

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

DIFERENCIAS EN TORNO AL ÓRGANO, MEMORIA Y FUTURO

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. JUAN M^a PEDRERO ENCABO

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. JOSÉ GARCÍA ROMÁN



GRANADA

MMXI

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

DIFERENCIAS EN TORNO AL ÓRGANO, MEMORIA Y FUTURO

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. JUAN M^a PEDRERO ENCABO

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. JOSÉ GARCÍA ROMÁN

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO
EL DÍA VEINTIUNO DE MARZO



GRANADA

MMXI

DISCURSO
DEL
ILMO. SR. D. JUAN M^a PEDRERO ENCABO

DIFERENCIAS EN TORNO
AL ÓRGANO,
MEMORIA Y FUTURO

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

QUISIERA EN PRIMER LUGAR expresar mi más sincero agradecimiento a los Señores Académicos Don José García Román, Don Francisco González Pastor y Don José Carlos Palomares Moral, quienes me han propuesto como miembro de esta Institución; también mi emotivo recuerdo para el académico fallecido Don Antonio Linares Espigares, quien fuera mi predecesor y cuya medalla tengo el honor de recibir; y mi reconocimiento hacia Don Juan Alfonso García García, con mi afecto y admiración.

Supone indudablemente un gran honor para mí entrar a formar parte de esta Casa, si bien soy consciente de que no se trata de un mero premio o distinción, sino de una responsabilidad que asumo con todas sus consecuencias. Tampoco quisiera considerarlo exclusivamente un mérito personal, sino un reconocimiento y un impulso hacia el mundo del órgano, a lo cual espero corresponder lo mejor que pueda.

Constituye también una especial satisfacción la coincidencia de este acto con una efeméride de profundas resonancias musicales y organísticas: el aniversario del nacimiento de Juan Sebastián Bach, un 21 de marzo de 1685¹. Si el órgano es el rey de los instrumentos, Bach ocupa sin duda un lugar análogo en el *sancta sanctorum* de la música, y en particular en el de los organistas, quienes podemos considerarnos verdaderos privilegiados. Su obra representa el máximo exponente del arte organístico, la referencia absoluta, tanto para el instrumento como para el instrumentista, trascendiendo a ambos. Esta trascendencia es lo que otorga a su música un halo de intemporalidad, que quizás encuentre en el órgano, instrumento espiritual por excelencia, su mejor vehículo. La música de órgano de Bach, además de los elementos puramente musicales, hace uso de elementos retóricos, simbólicos y teológicos. Todo ello se aúna en una perfección absoluta, cuya fuerza radica principalmente en una cualidad: la verdad. En palabras del gran músico y pianista Edwin Fischer “la música de Bach [...] es siempre la verdad, la autenticidad. Es el Logos, el sentido último de todo ser que toma cuerpo en su obra”.

Hacia el final de su vida, en 1747, Bach ingresó en una especie de academia: la Sociedad Correspondiente de Ciencias Musicales² fundada por el matemático y musicólogo Lorenz Christoph Mizler en 1738, con el fin de fomentar la discusión científico-musical a través de la correspondencia. Para su ingreso, el postulante debía presentar un trabajo así como su propio

1. Bien que comúnmente aceptada, en realidad esta fecha corresponde al calendario juliano vigente en los estados protestantes alemanes hasta 1701. Según el calendario gregoriano la fecha sería diez días posterior, el 31 de marzo.

2. *Korrespondierenden Sozietät der Musikalischen Wissenschaften*. A esta sociedad pertenecieron entre otros G. P. Telemann, G. F. Haendel, C. H. Graun. El último de sus veinte miembros fue Leopold Mozart, quien declinó la invitación en 1755.

retrato, gracias a lo cual poseemos la más fiel imagen de Bach en sendos cuadros (el original y su copia) realizados por el pintor Haussmann, en los que aparece sosteniendo en su mano la partitura de un canon *triplex* (BWV 1076). Según el reglamento, cada año y hasta la edad de sesenta y cinco, sus miembros debían aportar a la Sociedad una comunicación teórica, que en el caso de Bach fueron obras musicales de alto contenido especulativo: con motivo de su entrada en 1747, las *Variaciones canónicas sobre el coral “Von Himmel hoch da komm ich her”* para órgano (BWV 769); al año siguiente, una copia impresa de la *Ofrenda musical* (BWV 1079) fue enviada a la Sociedad; y en 1749, su “disertación”, de no habérselo impedido ya la enfermedad, hubiera sido *El arte de la fuga* (BWV 1080). Estas últimas obras llevan al límite los principios del contrapunto, el canon, la fuga; representan el máximo grado de abstracción del pensamiento musical puro: la música como arte y ciencia, en una combinatoria espiritual que nos recuerda a su contemporáneo Leibniz “*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*”. Quizás en ese cálculo inconsciente del alma resida la perfección inherente a la música de Bach.

Tengo que decir que para mí, en tanto que intérprete, supone una situación atípica el hecho de pronunciar un discurso, habituado a establecer la comunicación con el auditorio exclusivamente a través de la música. No significa ni mucho menos que uno sea ajeno a la esfera del pensamiento y de la dialéctica, pero a decir verdad, prefiero el discurso musical al discurso teórico, que la obra musical hable por sí misma, o mejor dicho, que el fundamento intelectual de la interpretación, la siempre necesaria reflexión, quede en un plano interno, subyacente, como un medio pero nunca como fin, al servicio de la interpretación. Tampoco hay que olvidar que el intérprete no es sino humilde servidor, traductor de las ideas del verdadero creador,

el compositor. En cualquier caso pienso que cuando la música habla sobran las palabras.

La técnica, la reflexión, la investigación, son herramientas con las que el intérprete afronta su tarea, que debe estar siempre presidida por la honestidad hacia la obra del compositor. Sin embargo, no he querido enfocar este discurso desde ninguna de estas ópticas, quizá demasiado especializadas, y he preferido elaborar un discurso más bien utilitario, orientado hacia la divulgación y el planteamiento de la problemática actual a la que se enfrenta el órgano. He seguido una estructura tripartita: la primera parte contiene una síntesis histórica del instrumento; la segunda presenta un enfoque del órgano como patrimonio; la última versa sobre las perspectivas ante un futuro incierto.

