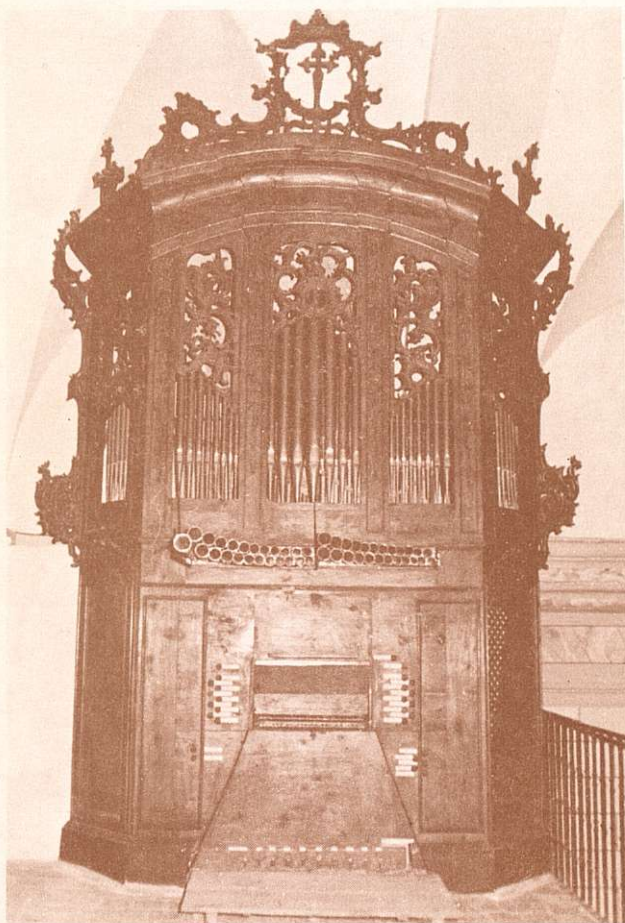


FUNDACIÓN JUAN MARCH
CAJA DE AHORROS DE ALBACETE

CICLO DE MÚSICA
EN EL
Órgano histórico de Liétor
(Albacete]



Mayo de 1983

CICLO DE MÚSICA EN EL
ÓRGANO HISTÓRICO DE LIÉTOR
(Albacete)

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CAJA DE AHORROS DE ALBACETE

CICLO DE MÚSICA
EN EL
Órgano histórico de Liétor
(Albacete)

Mayo de 1983

INDICE

	Página
Presentación	5
El Órgano de Liétor , por Francisco Navarro Pretel	7
Composición del Órgano de Liétor.	21
El Órgano Español entre los siglos XVI y XVIII , por Louis Jambou.	23
Programa General	35
Notas al Primer Concierto.	43
Notas al Segundo Concierto.	44
Notas el Tercer Concierto.	45
Notas al Cuarto Concierto.	48
Participantes.	49

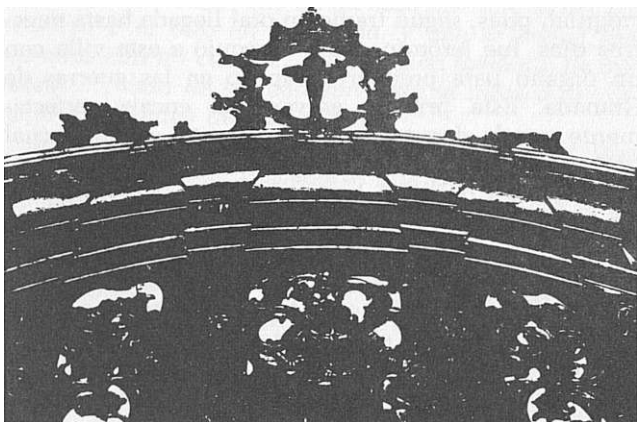
La restauración de un órgano antiguo español no es un hecho frecuente en nuestros días, a pesar de la gran riqueza de nuestro país en órganos históricos. Mucho menos frecuente es que esa restauración se lleve a cabo en el instrumento parroquial de un pequeño pueblo, respaldada por todos sus habitantes en la convicción de que, salvándolo, se recuperaba parte de su noble pasado y se hacía más rico su presente.

La restauración del órgano de la parroquia de Liétor fue, en suma, una hermosa aventura coronada por el éxito, que viene a demostrar de nuevo cómo la sociedad misma, sus personas e instituciones, pueden y deben ser promotores y protagonistas de su acción cultural.

Este ciclo de conciertos, a cargo de cuatro reconocidos especialistas españoles, quiere subrayar la ejemplaridad de esta obra y propiciar un mejor conocimiento de este instrumento histórico no ya a los vecinos de Liétor, que lo conocen bien, sino a todos los albacetenses que sientan curiosidad por una joya de su provincia y a todos los interesados por nuestro patrimonio cultural. Incluidos, claro esta, los organistas y los musicólogos.

Hemos incluido en este folleto, enmarcando los programas, un estudio del órgano tradicional para poder situar en él las características del instrumento de Liétor, y un resumen de las investigaciones que sobre el mismo ha hecho el alma de todo este proyecto, el cura-párroco de Liétor don Francisco Navarro Pretel. La conclusión a la que llegan resalta el feliz resultado de la unión de las dos principales escuelas organeras de la península, la catalano-valenciana y la castellana, en un ejemplar de síntesis y rara perfección. Con él se incorpora Albacete al mapa organístico español y con todos los honores. Estamos todos de enhorabuena.

EL ÓRGANO DE LIÉTOR



Introducción

La villa de Liétor, de la provincia de Albacete, situada en las estribaciones de la Sierra de Alcaraz, en la margen izquierda del río Mundo, es un pintoresco pueblo de unos 2.600 habitantes que busca afanosamente soluciones para subsistir en el futuro, al tiempo que defiende y trata de cuidar con esmero los monumentos que han llegado hasta nosotros de su glorioso pasado, entre los que habría que resaltar en estas líneas el órgano barroco que hoy posee el templo parroquial de Santiago Apóstol.

Para informar debidamente sobre este antiguo y bello instrumento, tenemos forzosamente que hacer un somero bosquejo del devenir histórico de esta villa. El órgano está situado en el coro de la parroquia, dedicada a Santiago Apóstol, patrono de la villa, pues fue en tiempos del Infante don Alfonso, que después fue Rey de Castilla, décimo de este nombre y apodado el Sabio, cuando Liétor fue dado a la Orden del Señor Santiago, la que constituyó una Encomienda fronteriza con el Reino moro de Granada, uniendo en dicha encomienda las villas de Socovos, Férez, Letur y Liétor. Así se mantuvieron hasta la disolución de las Ordenes Militares.

Algunos caballeros castellanos y aragoneses hacen su asiento en la villa de Liétor, en donde ocupan cargos de Alcaldes por el estado noble, Regidores, etc. Así llegamos a 1570 en que se produce la rebelión morisca y los caballeros de Liétor se unen a don Juan de Austria para sofocar el levantamiento. Aquí radica la primera noticia de la existencia de un órgano en esta parroquia, pues, según tradición oral llegada hasta nuestros días, fue Jeromín quien obsequió a esta villa con un órgano para premiar su apoyo en las guerras de Granada. Esta primera aseveración encaja perfectamente con la documentación existente, según la cual Liétor perteneció a la Jurisdicción de Caravaca desde el 8 de febrero de 1566 hasta el 26 de enero de 1589 y con el Marqués de Vélez se enroló gente del partido de Caravaca, entre otros. Aún se conserva un documento de compraventa de la esclava morisca capturada en dicha guerra por uno de Liétor. A esto se suma la coincidencia de que es a partir de 1581 cuando en los Archivos se alude ya al órgano de la parroquia en un testamento que dice textualmente: *...pido que en mi entierro se toque la música de la iglesia...*

Órganos antiguos en la parroquia

La documentación de que hoy disponemos para datar definitivamente el órgano de Liétor es aún escasa. Indirectamente podemos aventurar una serie de hipótesis apoyadas en documentos históricos y estudios artísticos pero el trabajo de investigación debe seguir hasta llegar a la certeza absoluta sobre el autor, época de construcción y curriculum histórico de este importante instrumento, único en la zona en estado de funcionamiento.

Ya hemos hablado de la tradición oral según la cual don Juan de Austria hizo donación de un órgano a la parroquia de esta villa.

A partir de 1581, los documentos que aluden a la existencia de un órgano en la parroquia son abundantes: 1590, testamento de Gómez Garci de Marina: *...la misa de mi enterramiento se diga cantada con diáconos y a canto de órgano*; 1603, testamento del Lic. Alonso Sánchez Galera, presbítero: *...que el entierro sea con la música que hubiere.*

Es bien sabido que «canto de órgano» significa solamente, en la terminología antigua, «canto polifónico», pero también lo es que la polifonía muy rara vez se

hacía solamente «a capella» y lo normal era que la acompañaran los instrumentos musicales y muy especialmente el órgano, y así lo vemos en el testamento de Isabel de Ocón dado en 1628 que dice: *Item mando que el día de mi entierro y el siguiente de las honras, en cada uno se digan dos nocturnos a canto de órgano con toda música, el uno en mi casa que será el día del entierro y el otro en la Iglesia, y que se hagan tres paradas con mi cuerpo... y fundo una memoria de tres misas... y han de ser cantadas con la música del órgano y ofrendas de pan y cera...*

Luego ya tenemos en estas fechas dos órganos, uno portátil, que puede trasladarse a la casa, y otro en la parroquia. Este nuevo dato queda confirmado en el Inventario de 1720 donde en el capítulo de alhajas dice: «Un órgano mediano corriente» y en el de madera dice: «Un cajón de música viejo». Incluso parece ser que el órgano estaba ya en malas condiciones pues se enumera «un taburete en que se sienta el sacristán para tocar el órgano ya viejo».

Si el cajón de música que se enuncia anteriormente es un órgano portátil de los que abundaban en muchas iglesias del siglo XVI, hemos de afirmar que él o el otro órgano mediano corriente fue el donado por don Juan de Austria, pero ni uno ni otro es el actual, por lo que diremos después.

Durante la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII es constante la reseña en las cuentas parroquiales del sueldo «por tocar el órgano» o por «sacristán y organista», cargo éste que al parecer pasó en esta parroquial de padres a hijos en la familia de Miguel de León, Joseph de León...

