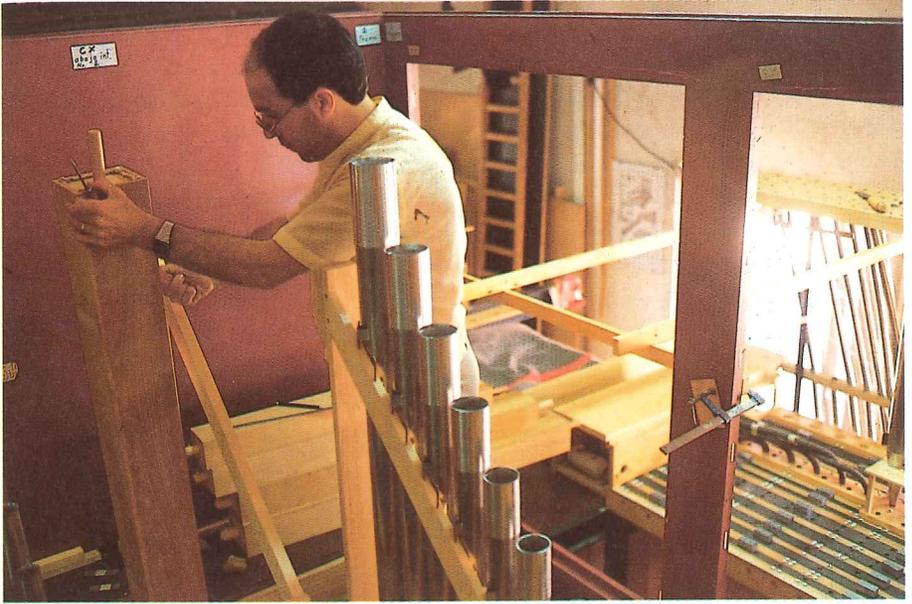
digital sobre posición del crescendo y combinación en función.

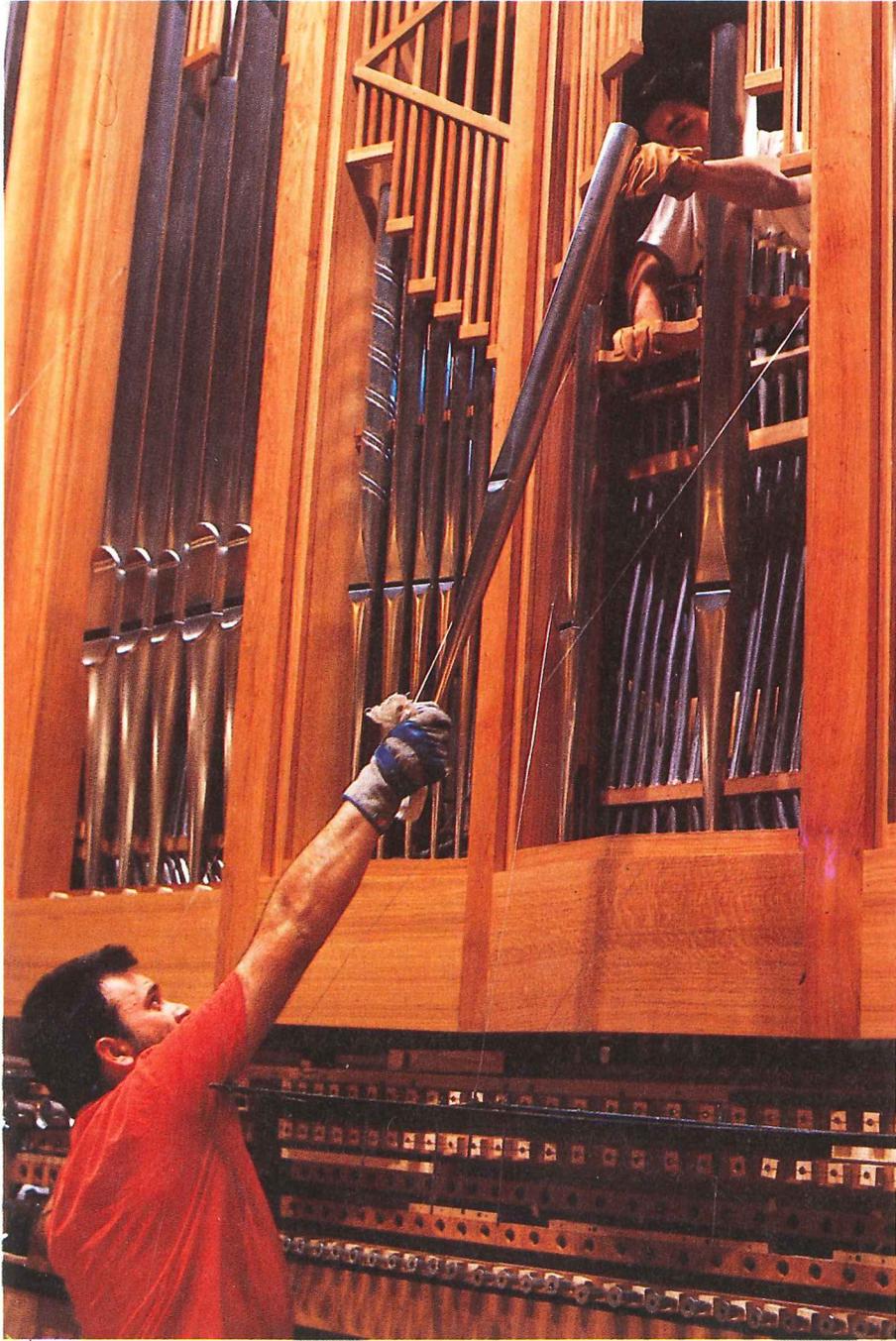
Actualmente está en estudio la realización de un proyecto complementario que permitirá ampliar el proyecto inicial mediante una consola móvil con posibilidad de desconexión, con transmisiones eléctricas realizadas por medio de la fibra óptica. Este sistema puede facilitar la intervención del órgano en grandes obras sinfónicas, estando el organista en un mayor contacto con la orquesta y su director.

Otro avance importante es la posibilidad de grabar digitalmente todas las funciones interpretadas desde la consola móvil y reproducirlas posteriormente, lo que facilita el desdoblamiento de composiciones modernas, el "play-back", etcétera...

Todas estas aplicaciones de la tecnología al órgano del Auditorio, excepto las "llamadas", son una primicia absoluta en España.

*La composición de los registros.* El reflejo del órgano ibérico se hace visible en este nuevo instrumento con detalles técnicos como la existencia de tres juegos partidos en el teclado de la trompetería, a abundante presencia de registros de lengüeta, el flautado doble (muy característico de Mallorca), el armónico de tercera en la tercerilla del Órgano Expresivo; y, por último, el acoplamiento partido en bajos y tiples del tercer al segundo teclados, facilitando la interpretación de la literatura organística ibérica.





### *Innovaciones*

Aparte de las aportaciones en el campo de la tecnología, ya descritas anteriormente, se ha aplicado otra serie de innovaciones. La alimentación de aire a través de fuelles particulares para cada lado de los secretos, con salida directa. Este sistema ha sido aplicado tras una investigación muy pormenorizada y personal. El rodamiento de los ejes de las reducciones de mecánica a través de muelles es un sistema que he aplicado inspirándome en el invento de Jorge Bosch, ya realizado en el Palacio Real de Madrid.