1. MEMORIA

Citando a Honoré de Balzac, “el órgano es sin duda el más grandioso, el más audaz, el más soberbio de todos los instrumentos creados por el genio humano”³. Ciertamente, hasta los avances tecnológicos de la Revolución Industrial el órgano fue la máquina más compleja concebida por el hombre. Su origen se remonta hacia el año 250 a. de C., en Alejandría, cuna del desarrollo de la ingeniería durante el período helenístico. Y la invención del órgano hidráulico o *hydraulos* atribuida a Ctesibios tiene mucho que ver con la aplicación de conocimientos científicos: la obtención de aire a presión mediante bombas hidráulicas. Este instrumento, del que nos han llegado descripciones por Herón de Alejandría o Vitrubio (en su *De Architectura*)

3. “L'orgue est certes le plus grand, le plus audacieux, le plus magnifique de tous les instruments créés par le génie humain” La duquesa de Langeais, capítulo I (curiosamente dedicado a Franz Liszt).

así como algunos restos arqueológicos, tuvo amplia difusión en el mundo clásico, empleándose en los juegos y festivales griegos, y en el circo y las fiestas paganas de Roma, siendo cultivado por emperadores como Juliano el Apóstata o el mismo Nerón. Sin embargo, el *hydraulos* será reemplazado por el órgano neumático, en el que el aire es producido por los fuelles, cuyo empleo recoge ya en el siglo II el lexicógrafo Julio Pollux. Vemos pues cómo en sus orígenes el órgano fue un instrumento pagano.

Con las invasiones bárbaras, el órgano desaparece en el Imperio de Occidente, perdurando en Bizancio, donde se perfecciona y convierte en un instrumento muypreciado, podríamos decir “de lujo”, objeto de los más exquisitos presentes: en el 751, el emperador Constantino Coprónimo regala uno al rey de los francos Pepino el Breve, hecho que marcará su definitivo paso a Occidente. Dicho órgano, según las crónicas, fue instalado en la iglesia de San Cornelio en Compiègne. No sabemos a ciencia cierta el porqué de su instalación en una iglesia, y mucho se ha especulado sobre la función de estos primitivos órganos, tal vez como reclamo, similar al de las campanas, o simplemente como objeto de admiración. Pero el hecho es que desde entonces comienza un goteo de datos que nos corroboran su paulatina propagación y adopción como instrumento en el seno de la iglesia.

En la península ibérica se introduce por Cataluña: su presencia está datada en el 888 en Tona (si se me permite la digresión, lugar natal de mi maestro Josep M^a Mas i Bonet, a quien tanto debo y que me honra con su presencia en este acto). No obstante, el empleo de los órganos dentro de la liturgia es aún incierto, utilizándose quizás fuera de ella y en las principales fiestas. No es hasta varios siglos después que tenemos confirmación de su uso litúrgico, precisamente en el tratado *Ars Musica* de un ilustre paisano mío, el franciscano zamorano Fray Juan Gil, también conocido como Gilles

de Zamora o Johannes Aegidius, quien vivió aproximadamente entre 1241 y 1318, y fue un relevante intelectual de su tiempo, consejero de Alfonso X “el Sabio”.

Pese a las fuentes documentales conocidas, el órgano medieval es en muchos aspectos una incógnita. Su evolución experimenta un profundo desarrollo a lo largo del siglo XV cuando asistimos a la paulatina transformación del órgano gótico, un instrumento de sonoridad maciza (el llamado *blockwerk*) en el que no existe la diferenciación tímbrica, con la aparición de los diferentes registros, que permiten la diversificación sonora, dando lugar al órgano renacentista del siglo XVI, descrito por Arnolt Schlick en su tratado *Spiegel der Organisten und Orgelmachen* (Spira, 1511). En España poseemos, además de interesantísimas muestras de cajas de órgano góticas y renacentistas, restos de uno de los órganos más antiguos conservados: el de la capilla de Anaya de la catedral de Salamanca, de comienzos del siglo XV.

En lo que se refiere al repertorio, no nos ha llegado música organística anterior al siglo XIV, de cuya segunda mitad datan los códices (Robertsbridge y Faenza) con las primeras obras conocidas. Este incipiente repertorio, fuertemente influenciado por la música vocal, se verá enriquecido en el siglo XV con las tabulaturas renacentistas alemanas, entre las que destacan el *Buxheimer Orgelbuch* y las figuras de Conrad Paumann, el “*ciego miracoloso*”, y más adelante Hofhaimer y Schlick.

En el siglo de XVI asistimos a la consolidación de un lenguaje específicamente instrumental y al nacimiento de formas como el *ricercare*, el tiento, o la fantasía. En el Norte de Italia, los maestros venecianos y flamencos allí activos trasladan al teclado el arte de la polifonía franco-flamenca, al tiempo que desarrollan la escritura para teclado. De manera análoga, en la España

de Cabezón y sus coetáneos se cultivan los tientos, glosas y diferencias. Y en Inglaterra surge la llamada escuela de virginalistas.

El Barroco va a significar una época de singular esplendor y diversidad en la construcción de órganos y en su literatura: se van a desarrollar diferentes escuelas, cada una de ellas con características particulares distintivas que darán lugar a un repertorio específico, íntimamente ligado al tipo de instrumento. Se configura así en la Europa septentrional el órgano nórdico, con sus diversos teclados y pedalero repartidos en diversos cuerpos, para el que florecerá una brillante literatura desde el holandés Sweelinck al danés Buxtehude, con sus preludios, tocatas, fugas, y el género del coral protestante; el órgano clásico francés, de tímbrica muy estereotipada, a la que responden las misas, suites y *Livres d'Orgue* de los Lebègue, Nivers, Couperin, Grigny, Marchand...; el órgano italiano, generalmente de un solo teclado y menores dimensiones, para el que conciben sus tocatas, fantasías, *ricercari*, *canzone*, los organistas italianos desde los Cavazzoni, Gabrieli, Merulo, a Frescobaldí. La influencia italiana se percibe en la factura de los órganos de Centroeuropa y la Alemania meridional, donde destacan autores como Froberger, Kerll, Pachelbel o Muffat. En la Alemania central del siglo XVIII emerge la colosal figura de J. S. Bach, marcando un antes y un después.