Otro dato importante a tener en cuenta son los capítulos de Data reñejados en las cuentas de fábrica, por los que podemos seguir la historia del estado y reparaciones del órgano (mediano corriente) de la parroquia:

- 1694: 315 reales vellón por aderezar el órgano.
- 1697: 290 reales vellón en aderezar el órgano y otros gastos que se ofrecieron con los organistas.
- 1719: 330 reales que se gastaron y dieron por su trabajo a un organista por el que tuvo en componer el órgano de esta villa.
- 1724: 54 reales que pagó al maestro que apañó y compuso los fuelles del órgano.
- 1730: 75 reales que se gastaron en componer el órgano.

De 1731 nos ha quedado un documento interesante. Se trata del Acta del Cabildo del Concejo, Justicia y Ayuntamiento de esta villa, celebrado el 26 de junio del mismo año y que entre otras cosas trataron el tema del órgano con las siguientes palabras: ...dichos señores, *asistidos del dicho señor cura, dijeron que por cuanto en dicha Iglesia Parroquial hay un órgano único totalmente destruido que no se puede usar de él. Y para que se aderece y componga y quede usual para el culto divino, acordaron se componga. Y respecto de hallarse en esta villa maestro de toda suficiencia éste lo practique. Y fecho que se le pague enteramente a razón cada día de cinco reales, en cuyo precio y la comida está ajustado, lo que oído por dicho señor don Alonso dijo se obligaba para más bien servir a Dios Nuestro Señor y a su iglesia, a darle la comida por vía de limosna. Y para exonerar a la fábrica de este gasto. Todo lo cual así se ejecute. Y para que el fabriquero entregue la cantidad que para ello se ofrezca baste el libramiento dado por sus mercedes con el cual, y recibo del dicho Maestro, se le harán buena en sus cuentas. En cuya conformidad así lo acordaron y firmaron de que doy fé: Don Alonso de Belmonte Suárez, don Esteban Barba Rodríguez de Vera, don Pedro de Galera Amores, Licenciado don Pedro García Rabanal, don Diego de Belmonte Suárez. Ante mí, Tomás Hidalgo Granados, escribano.*

Efectivamente, esta importante restauración debió realizarse, pues en las cuentas de fábrica tomadas al mayordomo fabriquero en 1733, aparece una partida en el capítulo de data que dice: *6 ducados y 9 reales para pagar al carpintero y herrero que hicieron el herraje y enmaderamiento para el órgano y demás materiales para los cañones y más 6 ducados, 2 reales, 12 maravedíes, que se dieron ai organista que lo compuso, que ambas partidas componen 1002 ducados, 21 reales, 12 maravedíes, en componer dicho órgano y los fuelles. Más dos libras de aceite para el órgano.*

Todo encaja perfectamente, pues aquel órgano ya viejo del que hablaba el inventario de 1720, cuando es visitado en 1740, se dice: ...entróse en *dicho Coro* y se reconoció el órgano, que es mediano, está bueno y sin necesidad de reparo.

El inventario de 1742 es el que hasta ahora nos había inducido a error, pues dice textualmente «un órgano de 23 cañones», coincidiendo éste número con los tubos que hacen frente en el centro de la fachada del órgano actual, pero no hay duda de que el de 23 cañones es el mismo que se viene describiendo desde la segunda

mitad del XVI. El mueble barroco que tiene el actual, no corresponde indudablemente a esas fechas. Incluso el número total de tubos de fachada tampoco coincide. Y, finalmente, por otros datos que a continuación diremos, parece sumamente improbable que el actual órgano de la Iglesia sea el descrito.

Para terminar este capítulo digamos que, en 1764, hay otro gasto de Compostura del órgano: 130 reales *dados a Salvador García, maestro de órganos, vecino de Hellín, que vino a ésta a componer el órgano de esta Iglesia.*

En nuestra opinión, aquel arreglo importante de 1733 hizo mantenerse el viejo órgano medio siglo más en funcionamiento, pues el último dato es el ingreso en las cuentas de fábrica de «38 reales en que se vendieron unos fuelles viejos del órgano», en el año 1784.

Viene después un enorme silencio de cerca de 50 años en los que no aparece ningún dato sobre el órgano, ni reparos pequeños, ni citas del sueldo del organista, nada. Nada, salvo la petición expresa de un nuevo órgano en 1815 y 1824, para el que hubo presupuesto formado, y con el argumento, entre otros, de que su falta en la parroquia originaba que los habitantes de Liétor prefirieran la iglesia de los Carmelitas Descalzos porque *la ven adornada de este instrumento tan esencial.* Reproducimos íntegro este documento, de un borrador del archivo parroquial, y un extracto de la respuesta, denegando la petición por dificultades económicas.

(Serenísimo Sr. *Infante don Francisco de Paula*)
(Señor Juez Protector de Iglesias, hoy las Órdenes Mili...)

Don Melchor Rubio Sandoval, cura propio de la única Iglesia Parroquial de esta villa de Liétor, territorio de la Orden de Santiago, en el Reino de Murcia, a V.S. con el debido respeto y sumisión hace presente: Que en el año de 1815 y 1824 recurrid a V.S. haciéndole ver la necesidad que tenía su parroquia de un Órgano para solemnizar las funciones y festividades de la Iglesia con la distinción que está prevenido por sus Rúbricas, y que su falta daba margen a que estos habitantes dejasen de concurrir a su Parroquia a oír la Palabra Divina, prefiriendo a la Iglesia de Carmelitas Descalzos extramuros de esta Población, porque la ven adornada con este instrumento tan esencial, que con dificultad se encontrará otra Iglesia Parroquial que no lo tenga, mayormente

ascendiendo su vecindario a unos 500 vecinos (A ia petición del año 1824, recayó ia Providencia de que). En la Instancia formada en el año 1824 manifestaba a V.S. había sido tasado un Organo suficiente para esta Parroquia por maestros inteligentes en la cantidad de 9.300 reales vellón que en el día pudiesen hacerlo con alguna rebaja porque los materiales podrán comprarlos con [alguna] equidad, y hacerse su pago en dos plazos iguales, uno al dar principio a su fabricación, y el otro en el año venidero, por cuyo medio le había más (fácil) cómodo a S.A. para satisfacerla, sin que Jos fondos de esta Real Encomienda de Socovos pudiesen sufrir un gravamen capaz de poder atender a las cargas de justicia que tiene contra sí, y a ingresar parte de sus rentas en la Tesorería General de S.A.R.

Las causas que motivaron la Suspensión de la Construcción del Órgano a que hace referencia esta instancia, en el año pasado de 1824, desaparecieron felizmente (mediante a que), y las aflicciones que nos habían oprimido en los años anteriores a aquella fecha, se han desaparecido con las sabias disposiciones del Gobierno Legítimo de S.M., Dios le guarde, por tanto:

A V.S. suplica que, teniendo en consideración cuanto lleva expuesto el recurrente, tenga a bien acceder a la Construcción del Instrumento que se solicita (atendiendo), en atención a la notable falta que hace, pues de lo contrario llegará el caso de que en los días Festivos quedará la Parroquia sin concurrencia, trasladándose sus feligreses a la de Carmelitas, como llevo manifestado.

Gracia que no dudo conseguir del cielo de V.S. cuya vida guarde Dios muchos años.

Liétor, 28 de junio de 1824.

— oOo —

El abogado habilitado de Defensor de iglesias se ha enterado de lo expuesto y pretendido por parte del Serenísimo Sr. Infante don Francisco de Paula como Comendador de la de Socovos, sobre la obra del embaldosado y construcción del Organo que se solicita, sin hacer mérito del esterado de la Iglesia (...).

Es muy sensible seguramente que la beneficen-

cía de Su Alteza no sea igualmente extensiva a dotar a la Iglesia del Órgano que Jos maestros organeros han tasado por todo su coste en la cantidad de 9.300 reales bajo su allanamiento de fabricarle por esta única cantidad con arreglo a otro que asegura haber construido en la Iglesia de Segura de la Sierra, pues aunque reflexionando el asunto con imparcialidad se confiese que semejante máquina instrumental no es absolutamente precisa y necesaria para prestar a Dios el culto a que estamos obligados por deber de nuestra sagrada Religión, conociéndose por lo mismo muchas parroquias que no Jo tienen todavía por su notoria escasez de fondos, no deja de tener razón el Párroco de la de Liétor por solicitar que su Parroquia sea dotada de Órgano como lo están otras de la Orden, porque llevados los fieles de la curiosa sensibilidad prefieren su asistencia al Convento de religiosos y sus funciones por causa del Órgano que en él existe, con abandono de la obligación que les incumbe de concurrir a su Parroquia a Jos divinos oficios y sacramentos y oír de la boca de su Párroco las máximas del Evangelio en los días dominicales.

Advierte no menos el Defensor que, fabricado el Órgano, sería consiguiente dotar al organista que le tocase, grabando a la fábrica si lo permitiesen sus fondos, o en su defecto a los diezmos que paga el Pueblo con este nuevo cargo de voluntad, allanamiento que ha hecho Su Alteza de sufrir por ahora el referido pago, y que no es razón exponerle a mayores sacrificios en los presentes tiempos, se abstiene por ahora el Defensor de instar por ahora sobre Ja construcción del Órgano, reservando continuar la instancia cuando puedan estar curadas Jas JJagas causadas en los años anteriores con Ja innovación de diezmos y Jas actuaJes obras de embaldosado y estero.

Por estas consideraciones es de parecer el Defensor (...), que en cuanto a la construcción del Órgano, se suspenda por ahora toda actuación, lo que se entienda con reserva de continuarla en adelante, siempre que Jas circunstancias permitan dotar a la Parroquia con el referido instrumento y de quien le toque para mayor aumento del culto divino, y que sus feligreses no tengan motivo aJguno para dejar de concurrir a los sermones del Párroco y funciones parroquiaJes que en ellas se celebren. Sin embargo, acordará

Vuestra Señoría con su acostumbrada justificación lo que sea de su superior agrado.

Madrid, 3 de noviembre de 1824

¿Se llegó a construir ese órgano para la Iglesia?

De ser así, dicha construcción se tuvo que realizar entre 1825 y 1835, fecha en que los frailes abandonan el Convento de Liétor a causa de la desamortización de Mendizábal. Demasiado poco tiempo, en el que, según la historia, no cambió el mal momento económico de la Encomienda.

