

Música de órgano²⁰⁰⁴ Santiago de Compostela

OCTUBRE DE 2004

Música de órgano'04. Santiago de Compostela

Una producción de
GLARES gestión cultural



© de los textos: sus autores
© de las fotografías: Estudio Nodal [Dalda], Justino Díez [Fresco],
Lambrechts [Sluys] y Marta Rebelo [Vaz]

Edición no venal

Depósito legal:
Impreso en Gráficas Arigraf. Santiago de Compostela



ÍNDICE

Presentación	5
Programación	7
<i>In corpore et anima: el despertar de los órganos,</i> por Enrique Jiménez Gómez	9
	
Concierto: João Vaz	13
<i>Un mosaico de ideas musicales para órgano ibérico,</i> por Marta Serna Medrano	14
Concierto: Luis Dalda	17
<i>Invitación a un viaje sonoro,</i> por Álvaro Zaldívar Gracia	18
Concierto: Roberto Fresco	21
<i>Odres viejos para caldos jóvenes y añejos,</i> por Alfonso de Vicente	22
Programa: Jozef Sluys	25
<i>En busca del lenguaje perdido: Bach recuperado,</i> por Silvia Alonso	26
	
Biografías	29
Órganos	32
Recomendaciones al público	36



Presentación

EL ÓRGANO ES UN INSTRUMENTO EXTRAÑO, COMPLICADO, DIFÍCIL DE ENTENDER. Parece que todo él sea un *secreto* que sólo unos pocos conozcan y puedan descifrar. La intrincada composición de sus piezas y tubos, el perfeccionamiento de su mecanismo o las posibilidades combinatorias de sus registros, son algunas cuestiones que la mayoría de quienes asistimos a un recital de órgano nos resultan lejanas, demasiado técnicas, difusas, incluso —si se nos permite el doble sentido— *desconcertantes*.

Pero el órgano por sí mismo es capaz de reclamar nuestra atención: su voluminosidad majestuosa, la exuberancia decorativa de su caja en muchos casos, la disposición de tubos y trompetas tan sumamente visual, la multiplicidad de voces y pluralidad tímbrica, por el contrario, son otras cualidades del instrumento que atrapan desde el primer encuentro.

Este artificio concebido por el hombre, íntimamente ligado a la música vocal y a la polifonía, en origen tuvo una finalidad práctica muy clara, esta es, apoyar y enaltecer la liturgia. De hecho, el entregarse durante una hora a una audición de este instrumento, con un programa en la mano y la mente sin ataduras, no deja de ser una experiencia que podríamos tildar de *exótica*, pero siempre fascinante y enriquecedora.

Por suerte, los conciertos de órgano hoy están siendo cada vez más habituales, una práctica en aumento que es consecuencia de una valoración positiva de estos instrumentos como parte fundamental de nuestro patrimonio y nuestra cultura y que como tal merece ser rescatado del pasado y conservado, estudiado y divulgado entre la sociedad presente y preservado para el futuro.

La antigua ciudad de Santiago de Compostela no ha hecho oídos sordos a esta concienciación y en los últimos años ha recuperado alguno de sus órganos, para hacer uso de ellos tanto en la vida litúrgica como en la enseñanza o el disfrute público.

Por ello, siguiendo estos criterios, la Xunta de Galicia asumió con la sensibilidad y el entusiasmo que se merece esta iniciativa, iniciativa que ha sido apoyada desde su inicio por los recintos que acogen estos instrumentos, por lo que agradecemos al Deán y al Cabildo de la S. A. M. I. Catedral de Santiago, a la Comunidad Benedictina de San Paio de Antealtares, a la Universidad de Santiago de Compostela y a la parroquia de San Miguel dos Agros, todas las facilidades que nos han brindado para un óptimo desarrollo del ciclo.

Esperamos que la música que emane de estos hermosos órganos avive nuestros sentidos y nos motive a quererlos y cuidarlos cada día un poco más. Porque cada órgano, y esto no es ningún secreto, también tiene su propia alma.



Programación

Miércoles, 6 de octubre
Iglesia de San Miguel dos Agros
João Vaz

Viernes, 8 de octubre
Iglesia de la Universidad
Luis Dalda

Lunes, 11 de octubre
Monasterio de San Paio de Antealtares
Roberto Fresco

Martes, 12 de octubre
Catedral de Santiago
Jozef Sluys

Los conciertos darán comienzo a las 21'00 h.





In corpore et anima: el despertar de los órganos

ENTRE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE PROCEDENCIA TRADICIONAL CULTA HAY DOS familias que destacan por el predominio de su personalidad característica: la cuerda frotada y los antiguos órganos. Además, estos últimos llegan a establecer un verdadero sinergismo artístico, a manera de obra de arte total, al fundir la escultura, pintura y estilo de sus cajas con elementos sonoros configurados específicamente para cada uno de ellos, lo cual acaba por conferirles una identidad unívoca, que va más allá de las distintas escuelas y, hermanándose con la arquitectura, llega a constituir conjuntos artísticos de belleza y valor extraordinarios.

Cada órgano histórico posee pues una estructura corpórea diferente cuando se contempla mudo y unos recursos tímbricos y potencia sonora diseñados expresamente para atender a las necesidades y a la acústica del sitio en que debía sonar. Todo ello concluye por configurar un *ánima* propia de cada instrumento, que se da a conocer cuando el organista gobierna con sabiduría los fluidos aéreos que, movidos por el corazón de fuelles, circulan por la muchedumbre de los caños. Entonces se transmutan las vibraciones en sonidos y armonías, que inundan el espacio interior de los templos o el ámbito de la sala de conciertos, hasta convertirlos en testigos verdaderos de infinitud.

La tradición organística y organera de Santiago de Compostela proviene de tiempos muy pretéritos, acercándose la primera cuando menos al noveno centenio y habiéndose casi extinguido la segunda a lo largo del primer tercio del siglo xx. De una legión de organeros por investigar, apenas restan, lejanos ya, los nombres de Balthasar Machado, Manuel de la Viña, Alberto de la Peña o Mariano Tafall, los cuales deberían inscribirse al lado de nuestros mejores artistas y artesanos. También se han olvidado los nombres de quienes se ilusionaron con proyectos grandiosos de organería, recaudando, en algunos, sumas verdaderamente cuantiosas para llevarlos a cabo y la lejanía aventó asimismo la onomástica de muchos orga-

nistas, que se sentaron ante los teclados de nuestros órganos y supieron desgranar los secretos de multitud de voces que ya no existen.