En España encontramos con anterioridad dos escuelas bien definidas correspondientes a las coronas de Castilla y Aragón: la más temprana y pujante escuela catalano-valenciano-aragonesa, floreciente ya en el siglo XV, cederá ante el auge de la organería castellana, la cual desarrolla el modelo de órgano ibérico que se impondrá en toda la Península en el XVIII. La literatura organística española del periodo que comprende el Renacimiento y Barroco, desde Antonio de Cabezón a Juan Cabanilles, pasando por los

Correa de Arauxo, Aguilera de Heredia, Bruna, etc., constituye sin duda uno de nuestros más grandes tesoros musicales. A la luz de toda esta diversidad, podemos considerar el barroco como la edad de oro del órgano en Europa.

El fin del siglo XVIII marcará una decadencia en la evolución del instrumento: el órgano barroco es llevado en las distintas escuelas a su máximo apogeo, un *non plus ultra*. La evolución del instrumento se anquilosa y no encuentra respuesta al cambio de gustos e ideales estéticos y musicales impuestos por el Romanticismo. No será hasta la segunda mitad del XIX que un cambio radical, debido en gran parte a la figura del genial organero francés Aristide Cavallé-Coll, conducirá al órgano romántico, de sonoridad y tímbrica orquestales. En Francia, este tipo de instrumento propiciará las obras de César Franck y el repertorio sinfónico de los Guilmant, Widor, Vierne. En Alemania, Mendelssohn será el iniciador del romanticismo organístico, secundado por compositores de la talla de Brahms, Liszt, Reubke, Rheinberger y Reger. El órgano sinfónico se beneficia de los avances técnicos y de fabricación de la Revolución Industrial, y los grandes órganos se convierten en objetos habituales de las florecientes Exposiciones Universales. Asimismo, comienzan a difundirse los órganos en las salas de conciertos⁴.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, el órgano sinfónico deriva hacia el órgano postromántico, llevando al extremo los principios del órgano romántico, y el órgano neoclásico, con incorporación al mismo de elementos clásicos. Este tipo de instrumento neoclásico se desarrollará

4. Esta práctica de los órganos “civiles” tiene su origen en Inglaterra, donde en época de Haendel ya existían órganos en algunos teatros. Antiguamente, los órganos positivos eran instrumentos habituales en los palacios reales y de la nobleza (sirva como curiosidad, que el infante D. Juan, hijo de los Reyes Católicos, poseía un claviórgano fabricado por un artesano moro de Zaragoza, Mahoma Moferriz, quien también había fabricado otro para el obispo de Palencia en 1502).

especialmente en Francia, siendo representativo de la literatura organística cultivada por la fecunda escuela francesa de este período: Tournemire, Dupré, Alain, Duruflé, Messiaen, Langlais... En los países germánicos la corriente neobarroca del *Orgelbewegung*, iniciada por Albert Schweitzer, postula un regreso a los principios del órgano barroco, tomando como referente la obra de Bach, influenciando tanto la construcción de órganos como la interpretación y la composición.

Actualmente no existe un modelo de órgano único de nuestro tiempo, sino que se construyen órganos de todo tipo de estéticas, desde órganos siguiendo un estilo, época, escuela e incluso constructor determinado, hasta instrumentos eclécticos “à tout jouer”. La evolución en los criterios de conservación y restauración de los órganos antiguos ha experimentado un considerable auge y desarrollo. Por otro lado, si bien los avances tecnológicos han introducido mejoras notables en ciertos aspectos (como la incorporación de sistemas de memoria que facilitan la registración al organista), en lo básico y esencial la organería sigue fiel a los principios tradicionales, avalados por siglos de uso y eficacia. Entre estos cabe destacar la transmisión mecánica del teclado (mediante un sistema de varillas de madera) como la más fiable y la que permite una mayor sensibilidad y “musicalidad” al *toucher* del intérprete.

La creación musical del siglo XX y contemporánea es de una gran riqueza y diversidad, desde la producción de los llamados organistas-compositores, conocedores mejor que nadie del instrumento y sus posibilidades, hasta las incursiones de autores que han compuesto para el instrumento, como Hindemith, Schoenberg, Ligeti o Berio, por citar algunos nombres ilustres. A todo ello hay que añadir la improvisación, tradición casi exclusiva del órgano en la música culta de nuestros días, mantenida sin interrupción

por los organistas a lo largo de la historia. La composición para órgano en España, que experimentó en el siglo XX un impulso notable a raíz del movimiento de regeneración de la música litúrgica promovido por el *Motu Proprio*, sigue hoy viva por otros cauces. Y en esta Academia tenemos excelente ejemplo de ello.

2. PATRIMONIO

España es uno de los países que cuenta con un mayor patrimonio de órganos históricos. Estos instrumentos proceden en su mayoría del siglo XVIII, y responden al modelo de “órgano ibérico” que, con algunas variantes, se extiende y generaliza en toda la Península a lo largo de dicha centuria. Apenas existen instrumentos de épocas anteriores (cajas, restos o parte de instrumentos), habiendo sido sustituidos o modificados para adecuarlos a los gustos e innovaciones de la época. Paradójicamente, no disponemos en estado original de instrumentos contemporáneos de la literatura de Cabezón o Correa de Arauxo, por citar dos de los máximos ejemplos de la música organística española de los siglos XVI y XVII. El llamado “órgano ibérico” es pues en su plenitud un producto típicamente del siglo XVIII, cuyas características más emblemáticas las constituyen los registros partidos, la vistosa trompetería horizontal o de batalla, sin olvidar los juegos en caja de ecos, precursores del teclado expresivo romántico. El órgano ibérico extiende su manto hasta muy avanzado el siglo XIX: la organería de estética romántica importada de Francia no irrumpe hasta la segunda mitad del siglo, y todo ello dentro de un contexto condicionado por las penurias económicas y el empobrecimiento de la Iglesia. En gran medida la riqueza de órganos barrocos conservados es resultado de la escasez de medios para remplazarlos por otros más modernos. Por otra parte dicho patrimonio ha

sufrido con rigor los avatares de la historia: guerras, expolio, ruina... con la consiguiente pérdida de gran número de instrumentos. Especialmente grave fue la destrucción de instrumentos durante la Guerra Civil: en regiones como Cataluña y Valencia se aniquiló un valiosísimo patrimonio, pero también muchos instrumentos perecieron en la posguerra fruto de la venta o el robo del metal, la desidia y el abandono, y ello incluso hasta tiempos recientes. El interés por la recuperación de los órganos antiguos comienza a producirse en la segunda mitad del siglo XX, especialmente a partir de la década de los sesenta, en paralelo a la aplicación de criterios de fidelidad histórica tanto en el terreno de la organería como en el de la interpretación de la música antigua para órgano.