El órgano del convento de Carmelitas Descalzos

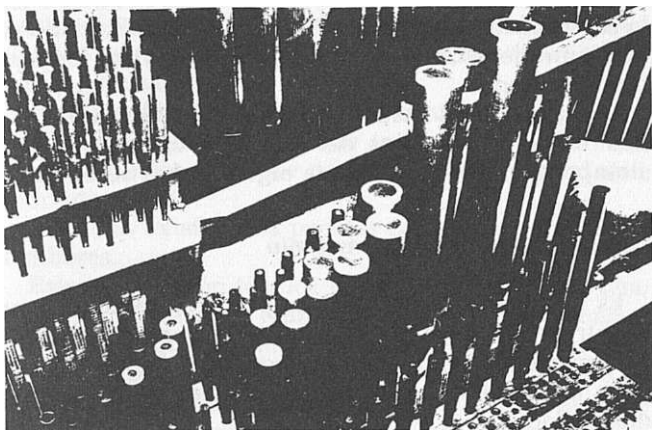
Volvamos nuevamente a nuestra historia para seguir el hilo, esta vez creo certero, del órgano actual.

Liétor, rodeada prácticamente por ciudades y villas de otros señoríos (Concejo Real de la Ciudad de Alcazar por Elche, Ayna y Peñas de San Pedro; Marquesado de Villena por Chinchilla, Tobarra, Hellín, Issa), mantiene su santiaguismo con énfasis especial. Por ello, cuando en marzo de 1667 se comienza a gestionar por parte de la Orden Carmelita la posible fundación de un Convento de Descalzos en esta villa, encuentra la oposición rotunda por parte del Consejo General de las Órdenes, y sólo tras más de doce años de gestiones, se logra una provisión real dada por Carlos II el 11 de junio de 1679, pero en la que se hace constar expresamente: *...doy licencia para que dicha religión de Carmelitas Descalzos puedan fundar y funden en dicha villa de Liétor un convento de Religiosos de Ella, sin que por ello se caiga ni incurra en pena ni calumnia alguna no embargante el establecimiento que dispone que sin Ja licencia del Capítulo General de dicha Orden de Santiago no se funden monasterios en Jugares de ella con que «dispenso por esta vez y por este caso», quedando en su fuerza para lo demás adelante...*

La edificación de todo el conjunto monumental del convento debió terminarse en los primeros años del siglo XVIII, y el templo fue dotado de gran número de obras de arte, entre las que contaría el órgano aludido y aún no documentado.

El convento adquirió gran auge y -prestigio que abarca una centuria, poco más o menos, hasta la Desamortización.

Creemos, por tanto, que al abandonar los frailes el convento de Liétor, su órgano fue trasladado (junto a



otras obras de arte) a la Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol y éste sería el actual instrumento barroco.

Esta hipótesis queda también afianzada por un detalle curioso que se advierte en el remate de la caja del instrumento; resulta que siempre se ha advertido el «espolio» de un escudo que coronaba el mismo, pero queda, para nuestra suerte, la corona del remate y una estrellita lateral, lo cual cuadra perfectamente en el escudo carmelitano que debió poseer en su origen. Hoy subsisten dichos indicios junto a la enseña santiaguista colocada recientemente.

El autor

Así las cosas, tenemos que tomar en consideración una pequeña indicación a lápiz, situada en una tabla del interior del instrumento y que hasta ahora no la habíamos considerado significativa porque no parecía tener entidad suficiente (escritura burda, en sitio no habitual y hecha un poco de pasada) como para tenerse por la firma auténtica. Esta nota a lápiz dice: Se hizo este órgano en *el* año 1787. *Joséph Llopis lo hizo.*

Las investigaciones realizadas hasta el momento no nos han dado certeza de la existencia de este organero por la zona. A pesar de ello las características del órgano apuntan efectivamente a esta fecha y a la tradición organera existente en Levante y Baleares, algo que también sugiere el apellido del supuesto artesano.

Este es, sin duda, el órgano que aparece en los archivos parroquiales a partir de 1838, empleado para solemnizar las funciones de la Cofradía del Rosario. Y en la segunda mitad del siglo XIX se satisfacen jornales al ayudante de sacristán por su *trabajo de alzar los fuelles del órgano*.

Desde entonces hasta nuestros días figuran con claridad todos los arreglos del mismo y es inventariado siempre sin sombra de duda alguna sobre su entidad.

Características del instrumento

Es un órgano que se destaca por la perfección en su construcción, pues en él se ve claramente la intención y el pensamiento del autor: Hacer un órgano mediano pero de muchas posibilidades sonoras, gracias a sus dos teclados.

El teclado principal está hecho a partir de un Violón, juego tapado de cuatro pies sonando en ocho pies, y la fachada está constituida por los veintitrés primeros tubos del flautado de cuatro pies, normalmente llamado octava.

Estos dos juegos fundamentales (Violón y Octava), soportan la pirámide sonora formada por una Quincena, una Decinovenena y seis filas (ocho al origen) de lleno (Lleno y Címbala), lo que es realmente mucho para una sola fundamental en tubos tapados.

Esto manifiesta la voluntad del organero de realizar un órgano muy brillante y muy claro, acorde con la tradición barroca de finales del siglo XVII y principios del XVIII, donde los llenos y címbalas de muchas filas superan los juegos de trompetas.

Los juegos de detalle son la tradicional Corneta de mano derecha (de gran sonoridad en este caso), una Flauta travesera, dos juegos de Nasardos de mano izquierda, las Trompetas reales interiores, también muy tradicionales y el Bajoncillo y el Clarín horizontales.

Para contestar al teclado principal, existe un segundo teclado que podríamos llamar «de eco», situados sus tubos en la parte baja del instrumento. La base sonora de este segundo teclado es de cuatro pies, y no de ocho, costumbre extraña para organistas y organeros de hoy pero frecuente en muchos órganos antiguos de Mallorca y Cataluña.

Así encontramos un Tapadillo de dos pies sonando en cuatro pies y una Quincena abierta de dos pies (réplica exacta en más agudo del Violón ocho y Octava cuatro del teclado principal).

Además, este teclado de eco, consta de otros tres juegos solistas de mano derecha: Un flautín de cuatro pies (dos tubos de madera por nota de muy buena sonoridad) y, encerrado en una caja expresiva, una flauta y unos violines (juego de lengüetas de tipo Clarín). Ambos teclados no se acoplan.

Finalmente, para apoyar un conjunto de voces tan brillantes, el organero añade un «pedalier» de ocho teclas con ocho tubos de ochos pies de sonoridad muy redonda.

También existen dos pedales correspondientes a los tambores.

Esta descripción técnica nos hace ver que el órgano histórico de Liétor es realmente perfecto en su género y categoría, y que muchas catedrales estarían orgullosas de poseerlo. En cuanto a la parte mecánica, se trata de una pieza modélica, resolviendo con agilidad e ingenio los numerosos problemas que encierra un órgano mediano de tal sonoridad.

La última restauración

Bajo la asesoría del prestigioso organista Francis Chapelet, experto-asesor en el Consejo de Castilla y León para la conservación de los órganos históricos, se comenzaron los trámites para la posible restauración del de Liétor, y él mismo nos narra el proceso de la misma:

Cuando me invitaron a visitar el órgano de Liétor, descubrí un instrumento de inmensa calidad pero muy deteriorado: los secretos presentaban filtraciones (no tan visibles en períodos de humedad); la mecánica de los teclados funcionaba pero con muchas dificultades. A los mismos teclados, con su bonita marquetería, les faltaban numerosas piezas de hueso. El bloque de las trompetas horizontales se había despegado del secreto y presentaba enormes escapes de viento. Para alimentar el órgano, un motor muy ruidoso llenaba un fuelle rectangular sin caja de regulación de presión... Pero los daños más notables residían en el estado catastrófico de la tubería: cada tubo, debido a afinaciones sin cuidado, presentaba en su parte superior varias rasgaduras y abolladuras que siempre alteran la sonoridad e impiden el mantenimiento de una buena afinación. Finalmente diré que todos los juegos de trompetería estaban muy estropeados.

Una vez en Liétor, intenté hacer una afinación provisional del órgano con el fin de juzgar acerca de su calidad sonora, y en el verano de 1981 se organizó una audición pública, para dar a conocer al pueblo que el órgano, joya del patrimonio artístico de Liétor, era recuperable y podría participar después de una debida restauración, en la vida cultural y cultural del pueblo.

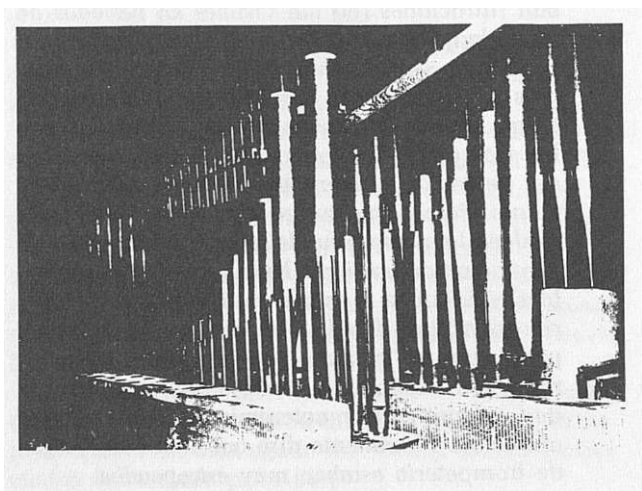
El éxito de esta manifestación, convenció a todos de que el citado instrumento tenía que ser restaurado de la manera más perfecta posible.

La empresa elegida para tan importante trabajo fue la casa Pascal Quoirin, de Francia, uno de los organeros más sabios y prestigiosos a nivel europeo, en cuanto a restauración de órganos antiguos se refiere, muchas veces solicitado por el Ministerio de Cultura francés para salvar los órganos históricos más valiosos del vecino país.

Así, a principios del mes de agosto de 1982, un equipo de especialistas en trabajos de madera, en restauración de tubos de estaño y el propio Quoirin para la amornización, se trasladaron a Liétor para efectuar «in situ» todo los trabajos de restauración, para lo que emplearon algo más de un mes.