El animoso despertar de nuestros amados instrumentos es un acontecimiento de magnitud tan notoria, que así debe reseñarse, pues hace tan solo siete años, apenas dos de los quince órganos históricos compostelanos –Catedral y San Payo– mantenían su dignidad plena y, ahora, son ya cuatro los órganos restaurados, al añadirse los de la Compañía (Universidad) y San Miguel dos Agros, pudiendo contabilizarse igualmente la reparación menor del quinto (Convento del Carmen) y la próxima inauguración del sexto (Santa Clara la Real), existiendo así mismo proyectos para el séptimo (Ánimas), antes de que se inicien los ansiados estudios que han de preparar la necesaria recuperación del conjunto organístico de San Martín Pinario, cuya restauración no habrá de estar completa antes de que concluya la de sus órganos, cuando menos el de la Epístola.

El órgano polifónico de **San Miguel dos Agros** resulta ser el único testimonio concluso, que se conserva en Compostela, de la labor del organero catedralicio Pedro Gómez Mesnier, habiendo sido realizado entre 1841 y 1842. La entrega del nuevo órgano tuvo lugar en el mes de septiembre de 1842, pocos días antes de la festividad de San Miguel Arcángel, de acuerdo con los deseos del párroco Velázquez Carbajal y del organista Antonio de Sanclemente, que lo era de la vecina Catedral. Se trata de un órgano modesto aunque bastante adecuado para la interpretación del repertorio ibérico anterior al siglo XIX. El instrumento dispone de una fachada austera de estilo clásico, con teclado único de ventana y registros partidos, 12 juegos y pedalero de 12 contras, que sirven a flautados principales de 13 palmos, con octava, docena, quincena, trompas magna y real, clarín y bajoncillo, habiendo sido rehabilitado entre los años 2000 y 2001 por los organeros Frédéric y Jean Desmottes, gracias al celo desplegado por el párroco, D. Jaime López Ramón, y las ayudas concedidas por la Excm. Diputación de A Coruña y el Excmo. Concello de Santiago.

El órgano histórico de la **Universidad** se halla en la antigua iglesia de la Compañía de Jesús, que fue cedida en 1767 por el Rey Carlos III a la institución académica, con la estricta finalidad de que le sirviera de capilla.

Este notable instrumento fue facturado entre 1800 y 1801 por el organero santiagués José Sanz y por cuenta del Colegio de Capellanes de Sancti Spiritus, el cual celebraba sus cultos en la iglesia de la Compañía desde 1785. El órgano fue restaurado recientemente por Gerhard Grenzing, merced al patrocinio de la Fundación Barrié de la Maza y corresponde al tipo polifónico, con teclado único de ventana, pedalero de 16 contras y veinticuatro juegos, que duplican a los del órgano de San Miguel, destacando los flautados de 13 palmos, con octavas, quincenas y lleno, flauta brillante, címbalas, nasardo, cornetas, trompetas real y magna, clarines y bajoncillo.

Las benedictinas de San Payo vienen regentando el **Monasterio de Antealtares** desde el año 1499 y casi desde entonces no han dejado de acompañar sus cantos litúrgicos con el órgano. Tenemos noticia documental del instrumento construido por Pedro Vélez hacia 1535 y de otro, escriturado en 1625, en favor del organero Gaspar de Alaraz; de modo que el órgano actual, datado en 1782, debe ser cuando menos el tercero de los órganos que han empleado las organistas benitas. Manufacturado por el organero santiagués Alberto de la Peña y sede de la cátedra de «Música en Compostela» que viene dirigiendo, desde 1974, la eminente organista Montserrat Torrent, el órgano de San Payo se ha beneficiado de dos restauraciones complementarias, en 1974 y 1996, a cargo de Gerhard Grenzing y sufragadas sucesivamente por la Fundación Barrié de la Maza y el Consorcio de Santiago. El precioso instrumento de Antealtares, que cuida primorosamente Sor M^ª Jesús Framiñán, presenta una caja de estilo clásico y está situado tras las rejas del coro. Dispone de dos teclados partidos, con una extensión de 4 octavas, pedalero de 10 contras y 44 juegos y medios registros (casi el doble que el órgano de la Universidad), que atienden 16 a la cadereta y 28 al órgano mayor. El instrumento está dotado de flautados de ocho pies, con todas sus consonancias y efectos fónicos infrecuentes, tales como chirimía o enanos.

La **Catedral de Santiago** ha sido escenario litúrgico de incontables órganos, tanto en sus naves como en las capillas adyacentes incluso al claustro. La tradición de la presencia catedralicia del órgano se remonta al siglo XIII y está probada documentalmente cuando menos en el primer ter-

cio del siglo xvi. Desde entonces trabajaron en la Basílica organeros famosos como Martínez de Montenegro, Ortega, Alaraz, los Machado, M. de Mernies y los sobresalientes Manuel de la Viña y Mariano Tafall, autor del mejor *Tratado de Organería* publicado en España durante el siglo xix. El actual órgano de la Catedral compostelana resultó de las obras realizadas en 1977y 1978 por la casa italiana Mascioni, que fusionó en uno sólo los dos órganos fabricados por de la Viña en 1708 y 1712, y que se asientan a ambos lados de la nave mayor del Templo. Las bellísimas cajas fueron talladas por M. de Romay y su colocación dirigida por el arquitecto A. Alfonsín. El instrumento de hogaño, dotado con un motor eléctrico de correderas, dispone de tres teclados y pedalero, así como de 59 registros y flautados de 16 pies, longitud que se extiende a bordones y trompeta magna e incluso al fagot y bombardas, que permiten abordar cualquier repertorio moderno o contemporáneo.

Dispongámonos pues a celebrar como se merece, el primer ciclo de conciertos basado ¡ya en cuatro! de nuestros quince órganos históricos. El despertar de los órganos es una primicia que habíamos esperado durante toda una vida y por fin, a Dios gracias, vamos a ver cumplida.

ENRIQUE JIMÉNEZ GÓMEZ

Real Academia de la Bellas Artes de San Fernando



Miércoles, 6 de octubre

Iglesia de San Miguel dos Agros

João Vaz

Manuel Rodrigues Coelho (h. 1555-1635)

Kyrios de I tom (5 versos)

António Carreira (h. 1530-h. 1594)

Canção

Diego da Conceição (siglo XVII)

Meio registo de II tom

Batalha de V tom

Pedro de San Lorenzo (siglo XVII)

Obra de I tono de registro de mano yzquierda

Antonio Valente (h. 1520-1581)

Lo ballo dell'intorcía

Bernardo Pasquini (1637-1710)

Pastorale

Partita sopra l'aria della Folia da Spagna

Carlos Seixas (1704-1742)

Fuga para órgano en la menor

Sonata en do menor

[Moderato in tempo di siciliano]

Minuet

Sonata para órgano en la menor

Georg Böhm (1661-1733)

Partita «Jesu du bist allzu schöne»

Anónimo (recop. por Martín i Coll, siglo XVII)

Cuatro piezas de clarines



Un mosaico de ideas musicales para órgano ibérico

LA VOZ DEL ÓRGANO ES IRREPETIBLE E inimitable como lo es la del ser humano. Cada uno de estos instrumentos tiene un timbre y un carácter propio porque el organero ha construido tubos, caja y mecánica adecuados a un emplazamiento muy concreto. Por eso la música para órgano se ha escrito siempre inspirada en las particularidades técnicas y estéticas que tenía el instrumento en un país, región y época determinados.