Llegados a este punto quisiera llamar la atención sobre la importancia de establecer unos adecuados principios de actuación en lo referente a los órganos. En las últimas décadas se ha acometido en nuestro país un creciente y muy significativo número de restauraciones. Sin embargo, con frecuencia estas intervenciones parecen obedecer a un criterio que podríamos calificar de “arqueológico” o meramente “testimonial”: se recupera el instrumento, pero no se contempla su posterior uso. ¡Cuántos órganos restaurados permanecen mudos tras un concierto inaugural, o suenan solo ocasionalmente, debido a la ausencia de un organista titular! La restauración de un órgano que después queda relegado al silencio debería ser vista como algo incompleto. Su plena recuperación en tanto que instrumento musical y no como objeto de museo implica la necesaria restitución de su función y de la figura del organista, algo que nos parece a todas luces indispensable.

Es cierto que, dado el elevado número de instrumentos históricos, sería imposible la restauración de la totalidad de órganos existentes a corto o medio plazo. Se hace necesario por tanto, establecer unos criterios a la hora de

determinar qué instrumentos deben ser restaurados. El primero de ellos sería atender al valor y singularidad del instrumento: aquellos órganos en los que su excepcional importancia hacen prioritaria e inexcusable su restauración. Otro aspecto a tener en cuenta sería la viabilidad de la restauración, tanto económica como referente al grado de conservación del instrumento: hay órganos en los que por su estado de ruina habría que hablar de reconstrucción más que de restauración, mientras otros conservados íntegramente se pueden recuperar con un esfuerzo mínimo. Por último, pero de ningún modo menos importante, habría que contemplar las perspectivas de utilización (presencia de organista, servicio al culto, conciertos, etc.), así como la implicación de actores locales (parroquias, ayuntamientos, asociaciones), que contribuyan a garantizar su uso de manera que este revierta al conjunto de la sociedad.

En cuanto a la protección del patrimonio de órganos históricos, hay que promover no solo la catalogación de los mismos, que ya se ha llevado a cabo en varias comunidades autónomas, entre ellas Andalucía, sino también su protección efectiva en materia legal, al amparo de la Ley de Patrimonio, mediante su declaración como Bienes de Interés Cultural, así como regular los procedimientos a seguir en las actuaciones que se contemplen, para que estas sean realizadas siempre por profesionales y con las debidas garantías. Las comisiones de expertos son un buen medio de asesoramiento y control, a condición de que éstas sean plurales, independientes e integradas por profesionales cualificados.

Hasta ahora nos hemos referido únicamente al patrimonio de órganos históricos, pero conviene recordar que el órgano es un instrumento vivo, como atestiguan la construcción de nuevos instrumentos y la creación musical contemporánea. Y que, a diferencia de otros instrumentos, cada órgano es único y diferente, y ello incluso dentro de las distintas épocas y

escuelas de construcción, cada una con su literatura y repertorio propios. Las características de nuestros órganos históricos, que los hacen únicos e insustituibles para la interpretación de la música ibérica, son incompatibles con otros repertorios fundamentales de la literatura organística, sin ir más lejos, la obra de Juan Sebastián Bach. Por tanto, la existencia de órganos que permitan la ejecución de otros repertorios resulta esencial para la supervivencia y el desarrollo del arte organístico en nuestra geografía. Un buen ejemplo de ello en Granada es el órgano de El Salvador, construido gracias a la iniciativa de quien preside esta Academia, Don José García Román, y quien, es de justicia reconocerlo, ha sido el *alma mater* de cuantos proyectos en torno al órgano se articulan en nuestra ciudad. Dicho órgano, construido en 2001 por el organero granadino Don Francisco Alonso, nos permite disfrutar de toda la literatura barroca europea, Bach incluido. Pero desgraciadamente, el número de órganos de nueva planta que se construyen en nuestro país es muy limitado. De ahí nuestro hincapié en sacar el órgano del mero interés patrimonial y abordar una política que considere al instrumento en sus múltiples dimensiones.

Me gustaría subrayar la existencia en Granada de un patrimonio organístico muy significativo, con una docena de órganos restaurados en los últimos veinte años, algunos de gran belleza como el de Santa Catalina de Zafra o el de los Santos Justo y Pastor, junto a instrumentos de nueva factura como el citado de El Salvador o el del Auditorio “Manuel de Falla”. Sin embargo, aún quedan por acometer actuaciones de gran relevancia: la restauración del órgano Leonardo Fernández Dávila de la Epístola de la Catedral, la posible reconstrucción de los órganos de coro del Monasterio de San Jerónimo, la restauración del de San Matías, probablemente obra del genial organero Jorge Bosch, o en la provincia el de la Colegiata de Huéscar,

testimonio de singular valor de la dinastía valenciana de los Salanova. Y en cuanto a órganos de nueva factura, el proyecto de dotar a la ciudad de un gran órgano que permita por dimensiones y versatilidad la interpretación del gran repertorio de todas las épocas.