Estas operaciones de restauración consistieron en:

- Reparación de Jas fugas de aire del fuelle.*
- Colocación de un motor-ventilador silencioso.*



- Colocación de una caja de regulación de presión y conductos de madera con sus mecanismos inherentes (poleas, balancines...).
- Desmontaje total del órgano y limpieza a fondo de todas las piezas del mismo.
- Revisión de los secretos y de todos los conductos de aire con puesta de piejes y panel en las fugas.
- Encolado con papel de todos los tubos de madera y restauración de los mismos según la antigua tradición.
- Reparación completa de ambos teclados con reposición de las teclas dañadas, en hueso labrado, idénticas a las primitivas.
- Limpieza de la fachada del instrumento, reparación de algunas molduras y otras partes dañadas, puesta de un techo protector de madera para tubería interior y consolidación de la estructura del mueble.
- Revisión y reposición, en su caso, de válvulas, tapas, arcos de viento, tetillas, muelles y panderetes, a cargo del mecánico especialista Alain Faye.
- Desbollar y soldar varias rasgaduras de cada uno de los 950 tubos de metal (sobre los 1.067 de que consta el órgano), trabajo este de enorme paciencia y perfección, a cargo del maestro tubero Dominique Lalmand.
- Alargamiento de los tubos demasiado cortos y complemento en copia de los tubos que faltaban; así como los soportes de algunos juegos de boquilla.
- Restauración total de los cinco juegos de trompetería.
- Finalmente vino la última fase, consistente en la armonización y afinación, a cargo del Maestro Quoirin.

En la restauración del órgano colaboraron la Caja de Ahorros de Albacete, la Dirección Provincial de Cultura, la Excma. Diputación provincial y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, y su inauguración, con un concierto de Francis Chapelet organizado por la Caja de Ahorros de Albacete, tuvo lugar el 30 de octubre de 1982.

Es ahora cuando podemos afirmar que comienza una nueva fase, que deseamos se pueda denominar fructífera. No sólo se ha salvado una pieza artística de incalculable valor sino que, además de cumplir con el objetivo primordial para el que fue construido (ensalzar y potenciar la participación litúrgica de la Comunidad Cristiana en sus habituales celebraciones), quisiera ahora convertirse en vehículo cultural para todo este pequeño pueblo rural y para toda la provincia, por medio de una serie de conciertos de gran altura. Es magnífico pensar que un pequeño lugar de la sierra albaceña pueda brindar en estos tiempos un servicio tan noble y de tan alto valor artístico a la cultura popular.

Francisco Navarro Pretel
Cura Párroco de Liétor

ÓRGANO DE LIÉTOR
(Joseph Llopis, 1787)

— 000 —

2 Teclados de 47 notas (1.^a Octava normal).
9 Champiñones de Contras abiertas de 8 pies.

TECLADO PRINCIPAL

IZQUIERDO

Violón 8
Flautado 4
Quincena 2
Diez y Novena 1 1/3
Lleno a 3 filas
Címbala a 3 filas

Nasardos en 15
Nasardos en 19

Trompa Real interior 8
Bajoncillo exterior 4

DERECHO

Violón 8
Flautado 4
Quincena 2
Diez y Novena 1 1/3
Lleno a 3 filas
Címbala a 3 filas

Corneta 6 filas
Flauta travesera 2 filas

Trompa Magna interior 16
Clarín Claro exterior 8

TECLADO DE ECO

IZQUIERDO

Tapadillo 4
Quincena 2

En caja \ Violín (tipo Clarín)
expresiva ' Flauta Dulce

DERECHO

Flautín 4 (dos filas)
Tapadillo 4
Quincena 2

Restauración: Pascal Quoirin (1982)
Dirección artística: Francis Chap elei



EL ÓRGANO ESPAÑOL ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVIII

Entre todos los instrumentos musicales tradicionales de Occidente el órgano es, sin lugar a dudas, el que mayores y más profundas transformaciones ha sufrido a lo largo de su historia. En dos aspectos, sobre todo, el rey de los instrumentos se ha mostrado de una ductilidad y receptividad que hacen de él el instrumento evolutivo por excelencia. Así, ha adaptado a su funcionalidad las técnicas que marcan y jalonan la historia de las ciencias a lo largo de los siglos y que han tendido todas ellas a aligerar y hacer más leve «el arte de tañer el órgano». Por otra parte, el órgano, instrumento aglutinador y sedimentador, se ha enriquecido cada vez más con la tímbrica, acaparando y remedando el timbre de los instrumentos antiguos, modernos y contemporáneos o creando nuevos timbres que le son propios.

La historia del órgano gira, con buena lógica, en torno a particulares conquistas técnicas generadoras, a su vez, de modalidades compositivas correspondientes a cada etapa del instrumento. Es justo notar, en efecto, que son los mismos organeros —organistas todo ellos también hasta finales del siglo XV— los que imponen sus innovaciones en el instrumento que luego avivan e insuflan nuevo aliento a las obras del organista-compositor. En pocas ocasiones es el mismo organista el que se adelanta, por sus consejos o su asesoramiento técnico, a la inventiva del antiguo «maestro de hacer órganos». En Toledo, por citar un ejemplo prestigioso de organería, el organista de la catedral, Jerónimo Peraza, que ocupa su cargo desde 1579 hasta su muerte, ocurrida en 1617, es asesor técnico del Consejo del Arzobispado en la construcción de órganos durante los dos últimos decenios del siglo XVI; pero no modifica para nada los planes tradicionales que propone para órganos rurales pese a la aparición —en 1592 y en su misma catedral— de la modalidad del órgano de medio registro. Un siglo más tarde, a finales del XVII y principios del XVIII, José Solana, organista de la misma catedral toledana, queda desplazado en el manejo de su instrumento por su sobrino, más joven, Matías Solana, por su imposibilidad en dominar las novedades técnicas (multiplicidad de registros, algunos en forma de artillería, ecos) contenidas en el nuevo órgano de Pedro Liborna y Echevarría. Sería fácil multiplicar así ejemplos en los cuales quedaría patente la necesidad, por parte de los cabildos

catedralicios, de buscar nuevo organista después de la construcción de un instrumento que ofrece, en los momentos críticos de su evolución, nuevas posibilidades técnicas y sonoras al intérprete. Quedaría por matizar, desde luego, tal afirmación tanto en la historia del órgano de los siglos pasados, en cuyo proceso de construcción inicial o final intervenían casi siempre uno o varios organistas, como en la más reciente, de los últimos decenios, cuyo renacer organístico, vuelto hacia el pasado del instrumento en una de sus facetas, se debe a los musicólogos y a los organistas.

Por todo ello, sin caer en exageraciones historicistas, ya que el músico lo salva todo en órganos de cualquier tipo, conviene situar las obras de estos conciertos dentro del propio momento histórico del instrumento en su proceso evolutivo, que a la vez responde a un principio acumulativo de las conquistas técnicas. En efecto, la aparición y aportación de nuevos elementos técnicos y, por ende, sonoros y musicales, se añade al órgano anterior sin destruir sus propias peculiaridades, modificadas, eso sí, a lo largo de los siglos por la evolución acústica y estética.

I. Dos escuelas en la organería de la península

El órgano español sigue, entre los siglos XVI y XVIII, una trayectoria paralela a las de otros países europeos con sus peculiares y originales características técnicas. Desde el enriquecimiento conseguido en la segunda mitad del siglo XVI pasa por un período de transición hecho de estabilidad técnica a la vez que de algunos tanteos cuya eclosión queda retrasada —debido en parte, sin duda, al bache económico de gran parte del siglo XVII— hasta alcanzar, desde los últimos decenios de este siglo, una plenitud y un apogeo que culmina en el siglo XVIII, fecundo en un sin número de instrumentos de gran valía, de los cuales quedan, afortunadamente, buenos ejemplos como el de Liétor que escucharemos durante estos cuatro conciertos.

Ahora bien, este rápido repaso a la historia del instrumento durante estos tres siglos no debe ilusionar a favorecer la creencia y la convicción de una unidad y uniformidad en su evolución dentro de las fronteras de la península, dividida en varios reinos en constante proceso de centralización.

La evolución del órgano en el mapa político-administrativo de los siglos XVI-XVIII podría, a pri-

mera vista, ceñirse y supeditarse a las fronteras trazadas por los reinos de Aragón-Valencia y Castilla. Sin embargo, esta cómoda división no responde por completo a las realidades técnicas y culturales de la historia del instrumento y, sin entrar en detalles de múltiples corrientes regionales —indiquemos solamente que un diccionario de organeros durante estos tres siglos comprendería más de un millar de nombres— convendría, durante el siglo XVI y gran parte del XVII, distinguir entre un modelo organístico catalano-valenciano, que abarcaría Cataluña con Mallorca, Valencia y Murcia, y la parte más oriental de Aragón, y un modelo castellano que cubriría todo el resto del territorio.

Cataluña, que se lleva la primacía al parecer en la introducción del órgano en la península en los siglos IX y X, llega en el siglo XVI a una madurez técnica que impone, en la franja del litoral mediterráneo señalado, un órgano cuyas características se asemejan al instrumento —también diferenciado según las naciones— de más allá de las fronteras. Este hecho podría muy bien explicarse por la presencia constante, en los siglos XV y XVI, de organeros alemanes o flamencos en centros como Barcelona sobre todo, o Valencia, pero también en Castilla es notable, principalmente en el siglo XVI, tal presencia de *maestros de fazer* órganos de misma o parecida —predominan aquí los flamencos— oriundez, que fomentarán y desarrollarán otro tipo de instrumentos de características técnicas distintas al catalano-valenciano y que a la larga, en el siglo XVIII, con una andadura de más de siglo y medio a la espalda, llegará a imponerse en la mayor parte del territorio de la península.

Las causas de esta diferenciación entre las dos grandes corrientes de la organería española quedan aún sin aclarar, pero la distinción entre una y otra se puede hacer, a grandes rasgos, en torno a los dos puntos siguientes:

1) El órgano catalano-valenciano posee una cadera de espalda, exterior al órgano principal, un positivo, es decir que tiene dos cajas que forman con su respectiva tubería sendas fuentes sonoras. Este órgano supone, por lo general, dos teclados o más, en casos excepcionales, de 42 ó 45 teclas cada uno con registros múltiples.