Muchos órganos españoles se construyeron hasta finales del siglo XIX siguiendo los modelos de los órganos barrocos ibéricos: éste es el caso del de la iglesia de San Miguel dos Agros. Casi todas las obras del concierto de hoy han sido ideadas hace siglos para un órgano parecido a ese modelo *originario*.

La disposición de este órgano barroco español es muy semejante a la del portugués –llamados los dos *órgano ibérico*– y parecido, en muchos aspectos, al italiano. Tiene uno o dos teclados, alrededor de 20 registros partidos y baja presión de aire. Los órganos de la Alemania del norte en el siglo XVII –como el que tocaría Böhm– tienen pedal, hasta cuatro teclados y 60 registros: resulta

de ello un sonido potente comparado al de los órganos peninsulares.

El órgano ibérico tuvo un papel muy importante en la liturgia pero también se conserva mucha música de dudoso origen sacro pensada para él. Por ejemplo, los cinco *Kirios* de **Coelho** son pequeñas obras elaboradas sobre la primera frase de melodía del Kyrie de la misa *Cunctipotens genitor Deus*. Estos *versos* se interpretarían alternados con una intervención cantada de dicho Kyrie en la misa. El *cantus firmus* se aumenta y reduce de valor, se invierte, se ornamenta y desarrolla en imitación hasta resultar inaudible. En cambio, la *Canção* de **Carreira** es una sencilla polifonía vocal renacentista, acomodada para el teclado: son las glosas las que le aportan el gran atractivo. **Coelho** y **Carreira** establecieron relación con músicos extranjeros en la corte portuguesa y así se incluyeron en esta *moda* europea de trabajar la ornamentación y variación de música preexistente, propia o ajena.

Los órganos ibéricos pueden tener menos voz que los del norte de Europa pero nunca menos ingenio. El teclado de los órganos ibéricos se divide en dos partes a mediados del

siglo XVI y cada una de ellas puede tocarse con registros diferentes e independientes. El *teclado partido* permite que el efecto auditivo resulte como si hubiera dos teclados –dos planos sonoros– como ocurría en otras partes de Europa. Por eso el portugués **Conceição** piensa en una voz de tiple solista para la mano derecha en su *Meio registo* mientras la mano izquierda lo acompaña –con otras tres voces–. En la *Obra de I tono* de **San Lorenzo** sucede al revés: el bajo solista canta en la mano izquierda y es la derecha quien lo acompaña. El solista se mueva con una agilidad y libertad imposible de lograr sin tal teclado partido.

Un poco de todo esto se encuentra en la *Batalha* de **Conceição**. Se trata de una sucesión de secciones asociadas a varios géneros y estilos musicales. Esta secuencia de fragmentos imitativos, homofónicos y de melodía acompañada puede provocar la percepción de una batalla. El galope de caballos, el pífano y las llamadas al combate son algunas de estas *figuraciones* que suelen apreciarse. El empleo de los registros de lengüeta –trompetas y clarines– resaltan aún más el carácter de batalla, victoria y algarabía.

Mientras se escriben estas obras en Portugal, la nobleza demanda música de danza en Italia. Y la música de órgano –ajena en principio al

baile– absorbe el estilo y las técnicas de escritura de esta música para danzar. *Lo ballo dell'intorcia* de **Valente** y la *Partita sopra l'aria della Folia da Spagna* de **Storace** son un ejemplo de este tipo de variación escrita para ser escuchada. Un breve tema musical en compás ternario es repetido de forma ostinada al tiempo que se superponen a éste adornos y se varían los ritmos. También en la *Pastorale* se integra esta idea de danza estilizada. Pasquini escribe una introducción ternaria para evocar la idea del baile. La sección binaria posterior se sostiene sobre una nota tenida –*bordón*– como recuerdo de una zanfona o instrumento rústico. Ambas secciones son tópicos de las pastorales del tiempo de Navidad que recrean un ambiente bucólico y campestre.

Seixas no olvida en sus obras los procedimientos de la escritura musical del siglo anterior, sin embargo su gusto galante es nuevo. Las obras se disponen del mismo modo –aunque se nombran como *fuga* y *sonata*– y se trata en ambos casos de obras bipartidas. Seixas prefiere llamar *fuga* a la obra que tiene más incidencia en el contrapunto y recuerda al tiento del siglo XVII, ya en desuso. En cambio, llama *sonata* a aquellas obras que insisten más en una concepción acordal y armónica: la *música moderna* del siglo XVIII.

Böhm –como Seixas– tampoco desprecia ningún tipo de recurso de escritura musical. Realiza catorce variaciones de la melodía *Jesu du bist allzu schöne* y esta vez no es un tema de danza –como el de la *partita* de Pasquini– sino la melodía de un coral protestante. Cada variación tiene un elaboradísimo ritmo, un diseño melódico y un desarrollo armónico-contrapuntístico siempre diferente.

¿Se reconoce un microcosmos de las técnicas y estilos musicales españoles también en las *Piezas de clarines*? No importa demasiado. Lo interesante en este caso es la repetición

de ideas musicales sencillas y muy breves que se interpretan como ecos: la misma idea musical cerca y lejos. Este juego adquiere su gracia cuando interviene la sonoridad de los clarines del órgano colocados de modo horizontal en la fachada del órgano. Se conserva gran cantidad de *canciones de clarines* y eso hace pensar que fue un repertorio del agrado de todos quienes desde el siglo XVII escuchan y contemplan un órgano semejante a éste.

MARTA SERNA MEDRANO

I. E. S. San Isidro (Madrid)



Viernes, 8 de octubre
Iglesia de la Universidad
Luis Dalda

Heinrich Scheidemann (1596-1663)

Praeambulum in d

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)

Fantasia in a «auf die Manier eines Echo»

Bernardo Strozzi (1600-1664)

Ballo della Battaglia

António Carreira (h. 1530-h. 1594)

Canção a Quatro glosada

José Jiménez (1600-1666)

Obra de I tono de tiple

Batalla de VI tono

Joan Baptista Cabanilles (1644-1712)

Tiento lleno de II tono

Tiento de falsas de I tono

Pasacalles IV

Tiento XV «de batalla» de V tono

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata en re menor, K9

Antonio Soler (1729-1783)

Sonata nº 54 en do mayor «de clarines»



Invitación a un viaje sonoro

AUNQUE CADA RECITAL –COMO SUCEDE EN cualquier otra manifestación artística– produce en el receptor una experiencia singular, tan personal como difícilmente transferible –en gran medida condicionada, obviamente, por los específicos gustos y circunstancias propios de cada individuo–, sin embargo ello no impide que puedan proponerse a la reflexión anticipada, con dignidad y eficacia, ciertos aspectos generales que caractericen globalmente, pero no manipulen o distorsionen, ese especialísimo acto público, tan íntimo como colectivo, que es un concierto musical.