3. FUTURO

Las raíces del órgano se hunden en las mismas raíces culturales de Occidente. Desde su adopción por la Iglesia durante siglos el órgano ha sido, además de un instrumento al servicio de la liturgia, un vehículo generador y transmisor de cultura. Toda esta tradición, en algunos países mejor conservada que en otros, se encuentra en un precario estado en el nuestro. En su recuperación resulta esencial no solamente el órgano, sino, una vez más, la figura del organista. Si no recuperamos el oficio del organista, estará en peligro no únicamente la existencia de este, sino a un no muy largo plazo la propia función y pervivencia de los instrumentos y su música. El organista profesional será una *rara avis*, si acaso no lo es ya, cuya subsistencia dependerá de la mayor o menor demanda de conciertos y de la enseñanza del instrumento. Es preocupante hoy en día el escaso número de alumnos de órgano que se matriculan en los conservatorios. Estudiar órgano exige mucha dedicación y esfuerzo, y a cambio, ¿qué futuro se vislumbra?

En cuanto a la enseñanza, son pocos los conservatorios en los que se imparte esta especialidad, y sería irreal pretender que todos los estudiantes de órgano aspirasen únicamente a la docencia o la actividad concertística. Por otro lado, el órgano es un instrumento eminentemente litúrgico, esa ha sido su función primordial durante siglos, la inmensa mayoría de instrumentos se encuentran en las iglesias, y ahí es donde la figura del organista cobra un mayor sentido y puede prestar mejores servicios. Sin embargo, en

nuestro país es aún muy escasa la figura del organista litúrgico profesional. Es cierto que quizás no abunden los organistas con la debida formación académica y litúrgica, pero también, y como apunta Don José Enrique Ayarra (ex-catedrático de órgano y canónigo organista de la S.I. Catedral de Sevilla), puede que exista un cierto recelo ante la profesionalización del organista⁵. Ya sea por el hecho de ser laicos, la supuesta falta de formación litúrgica o la reticencia a remunerar sus servicios, el caso es que no siempre se encomienda el ministerio del órgano a personas con la preparación necesaria.

Por otra parte, no hay que confundir organista litúrgico con organista concertista, bien que ambas sean facetas perfectamente compatibles. Desde luego, una misa no es ni debe ser un concierto, pero puesto que la mayor parte de la música de órgano fue concebida para la liturgia, todo organista debe de estar capacitado para integrar en ella un repertorio adecuado, tanto al tiempo litúrgico, como al momento de la celebración. Y por supuesto saber acompañar e improvisar. En suma, un organista litúrgico no debe ser simplemente alguien capaz de acompañar una serie de cantos más o menos apropiadamente, sino un intérprete capacitado, con la adecuada formación técnica, que además de poseer unos sólidos conocimientos en materia litúrgica, conozca su instrumento y sea capaz de improvisar e interpretar un repertorio de nivel adecuado a las exigencias de la liturgia.

Esa es la cuestión clave: ¿Cuál es el nivel de exigencia para una música litúrgica de calidad? Lamentablemente, hemos asistido desde hace tiem-

5. Artículo publicado en la revista *Orgues Nouvelles* nº 8: “El recelo natural del clero, e incluso de muchos cabildos catedralicios todavía, a dejar el ministerio del órgano en manos de profesionales laicos; bien por su falta de preparación litúrgica, bien por la imposibilidad material de ofrecerles un salario correspondiente a su categoría profesional, bien por el temor a las reivindicaciones que hoy pueden derivarse de todo contrato laboral, bien por el mero hecho de no pertenecer al gremio clerical, etc.”.

po a una progresiva degradación de la música litúrgica, acentuada en las últimas décadas del siglo pasado a raíz de una desafortunada aplicación de las disposiciones del Concilio Vaticano II, al menos en lo referente al órgano. La apertura propiciada por el Vaticano II ha conducido en muchos casos a su progresivo abandono, en favor de otros instrumentos y prácticas musicales quizás más pastorales pero de pobre calidad musical.

El panorama actual no es demasiado alentador: han desaparecido como tales las otrora pujantes capillas musicales integradas por músicos profesionales, con sus maestros de capilla, organistas, cantores y músicos. En el mejor de los casos han sido sustituidos por coros, y son pocas las catedrales españolas que cuentan con un organista profesional; el canto gregoriano, una de las joyas musicales y espirituales de la cultura occidental, antes familiar al pueblo, ha sido prácticamente olvidado. Y qué decir de la polifonía sacra, relegada a los conciertos, amén de la que permanece muda en los archivos catedralicios. Si nos planteamos la restauración de todo tipo de elementos en nuestras catedrales e iglesias, ya sean arquitectónicos, pictóricos o escultóricos, ¿qué ocurre con el patrimonio inmaterial de la música sacra? Al igual que los órganos, la música sacra necesita recuperar su función. Y para ello es necesario un replanteamiento de la música litúrgica, la exigencia de unos niveles de calidad musical, y que para ello se cuente en la medida de lo posible con músicos profesionales.

El arte –y en especial la música– constituye un poderoso vínculo con la espiritualidad. En su *Carta a los artistas* Juan Pablo II afirma que la Iglesia “tiene necesidad del arte”. Y Benedicto XVI, en su exhortación *Sacramentum Caritatis* subraya el valor del “arte al servicio de la celebración”, concibiendo la belleza como *veritatis splendor*, y la intrínseca relación entre belleza y liturgia, considerando aquella no como un simple

elemento decorativo sino constitutivo de esta⁶. Sería pues deseable la aplicación uniforme de unos criterios encaminados a garantizar una música litúrgica de calidad.

Mi defensa del organista profesional no va ni mucho menos en contra de todos aquellos organistas aficionados que modestamente y en la medida de sus posibilidades prestan un servicio en aquellos lugares en los que de otra manera no sonaría el órgano. Bien al contrario, realizan una labor encomiable, ya que lo que más deteriora un instrumento es su falta de uso. Pero en cualquier caso, habría que poner todos los medios para que, allí donde los haya, sean organistas profesionales competentes los que desempeñen dicha labor. En otros casos, un estudiante de órgano puede prestar un muy buen servicio simplemente a cambio de horas de estudio en el instrumento. En definitiva, es necesario poner los órganos en las mejores manos, y facilitar el acceso a los mismos a organistas y estudiantes de órgano, evitando el intrusismo y los intereses espurios. Una medida muy positiva sería que los párrocos o responsables de las iglesias estimularan a quienes desean tocar el órgano para que recibiesen una formación, y en cualquier caso que exigiesen unos conocimientos básicos del instrumento antes de permitir tocar a cualquiera. En este sentido son muy útiles los cursos específicos destinados a organistas litúrgicos promovidos en varios arzobispados.