2) El órgano castellano es de más reducida dimensión. El único teclado, salvo contadas excepciones, tiene 42 notas y manda una única fuente sonora, aun-

que diferenciada en sus elementos, y los órganos de dos teclados son casos excepcionales.

No existe, ni en uno ni en otro modelo, sino un pedalero de contadas pisas o contras en algunos pocos órganos. Este perfeccionamiento, que llegará a desarrollarse, en Alemania sobre todo, hasta formar un teclado de singulares proporciones, quedará postergado en la península y sólo se podrá observar la generalización, en la mayoría de los órganos del siglo XVIII, de un pedalero de 8 a 12-13 pisas que permiten al organista enfatizar ciertos pasos o cláusulas finales de las obras.

II. El órgano lleno

No se trata aquí de seguir la evolución de ambos modelos, ya que, como queda indicado más arriba, el uno, el castellano, acabará más o menos imponiendo al otro sus propias conquistas técnicas, no obstante su punto de partida menos desarrollado. Pero convenía definir, a principios del XVI, ambas corrientes cuyas características se fundirán en siglos posteriores en múltiples instrumentos, entre los cuales el de Liétor.

La paleta sonora del órgano castellano está formada, en la primera mitad del siglo XVI, por las tres familias de registros, ya diferenciados e individualizados, modernamente llamados *fondos* (flautado de 8 flautas), *mutaciones o mixturas* (docenas, sobredocenas, diecisetena, lleno...) y, aunque en pocos instrumentos, lengüetería (orlos, dulzainas, trompetas...). El conjunto de las dos primeras familias compone el plenum del órgano. Para este instrumento escriben sus obras dos organistas compositores del siglo XVI, contemporáneos de los dos hitos capitales de ese siglo, cuyas composiciones y recopilaciones han llegado hasta nosotros: Venegas de Henestrosa (1557) y Cabezón (1578). En ellas se incluyen composiciones organísticas o adaptaciones de obras vocales de compositores de procedencia variada: Vila, catalán; Fernández Palero, alcarreño, asentado en Granada; Luis Alberto, vasco, organista durante unos diez años en Sigüenza; además del grupo de organistas palentinos que se vinculan con la corte de los emperadores Carlos V y Felipe II: los Soto y Antonio, Juan y Hernando de Cabezón. Para este órgano, el conjunto de sus registros, o uno o varios en particular, también escribirán sus obras organistas posteriores, que ya podrán valerse, por otra parte, de más posibilidades y recursos.

Pero este órgano posee ya la base y el fundamento del instrumento futuro y la peculiaridad que no dejará de acrecentar: la diferenciación e individualización tímbrica, conquista del siglo anterior.

El órgano de los años 1550 es un instrumento cuya tímbrica es diferenciada, es verdad, pero sus timbres, sus registros, se aúnan, se complementan, se añaden o se restan unos a otros en el único teclado por proceso de acumulación o de sustracción. De ningún modo, en este único teclado, se puede contrastar u oponer de manera simultánea un timbre a otro o un bloque de timbres a otro. El rasgo genial, verdadera chispa creadora, será, por parte del organero, el de suscitar en la segunda mitad del siglo un instrumento capaz de oponer simultáneamente individualidades o masas sonoras en el mismo teclado.

III. El órgano partido o de medio registro

En la segunda mitad del siglo XVI, al nacer el primer barroco, la curiosidad tímbrica es notoria en todas las esferas del quehacer musical y de esta época, de Giovanni Gabrieli en sus *Sacrae Symphoniae* de 1597 de modo específico, data el principio de la individualización de los instrumentos de la orquesta.

El órgano se había enriquecido ya en varios países y de forma casi «estandarizada», con un segundo teclado que ampliaba los planos sonoros y permitía contrastar elementos temáticos o armónicos de la misma composición. En la península ibérica, sobre todo en Castilla, la multiplicación de los teclados —a dos en el siglo XVI y a tres o cuatro en el siglo XVII— no va a generalizarse, como queda dicho, sin que se pueda encontrar motivo o causa satisfactoria a este hecho. Pero la inventiva y la imaginación de los «maestros de hacer órganos» del siglo XVI y de los siguientes encontrarán siempre soluciones originales, y geniales, a la densificación, a la vez que particularización, de los planos sonoros del instrumento.

En el siglo XVI, concretamente, los organeros de la península, algunos procedentes de más allá de las fronteras —recordemos a Guillaume de Lupe y a los Brebos—, hacen alarde de un ingenio y transforman el teclado único del órgano lleno antes estudiado, y que seguirá siendo base y cimiento del instrumento, en dos masas sonoras independientes, «partiendo» el teclado entre el Do³ y el Do³ sostenido, con sus correspondientes mo-

dificaciones técnicas internas, en el secreto de modo particular, y la duplicación del número de registros, divididos entre bajos y agudos o tiples, entre mano izquierda y mano derecha. Esta capital innovación técnica aparece en torno a los años 1560-1570, es decir que es contemporánea de los últimos años de la vida de Antonio de Cabezón, fallecido en 1566, y uno de los elementos provocadores en España del naciente barroco. No solamente permitía oponer masas o planos sonoros, el conjunto de los bajos al de los tiples, práctica que se ha experimentado, sin duda, pero de la cual no queda rastro, sino, y sobre todo, que autorizaba el contraste de un timbre con otro, de un registro bajo con un tiple o viceversa. A finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, el órgano lleno se une, en el mismo instrumento y ampliando sus posibilidades, al órgano partido u órgano de medio registro.

Este órgano de medio registro genera, con sus nuevas posibilidades, composiciones originales y géneros musicales procedentes de formas anteriores. Así, al *tiento* lleno se añade el *tiento* de *medio* registro, llamado también *tiento partido de mano* izquierda o derecha, o meramente registro *bajo* o *alto*, según sea el bajo o el tiple la voz solista. Cuando, a finales del XVII y durante el XVIII desaparezca el vocablo y la forma *tiento bajo* el impulso de la atracción tonal, sustituido por la palabra genérica *Obra*, se seguirá calificando las composiciones que requieren esta modalidad técnica por *Obra de mano derecha* o *de mano izquierda*.

Los organistas compositores, a partir de finales del siglo XVI, escribirán, todos ellos, composiciones para este «nuevo» instrumento. La primera obra conocida que emplea este recurso, o que se da por tal primera, es la de uno de los numerosos organistas apellidados *Pe-raza*, sin que se sepa a ciencia cierta si es de uno de los dos *Francisco* o de uno de los dos *Jerónimos*. Sea lo que fuere, todos los compositores de la península harán alarde, a los largo de más de dos siglos, de su inventiva en la ornamentación para que la voz solista, a veces son dos, luzca sus ingeniosos giros melódicos.

IV. El órgano de ecos y de lengüetería «en forma de artillería»

La primera parte del siglo XVII será un período de estabilización técnica durante el cual a los instrumentos se les va adaptando el nuevo recurso, bien por la

renovación, bien por la construcción de órganos de nueva planta. También es de notar durante gran parte del siglo, aproximadamente entre los años 1620-1680, una menor precipitación, por parte del clero rural o catedralicio, en encargar instrumentos nuevos consecuencia, sin duda, del bajón económico que atraviesa España durante este período. Pero a este siglo le corresponde igualmente una inquietud por tantear y experimentar nuevas vías al empuje y aumento de registros y planos sonoros. Este desasosiego se nota entre algunos organeros ya desde los años 1620-1630, y los cabildos catedralicios, en Cuenca y Toledo, por ejemplo, se impacientan en los años 1670-1680 por encargar importantes obras nuevas que no llegarán a realizarse hasta el último decenio del siglo. Es que las intuiciones de los primeros tardan tiempo en encontrar soluciones adecuadas a los problemas que se les plantea y que, a la fuerza, han de pasar por una obligada fase de exploración y maduración. En todo caso, ya en los años 1690, el órgano castellano ha entrado de lleno en su período de apogeo que se traducirá en el siglo XVIII por una extraordinaria actividad constructora de órganos enriquecidos con una doble dimensión sonora: la de los ecos y la de la lengüetería en forma *de* artillería.

Ambas innovaciones, maduras ya a finales del siglo XVII, tienen un doble paralelismo con el nacimiento del órgano *partido*: temporal y geográfico. En primer lugar, cabe señalar sus primeros brotes en torno a los años 1660-1670, justo un siglo después de los primeros experimentos del instrumento del primer barroco. En segundo lugar, en lo que se refiere al aspecto geográfico, el *órgano partido* fue experimentado, en sus balbuceos, por organeros del Norte, flamencos o franceses algunos de ellos; en la segunda mitad del siglo XVII el órgano de ecos y de *lengüetería exterior horizontal*, el órgano del barroco floreciente, invade el centro de España por vía de organeros oriundos de las provincias norteñas de España: País Vasco y Navarra, entre los cuales se cuenta a los Echevarría, Andueza, Mendoza, Liborna y Echevarría, Aguirre... Este segundo paralelismo no hace sino confirmar, ampliando horizontes, una ley pendular en la evolución del órgano europeo: la de una curiosa y misteriosa orientación norte-sur en las nuevas aportaciones técnicas. Las de la segunda mitad del siglo XVII son las que van a culminar en el proceso evolutivo del órgano castellano y permitir su expansión por todo el territorio, dándole peculiar realce en el panorama del órgano europeo.

El principio básico de este nuevo órgano sigue siendo el órgano de teclado único, pero «partido», notando, sin embargo, que en las catedrales o colegiales más importantes del centro el órgano de dos teclados empieza a hacerse norma. Entre sus registros el órgano selecciona uno o varios y los introduce y encierra en una caja de celosías que se abren o cierran por el manejo de un movimiento de madera o hierro accionado por el pie o la rodilla del intérprete, creando así un espacio sonoro, de ecos, que se aleja o se aproxima al oyente según el deseo del organista compositor. Es el nacimiento del órgano «expresivo».