Justo es también recordar, por otro lado, que las obras concretas elegidas en una determinada sucesión *componen* –y no es casual el modo de decirlo–, en su selecto conjunto como «programa de concierto», una auténtica «nueva creación interpretativa» cuyos efectos y significados no son sólo, necesariamente, los originarios del intérprete. Siendo así un decisivo eslabón más de esta cadena artística, el oyente interesado, en un modo perceptivo más que productivo, puede formar parte activa de esa intensa y riquísima *co-creación*. E incidiendo, por tanto, en una de tales posibles *recepciones* del sugerente programa que nos ofrece esta tarde el organista y cate-

drático Luis Dalda, destaquemos aquí la que conlleva su evocadora invitación a un maravilloso y doble viaje sonoro, geográfico y cronológico: del sutil norte de Europa al expresivo Mediterráneo, así como del refinado Renacimiento al exuberante Barroco.

Grandes maestros del norte de Europa y de Italia

Orgullosa discípulo del maestro holandés Sweelinck, con quien estudió en Ámsterdam entre 1611 y 1614, y cuyo estilo difundió en el norte germano, Heinrich **Scheidemann** (1596-1663) fue organista –más tarde, también clérigo– de la prestigiosa iglesia hamburguesa de Santa Catalina, desde 1625 –puesto en que sucedió a su padre– hasta su muerte. Relacionado con algunos de los más relevantes músicos del tiempo, como es el caso de Praetorius, Scheidemann nos ha legado una variada e interesante producción organística –de la que ha seleccionado el maestro Dalda un significativo *Praeambulum*– que sobresale como una temprana cima de la escuela del norte alemán que gozará, en la centuria siguiente, de una magna floración de genios del teclado.

Siendo considerado como la necesaria figura de transición entre el

Renacimiento y el Barroco, el citado Jan Pieterszoon **Sweelinck** (1562-1621), de quien escucharemos una bella *Fantasia*, fue el más ilustre miembro de una insigne familia de organistas, y es aún hoy considerado, con justicia, el más grande de los compositores holandeses. Autor tanto de música vocal como instrumental, es sin embargo reconocido como indiscutible maestro de los teclistas de la época, y entre sus discípulos sobresalen, además del ya citado Scheidemann, nombres no menos prestigiosos del siglo como Scheidt.

El hermoso *Ballo della Bataglia*, que sigue a la *Fantasia* de Sweelinck, partitura debida al organista Bernardo **Storace** (1600-1664), nos permite en este *viajero* recital orientar nuestra mirada y oídos hacia el sur, a la siempre musical Italia. Allí vivió y trabajó Storace, de quien sabemos poco más de lo que se nos dice en su famoso impreso (*Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo et organo*, recopilación de sus obras, mayoritariamente variaciones a partir de aires de danza, de la pasacalle a la pastoral, un espléndido impreso de 1664), y es que nuestro creativo músico fue vicemaestro di cappella del Senato della città di Messina.

Genios del órgano ibérico

Mucho más desconocido aún en su faceta biográfica es António Carreira (h. 1530-h. 1594) compositor exquisito

–según muestra la elegida *Canción a Cuatro glosada*– de origen portugués y presunto fallecimiento lisboeta. Pero frente a esa lamentable falta de datos fiables resulta enormemente enjundiosa su aceptada relación con Antonio de Cabezón, verdadero príncipe del órgano ibérico.

Insigne honra también de lo ibérico, pero en este caso representando al oriente hispánico aragonés, y más en concreto a la señera escuela organística de la Seo de Zaragoza, es José **Jiménez** (1600-1666), discípulo del genial intérprete y compositor Sebastián Aguilera de Heredia –a quien sucedió en el puesto de organista de la catedral zaragozana–. Jiménez, de quien podremos gozar dos composiciones –una magnífica *Obra de I tono de tiple* y su espléndida *Batalla de VI tono*–, es uno de los organistas más interesantes del siglo xvii, centuria en la que Aragón bien puede presumir de excelsas figuras como Pablo Bruna o Andrés de Sola.

Genio indiscutible de la escuela mediterránea, Joan Baptista **Cabanilles** (1644-1712), organista de la catedral de Valencia desde 1665, es la personalidad más representada del recital, con cuatro magnas partituras: un elegante *Tiento lleno de II tono*, un inquietante *Tiento de falsas* –es decir, disonancias– *de I tono*, unos *Pasacalles* y finalmente el relevante *Tiento «de batalla» de V tono*. Autor de una importante producción tanto coral como organística, es en esta

dedicación al teclado donde Cabanilles encuentra su cima y obtiene el indiscutible prestigio que actualmente posee en la historia de la música, como bien propone y demuestra el profesor Dalda en esta *apoteosis* del Barroco levantino organístico.

La fusión italo-luso-española de Scarlatti

Una deliciosa pareja de sonatas, la segunda –soleriana– bien adjetivada como «de clarines», ya ambas plenamente dieciochescas, son las sabiamente seleccionadas por el maestro Dalda para cerrar este evocador y sugestivo viaje que nos ha llevado, encantados por sus variados sonos, entre autores y obras del norte y el sur de Europa, y trasladándonos también delicadamente desde el intenso gusto tardorrenacentista al Barroco más avanzado que deriva en variados y elegantes preclasicismos.

Espléndido ejemplo personal de fusiones geográficas y cronológicas es, sin duda, Domenico **Scarlatti** (1685-1757) quien integra armoniosamente en su vida y obra lo mejor de su Italia natal, su tan querido Portugal y su no menos dilecta España. Hijo del célebre compositor Alessandro Scarlatti, uno de los más notables operistas del tiempo, el joven Domenico fue primero organista en la capilla real de Nápoles, viajó y trabajó luego en diversas ciudades de Italia –especialmente Roma, donde tuvo

lugar el famoso *reto* con Händel– hasta que marchó a establecerse en Portugal, al servicio de la Princesa María Bárbara. Convertida la princesa lusa en Reina de España, al casarse con Fernando VI, Scarlatti se trasladó también a España, asentándose en Madrid, donde vivirá su últimos casi treinta años.

Ligado estrechamente al italoespañol Scarlatti, el catalán Antonio **Soler** (1729-1783), educado en el monasterio de Montserrat, vivió durante casi toda su vida como monje jerónimo en el real sitio de El Escorial, donde fue maestro de coro y organista. Directamente influido por Domenico Scarlatti, con quien compartió su espléndida y fructífera dedicación a las sonatas para teclado, su firma posee una rotunda identidad propia que además, dados los años en que trabaja, hace avanzar a la música española hasta los coetáneos sonos modernos de un temprano e internacionalista clasicismo.