6. Asimismo, con motivo de la inauguración del nuevo órgano de la *Alte Kapelle* de Ratisbona manifestó: “La solemne música sacra con coro, órgano, la orquesta y el canto del pueblo no es un agregado que enmarca o hace agradable la liturgia, sino un importante medio de participación activa en el culto. El órgano siempre ha sido considerado, y con justa razón, como el rey de los instrumentos musicales, porque retoma todos los sonidos de la creación y da resonancia a la plenitud de los sentimientos humanos. Además, trascendiendo como toda música de calidad la esfera simplemente humana, nos dirige a lo divino. La gran variedad de timbres del órgano, desde el *piano* al tronador *fortissimo*, lo hacen un instrumento superior a los otros. Es capaz de exaltar y expresar todos los ámbitos de la vida humana. Las múltiples posibilidades del órgano nos recuerdan en cierto modo la inmensidad y la magnificencia de Dios”.

Anteriormente me he referido a las catedrales, pero ¿qué ocurre con los órganos históricos diseminados por los pueblos de nuestra geografía, cuyas iglesias albergan en muchos casos valiosos instrumentos? En algunos órganos restaurados de Andalucía, se ha instaurado la figura del organista-custodio, encargado del uso y salvaguarda del instrumento. Una iniciativa también muy interesante y positiva es la puesta en práctica en varias localidades de la provincia de Valladolid próximas entre sí, poseedoras de órganos históricos: entre varios ayuntamientos costean un organista profesional que mantiene en uso los órganos de la zona. En diversos lugares se han llevado a cabo restauraciones con fondos europeos para el desarrollo. Es digno de admiración el cómo en pequeños núcleos rurales se valora este patrimonio mucho más como algo propio de lo que sucede en las ciudades. He tenido ocasión de tocar en sitios muy pequeños, donde todo el pueblo asiste al concierto y escucha con una mezcla de fervor y emoción un programa que muchos calificarían de erudito, conmovidos y orgullosos de escuchar “su” órgano.

Este sentimiento comunitario del órgano como un bien para toda la sociedad puede contribuir a su recuperación. Pero para ello es necesario el entendimiento entre los diversos responsables: por un lado la Iglesia, propietaria de los instrumentos y principal interesada en su uso al servicio de la liturgia; por otro las administraciones, de quien depende por un lado la gestión del patrimonio histórico y cultural, y por otro la educación y formación de los futuros organistas (léase conservatorios). Todo ello teniendo como interlocutores a los profesionales del mundo del órgano: organistas, organeros, musicólogos e investigadores.

La enseñanza del órgano es, junto a la dimensión litúrgica y las políticas de gestión de las administraciones, el tercer factor de esta tríada en la que

se sustenta el devenir actual del órgano. Y como en el acorde perfecto, la enseñanza sería la nota fundamental, el pilar, la base para garantizar el futuro del instrumento, su uso y pervivencia. La existencia de la especialidad de órgano en los conservatorios no es por tanto ningún lujo o capricho, sino que responde al deber de mantener y cultivar un arte transmitido a través de los siglos, que forma parte de nuestra cultura y que ha dado lugar a un patrimonio musical e instrumental de primer orden.

Como docente veo la necesidad de fortalecer la enseñanza organística en los conservatorios, dotando a los centros en los que se imparte de instrumentos adecuados, así como de una planificación que tenga en cuenta las particularidades de esta especialidad, con planes de estudios que contemplen también la dimensión litúrgica del instrumento, aspecto esencial para un organista profesional. Sería deseable que se tuviese siempre en cuenta la opinión de los especialistas a la hora de definir todo lo referente a esta materia, ciertamente *sui generis*, y que aunque minoritaria requiere precisamente por ello de una atención diferenciada y no marginal. Creo que en lugar de preguntarnos por qué el órgano es un instrumento minoritario deberíamos cuestionarnos si estamos haciendo todo lo posible para su promoción. A este respecto considero que el hecho de que los estudios de órgano comienzan directamente en el nivel de las Enseñanzas Profesionales dificulta el acceso del alumnado a este instrumento, por lo que estimo necesaria la implantación del órgano desde la base de las Enseñanzas Elementales. En el otro extremo, estaría la reivindicación de la especialidad para el Grado Superior en una ciudad como Granada, referente en Andalucía en cuanto a patrimonio organístico y actividades en torno al mismo, como la Academia Internacional de Órgano organizada desde esta Casa. En aras de un mayor dinamismo, es muy conveniente fomentar los acuerdos de colaboración con

las diversas instituciones que permitan desarrollar y mejorar la enseñanza, en la búsqueda de iniciativas de las que todos los actores resulten beneficiados.

En suma, es necesario establecer líneas de actuación para que todos los factores anteriormente mencionados converjan hacia uno solo, para que las restauraciones que se acometan tengan un sentido y reviertan a la sociedad a través de su uso, para que los organistas que se forman en los conservatorios tengan unas perspectivas de futuro y contribuyan al fomento y difusión de la cultura, para que los órganos de nuestras catedrales e iglesias no enmudezcan y sirvan como solo ellos pueden al esplendor de la liturgia y el enriquecimiento espiritual de las personas.

La Real Academia de Bellas Artes de Granada se ha distinguido por su sensibilidad hacia el mundo del órgano. En los últimos años he venido colaborando en las diversas actividades que desde aquí se han promovido. En el futuro espero desde mi posición de Académico redoblar esfuerzos para que el órgano siga ocupando el lugar que le corresponde como rey de los instrumentos.

Antes de concluir mi intervención, quisiera agradecer al Señor Director de la Academia, Don José García Román, el honrarme aceptando la Contestación a este modesto discurso. Y en un terreno más personal, mostrar la gratitud debida a mis padres, que siempre han apoyado mi vocación, a la cual tanto contribuyeron dos personas que siempre tendré en la memoria: mi tío sacerdote Juan Encabo y Micheline Carpentier. Por último, el reconocimiento hacia todos mis maestros –en la vida y en la música–, a los miembros de esta Institución que hoy me acoge, y a todos ustedes por su presencia.