Otras aportaciones que he realizado a este instrumento son los acoplamientos partidos del Órgano Expresivo al Órgano Mayor, facilitando la interpretación de la música ibérica sin la costosa construcción de juegos partidos; la

inversión mecánica de acoplamientos en la consola, permitiendo que estire y tense la mecánica en vez de empujarla. También se ha dotado a los mecanismos con la posibilidad de ajuste general del recorrido en cada teclado. He utilizado piel de cordero para forrar las ventanas de los secretos, en vez de las propias válvulas, permitiendo un fácil arreglo en caso de deterioro de las mismas; la alimentación de viento de los 21 juegos del Órgano Expresivo se efectúa a través de ventillas cuádruples, que se asisten entre ellas. Este sistema permite una buena alimentación de los caños y una mecánica más sensible.

Por último, añadir que para facilitar al organista vencer la resistencia en el mecanismo de los teclados acoplados, he ideado y diseñado una asistencia eléctrica.

---

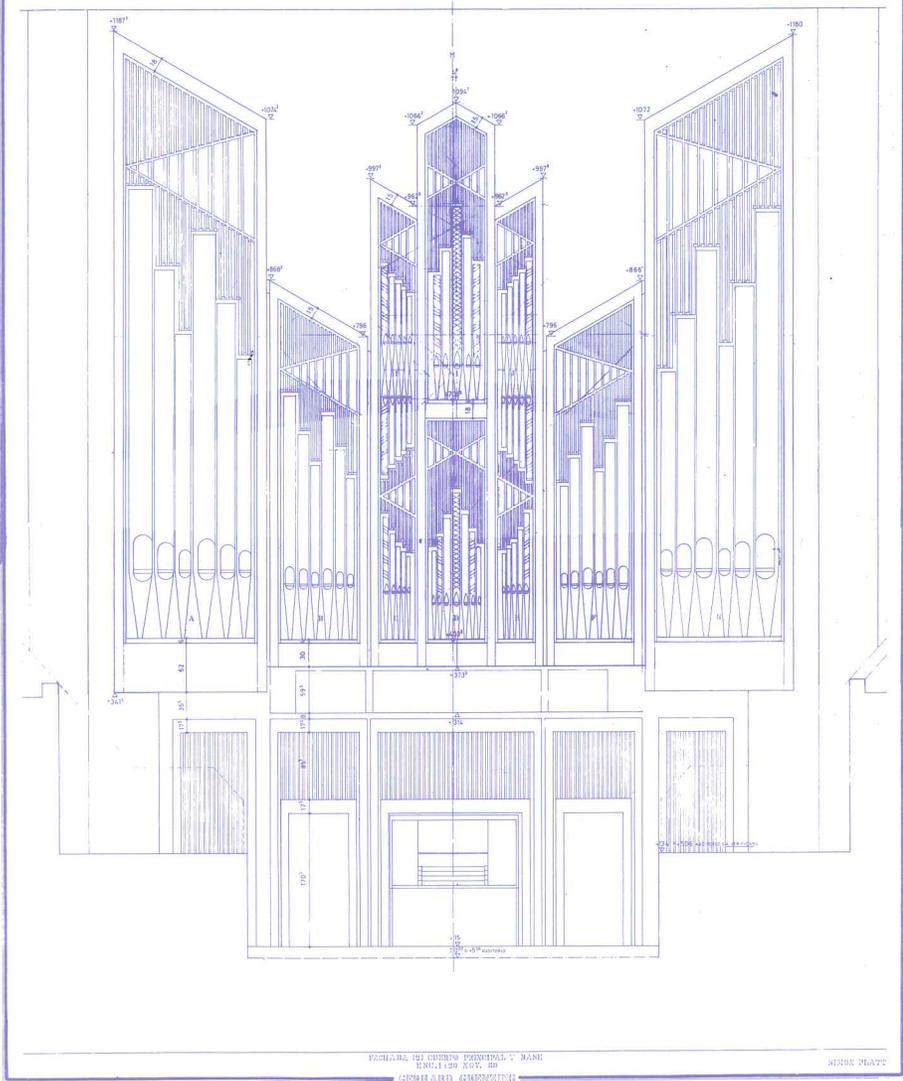
### AGRADECIMIENTOS

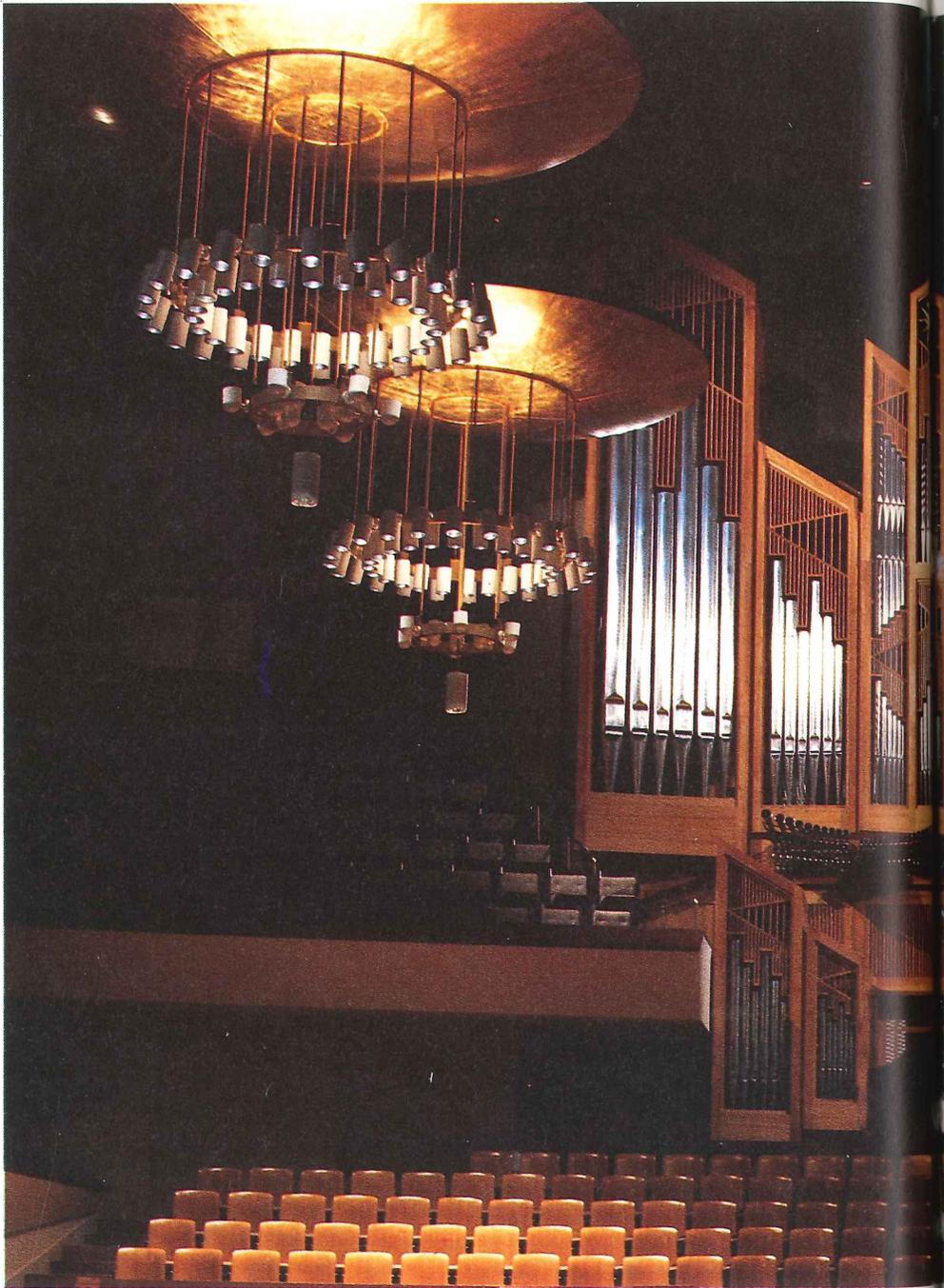
Quiero expresar mi agradecimiento al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), por la libertad estilística de que he disfrutado para la realización de mi obra, detalle que he interpretado como un mayor compromiso y responsabilidad, si cabe. Del mismo modo extiendo mi gratitud a la dirección del Auditorio Nacional por su colaboración y las facilidades recibidas.