Gracias a todos estos maestros, cuyas lecciones compositivas serán, sin duda, magistralmente recreadas por el profesor Dalda, nuestros oídos podrán viajar en la historia y el paisaje de tan remotos tiempos y lugares: perfilándose, en suma, el recital como una inolvidable velada rica en tan sugestivos como sugerentes mensajes.

ÁLVARO ZALDÍVAR GRACIA

Conservatorio Superior de Música de Murcia

Lunes, 11 de octubre

Monasterio de San Paio de Antealtares

Roberto Fresco

Manoel Rodrigues Coelho (1555-1635)

Tento do IV tom natural

Anónimo (Biblioteca de El Escorial, siglo XVII)

Vacas de I tono

Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)

Discurso de medio registro de dos baxones de IV tono

Adolfo Gutiérrez Viejo (n. 1934)

Lágrimas del corazón

Pablo Bruna (1611-1679)

Tiento de II tono por Ge sol re ut, sobre la Letanía de la Virgen

Diego da Conceição (siglo XVII)

Batalha de V tom

Ángel Oliver (n. 1937)

Baila los titos

Francisco Correa de Arauxo

Tiento de medio registro de dos tiples de II tono

Joan Baptista Cabanilles (1644-1712)

Tiento de VI tono

Robert Helmsrhott (n. 1938)

Arrincónamela

Vamos los pastores



Odres viejos para caldos jóvenes y añejos

EL SIGLO XIX SEPARA DOS TIPOS DE ÓRGANO y dos conceptos de música para órgano: el instrumento clásico, o barroco, o antiguo, frente al sinfónico o romántico y sus derivaciones posteriores. Ninguna obra de ese siglo hay en este concierto, pero en esa época se plantearon algunas cuestiones teóricas que explican cómo hoy podemos escuchar un concierto así. Los historiadores decimonónicos establecieron una distinción en la música entre la *técnica*, en la cual funcionaba la idea de progreso, y *emoción*, que explicaba el porqué se podía disfrutar ante una obra del pasado cuyos recursos fueran más limitados. Así, mientras se explicaba la evolución histórica de la armonía, de los desarrollos formales, del virtuosismo o de la ampliación de tésituras, sin embargo no se invalidaba la escucha de una música del pasado, ni se consideraba como un mero entretenimiento erudito. Si la recuperación de las obras del pasado se habían convertido entonces en un tarea primordial, pronto se vio que era necesario también recuperar los instrumentos en que esa música había sonado, a pesar de que tecnológicamente fueran más rudimentarios o tuvieran

menos posibilidades. En nuestros días, afortunadamente, ya es algo habitual el escuchar la música de otras épocas, y en concreto del período que llamamos *Barroco*, en instrumentos construidos también en esa época y conservados o restaurados con la mayor fidelidad posible a sus orígenes.

Tras un siglo de recuperaciones de las obras y los instrumentos del pasado, los músicos del siglo xx, familiarizados con los viejos instrumentos restaurados o con copias fidedignas, se plantearon componer nuevas obras, con un estilo actual, para esos instrumentos. Nada impedía que una flauta de pico o un clave, además de tocar la música del barroco, pudiera enriquecer su repertorio y sus recursos con las técnicas de composición más vanguardistas (Berio, Kagel o Ligeti, por ejemplo, lo han hecho). Y así le llegó el turno al órgano barroco español: además de conservarlos, restaurarlos y tocar en ellos los miles de obras que se conocen del Renacimiento, el Barroco y el Clasicismo, también podían acoger estrenos de nuevas obras. Desde los años sesenta se han ido sucediendo, aunque con cuentagotas, las compo-

siones para órgano barroco español; en los últimos años, un proyecto continuado ha encargado una serie de obras para ser estrenadas en el órgano del siglo xviii de Santa Marina la Real de León, de donde proceden las aquí interpretadas.

Precisamente son las características mecánicas y el colorido tímbrico del órgano ibérico quienes han determinado a los compositores de antaño y hogaño de manera que los incluyamos en el conjunto unitario del programa de este concierto. Dos portugueses –**Coelho** y Diego da **Conceição**–, un andaluz –**Correa de Arauxo**–, un aragonés –**Bruna**– y un valenciano –**Cabanilles**–, componen todos ellos para un tipo de órgano parecido que en los siglos xvii y xviii se encuentra, con pocas diferencias regionales, por todos los reinos de la península y por Hispanoamérica. La forma predominante fue el tiento –*tento* en portugués–, género compositivo de tipo imitativo en el que el compositor trata el teclado como si fuera un conjunto de cuatro o cinco voces que se imitan entre sí o a veces cantan en acordes. En el siglo xvii fueron muy cultivados los tientos partidos o de medio registro, en donde una o dos voces se destacan como solistas frente al resto que funcionan como acompañamiento contrapuntístico; para ello, los compositores contaban con una característica de los

órganos ibéricos que era la posibilidad de tocar con registros distintos en la mano derecha y la izquierda del mismo teclado. Las dos obras de **Correa de Arauxo** aprovechan ese recurso: en un caso son dos bajones –dos voces graves que se tocan con la mano izquierda– y en el otro dos tiples –dos voces agudas que se tocan con la derecha, normalmente con un registro de corneta o de lengüetería–. El largo *Tiento sobre la letanía de la Virgen* de **Bruna** utiliza también el recurso de los registros partidos, con dos voces cantantes en la mano derecha, a la vez que es un conjunto de variaciones sobre un bajo.

Además de tientos, los compositores para órgano cultivaron otras formas musicales. Las *Vacas* son también una serie de variaciones sobre un bajo ostinato que se va repitiendo; su armonía es, por tanto, siempre igual, pero el instrumentista desarrolla su virtuosismo en las voces agudas.

Muchos compositores de los siglos xvii y xviii compusieron alguna batalla –como la *Batalha* de Diego da **Conceição**–, imitando de manera descriptiva los sonidos de la vida militar y de la guerra, por lo que se utilizan registros de lengüetería –tanto exterior como interior del órgano– y de percusión; en algunos casos tenía un sentido alegórico de victoria del bien sobre el mal.

Saltemos tres siglos para situarnos en 1999, año en que se estrenaron las cuatro obras contemporáneas programadas. Además de ser compuestas con un lenguaje moderno pero para un órgano histórico, todas ellas están basadas en canciones y danzas del folklore de la provincia de León. Las respuestas que a esos condicionantes han dado los tres autores –que también son organistas– son bien distintas y nos hablan de las inmensas posibilidades que sigue teniendo hoy el instrumento: desde

la aplicación de un lenguaje armónico contemporáneo a una melodía tradicional, como hace Ángel **Oliver**, al empleo de técnicas experimentales de utilización del teclado como hace **Gutiérrez Viejo**, pasando por el desarrollo formal de una introducción basada en células melódicas o rítmicas del canto popular antes de presentar éste, como hace **Helmsrhott** en sus dos obras.