Esta caja, y sus correspondientes registros, se separa del cuerpo principal del órgano y se coloca bien encima de éste, costumbre que prevalecerá en el centro de España, bien debajo, en el entablamiento del instrumento, puesto en el mismo suelo; forma así una cadera interior. Desde luego este invento, como otros anteriores o contemporáneos, supone unas transformaciones mecánicas internas en el instrumento como la introducción de una nueva arca o reserva de viento, un nuevo secreto, que alimenta la tubería de los registros así aislados. Estos no son nada arbitrarios; el organero los selecciona según su funcionalidad; se trata bien de registros —enteros o medios— de acompañamiento (flautadón tapadillo), bien de registros solistas (medio registro de corneta: lengüetería, bajoncillo, trompeta, clarín) que se oponen a registros de igual calidad que el órgano principal.

Como se ve el órgano de ecos sigue un camino emprendido en siglos anteriores: el de crear y multiplicar planos sonoros con unos registros cada vez más numerosos y diversificados; prevalece pues el interés investigativo en la calidad y las posibilidades tímbricas del instrumento.

No es otra, no por sus consecuencias sino por sus causas, que más parecen responder a aspectos meramente técnicos, la curiosidad de los organeros de la segunda mitad del siglo XVII —los mismos que los anteriores— por crear otro espacio sonoro al colocar la lengüetería en la fachada del órgano en *forma de artillería*, según el modismo de los documentos antiguos. Esta característica, la trompetería exterior horizontal, es la más llamativa y la que a menudo ha venido a caracterizar al órgano español, aunque ya en el siglo XVIII tuvo sus contradictores e impugnadores, tal como el marqués de Ureña, quien, en sus *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música de templo*

(1785), le reprochaba su carácter bélico, desproporcionado, fuera de lo razonable, que ofende al oído delicado. Pero será ésta, junto al sistema ecos, una constante del órgano español, pequeño, mediano o grande, durante casi dos siglos. En un principio será el registro de clarín el que tenga la preferencia en exhibirse así fuera de la caja del instrumento; pero a lo largo del siglo XVIII casi todos los registros de lengua conocerán esta peculiar privanza con una juiciosa partición y reparto entre los timbres agudos y bajos, de mano derecha o izquierda.

A finales del siglo XVII el órgano español entra en un período de madurez y apogeo con estas dos últimas innovaciones. El magnífico y fecundo siglo XVIII no hará sino difundir, a lo ancho de la nación y hasta los pueblos más recónditos, este modelo de órgano único en el panorama europeo, ampliando y perfeccionando, es verdad, algunas facetas de estos geniales inventos. Hasta los años 1850 imperará en España este modelo de órgano nacido y fomentado en Castilla en los albores del siglo XVI. Por esas fechas nuevos aires, también septentrionales, arrumbarán con este modelo e impondrán el órgano romántico.

En tres siglos el órgano español, cuya modalidad castellana hemos estudiado con más detenimiento por su mayor fuerza de expansión durante los siglos XVII y XVIII, ha ido adquiriendo peculiaridades que definen características singulares que le han alejado de las corrientes de la organería de los países nórdicos, flamencos o germánicos, en los que, en gran parte del siglo XVI, tenía sus raíces. De su período de culminación y de apoteosis, del siglo XVIII, quedan ejemplares maravillosos y extraordinarios tanto por el valor decorativo de sus cajas como, sobre todo, por el mismo instrumento. Asentados en catedrales, los mayores, o en iglesias rurales, son todos ellos testimonios aún vivos de un esfuerzo permanente y progresivo de centenares de organeros, geniales unos, oscuros los más, que han hecho posible el florecimiento del órgano español.

El órgano de Liétor es uno de ellos.

V. El órgano de Liétor

El anterior estudio histórico, dibujado a grandes rasgos, deja bien sentada una realidad concreta sobre la vida de los órganos en las iglesias parroquiales, colegiales o catedrales: cada templo tuvo durante los siglos

XVI-XIX no sólo uno sino varios —dos o tres— órganos, sucesivamente. Cada uno de ellos correspondió a una etapa de la evolución técnica del instrumento: el nuevo invento obligaba, con más o menos premura, a la compra y a la hechura de un nuevo órgano que desahuciaba definitivamente al antiguo, cuyas partes de calidad podían servir, en ciertos casos, a la construcción nueva. Esta dependía de muchos factores entre los cuales las rentas de la iglesia y la geografía, en aquella época sobre todo, imponía sus leyes: vías de comunicación que hacen más o menos veloz el acceso a las novedades, al tránsito de hombres y de mercancías, a las modas culturales y artísticas...

En este sentido el caso de la villa de Liétor no es distinto al de los demás pueblos españoles. La introducción general a este ciclo de conciertos estudia la evolución de los órganos de la iglesia de Santiago, aunque los archivos no han entregado aún sus recónditos secretos y del —o de los— órganos del siglo XVI hasta el XVIII muy poco se sabe.

Pero la misma historia y localización de la villa de Liétor autoriza ciertas hipótesis para estos siglos. Tradicionalmente incorporada a la zona del sureste, la de Murcia, la repoblación de la villa después de la batalla de las Navas de Tolosa, se hizo a partir de familias castellanas, navarras y aragonesas, y la villa se relaciona directamente con la orden militar de Santiago, aspecto que se advierte claramente en la caja del actual órgano. Es de suponer que, como en momentos de la historia moderna de Cuenca que estudiamos en otro trabajo, la organería en Liétor y su zona haya vacilado entre la influencia mediterránea y central, entre la escuela catalano-valenciana y la castellana y haya sido, como toda esta franja oriental de la meseta, encrucijada de las dos escuelas y crisol del órgano «unificado» del siglo XVIII.

En todo caso, fuere quien hiciere el encargo del actual órgano, este instrumento es un valioso y vivo testigo de las aportaciones de las dos escuelas fusionadas en su época de plenitud. Los dos teclados de los que puede enorgullecerse el órgano de la villa son inexistentes o muy escasos en pueblos más centrales de la importancia de Liétor. ¿No será ésta influencia e impregnación levantina? Tal pregunta podría hacerse igualmente, aunque con reservas, sobre la colocación de la cadereta interior situada en el entablamiento inferior y cuyos ecos, característica castellana, constan solamente de dos registros y no incluye a la corneta. Esta

orientación podría confirmarse y reforzarse por el posible origen del organero constructor: Joseph Llopis. Varios organistas y organeros de apellido Llop o Llopis aparecen en distintos puntos de Levante durante el siglo XVII. Pero más precisamente es en Murcia o en Cartagena donde habría que buscar el origen de nuestro organero. En efecto, en un expediente suelto, sin fecha, pero de la segunda mitad del siglo XVIII, conservado en la catedral de Murcia, Fulgencio Llop fisj, natura) de Cartagena, propone al cabildo catedralicio, juntamente con Pedro Muñoz, un plan de reforma del órgano mediano de la catedral de Cartagena. Es muy probable que entre ambos —el constructor de Liétor y el cartaginense— haya alguna relación familiar.

Por otro lado, las características castellanas no se limitan al aspecto antes señalado ya que las peculiaridades anteriormente estudiadas: teclados partidos, lengüetería exterior horizontal (bajoncillo y clarín), quedan perfectamente definidas aquí.

Resaltemos aún, en el conjunto de sus registros, algunas aportaciones tímbricas recientes, propias del siglo XVIII, en la organería ibérica: la de la flauta travesera, de la flauta dulce, y de los violines, registro éste que se asemeja en su timbre al clarín.

Aparte de las calidades sonoras del órgano, de perfecto equilibrio en la claridad y la brillantez, estos rasgos hacen del instrumento de Liétor un testimonio vivo de la confluencia histórica de las dos escuelas de la organería española, cuyo dinamismo tenso e imaginativo forjó, durante tres siglos, un modelo único en la organería europea.

— 000 —

Antes de pasar a un brevísimo comentario a cada concierto conviene apuntar algunas observaciones sobre el repertorio adecuado a este tipo de instrumento. Por cierto, toda la literatura organística anterior al siglo XIX y surgida de cada etapa técnica del instrumento tiene, en este órgano, un receptáculo y un traductor maravilloso de la diafanidad, claridad, meditación o suntuosidad de la escritura musical de los contemporáneos. Se hace la salvedad, sin embargo, de las obras contrapuntísticas de los compositores nórdicos nacidas para un tipo de instrumento con pedalero más desarrollado. El órgano de mediados del siglo XIX y postromántico engendra una literatura sinfónica adaptada a

sus propias cualidades cuya posteridad, volumen y ampulosidad se oponen a la claridad tímbrica anterior. Pero esta misma calidad tímbrica autoriza, sin duda alguna, la re inserción en este cuerpo antiguo de parte de las obras de nuestro siglo tan preocupado en algunas de sus facetas compositivas por el timbre; incluso se puede imaginar perfectamente que este tipo de órgano pueda generar obras de compositores de hoy.

Louis Jambou

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

PEDRO DE ARAUJO (?-1684)

Batalha del sexto tom

HERNANDO DE CABEZÓN (1541-1602)

Canción glosada Susanne un jour

ANTONIO VALENTE (C.1520-C.1581)

Lo Bailo dell'Intorcía

MANUEL RODRÍGUEZ COELHO (c.1555-C.1635)

Tento do primeiro tom

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (c.1575-1654)

Tiento de medio registro de dos tiples,
de segundo tono

PABLO BRUNA (1611-1679)

Tiento de sexto tono sobre ut re mi fa sol la

ANTONIO SOLER (1729-1783)

Sonata en fa mayor

Cantabile

Alle grò

Intento

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

Toccata nel secondo tono

Capriccio sopra la Bassa Fiamenga

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Toccata nel primo tono

Preludio

Recitativo

Presto

Fuga

Adagio cantabile

Partite sull'Aria della Folia

Organista:

JOSEP M. MAS BONET

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

A. VALENTE (s. XVI)

La Romanesca (con cinco mutanzas)

S. AGUILERA DE HEREDIA (1561-1623)

Pange lingua a 3 sobre tiple

La reina de los Pange linguas

Primer registro bajo de 1.^{er} tono

Primer tiento de falsas de 4.^o tono

Tercer registro bajo de 1.^{er} tono

P. BRUNA (1611-1679)

Tiento de falsas de 2.^o tono

Tiento de falsas de 6.^o tono

G. MENALT (s. XVII)

Tiento partido de mano izquierda de 8.^o tono

ANTONIO SOLER (1729-1783)