Sin un equipo formado y con espíritu de colaboración, no se puede abordar una obra de esta envergadura. A todos mis colaboradores, ¡gracias!

¿Cómo agradecer a tantos maestros de siglos pretéritos, y sobre todo a Jorge Bosch, cuyas obras he conocido a fondo en largos años de estudios y restauraciones (la mayoría difíciles y no ajenas de riesgos) y que han sido un ejemplo de entrega, búsqueda de

AUDITORIO NACIONAL MADRID  
GRAN ORGANO







perfección técnica y artística, profesionalidad y honestidad? Creo que el mejor agradecimiento a los estímulos recibidos consiste en *seguir su ejemplo, intentar progresar y*

*avanzar sobre lo conocido.* Bajo este lema he intentado realizar mi obra número 100, como una creación personal.

## DEDICATORIA

En numerosas palestras a las que he accedido, léase Congresos de Órgano entre otras, he apoyado la dignificación y promoción del mundo del órgano, tanto del organista litúrgico como del concertista profesional, como del propio instrumento y de su constructor o restaurador. Deseo que con esta obra haya contribuido a la mejora de esta situación. Es mi propósito conseguir el respeto y la protección de nuestros queridos órganos históricos y animar,

a través de estos nuevos vientos, a los numerosos organistas jóvenes, muchos de ellos estudiando su carrera con un incierto horizonte. Al darle su voz y con el sol colocado en el centro del Gran Órgano del Auditorio Nacional de Música, les dedico esta obra.





GRAN ÓRGANO DE LA SALA SINFÓNICA  
DISPOSICIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LOS JUEGOS

Disposición	Descripción	Material
<b>IV TROMPETERÍA</b>		
1. Trompeta Batalla	8' Batalla	Estaño 75 %
2. Clarín	8' T Do # <sup>3</sup> a Do <sub>5</sub> Batalla	Estaño 75 %
3. Bajoncillo	4' B Do <sub>1</sub> a Do <sub>3</sub> Batalla	Estaño 75 %
4. Trompeta Magna	16' T Do # <sup>3</sup> a La <sub>5</sub> Batalla	Estaño 75 %
5. Violeta	2' B Do <sub>1</sub> a Do <sub>3</sub> Batalla	Estaño 75 %
6. Viejos (as)	16' Batalla	Estaño 75 %
7. Orlos	8' Batalla	Estaño 75 %
8. Tolosana	IV B Do <sub>1</sub> a Do <sub>3</sub>	Estaño 45 %
9. Corneta	VI T Do <sub>1</sub> a La <sub>5</sub>	Estaño 45 %
10. Violón	8' Do <sub>1</sub> a Do <sub>3</sub> madera, resto	Estaño 45 %

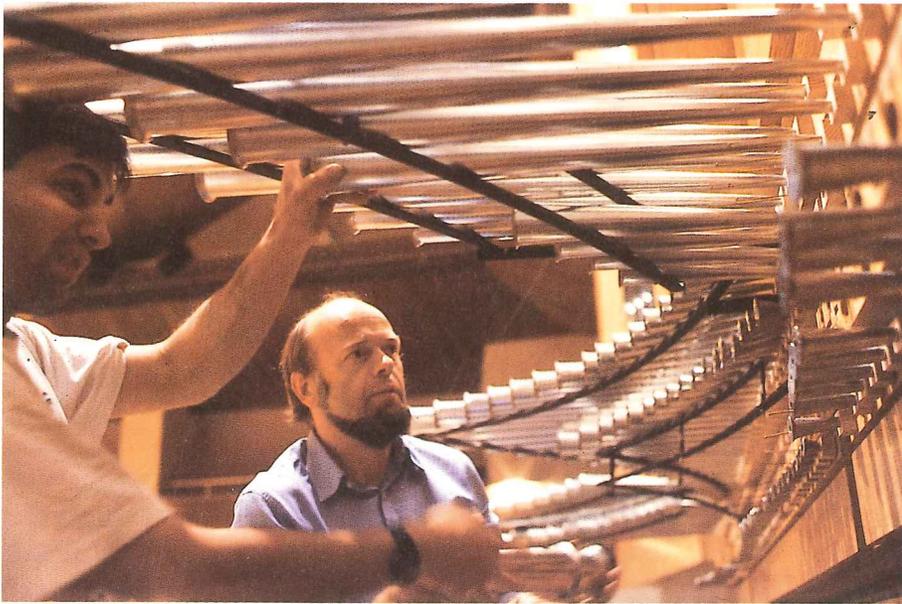
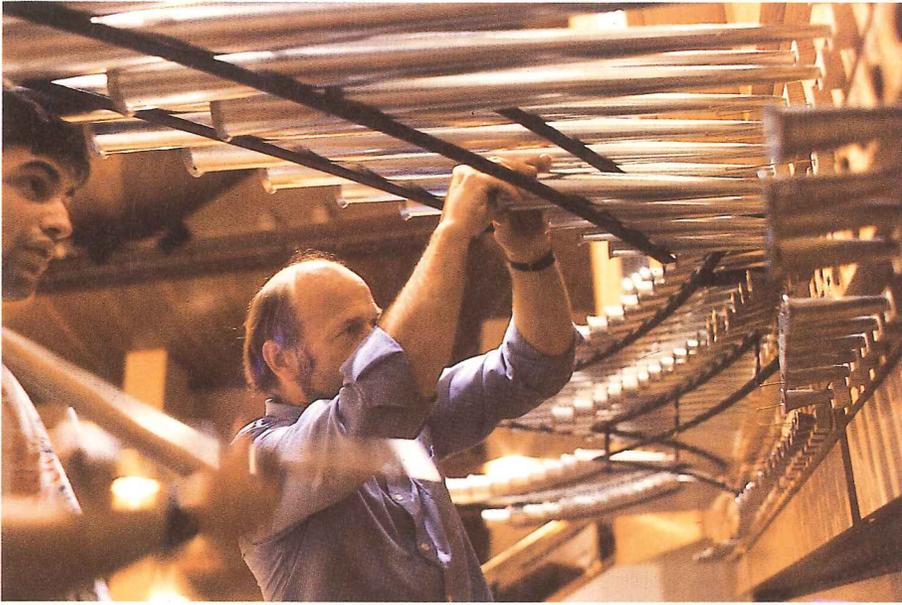
**II ÓRGANO MAYOR**

11. Flautado Mayor	16'	12 graves tapados de madera, resto	Estaño 75 %
12. Flautado	8'	Fachada	Estaño 75 %
13. Flauta Chimenea	8'	12 graves tapados de madera, resto	Estaño 45 %
14. Flauta armónica	8'	Bajos común con Fl. chimeneas, resto	Estaño 45 %
15. Octava	4'		Estaño 75 %
16. Docena	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub>		Estaño 40 %
17. Quincena	2'		Estaño 75 %
18. Lleno	VI		Estaño 40 %
19. Cimbala	IV		Estaño 75 %
20. Trompeta Mayor	16'	Canales tipo alemán	Estaño 40 %
21. Trompeta Real	8'	Canales tipo alemán	Estaño 45 %