ALFONSO DE VICENTE

Conservatorio de Amanuel (Madrid)



Martes, 12 de octubre

Catedral de Santiago

Jozef Sluys

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

Sonata nº 4 en si b mayor, op. 65

Allegro con brio

Andante religioso

Allegretto

Allegro maestoso e vivace

Johannes Brahms (1833-1897)

De *Elf Choralvorspielen*, op. 122

«Es ist ein Ros entsprungen»

«O Welt, ich muss dich lassen»

«Herzlich tut mich verlangen»

Robert Schumann (1810-1856)

De *Sechs Fugen über den Namen BACH*, op. 60

(para órgano o piano con pedalero)

Fuga I en si b mayor

Johannes Brahms

De *Elf Choralvorspielen*, op. 122

«Herzlich tut mich verlangen»

«O Gott, Du frommer Gott»

«Schmücke dich o Liebe Seele»

Joseph Rheinberger (1839-1901)

Sonata nº 4 en la menor, op. 98

Tempo moderato

Intermezzo

Chromatische fuga



En busca del lenguaje perdido: Bach recuperado

La música está por encima de las palabras; empieza donde las palabras ya no bastan, así que sería inútil intentar acercar la música a los oyentes a través de la explicación

J. RHEINBERGER, 1890

A MODO DE METÁFORA TIPOGRÁFICA, el programa de la velada esconde una simetría de disposición que reserva el lugar central a la primera *Fuga en si bemol mayor*, dentro del conjunto de las *Seis fugas sobre el nombre de BACH*, op. 60 de Robert Schumann. En esta obra, **Schumann** rinde homenaje a J. S. Bach retomando un juego críptico que ya había utilizado el propio maestro de Leipzig al tomar como tema de la fuga la sucesión de notas si bemol-la-do-si, que se corresponden con las grafías B-A-C-H en la nomenclatura germánica. A pesar de que la obra de Schumann es eminentemente pianística, y de que su música tendiese a asumir formas literarias y a organizarse en colecciones de pequeñas piezas de carácter donde plasma sensaciones e imágenes extramusicales, la influencia de Bach se deja sentir en su obra más tardía, a partir de 1842, coincidiendo con un redescubrimiento general de este autor por parte de los grandes

músicos del romanticismo alemán. El mismo Schumann recomienda la obra organística de Bach a sus discípulos, diciendo: «Tocad con diligencia fugas de buenos maestros, en especial las de Johann Sebastián Bach. Que *El clave bien temperado* sea vuestro pan cotidiano, y con certeza os convertiréis en excelentes músicos».

Es, pues, la figura de Bach –un Bach reivindicado, rescatado y convertido en modelo– la que gravita sobre las composiciones para órgano de todos los compositores presentes en el programa. En el caso de Felix **Mendelssohn-Bartholdy**, que compone las *Seis sonatas para órgano* que constituyen su op. 65 y 3 *Pre-ludios y Fugas* (op. 37) para este instrumento, nos encontramos ante el primer gran compositor alemán para órgano solo después de la muerte de Bach. Según la tradición, es la mítica ejecución que Mendelssohn hace de *La Pasión según San Mateo* en Leipzig en 1829 la que impulsa la recuperación de la música de Bach y su revitalización en la ejecución dentro del repertorio de sus contemporáneos. Hasta el momento de su prematura muerte en 1847 a los 38 años,

Mendelssohn nunca abandonó el estudio del contrapunto y de las viejas formas musicales en un deseo hecho realidad en gran medida de dotar a la nueva expresividad romántica de sólidas bases técnicas procedentes de la herencia de un pasado esplendoroso.

En lo que se refiere a Johannes **Brahms**, es precisamente su obra organística y su estrecha relación con la técnica del contrapunto la que le ha valido en numerosas ocasiones apelativos como el de «el gran conservador» de los románticos alemanes, aplicado muchas veces de forma un tanto ligera dentro de la corta línea de visión que impuso la disputa en torno a la capacidad referencial y literaria de la música, que dividió de forma muy simplificadora y artificiosa a los partidarios de la música de Brahms por un lado y a los de Wagner y sus nuevos conceptos estéticos por el otro. Figuran en el programa seis de los *Once Preludios Corales* op. 122, compuestos en el último año de su vida (1896) y que vieron la luz póstumamente. Este conjunto es, sin duda, su mayor contribución al repertorio para órgano solo, que se considera de gran pro-

fundidad e importancia a pesar de su brevedad (tan sólo quince obras). De carácter reflexivo, concebidos como una meditación íntima acorde con el texto religioso de los himnos en los que se inspiran, los *Once preludios corales* muestran una tendencia a la depuración y la claridad solemne en el tratamiento de las viejas melodías, de manera que podemos apreciar un paralelo con la última producción de Liszt, que, imbuido de un profundo misticismo, reorienta su composición en lo que sería un acercamiento a la visión religiosa de la música de Bach que le lleva a componer el monumental *Preludio y Fuga sobre BACH* en 1883, tres años antes de su muerte.

En cuanto al tema de los himnos que utiliza Brahms, cabe resaltar la ternura y delicadeza de la Concepción y la Natividad presentes en «Es ist ein Ros entsprungen», la reflexión serena y esperanzada sobre la muerte de «O Welt, ich muss dich lassen», que también invade las dos versiones de Brahms del famoso coral de Pasión «Herzlich tut mich verlangen», la exultante alabanza y deseo de pureza de «O Gott, du frommer Gott»* y la confianza en la abundancia y luminosidad de la misericor-

* Resulta interesante confrontar la versión de Brahms de este himno con la de J. S. Bach en su *Partita* «O Gott, du frommer Gott», BWV 767 y con la más próxima en el tiempo de Max Reger, «O Gott, du frommer Gott», op. 135a, n.º 20.

dia divina del himno eucarístico «Schmüch dich, o liebe Seele».

Joseph **Rheinberger**, quizás el menos conocido de los autores que figuran en el programa, fue un importante virtuoso del órgano y un solitudinista pedagogo. Nacido en Lichtenstein, vivió en Munich, donde fue durante 33 años profesor de contrapunto y órgano después de que su carrera como intérprete se truncara a raíz de una enfermedad que afectó de forma irreversible a su mano derecha. Atraído por la música de Brahms, pero también promotor de las primeras representaciones de

óperas wagnerianas, se encuentra influido por Bach en sus veinte Sonatas para órgano y otras colecciones de piezas para este instrumento. Se impone en su obra la claridad de las líneas y la transparencia de las texturas. En palabras de Wilhem Furtwängler, «su principio rector era siempre la naturalidad de la música, reflejada en la conducción de las voces, su sentido de la forma y su capacidad de expresión».

SILVIA ALONSO

Universidad de Santiago de Compostela



Luis Dalda

Natural de Madrid, estudia órgano con Montserrat Torrent, obteniendo el título de Profesor Superior de Órgano, con Premio Extraordinario Fin de Carrera, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Posteriormente asiste a cursos de perfeccionamiento y especialización con Guy Bovet, Hubert Meister y Michael Radulescu.