Que la música que escucharemos después sea ofrenda a esta Academia y prueba de mi agradecimiento.

CONTESTACIÓN
DEL
EXCMO. SR. D. JOSÉ GARCÍA ROMÁN

Señores Académicos,

Señoras y Señores:

CUANDO SE CELEBRA VOTACIÓN para cubrir una plaza, procura la Academia poner especial atención no sólo en el currículum profesional del candidato, sino también en la aptitud, en los valores ilustrados y filantrópicos: requisitos que cumple en grado sobresaliente nuestro nuevo Académico, el organista Don Juan María Pedrero Encabo, de alma románica, aunque por sus *secretos* circulen aires góticos, renacentistas, barrocos, románticos y de nuestros días. Inflexible e invulnerable como fortaleza de piedra milenaria, algo posee de “la numantina Zamora” y –permítaseme la desmesura– del valor del mítico Viriato, “*terror romanorum*”. Como “Zamora, la bien cercada”, no es fácil adentrarse en su ciudadela, donde habita con ejemplar recato y discreción modélica, en una atmósfera de frágil timidez, su austera alma castellana.

Nacido en Zamora en 1974 con destellos de niño prodigio, se inicia en la música a la edad de 6 años, de la mano de la pedagoga Concepción

Rodríguez. Comienza los estudios de piano a los 8 años con la profesora Natividad Gamazo. Descubre el órgano gracias a su tío, el sacerdote Don Juan Encabo, párroco de la Iglesia de San Torcuato, en cuyo órgano histórico ejerce como organista desde los 10 años. Ofrece sus primeros conciertos de piano y de órgano a los 15 años. Concluido el Bachillerato con Matrícula de Honor, en 1993 se traslada a Barcelona para estudiar órgano con Josep María Mas Bonet y piano con Ramón Coll en el Conservatorio del Liceo, obteniendo la titulación superior en ambos instrumentos. Allí tiene ocasión de participar en las clases magistrales a cargo del profesor Michael Radulescu sobre la obra completa para órgano de J. S. Bach. Asimismo, se especializa en la música antigua ibérica en los cursos internacionales que el profesor Mas Bonet imparte cada verano en Torredembarra y Montblanc.

Amplía su formación en Francia con François-Henri Houbart, obteniendo en 1999 un *Premier Prix de Perfectionnement* en el Conservatorio de Orleáns. Becado por la Fundación La Caixa, se perfecciona durante los dos años siguientes en París con la organista Marie-Claire Alain. En 2000 consigue el primer premio en el Concurso Nacional Inter-Conservatorios de Francia (actualmente *Grand Prix Jean-Louis Florentz de l'Académie des Beaux Arts de l'Institut de France*).

Es nombrado organista titular en residencia (curso 2001-2002) del Sapporo Concert-Hall "Kitora" (Japón), donde realiza una encomiable labor concertística, pedagógica y de difusión. A su regreso a España comienza a ejercer la docencia, primero en el Conservatorio Profesional de Córdoba, y desde 2004 en el Conservatorio "Ángel Barrios" de Granada.

Desarrolla una intensa actividad concertística en España y Europa, así como en diversos países de América y Extremo Oriente, actuando en festiva-

les de órgano en Alemania, Suiza, Italia, Portugal, Canadá o Eslovaquia. En 2008 inauguró en Cuba el primer órgano histórico restaurado de la isla. Es solicitado para dar conciertos en Noruega, Rusia, Japón, Ecuador o Filipinas. Ha sido solista con orquestas como la Sapporo Symphony Orchestra y ha colaborado con la Pacific Music Festival Orchestra (dirigida por Charles Dutoit) o la Orquesta Ciudad de Granada.

Su repertorio comprende desde el Renacimiento hasta la música contemporánea, pasando por las distintas escuelas del Barroco y los siglos XIX y XX, con especial predilección por la obra de J. S. Bach. Ha grabado varios CD en órganos históricos españoles y en el órgano del Sapporo Concert-Hall. Ha colaborado en la edición de las *24 Piezas y Tocatas* del organista español del siglo XVIII Joseph Elías, y en el campo de la organería ejerce en calidad de asesor en diversos proyectos de restauración y construcción de órganos.

Pedrero Encabo apostó por una aventura plena de riesgos como los que acaba de recordarnos en su discurso de ingreso, intentando demostrar que en la vida existen metas que no tienen nada que ver con los objetivos materialistas propios de un pueblo decadente y, por tanto, huérfano de grandes valores.

Entra en la Academia un amante del “instrumento rey”, dotado de oído extraordinario y atractiva sensibilidad; un gran técnico, un intérprete pensador e investigador envuelto en atmósfera de encomiable honestidad, vestido de inusual humildad, virtud que agradecemos. Pedrero Encabo maneja excelentemente los registros del órgano y su paleta de colores. Si ayer oímos sonoridades grises y plúmbicas en un instrumento de apariencia vulgar, él conseguirá transformarlo hoy, tornándose su voz atractiva y singular.

Es hombre de sutil y renovado aliento ilustrado, que bucea en las profundidades del espíritu, conocedor de las inmensidades de las catedrales

y las intimidades de recoletas iglesias. Intelectualmente inquieto, navega por los mares de la lectura y aborda islas e islotes en busca de tesoros que fortalezcan su ánimo, y se relaja leyendo poesía de los zamoranos León Felipe y Claudio Rodríguez, y novelas con mensaje social. El trabajo, el rigor, la discreción, la generosidad y el tesón son virtudes que habitan en el corazón de nuestro nuevo Académico, rendido a la belleza de Granada.

Hemos oído un discurso sereno, lleno de matices y sutilezas, de sólida arquitectura, que emula la compleja estructura del órgano. Un discurso de rico contenido, asequible –guía para quienes tienen la responsabilidad de velar por el patrimonio organístico y sus fines–, estructurado en tres partes, referidas a la *memoria*, el *patrimonio* y el *futuro*; una reflexión con clara intención de dignificar el órgano, la liturgia y la profesión de organista, preludiada por una síntesis histórica que nos habla de la evolución del instrumento.