Acoplamiento mecánicos:

- 22. IV-II
- 23. I-II
- 24. III-II Bajos
- 25. III-II Tiples





## PEDAL

26. Grave	32'	Madera, a partir de Mi <sub>1</sub>	
27. Contras	16'	Fachada	Estaño 75 %
28. Subbajo	16'	Madera	
29. Flautado	8'		Estaño 45 %
30. Bajo cónico	8'	Tubos abiertos	Estaño 45 %
31. Octava	4'		Estaño 45 %
32. Corno	2'		Estaño 45 %
33. Tolosana	III	5 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> ', 3 <sup>1</sup> / <sub>5</sub> ', 2 <sup>2</sup> / <sub>7</sub> '	Estaño 45 %
34. Compuestas	III	4', 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> ', 2'	Estaño 45 %
35. Lleno	VI	Lleno con 17 <sup>a</sup>	Estaño 75 %
36. Contra Bombarda	32'	Canales tipo alemán, madera	
37. Bombarda	16'	12 graves madera, resto	Estaño 45 %
38. Trompeta	8'	Canales tipo alemán	Estaño 45 %
39. Clarín	4'	Canales tipo alemán	Estaño 45 %
Acoplamiento eléctrico:			
40. III 16' - II			

## III ÓRGANO EXPRESIVO

41. Violón Mayor	16'	24 graves en abeto y castaño, resto	Estaño 45 %
42. Flautado Madera	8'	En abeto, sicomoro y nogal	
43. Gamba	8'		Estaño 45 %
44. Onda Marina	8'	Desde Do <sub>2</sub>	Estaño 45 %
45. Viola	8'	Do <sub>1</sub> a Fa # <sub>1</sub> de Flaut. madera, resto	Estaño 45 %
46. Octava	4'		Estaño 45 %
47. Flauta Travesera	4'	Juego octavante	Estaño 45 %
48. 17 <sup>a</sup> Mayor	3 <sup>1</sup> / <sub>5</sub>		Estaño 45 %
49. Nazardo 12 <sup>a</sup>	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub>	Cónico	Estaño 45 %
50. Quincena	2'		Estaño 75 %
51. Nazardo 17 <sup>a</sup>	1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub>	Cónico	Estaño 45 %
52. Pífano	2'	Cónico	Estaño 45 %
53. Séptima	1 <sup>1</sup> / <sub>7</sub>	Bocas estrechas	Estaño 45 %
54. Chiflete	1'		Estaño 45 %
55. Lleno	IV		Estaño 45 %
56. Tercerilla	III	Con 17 <sup>a</sup>	Estaño 75 %
57. Fagot	16'	Canales tipo alemán	Estaño 45 %
• 58. Trompeta armónica	8'	Doble longitud desde Do <sub>3</sub>	Estaño 45 %
• 59. Oboe	8'		Estaño 45 %
• 60. Voz Humana	8'		Estaño 45 %
• 61. Clarín Campaña	4'		Estaño 45 %
• 62. Temblante			

## I CADERETAS EXTERIORES

63. Flautado	8'	En fachada	Estaño 75 %
64. Tapado	8'	Do <sub>1</sub> a Si <sub>1</sub> en madera, resto	Estaño 45 %
65. Quintatón	8'	Do <sub>1</sub> a Si <sub>1</sub> en madera, resto	Estaño 75 %
66. Octava	4'		Estaño 75 %
67. Flauta dulce	4'	Con espigueta	Estaño 45 %
68. Nazardo 12 <sup>a</sup>	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub>	Bajos tapados, resto cónico	Estaño 45 %
69. Quincena	2'		Estaño 75 %
70. Flauta Silvestre	2'	Cónico	Estaño 45 %
71. Nazardo 17 <sup>a</sup>	1 <sup>3</sup> / <sub>5</sub>		Estaño 45 %
72. Nazardo 19 <sup>a</sup>	1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub>		Estaño 45 %
73. Churumbela	II	Tipo "Sesquialtera"	Estaño 75 %
74. Lleno	IV		Estaño 75 %
75. Cimbala	III		Estaño 75 %
76. Serpentón	16'		Estaño 45 %
77. Cromorno	8'		Estaño 45 %

78. Temblante

Acoplamientos:

79. III I

80. IV Ped.

81. III Ped.

82. III4' Ped.

83. II Ped.

84. I Ped.

Total tubos: 5.750

Altura del instrumento: 12 metros

Peso: 25 toneladas

Todos los tubos interiores a partir de 4', cortados a la afinación, las tapetas de los juegos tapados son soldadas. Canales de los juegos de Lengüetería (salvo los indicados) tipo español o francés.

*Realización del Gran Órgano del Auditorio:* GERHARD  
GRENZING y los miembros de su taller de El Papiol (Barcelona)  
*Disposición de los registros:* GERHARD GRENZING  
*Diseño de la fachada:* SIMON PLATT



# EL ÓRGANO DE LA SALA DE CÁMARA DEL AUDITORIO NACIONAL

*Homenaje al Arquitecto José María García de Paredes*

**GABRIEL BLANCAFORT**

*Maestro organero*

**U**NA sala de cámara es un recinto destinado a la ejecución de obras musicales de ámbito limitado, limitación que alcanza por igual a las dimensiones del propio recinto y al número de ejecutantes, se trate de instrumentistas o de cantantes. Es como una versión moderna de los salones cortesanos renacentistas o barrocos que fueron cuna de un género musical muy diferenciado del que nació y creció en las iglesias, cuyo volumen geométrico, infinitamente superior, permitía y aún exigía conjuntos instrumentales y sobre todo corales de gran envergadura. Ciertos instrumentos, como el clavicordio o el laúd, o ciertas agrupaciones instrumentales como el cuarteto de cuerda, no alcanzan a satisfacer las apetencias sonoras de un vasto coral.

Este dualismo corte-catedral, presente ya en la historia de la música desde el medioevo, alcanza también al órgano, y es curioso constatar cómo este instrumento, originalmente pequeño, ha sabido asimilar dicha

ambivalencia, manteniendo un tipo de órgano adecuado a la música de cámara —como los llamados realejos, portativos y positivos—, y desarrollando progresivamente otro tipo de órgano, llamado mayor, que desborda toda medida humana hasta cotas equiparables a las que alcanza la arquitectura gótica. Esta metamorfosis que los demás instrumentos sufren en mucho menor escala, se genera en el órgano por la necesidad de ornamentar acústicamente un espacio enorme que solamente él ha sido capaz de sonorizar, y esta posibilidad se debe a dos principales condiciones: el ser un instrumento de viento no pulmonar, sino soplado mecánicamente, y sobre todo, al hecho de haber ideado el más sofisticado de los mecanismos aplicados a la música: el teclado. No vamos a ponderar aquí y ahora ni el ingenio humano invertido en la elaboración de tan astuto artilugio compuesto de teclas blancas y negras (tégula-teja-tecla), de palas y alzas, de notas naturales y accidentales, o como quiera que se denominen, ni tampoco la trascendencia que ha tenido en la evolución de la música europea, cuyo superior desarrollo frente a otras áreas culturales puede atribuirse, sin duda en gran parte, a la



•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•  
•

aparición del teclado. Baste recordar que el órgano ha allanado el camino a los demás instrumentos de teclado: el clavicordio, el cémbalo, el pianoforte y el piano.