Ha ofrecido conciertos por toda la geografía española, Japón, Portugal e Italia. Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España en los órganos de las Catedrales de Astorga y Valladolid y es autor del programa «Órganos Históricos», que se emitió en Radio Clásica de RNE.

El 12 de octubre de 1994 participó en el concierto ofrecido a los Emperadores de Japón en la Catedral de Salamanca, con motivo de su visita a la exposición de «Las Edades del Hombre».

Luis Dalda es director y catedrático de Órgano del Conservatorio Superior de Música de Salamanca y organista de la iglesia de la Universidad Pontificia de Comillas (ICAI-ICADE) de Madrid.

Es también colaborador habitual de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, en calidad de asesor y director técnico, para la restauración de los órganos históricos de esa Comunidad y director artístico de los ciclos «El Sonido Vivo» y «El Órgano en el Camino» de la Fundación Siglo.



Roberto Fresco

Roberto Fresco nace en Astorga, donde comienza su formación musical. Realiza sus estudios de órgano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Miguel del Barco obteniendo el Premio Fin de Carrera. Continúa su formación con Montserrat Torrent, con quien trabaja principalmente sobre la música antigua ibérica. Posteriormente es becado por los Ministerios de Cultura de Austria y España para completar su formación con Michael Radulescu en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Viena.

Como solista desarrolla una intensa actividad concertística que le lleva a actuar por Europa, Estados Unidos, México, Ecuador, Uruguay y las Islas Filipinas, interviniendo en



ciclos de conciertos, festivales, congresos, etc., con un repertorio que abarca desde la música del siglo XVI hasta la producción de vanguardia. Colabora de forma asidua con algunas de las más importantes orquestas españolas y con diversos grupos de cámara. Ha realizado varias grabaciones de música antigua española y contemporánea.

También ha dedicado atención a la labor docente como profesor de órgano y clave en los conservatorios de Palencia, Salamanca y Madrid.

En la actualidad es organista titular de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena y del Seminario Conciliar de la Inmaculada y San Dámaso de Madrid.

Es director y fundador de la Academia de Órgano «Fray Joseph de Echevarría» que se celebra en los órganos históricos de Tierra de Campos (Palencia).

Jozef Sluys



Jozef Sluys nació el 22 de octubre de 1936 en Gaasbeek. Premiado por el Instituto Lemmens y por el Real Conservatorio de Música de Bruselas, obtiene también el premio del Concurso Internacional «J. S. Bach» en 1963 (Gante), hecho que le lanzaría a la escena internacional como organista virtuoso. Es designado en 1958 organista de la iglesia de la Civitas Dei en la sede de la Exposición Universal de Bruselas y posteriormente de la iglesia de Saint-Pierre en Jette (Bruselas). Desde 1971 es titular de los órganos de la catedral de San Miguel y Santa Gudula, de Bruselas.

Jozef Sluys se ha forjado una excelente imagen en el panorama musical internacional. Su reputación de organista de conciertos le ha

llevado a numerosos países europeos, Estados Unidos, países de antigua URSS, Congo, Nueva Zelanda, México y África del Sur.

Muy activo en la vida musical belga, Jozef Sluys es el promotor de varios ciclos de conciertos: los «Conciertos de la Catedral», la Semana Internacional de Órgano de Bruselas y los «Conciertos en Órganos Históricos» de Lombeek. Además, durante muchos años, ha sido profesor de órgano en el Instituto Lemmens de Lovaina y ha fundado la Academia de Música del Estado en Schaerbeek de la que ha sido director hasta 1995.

Así mismo ha mostrado un interés particular por mostrar al público la riqueza del patrimonio del órgano en Bélgica. Ha sido promotor de la colección «Organa Bélgica», un conjunto de compactos de obras de compositores belgas tales como A. de Boeck, E. Tinel, J. Jongen, F. Peeters o P. Verkaeren. Su grabación de obras de J. N. Lemmens ha sido galardonada en 1979 con el Premio de la Asociación de la Prensa Musical belga.

Jozef Sluys ha realizado recientemente la grabación de dos discos con música de los organistas de la corte de Bruselas, P. Cornet y A. van den Kerckhoven y para el sello Gailly una serie de CD consagrados a J. S. Bach. Su discografía comprende igualmente las seis sonatas de F. Mendelssohn interpretadas en el monumental órgano «Walcker» de Riga (Letonia).

Ha aportado su colaboración a numerosas emisiones de radio y televisión y a eventos tales como la ceremonia de los funerales del rey Balduino y el matrimonio de los Príncipes Felipe y Matilde.

En 1990 el Ministerio de Cultura de Francia le concedió el título de Comendador de la Orden de las Artes y las Letras. En 1996 y nuevamente en 1997 fue designado Embajador Cultural de Flandes. En 2000 ha sido galardonado por la Unión de Compositores Belgas con el trofeo «Fuga» por su particular interés hacia los maestros belgas.

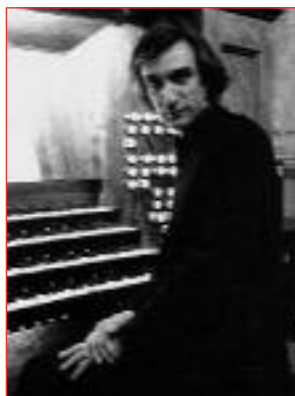
João Vaz

Natural de Lisboa, João Vaz realizó sus estudios musicales en el Instituto Gregoriano de Lisboa y en la Escola Superior de Música de Lisboa, donde concluyó el Curso Superior de Órgano bajo la dirección de Antoine Sibertin-Blanc. Como becario de la Fundação Calouste Gulbenkian, estudió con José Luis González Uriol en Zaragoza, obteniéndolas máxima calificación en el examen final de Órgano en el Conservatorio Superior de esa ciudad.

Paralelamente a sus estudios regulares, frecuentó cursos de perfeccionamiento con profesores como Edouard Souberbielle y se interesó por la música antigua, lo que le llevó a trabajar con Joaquim Simões da Hora en las Semanas Internacionais de Música Antiga.

En 1988 logra el Primer Premio Nacional del Concurso de Juventudes Musicales de Portugal, en la categoría de órgano superior. Ha realizado recitales de todo Portugal, así como en varios festivales europeos, siendo invitado a impartir clase de perfeccionamiento organístico en cursos internacionales. Colabora con diversos solistas y formaciones, como Segréis de Lisboa o la Orquesta Gulbenkian. Cuenta con diversas grabaciones discográficas en órganos históricos portugueses, sobresaliendo las realizadas en la iglesia de San Vicente de Fora en Lisboa y en algunos instrumentos en las Azores.

Actualmente es profesor de órgano en el Departamento de Artes de la Universidade de Évora y en el Instituto Gregoriano de Lisboa. Es titular de órgano en la iglesia de San Vicente de Fora en Lisboa, consultor permanente del Instituto Português do Património Arquitectónico para la restauración de los seis órganos de la Basílica del Palacio Nacional de Mafra y, juntamente con António Duarte, director artístico del Festival Internacional de Órgano de Lisboa.