Su discurso –arropado por una sensibilidad subrayada por la cercanía a la espiritualidad– pone el dedo en la llaga sobre cuestiones que son vitales para la vida de los órganos y su mundo.

El nuevo Académico apela a la responsabilidad compartida y solidaria, y anima a luchar por unos valores que son fuente de nobles sentimientos y deseada paz interior. Entusiasmar a la sociedad y potenciar la enseñanza –a veces con una exigencia prematura, algunas discrepancias sobre esto hemos tenido ambos– sin actitudes ignorantes ni rubores, con sentimiento de profunda sensibilidad y despejada inteligencia, más allá de añejas laicidades, son retos que nos plantea, al mismo tiempo que subraya que la voz de los órganos es fundamental para el “esplendor de la liturgia y el enriquecimiento espiritual de las personas”, y para cautivar espíritus des-

nortados y derrotados, consolar tristezas, iluminar negritudes y pacificar tensiones del mundo.

La sensibilidad de Pedrero Encabo ha subrayado el “poderoso vínculo con la espiritualidad”, expresión clave para desechar de una vez por todas las dudas nacidas de una falsa modernidad, que sucumben ante el concepto de belleza como *veritatis splendor* –en palabras de Benedicto XVI–, íntimamente unido a la liturgia, alejado de tentaciones decorativas y agregados superficiales, pues se trata de un instrumento que “retoma todos los sonidos de la creación y da resonancia a la plenitud de los sentimientos humanos”, según manifestara el citado pontífice con motivo de la inauguración del órgano de la *Alte Kapelle* de Ratisbona.

Las sombras del expolio, la ruina y destrucción han planeado sobre el discurso del nuevo Académico, entristeciéndonos el recuerdo de la desolación. Pero Granada puede cantar victoria en este estrago, pues posee un patrimonio organístico envidiado, atracción de tantos intérpretes que desean, como todos nosotros, rescatar la función de los órganos para que cumplan su misión de resonadores del espíritu. No es reto fácil el que plantea Don Juan María Pedrero Encabo, pero “no se ganó Zamora en una hora”.

El deseo de la Catedral de rehabilitar el órgano de la Epístola y la idea de construir un órgano para el gran repertorio de todas las épocas contarán con el apoyo de esta Academia y el entusiasmo de tantos granadinos; como la recuperación de los órganos del Monasterio de San Jerónimo, aspiraciones que quien les habla lleva en su corazón desde hace tiempo. Si se me permite, quisiera agradecer la generosa referencia del nuevo Académico a mi persona.

Creemos que a Granada le corresponde un lugar destacado en el mundo por su patrimonio organístico, y tal distinción ha de estar en el guión de su

ciudadela de memoria milenaria. Hemos de descubrir tantos *secretos* que ayudarán a rehabilitar, reconstruir o crear sonoridades que conseguirán hacer de ella un órgano monumental con tubos de 3.480 metros para dialogar con las cimas nevadas de nuestra Sierra, interlocutora de las estrellas.

En Granada ha podido seguir encendida esta llama singular gracias a los organistas de la Catedral, Don Antonio Mateo Pereda, Don Eladio Hernández Murillas, Don Javier García Romano, y sobre todo a nuestros compañeros Don Juan-Alfonso García, quien durante cincuenta años ha dado vida a los órganos y esplendor a la liturgia, y a Don Antonio Linares Espigares, quien tras una vida dedicada al “rey de los instrumentos” en Colonia, acabó sus días en su amada tierra, cumplido su sueño. Merecen gratitud y reconocimiento. El mejor homenaje que podemos rendirles es seguir trabajando en la recuperación de los órganos.

Es de justicia manifestar públicamente la preocupación que en tantas ocasiones han mostrado el Señor Arzobispo y el Cabildo de la S.I. Catedral de Granada, con su Presidente al frente, por revitalizar los órganos, ilusionados con la esperanza de recobrar su esplendor y generar belleza que ayude a los que desean sentarse al borde del camino y sentir en silencio el frescor de los árboles del bosque de tubos generadores de armonías, alimento de la memoria de piedras sagradas, inspiradoras de alturas, comprensivas en debilidades; como sueña el Arzobispado con devolver la voz a todos los órganos de su propiedad.

Granada, cuyo patrimonio histórico-artístico, monumental y paisajístico es admirado, puede y debe ser –y de hecho es– ciudad del órgano. Y además, lo dijo Federico García Lorca en aquella *Fantasia simbólica* de 1917: “y el viento convierte en órgano a Granada, sirviéndole de tubos sus calles estrechas”. Con esa Granada, *mater amantissima*, de la que se ena-

moró la gran Reina Isabel –cuyos restos reposan en su Capilla Real como testimonio de amor eterno– y el emperador Carlos, es la que sueña nuestra Academia que, con su órgano positivo, a modo de entrañable símbolo, se une a la metáfora cantada por el poeta.

Ingresa en esta Real Academia de Bellas Artes un excelente organista. Su juventud es promesa para nuestra Institución, que considera la antigüedad uno de sus más valiosos tesoros, que ha de revalorizar cada día con testimonio ejemplar. Somos un órgano histórico, testigo de saberes y sensibilidades, que anhela estar afinado, ajeno a cambios de temperaturas sociales –en un mundo peligrosamente complicado, con no pocas turbulencias–, con voz y timbre singulares, y aire renovado.

Recibe usted la medalla que correspondiera a Don Antonio Linares, cuyo corazón jamás dejó de latir por su amada Granada, no cesando de luchar con denuedo por servir con esplendor a la liturgia. Su ausencia es hoy presencia que nos acompaña en este solemne acto.

Con la más noble e hispana *trompetería de batalla* le doy a usted la más entusiasta bienvenida, al mismo tiempo que nos felicitamos, pues entra en nuestra Institución, además de un organista de prestigio, un hombre cabal, un Académico ejemplar. Le deseo en nombre de la Corporación una armoniosa vida académica cuyas resonancias enriquezcan el aire de esta, desde hoy, su Casa.

De todo corazón, feliz estancia entre nosotros, compañero Juan María.

Depósito Legal: GR/1.103-2011

Impreso en gráficas **granada**