La propia acústica de los locales, tan dispar según se trate de un salón o de un templo, junto al tamaño y recursos de unos y otros órganos, ha dado lugar a dos géneros de literatura organística suficientemente diferenciados: el uno, destinado al órgano de iglesia, como los preludios de coral, las *toccatas per l'elevazione* o las glosas sobre himnos de la liturgia católica; el otro, destinado al salón y despojado del espíritu religioso que fácilmente se detecta en aquél; buen ejemplo del mismo son las sonatas-trío. Pero donde el órgano de salón encuentra su medio más apropiado es en la música concertante, bien sea desempeñando un papel protagonista (conciertos de Haydn, Händel, Telemann...), o como simple concomitante en *concerti grossi*, a menudo consistente en el bajo continuo, funciones ambas que conciernen perfectamente a uno de estos órganos llamados "positivos", generalmente de un solo teclado.

Al ser solicitado mi curso para la construcción de los órganos del Auditorio en su doble opción de un órgano grande para la sala sinfónica y un órgano pequeño para la sala de cámara, me decidí por concurrir a esta segunda opción, a pesar de la natural atracción que ejerce un ambicioso proyecto en contraste con

otro más modesto. Aparte la poderosa razón disuasoria que supone el estar construyendo simultáneamente tres órganos de cuatro teclados (catedrales de Mallorca y Barcelona, órgano "Cabanilles" de Valencia), me parecía más congruente una simbiosis entre sala de cámara y órgano pequeño que entre sala sinfónica y órgano grande. En ambos casos se observa un planteamiento que no coincide exactamente con la alternativa salón-iglesia que acabamos de explicar. Ni la sala de cámara es un genuino salón como los que imaginamos en Venecia, Versalles o Postdam, ni la sala sinfónica es una catedral del Notre Dame, San Marcos o Westminster. Los lindes entre una y otra sala no son tan claros como en el caso estudiado. Solamente el volumen, el aforo y la capacidad del plató marcan la diferencia. Pero el espíritu, el momento sociológico, es idéntico; la una, carece de la intimidad y del ambiente entre galante y frívolo que le son propios; la otra, no puede suplir el contexto religioso y el empaque acústico donde ha medrado y se ha hecho grande el rey de los instrumentos. La gran literatura de órgano desterrada de su hábitat natural que es el templo, suena tan desangelada como la ópera fuera del escenario o un *minueto* en una discoteca.

El artífice de ambas salas de concierto, que son verdaderos templos de la Música (y poco importa que sean basílica o ermita) acertó

plenamente en el emplazamiento del órgano, al que se le destina un lugar semejante al de un retablo mayor, concentrando la atención visual de la asistencia sobre el hemiciclo donde se celebra el acontecimiento sonoro. Era necesario, pues, que el instrumento que preside la sala fuera, además, su principal elemento decorativo. En el caso de la Sala de Cámara, el órgano que se me sugirió no era precisamente un positivo, sino un pequeño «órgano mayor», fijó y estable, con dos teclados manuales y un pedalero, y con algo más de una veintena de registros. La importancia del instrumento está bien proporcionada a la sala; un órgano más pequeño no hubiera podido con un coro como el que el mismo recinto es capaz de soportar. Sin embargo, su alejamiento y sobre todo su desnivel excesivo con respecto al epicentro sonoro, que es el atril del director, lo sitúan al límite de lo aconsejable. La mayoría de soluciones posibles en la incorporación de un órgano fijo a una sala, obliga a esta o a otras servidumbres difíciles de soslayar.

Con estas premisas, era necesario plantear la estructura del órgano que debía constar de tres cuerpos distintos: uno de pedal, uno de órgano mayor, y uno de órgano expresivo. La colocación del pedal, que suele dividirse en dos mitades diatónicas, una a cada lado del cuerpo principal, no ofrecía problema alguno, por ser la anchura disponible la única dimensión generosa. Por el contrario,

la escasa disponibilidad en profundidad y altura, hubieran aconsejado una estructura de cadereta y órgano mayor; pero una cadereta no admite la condición de ser expresiva, condición por otra parte muy justificada en un órgano donde el acompañamiento de coro ha de ser primordial; sin contar los problemas de visualidad y de aislamiento del organista. Por lo cual se optó por la superposición de los dos cuerpos: el expresivo encima de la consola, y el órgano mayor al más alto nivel. Tan escasa era la altura disponible, que no fue posible la construcción de una caja completa para el cuerpo superior, sino que el mismo techo de la sala actúa de techo del órgano. Para hacer aparente esta estructura, se dispusieron las celosías del cuerpo expresivo en láminas móviles de cristal, que permiten ver el interior de dicho cuerpo.

La cara del órgano, esto es, los tubos visibles, pertenecen al registro de Contrás 8', con seis tubos a cada lado que ocupan los cuerpos en voladizo. La fachada del cuerpo central la forman los tubos del Flautado 8', cuyos cinco primeros ocupan el castillo central en forma de tajamar, flanqueado por dos alas de nueve tubos cada una. Del travesaño de madera donde se aposenta la cara, emergen las 56 trompetas horizontales que pertenecen a los medios juegos de Bajoncillo y Clarín. En los flancos del órgano, aparecen seis tubos de madera, pertenecen a los medios



juegos de Bajoncillo y Clarín. En los flancos del órgano, aparecen seis tubos de madera, pertenecientes al juego más grave del órgano: el Subbajo de 16 pies; éste, así como la consola, presentan el tono claro de roble en contraste con el resto del mueble, que es de nogal como el resto de la sala. El mayor tubo de metal que aparece en la fachada mide 150 milímetros de diámetro, y su longitud es de 2,42 metros desde la boca, más 46 centímetros de pie.

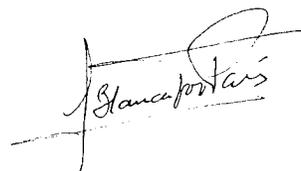
El limitado número de registros no se presta a grandes originalidades en cuanto a su disposición; se ha buscado una paleta sonora de corte absolutamente clásico y tradicional, estando representados en cada teclado los tres coros —órgano pleno, nasardo, lengüetería— y dando cabida a un solo juego de carácter más romantizante, el Salicional, que por figurar en la caja expresiva será de suma utilidad para el acompañamiento.