Dos Sonatas en Re Menor

115 Andante (Ed. Rubio)

104 Allegro (Ed. Rubio)

Organista:
MIGUEL DEL BARCO

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

Canzona IV

Toccata per l'elevatione

Aria detta «La Frescobalda»

La Bergamasca

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Toccata

Allegro

Presto

Partita alla Lombarda

Fuga

G. B. PES CETI (1704-1766)

Sonata

Allegro

Moderato

Presto

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (c. 1575-1654)

Glosas sobre el canto llano de

La Inmaculada Concepción

SEBASTIÁN DURÓN (1666-1716)

Gaytilla de mano izquierda

JOAN CABANILLES (1644-1712)

Pasacalles de 1.^{er} tono

Corrente italiana

Batalla imperial

Organista:

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ URIOL

Sábado, 14 de mayo de 1983. 20 horas

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

ANTONIO DE CABEZÓN (1510-1566)

Diferencias sobre «El canto del Caballero»

Diferencias sobre «La Gallarda Milanesa»

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (c.1575-1654)

Tiento núm. 35, de Baxon de primer tono

Tiento núm. 16, de cuarto tono a modo de canción

JOAN CABANILLES (1644-1712)

Tocata 2.^a de má izquierda

ANTONIO SOLER (1729-1783)

Intento en Fa (de la Sonata núm. 63)

Intento en Re (de la Sonata núm. 67)

JOSÉ LARRAÑAGA (s. XVIII-1806)

Dos Sonatas

Re mayor

Re menor

DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707)

Preludio y Fuga en Sol menor

JUAN SEBASTIÁN BACH (1685-1750)

Cuatro sinfonías a tres voces

Re menor

Fa mayor

Sol menor

Si bemol mayor

Pequeña fuga en La menor

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

WOLFGANG AMADEUS MÜZART (1756-1791)

Andante para un pequeño órgano mecánico

GASTON LITAIZE (1909)

Tres preludios litúrgicos

Do menor

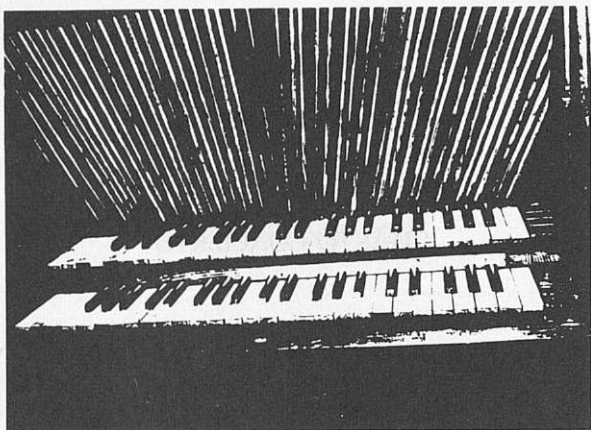
Mi *bemol* menor

Sol (*mixolidio*)

Organista:

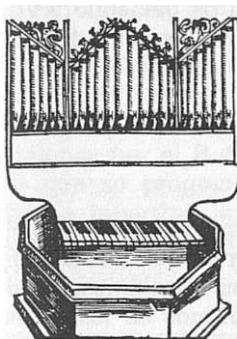
JOSÉ MANUEL AZCUE

Sábado, 14 de mayo de 1983. 20 horas



NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO



Este primer concierto destaca, como los dos siguientes, por sus autores: todos ellos son españoles, portugueses o italianos. Las obras del programa cubren, además, las distintas etapas de la evolución del instrumento reseñadas en el estudio general introductorio a este ciclo, de tal forma que durante la audición van apareciendo, aunque no en la lógica estudiada, las distintas facetas

sonoras del instrumento.

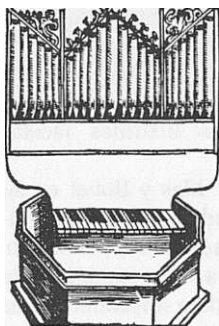
Las obras que incluye Josep M.^a Mas y Bonet en su programa tienen una variada procedencia u origen musical. La relación entre danza y música es, por cierto, absoluta y aquella ha contribuido a la formación de la literatura instrumental por la duradera impronta de sus ritmos. Así es en *Lo Bailo deJJ'Intorcía* del napolitano Antonio Valente cuyo ritmo se basa en el mismo que la hispánica Danza de *las Hachas*.

Otra fuente de las obras de este programa es la música vocal inspiradora y fomentadora, durante la primera parte del siglo XVI, de la instrumental. Es la obra profana *Suzanne, un jour* del flamenco e «internacional» Orlando de Lassus (c. 1532-1594) la que impone a Hernando de Cabezón, hijo y recopilador de las obras de su padre Antonio, la pauta para sus magistrales glosas. También parece que fue la *Chanson* «figuralista» de Jannequin (c. 1485-1560) la que dio origen, por su carácter programático, a las numerosas *Batallas* que florecieron tanto en la península como fuera de ella. La del portugués Pedro de Araujo se parece en su exposición a otras de parecido título y tono antes de emprender un descabellado camino original.

Pero la mayoría de las obras son «teclísticas», es decir, nacidas y creadas ya por y para el mismo instrumento, liberado de su fuente vocal o bailables, sean ellas *tientos*, *toccata*, *capriccio* o *sonata*. Bien es verdad que muchos *tientos* se inspiraron en modelos compositivos vocales del XVI, y de modo particular del motete. Pero su originalidad radica sobre todo en un principio definidor de la modalidad y, desde luego, en su demostración práctica en el instrumento. Los tres

movimientos de la *Sonata en fa* mayor de Antonio Soler culminan en un intento, pieza de carácter fugado de denominación dieciochesca, cuyo dominio contrapuntístico, heredado de los maestros del siglo XVII, contrasta con la libertad y soltura de los dos primeros tiempos.

SEGUNDO CONCIERTO



El programa que presenta Miguel del Barco comprende fundamentalmente obras «teclísticas», tal como lo definimos en las notas del primer concierto.

La Romanesca de Antonio Valente, sacada de la «Intavolatura de Címbalo» (1576), en la cual se nota, según S. M. Kastner, una fuerte influencia de la escuela española, se desenvuelve en cinco variaciones cuya unidad armónica es un *bajo ostinato* que se asemeja al bajo de la canción «*Guárdame las vacas*», cultivada por muchos compositores españoles de los siglos XVI y XVII.

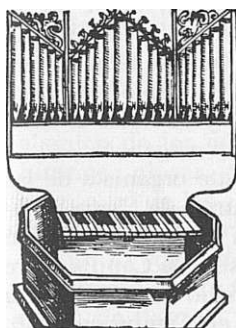
Los compositores de *tientos* pertenecen todos ellos al área geográfica aragonesa o catalana. Dos obras del aragonés Sebastián Aguilera de Heredia —Registro *bajo de primer tono*— y el tiento partido de mano izquierda de 8.^o *tono* del catalán Menalt exploran las posibilidades del órgano partido oponiendo la volubilidad del bajo a las partes armónicas que se aglutinan en la mitad aguda del teclado. Ambos compositores, separados por medio siglo, se sitúan en la misma línea compositiva caracterizada por una armonía superior clara, sencilla y tendente ya a la tonalidad.

Los *tientos de falsas* —uno de Aguilera de Heredia, dos del *ciego de Daroca*, Pablo Bruna— utilizan parte o la totalidad de los registros del *órgano* lleno. Pero su calificativo de «tiento de falsas» no se refiere tanto a las características del instrumento como a la misma escritura de la pieza. Practicada abundantemente por los organistas, estas composiciones tienden a explorar el universo armónico de las disonancias —*falsas*— más que las mismas posibilidades instrumentales (timbre o tesitura, por ejemplo) del órgano. De carácter recogido y severo, con cláusulas levemente glosadas, estos tientos hacen alarde de la ciencia compositiva del orga-

nista, que sondea al máximo los recursos armónicos que le ofrece la teoría de la época, gestando ya la tonalidad de finales del siglo XVII.

Finalmente, del P. Antonio Soler —cuyo bicentenario de la muerte se celebra este año—, catalán, pero cuya vida se desarrolla en su mayor parte en el Real Monasterio de El Escorial, escucharemos dos sonatas en modo dórico (*re menor*), atribuidas al monje escorialense por el P. Samuel Rubio y que, al contrario de la que se programó en el primer concierto, son de forma bipartita, la primera de carácter vivo y la segunda de tiempo más lento.

TERCER CONCIERTO



El órgano italiano, de reducidas dimensiones, tiene sin duda alguna cierto paralelismo histórico con el instrumento de la península ibérica, tanto en su evolución técnica como por sus calidades sonoras, hechas de brillantez y de luminosidad. No es extraño que, entre las obras extranjeras interpretadas en órganos históricos españoles, suenen con particular encanto las italianas, toca-

das en este concierto por José Luis González Uriol.

Si bien es verdad que a Girolamo Frescobaldi (1583-1643), organista de San Pedro de Roma, se le conoce sobre todo por sus composiciones organísticas, tal no es el caso de Alessandro Scarlatti (1660-1725), maestro de la capilla Real de Nápoles, que se ilustró esencialmente en la ópera y desempeñó un importante papel en el nacimiento de una escuela napolitana que sucedió a la veneciana. Ambos destacan en su propio campo. Frescobaldi es uno de los mayores virtuosos de su tiempo y fue maestro de Froberger, que difundió por la Europa del Norte la enseñanza y las obras de su maestro —sobre todo las *Fiori musicali*, editadas en 1635— que el mismo J. S. Bach copió con su puño y letra. En sus composiciones, poéticas, ensimismadas y místicas, busca una plasticidad de una libertad improvisativa sin par.

El napolitano A. Scarlatti, más conocido por su obra vocal que por sus composiciones para tecla, introduce en la ópera un estilo nuevo con una obertura «a la

italiana» (Allegro, Lento, Allegro en forma de danza) que se opone a la francesa, y una «aria de capo» que no llega a perjudicar, como entre sus continuadores, el equilibrio del conjunto de la ópera. Alessandro Scarlatti, padre de Domenico, que tantos lazos tendría con España, participó en la polémica suscitada por la misa «Scala Aretina» del compositor español Francisco Valls (1665-1747).