S. A. I. M. de Santiago de Compostela

Constructor: Hermanos Mascioni (1977).

Caja original de Manuel de las Viñas (1704-12)

Órgano de tres teclados manuales de 61 notas (C-c6) y pedal de 32 notas (C-g4)

Transmisión: Electromagnética

Tono de afinación: 440 Hz.

I Teclado: Positivo	II Teclado: Gran Órgano	III Teclado: Recitativo-Expresivo
Principal 8'	Principal 16'	Quintadena 16'
Flautado chimenea 8'	Bordón 16'	Principal 8'
Flauta 4'	Principal 8'	Bordón 8'
Sesquíáltera 2' 2/3 y 1' 3/5	Flautado 8'	Viola da gamba 8'
Quincena 2'	Flauta 8'	Octava 4'
Decinovenia 1'1/3	Octava 4'	Flauta 4'
Veintidosenia 1'	Flauta Chimenea 4'	Lleno V
Címbala II	Docena 2'2/3	Nazardo 2' 2/3
Trompeta Real 8'	Quincena 2'	Flautín 2'
Cromorno 8'	Decinovenia y Veintidosenia	Flauta diecisetena 1' 3/5
Trémolo	Veintiseisena y Veintinovenia	Voz celeste 8'
	Lleno IV	Fagot 16'
	Corneta V	Trompeta Real 8'
	Trompeta Magna 16'	Clarín 4'
	Trompeta Real 8'	Trémolo
	Trompeta 8'	
	Clarín 4'	

Pedal	Uniones y acoplamientos	Anuladores
Contras 16'	I 8' / P	Leng. II
Subbajo 16'	II 8' / P	Leng. III
Bordón 16'	III 8' / P	Lleno
Quinta 10' 2/3	III 8' / II	Suboctavas
Bajo 8'	III 8' / I	Superoctavas
Principal 8'	I 4' / P	T Ped
Bordón 8'	II 4' / P	Fondos de 16'
Quinta 5' 1/3	III 4' / P	
Octava 4'	I 4' / I	
Flauta 4'	I 16' / I	
Lleno VI	I 4' / II	
Bombarda 16'	III 4' / I	
Fagot 16'	I 16' / II	
Trompeta 8'	II 4' / II	
Fagot 8'	III 4' / II	
Clarín 4'	III 4' / III	

Monasterio Benedictino de San Paio de Antealtares

Constructor: Alberto de la Peña (1784)

Restaurador: Taller de Organería de Gerhard Grenzing (1974 y 1996)

Órgano de dos teclados manuales de 51 notas (C-d5). 10 contras abiertas de 13 palmos C, D, E, F-H enganchado al Órgano Mayor.

Transmisión: Mecánica

Tono de afinación: 420 Hz.

Temperamento: Mesotónico

Mano izquierda

Mano derecha

Órgano Mayor

Flautado	8'	Flautado	8'
Violón	8'	Violón	8'
		Flauta	8'
Octava	4'	Octava	4'
Docena	2' 2/3	Docena	2' 2/3
Quincena	2'	Quincena	2'
Decinovenena		Lleno III	
Veintidocena		Címbala III	
Lleno III		Corneta VI	
Trompeta Real	8'	Trompeta Real	8'
		Trompeta Magna [<i>int.</i>]	16'
Bajoncillo en Ecos	4'	Clarín en Ecos	8'
Bajoncillo [<i>exterior</i>]	4'	Clarín [<i>exterior</i>]	8'
Chirimía [<i>exterior</i>]	2'	Oboe [<i>exterior</i>]	8'
Enanos [<i>exterior</i>]	8'	Enanos [<i>exterior</i>]	8'

Cadereta interior

		Flautado	8'
Tapadillo	4'	Flauta dulce	4'
Octava	4'	Octava	4'
Quincena	2'	Quincena	2'
Decinovenena	1' 1/3		
Címbala III		Címbala III	
		Cornetilla en Ecos	
Clarín (en octava)	4'	Clarín	8'
Dulzaina	8'	Dulzaina	8'

Iglesia de la Compañía de Jesús (Universidad)

Constructor: José Sanz (1801)

Restaurador: Taller de Organería de Gerhard Grenzing (1998)

Órgano de un teclado de 47 notas (C-d5) y octava corta.

8 contras de 13 palmos. Pedal de suspensión de la tapa del arca de ecos.

Tambor y timbal

Transmisión: Mecánica

Diapasón: 417 Hz.

Temperamento: Mesotónico

Mano izquierda

Flautado	8'
Octava	4'
Quincena	2'
Lleno III	
Címbala III	
Nazardos IV	
Trompeta Real	8'
Viola (Bajoncillo en ecos)	4'
Clarín	8'
Bajoncillo	4'
Orlo	8'

Mano derecha

Flautado	8'
Octava	4'
Quincena	2'
Lleno III	
Címbala III	
Corneta Magna VI	
Corneta en Ecos VI	
Flauta Travesera II	8'
Trompeta Real	8'
Violín (Clarín en Ecos)	8'
Trompeta Magna	16'
Clarín	8'
Orlo	8'

Iglesia de San Miguel dos Agros

Constructor: Pedro Gómez Mesnier (1842)

Restaurador: Taller de Organería «Hermanos Desmottes» (Landete [Cuenca], 2001)

Órgano de un teclado de 54 notas (C-f5). 8 pisas.

Transmisión: Mecánica

Diapasón: 422 Hz.

Temperamento: Vallotti

Mano izquierda

Flautado de 13	8'
Octava	4'
Docena	2' 2/3
Quincena	2'
Trompeta Real	8'
Bajoncillo [<i>ext.</i>]	4'

Mano derecha

Flautado de 13	8'
Octava	4'
Docena	2 2/3
Quincena	2'
Trompeta Real	8'
Trompeta Magna [<i>ext.</i>]	16'

RECOMENDACIONES AL PÚBLICO

Entrada

La entrada es libre hasta completar el aforo

Si algún espectador tuviera que abandonar el recinto, se ruega que lo haga entre pieza y pieza, no durante la ejecución musical

Puntualidad

Se ruega la máxima puntualidad. Una vez iniciada la actuación, si la organización lo considerara oportuno, no se permitirá la entrada al recinto por respeto al público y a los artistas

Grabaciones y fotografías

Está prohibido cualquier tipo de grabación sonora o de imagen por cualquier medio, incluida la realización de fotografías con o sin flash

Silencio

La calidad de los conciertos pueden verse reducida por ruidos que perturben la concentración de los músicos y afecten a la audición musical

Telefonía móvil

Se ruega a los espectadores que antes de entrar se aseguren de que sus teléfonos móviles u otros dispositivos que emitan sonidos estén desconectados