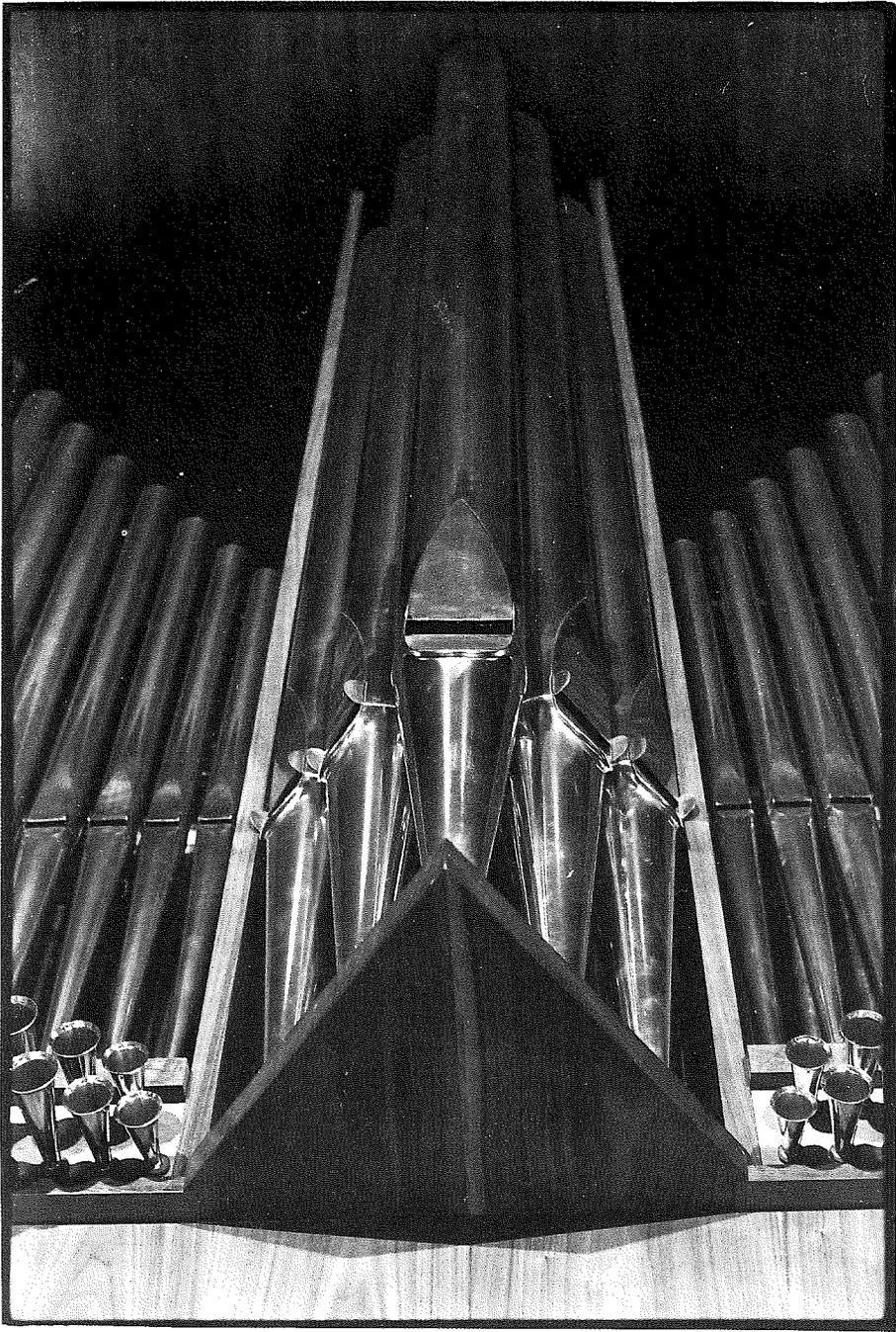
La transmisión del órgano es enteramente mecánica, tanto para los teclados como para los registros. Dada la estructura, el trazado de la mecánica es bastante simple, condición que favorece una fácil conservación. El esquema que acompaña esta descripción avala el conocido aforismo: "más vale una imagen que mil palabras". Los secretos son de correderas, diatónico el mayor, cromático el expresivo a excepción de la octava grave, y por octavas los de pedal, disposición esta

poco frecuente que permite un gran aprovechamiento del espacio.

Se ha adoptado el sistema mecánico de registración porque, contando el órgano con un número de registros fácilmente controlable por el organista, no precisa de los auxilios que hoy ofrece la electrónica, mucho más apreciable en otros órganos de mayores dimensiones. La colocación racional e intuitiva de los pomos sacarregistros facilita mucho su manejo, a pesar del apiñamiento de los mismos a que ha obligado el escaso espacio disponible. La registración mecánica ofrece un margen de seguridad prácticamente ilimitado, así como un mantenimiento que no requiere ni conocimientos especiales ni materiales de recambio sofisticados. Igualmente ofrece la posibilidad de abrir a medias el paso de aire de los tubos, permitiendo la búsqueda de efectos sonoros insólitos a los que tan aficionados son ciertos compositores contemporáneos.

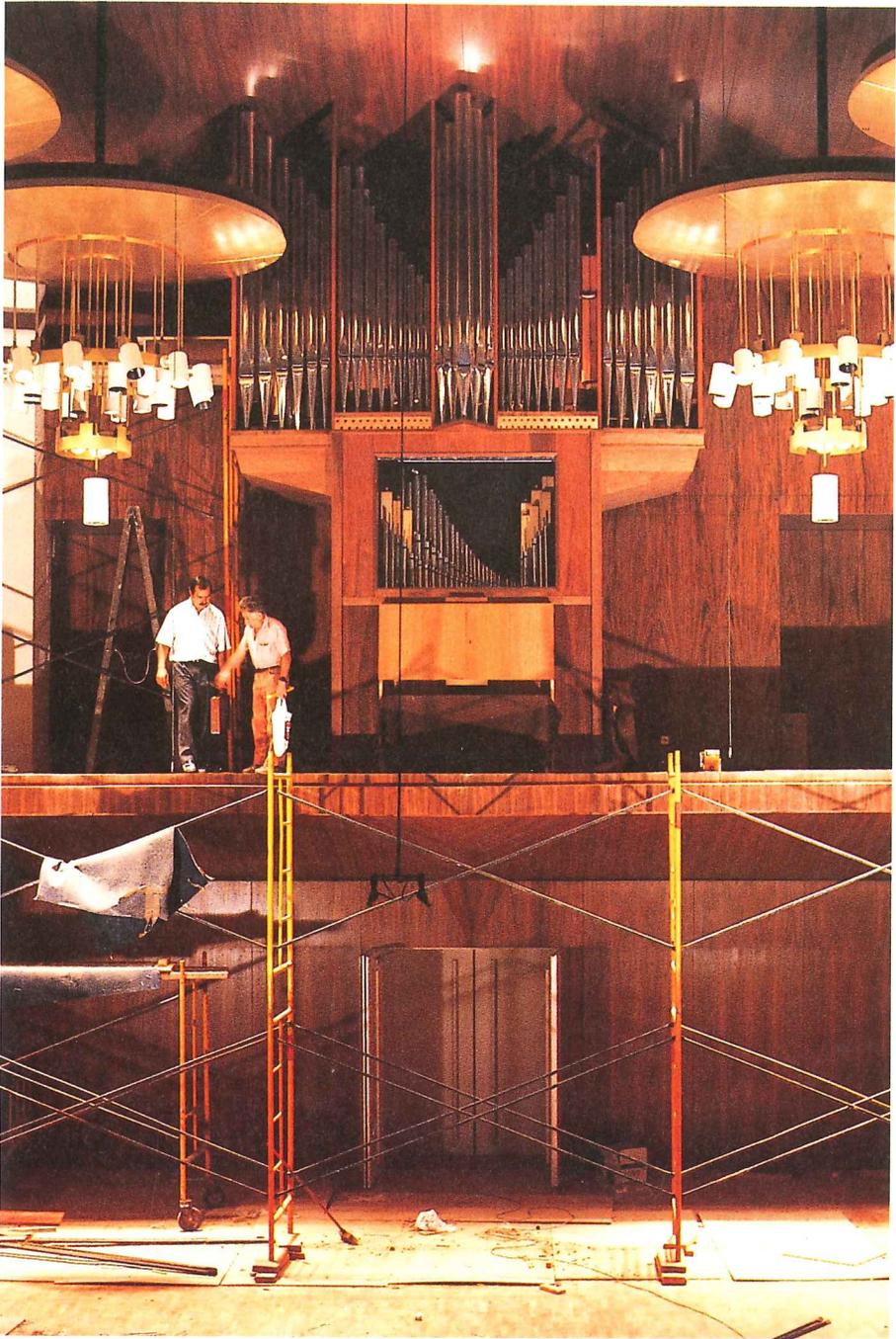
En conclusión, bienvenido será este modesto órgano destinado a una función camerística muy precisa y muy poco tenida en cuenta hasta ahora en nuestras salas de concierto. Si la práctica demuestra que el instrumento cumple el objetivo musical para el que ha sido ideado, podremos añadir este éxito al que ornamentalmente parece ya felizmente logrado.





## ÓRGANO DE LA SALA DE CÁMARA DISPOSICIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LOS JUEGOS

Disposición	Descripción	Material	Tubos
<b>PEDAL (30 notas)</b>			
1. Subbajo	16' 12 graves en fachada lateral	Madera	30
2. Contras	8' 12 graves en fachada	Estaño 75 %	30
3. Bajo	8' Tapados		
4. Coral	4' 12 graves maderas. Resto plomo	Estaño 75 %	30
5. Dulzaina	16'	Estaño 50 %	30
6. Trompeta	8'	Estaño 50 %	30
		Total Pedal	180
<b>I. ÓRGANO MAYOR (56 notas)</b>			
7. Flautado	8' 23 graves en fachada	Estaño 75 %	56
8. Espigueta	8' 12 graves tapados de madera, resto de plomo con canutillos		
9. Octava	4'	Estaño 75 %	56
10. Flauta dulce	4' Tapados, 7 triples cónicos	Plomo	56
11. Quincena	2'	Estaño 75 %	56
12. Nazardo 15 <sup>a</sup>	2' Cónicos	Estaño 50 %	56
13. Lleno 4,5 hil.	1 1/4'	Estaño 75 %	256
14. Corneta 5 hil.	8' Desde sol <sub>2</sub> . 10 bajos 1. <sup>a</sup> hilera comunes con espigueta	Estaño 50 %	175
15. Trompeta	8'	Estaño 50 %	56
16. Bajoncillo	4' Do a do <sub>3</sub> . Batalla	Estaño 75 %	25
16. Bis. Clarín	8' Do # <sub>3</sub> a sol <sub>3</sub> . Batalla	Estaño 75 %	31
		Total Órgano Mayor	879
<b>II. EXPRESIVO (56 notas)</b>			
17. Salicional	8' 12 graves comunes con Violón	Estaño 50 %	44
18. Violón	8' 12 graves de madera. Resto de	Plomo	56
19. Tapadillo	4' Con canutillos. 7 triples cónicos	Plomo	56
20. Nazardo 12 <sup>a</sup>	2 2/3' 19 graves tapados. Resto cilíndricos	Plomo	56
21. Quincena	2'	Estaño 75 %	56
22. Nasardo 17 <sup>a</sup>	1 3/5' Cónicos	Plomo	56
23. Cimbala 3 hil	2/3'	Estaño 75 %	168
24. Regalías	8'	Estaño 50 %	56
		Total Expresivo	548
Acoplamientos: I al P, II al P, II al I		Total Tubos	1.607





.....

## GERHARD GRENZING

### Organero

Nació en Insterburg (Alemania), en 1942. Comenzó sus estudios de organería en la prestigiosa escuela de Rudolf von Beckerath de Hamburgo, en la que después de tres años y medio de estudios obtiene las máximas calificaciones. En los años siguientes viaja por Europa para conocer las distintas escuelas de organería. Austria, Suiza, Dinamarca, Suecia, Alemania Oriental, Holanda, Francia, Bélgica y España fueron algunos de los países visitados en su aprendizaje. Desde 1969 se dedica por completo a la restauración y estudio de los órganos históricos de Mallorca. El órgano del convento de San Jerónimo y el de Agustín en Palma de Mallorca son dos restauraciones realizadas por Grenzing en estos momentos. La extraordinaria restauración ha sido calificada como modélica por los especialistas.

En 1973, Gerhard Grenzing instala su taller de construcción y restauración de órganos en El Papiol, Barcelona. Desde este lugar ha llevado a cabo importantes proyectos de restauración de órganos históricos en diversos lugares europeos. Entre los trabajos realizados por Grenzing y su equipo destacan los siguientes: la restauración del órgano de la iglesia de Saint Pierre des Chartreux en

Toulouse; la construcción del órgano de la Basílica Pontificia de San Miguel, en Madrid; restauración del órgano del convento de San Pelayo en Santiago de Compostela; restauración parcial del órgano de Doña Juana la Loca, en el monasterio de Santa Clara en Tordesillas. A esta relación hay que añadir la construcción de 14 órganos nuevos y algunas restauraciones llevadas a cabo, por encargo del Ministerio de Cultura francés, en el sur del país.

Gerhard Grenzing, a partir de 1984, se centra en el estudio del maestro Jordi Bosch, organero de la corte de Carlos III. Fruto de este estudio es la restauración de varias de sus obras, destacando la realizada en el "lleno monumental" de 25 hileras del órgano de Santanyí (actualmente el registro más numeroso del mundo).

En 1989 termina la construcción del órgano del Palau de la Música de Valencia, el mayor completamente mecánico que existía hasta la fecha en España.

Ha sido invitado como ponente en numerosos Congresos Internacionales de Organería (International Congress of Organ, Cambridge University, 1987; 2<sup>es</sup>mes Journées Nationales de l'Orgue, Toulouse, 1986, y otros). También ha sido designado, como experto en órganos franceses, por un tribunal belga para resolver su pleito internacional. Se han realizado más de veintidós grabaciones en órganos construidos o restaurados por Grenzing, interpretados por los más

importantes organistas actuales. Distintas televisiones europeas se han interesado por el trabajo de este organero. Se han producido tres documentales, el último realizado por la Segunda Cadena de TVE, bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura, con el órgano del Auditorio Nacional, bajo el tema "El órgano, instrumento vivo", que recoge las distintas fases de la construcción de este órgano.

El encargo del gran órgano de la sala sinfónica del Auditorio Nacional, unido a las 27 restauraciones, 12 reconstrucciones y 60 órganos nuevos, completan su opus núm. 100.

Gerhard Grenzing dirige en la actualidad a un equipo de 11 colaboradores, expresamente formados por él y de una gran cualificación. Con él ha abordado el proyecto de crear el órgano de la Sala Sinfónica del Auditorio.

.....

## GABRIEL BLANCAFORT

### Organero

Nació en La Garriga (Barcelona) en 1929. Criado en un ambiente de gran tradición musical, recibió las primeras lecciones de solfeo en el colegio de San Ignacio, de Sarriá. Tras ingresar en la Universidad Pontificia de Comillas comienza su interés por el órgano, consecuencia de su amistad con los organistas P. Gregori Estrada y Paul Franck. Su

aprendizaje de la organería se inició en la casa Rogent de Collbató, en 1954. Posteriormente amplió su aprendizaje con estancias en las casas González, de París, y Walcker, de Ludwigsburg (Alemania).

Tras regresar a Collbató, funda su propia empresa en 1963 junto al también organero Joan Capella. Inicia una trayectoria de acercamiento a la tradición de la organería clásica mediante la adopción de la transmisión mecánica, la estructuración vertical de los órganos en distintos niveles, la composición de fachadas con tubos de estaño visibles y una armonización más afín a la del órgano barroco, tal como ya se había hecho en los demás países de nuestro entorno cultural, sin descuidar la construcción de pequeños órganos positivos y "realejos" con registros partidos, muy en consonancia con los construidos en siglos anteriores.

La obra de Gabriel Blancafort se ha materializado en un centenar de órganos de nueva planta, algunos de grandes dimensiones como los de Marbella, Tibidabo, Badalona o Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A éstos hay que añadir una veintena de reconstrucciones como las llevadas a cabo en las catedrales de Barcelona y Mallorca. El taller de Blancafort ha abordado también restauraciones de órganos históricos como los existentes en Montblanc, Mahón, Daroca y Azkoitia.

Gabriel Blancafort es miembro fundador de la "International Society

of Organ Builders" (Amsterdam, 1958), y ha participado en numerosos congresos de organería. Es, además, autor de varios artículos y publicaciones relacionados con la técnica del órgano.

.....

## LUIS DALDA

Natural de Madrid, realiza sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de dicha capital, finalizando la carrera de órgano con Premio Extraordinario.

Cursos de Interpretación en Liechtenstein (M. Radulescu), Santiago de Compostela (M. Torrent) y Salamanca (M. Torrent y G. Bovet).

Es colaborador de Radio Nacional de España y autor del programa "Órganos Históricos" (Radio 2).

En la actualidad compagina la actividad concertística con la docente, como Profesor Especial de Órgano, por oposición, del Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

.....

## QUIM LLENAS

### Fotógrafo

Nace en Torroella de Montgrí (Gerona) en 1944. Estudia periodismo en Barcelona. Empieza a colaborar en distintas publicaciones de la ciudad condal y, progresivamente, en otras de Madrid. En 1975 se traslada definitivamente a la capital de España integrándose en la plantilla de Cambio 16. En 1979 forma parte del equipo fundacional de la agencia de prensa gráfica COVER, y a partir de entonces se dedica íntegramente al fotoperiodismo, especializándose en la actualidad política y en el reportaje socio-cultural.

Ha obtenido varios premios por distintos reportajes gráficos. Entre ellos destacan los cuatro Premios Fotopres conseguidos en los años 1983, 1984, 1988 y 1989.

.....

# CICLO INAUGURAL DE ÓRGANO

---

SALA DE CÁMARA

2 enero 1991

20.00 horas

ADOLFO GUTIÉRREZ VIEJO, *Órgano*

Obras de:

Antonio de Cabezón, Francisco Correa D'Arauxo,  
Juan Bautista Cabanilles, Antonio Soler, Adolfo  
Gutiérrez Viejo, André Raison, Johann Sebastian  
Bach y Olivier Messiaen.

---

SALA SINFÓNICA

3 enero 1991

20.00 horas

MONTSERRAT TORRENT, *Órgano*

Obras de:

Sebastián Aguilera de Heredia, Georg Boehm,  
Nicolás Bruhns, Johann Sebastian Bach, Robert  
Schumann, Josep Cercós y César Franck.

.....

# CICLO INAUGURAL DE ÓRGANO

---

## SALA SINFÓNICA

4 enero 1991

20.00 horas

ANDRÉ ISOIR, *Órgano*

Obras de:

Diego Ortiz, Juan Bautista Cabanilles, Bernardo Pasquini, Johann Sebastian Bach, Claude Benigne Basbastre, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Vincenzo Bellini, César Franck y Alexandre Guilmant.

---

## SALA DE CÁMARA

7 enero 1991

20.00 horas

PRESENTACIÓN RÍOS, *Órgano*

Obras de:

Juan Bautista Cabanilles, Sebastián Aguilera de Heredia, Pablo Bruna, Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach, José Luis Turina, Johannes Brahms, César Franck y Robert Schumann.



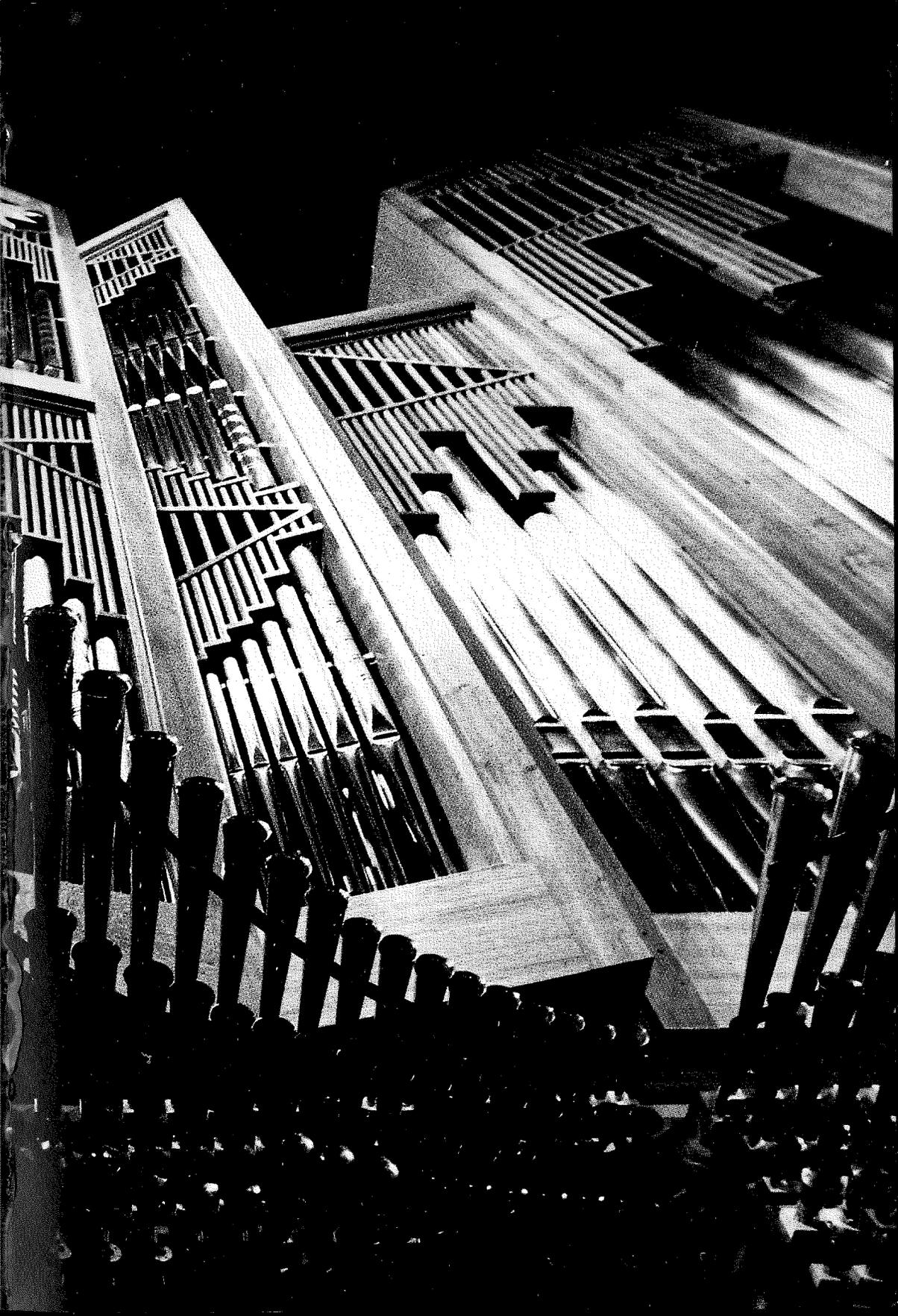
*Proyecto y coordinación general:* Gabinete de Prensa del INAEM.

*Diseño y maqueta:* Emilio Torné.

*Fotografía:* Quim Llenas.

*Imprime:* GRAFOFFSET, S. L.

NIPO: 302-90-002-4.—ISBN: 84-87075-14-2.—D. L.: M. 47291-1990



CON EL PATROCINIO DE



**IBERDUERO**