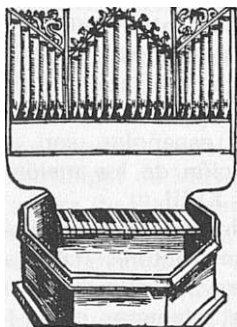
Giovanni Battista Pesceti (1704-1766) es veneciano y llegó a ser Director del Teatro del Covent Garden en Londres en 1739. Cuando volvió a Italia, ocupó el cargo, a partir de 1762, de organista segundo de la iglesia San Marco de su ciudad. En Londres publicó en 1739 un libro de sonatas para clave que también contiene aires de sus propias óperas.

La obra *Tres glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción* cierra el libro, bajo el n.º 9, de Francisco de Arauxo Libro de *Tientos y Discursos...* editado en 1626; la exposición llana del tema va seguida de tres glosas, tema variado en el tiple, con valores cada vez más disminuidos (6, 9 y 12 notas al compás) y llenas de bondad, misterio y elegancia.

Sebastián Durón fue sucesivamente organista de las catedrales de Zaragoza, Sevilla, Burgo de Osma y Palencia antes de entrar en la Capilla Real de Madrid, en la cual estuvo de organista y Maestro de Capilla entre 1691 y 1706, fecha en la cual se exilió a consecuencia de la Guerra de Sucesión; falleció en Cambó en 1716. Compuso obras dramáticas e instrumentales. Su *gaytilla de mano izquierda* es una obra para el órgano de medio registro que especifica el color timbrico deseado por el compositor en la voz solista.

Las *pasacalles* de primer tono forman parte, con su estructura armónica obligada en torno a los grados I-IV-V-I, de la faceta más tradicional del organista de la Seo de Valencia Joan Cabanilles, mientras que su *Corrente* y *Batalla imperial*, brillante y virtuosística, se orientan hacia nuevos caminos compositivos.

CUARTO CONCIERTO



Las obras del concierto que ofrece José Manuel Azcue presentan una variedad tanto de estilos como de autores españoles y extranjeros.

Las obras de los compositores españoles abarcan un período de casi tres siglos y la variedad de géneros y estilos musicales que van apareciendo entre el siglo XVI y el XVIII.

Como bien se sabe, Antonio de Cabezón, organista de Felipe II, es el mayor y más genial de los maestros organistas del siglo XVI tanto por su ciencia de la composición como por el número de obras que han llegado hasta nosotros a través de las recopilaciones de Venegas de Henestrosa (1557) y de su hijo Hernando (1568) sobre todo, y abarcan todo el abanico de los géneros musicales de la época: versos, himnos, glosas, tientos, diferencias. En este último campo, el de las «diferencias», desarrolló un profundo saber y dominio musical que ilustran de manera maravillosa *El canto del Caballero* basado en un cantar del romancero y *La Gallarda* mianesa inspirada en un ritmo de danza.

Francisco Correa de Arauxo pertenece al siglo XVII y su carrera se desenvuelve entre Sevilla, Jaén y Segovia donde fallece en 1654. Su *Libro de Tientos y Discursos...*, publicado en Alcalá de Henares en 1626, contiene sobre todo tientos en las dos modalidades: de medio registro (de *bajón*) y de lleno que figuran en el programa. La obra *tiento de cuarto tono a modo de canción* no se inspira en un tema de ambiente litúrgico sino en una canción y su estructura inicial, de dos coros opuestos, rompe con el estilo *fugato*, característica general del tiento definidor del modo.

Toda la vida de Joan Cabanilles gira en torno a la catedral valenciana, con breves excursiones fuera de las fronteras. Su inmensa producción instrumental, sobre todo, y vocal, cierra horizontes de composición organística y, en ocasiones, abre caminos al estilo nuevo. La *tocata segunda de má* izquierda participa de esta segunda orientación.

La figura del P. Antonio Soler que encontramos ya en conciertos anteriores, domina el panorama de la música, en general, y de la tecla, en particular, durante

el XVIII español. El *intento*, sinónimo de tema durante los siglos XVI y XVII, es en el XVIII una pieza de estilo fugato, y en ocasiones verdadera fuga; en Soler el intento, obra demostrativa de conocimientos contrapuntísticos, suele concluir sus sonatas de forma tripartita.

Las dos sonatas de José Larrañaga, franciscano maestro de Capilla en el Santuario vasco de Aránzazu, que concluyen este bloque de obras españolas, son de forma bipartita y siguen la tradición de los mejores compositores para tecla del siglo XVIII.

Los compositores extranjeros del programa no son ya, como en anteriores audiciones, autores italianos sino germánicos de la época barroca o clásica, en el caso de Buxtehude, Bach o Mozart. Notemos, como lo dijimos en la introducción general, que la elección de las obras de estos autores para este órgano limita su repertorio a las obras «manuales», es decir, sin pedaletero obligado, o la reducción de esta parte, posible en ciertas obras, a los teclados manuales. El concierto finaliza con una obra original en este ciclo: la ejecución de tres preludios *litúrgicos* del francés contemporáneo Gastón Litaize en un órgano del siglo XVIII. La preocupación modal de este compositor, a la vez que la claridad armónica de sus piezas, hacen agradable esta alianza y mezcla histórica.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Josep M. Mas Bonet

Nacido en Centelles (Barcelona) el año 1944, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, en donde cursó la carrera de Piano con Sofía Puche y Ramón Coll y la de órgano con Montserrat Torrent, la cual finalizó en 1972 con Matrícula de Honor. El mismo año, obtuvo el Premio de Honor de Grado Superior de órgano. Terminó sus estudios académicos con el título de Profesor Superior de Órgano.

Posteriormente, participó en cursos internacionales de perfeccionamiento de su especialidad (St. Maximin-en-Provence con André Stricker y Xavier Darasse; Haarlem, con Antón Heiller y Piet Kee). En Basilea (Suiza), se perfeccionó en la clase de concierto de Eduard Müller y consiguió al final de sus estudios, en el año 1977, el Diploma de Virtuosisimo de Órgano del Conservatorio de Música de Basilea. El mismo año obtuvo el Premio Extraordinario de Órgano de Barcelona.

En la Schola Cantorum Basiliensis, estudió clavicémbalo y bajo continuo con Jean Goverts. Becado por la Fundación Gulbenkian de Lisboa, efectuó estudios de musicología y de interpretación de la música ibérica de los siglos XVI a XVIII con M. S. Kastner en Lisboa (Portugal).

De 1974 a 1982 fue organista titular de la Iglesia del Sacré-Coeur de Basilea (Suiza).

Ha dado numerosos recitales en la Península Ibérica, Italia, Francia, Suiza, Holanda y Turquía. Participó con mucho éxito en los Festivales Internacionales de Órgano: Mahó (1976-1981), Sion (Suiza) (1977-1981), Portugal (1977), Barcelona (1978), Salzburg (1979), Miércoles de Radio Nacional de España (1980-1981), Belfort (1981), Els Orgues a Catalunya (1981), Venecia (1982), Concierto organizado por el Servicio Cultural de la Representación Permanente de España en el Consejo de Europa en Estrasburgo (1982), Concierto de Homenaje al musicólogo M. S. Kastner, Madrid (1983).

En 1980 fundó el Curso Internacional de Interpretación de Música Ibérica para Órgano en Torredembarra (Tarragona), del cual es director y profesor. Ha grabado un disco de música ibérica en el órgano barroco de Torredembarra (1980).

SEGUNDO CONCIERTO

Miguel del Barco

Nació en Llerena (Badajoz). En el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid estudia Órgano y Composición.

Primer Premio de Órgano con Diploma de Primera Clase del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Ha realizado cursos especiales de Canto Gregoriano, Dirección Coral Metodológica y Pedagogía Musical. Ha sido crítico musical del Diario «Pueblo», en su sección de Andalucía Occidental.

En 1978 obtuvo en concurso-oposición en Madrid las cátedras de Órgano y Armonio, Repentización, Transposición Instrumental y Acompañamiento al Piano del Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

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

De notable éxito fue calificado por la crítica el recital ofrecido por Miguel del Barco en el Teatro Real de Madrid.

Ha dado recitales en Alemania, Estados Unidos, Hungría, etc. y realizado grabaciones para la radio y la televisión española y americana. Su disco sobre Aguilera de Heredia ha obtenido recientemente el premio del Ministerio de Cultura destacando en él, según un comentarista madrileño, «la luminosidad y el gusto de la registración», la nitidez de la articulación y la absoluta claridad.

En la actualidad, Miguel del Barco es Catedrático de Órgano y Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

TERCER CONCIERTO

José Luis González Uriol

Diplomado en Organo por el Real Conservatorio de Madrid, obtuvo Premio Extraordinario Fin de Carrera. Realizó estudios de Dirección de Orquesta con Igor Markevitz.

En Lisboa asistió a clases especiales de Clavicordio e Interpretación de Música Antigua Española con el Profesor M. S. Kastner. Más tarde amplió estudios de Organo con los Profesores L. F. Tagliavini y Anton Heiller en Haarlem (Holanda).

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

Como especialista en Música Antigua Ibérica ha grabado numerosos discos.

Fundador del Departamento de Música Antigua de la Institución «Fernando el Católico» y de los Cursos Internacionales de Música Antigua de Daroca, realiza una gran labor pedagógica en la enseñanza de Organo y Clavicémbalo.

CUARTO CONCIERTO

José Manuel Azcue

Nació en Oyarzun, Guipúzcoa. Estudió piano, órgano y composición en el Conservatorio de San Sebastián con las más brillantes calificaciones, terminando sus estudios con primer premio. En 1953 obtuvo por oposición cátedra de solfeo en el mismo Conservatorio.

Se trasladó a los Estados Unidos de América, contratado como organista de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de la ciudad de Fulton, en el Estado de Nueva York, donde estableció residencia. Continuó estudios superiores de piano, órgano, musicología y pedagogía musical en el «Crouse School of Music», Universidad de Syracuse, Nueva York, con los prestigiosos profesores Arthur Poister y Will Headlee, obteniendo título universitario y diploma de órgano en 1964.

Durante dieciocho años ha sido organista maestro de capilla de la iglesia mencionada. Durante quince años, profesor de música y director de coros del «G. Ray Bodley High School» de la misma ciudad. Los últimos cuatro años y simultáneamente, catedrático de piano de la Universidad del Estado de Nueva York, Suny, en Oswego, Nueva York.

De regreso a España en 1975 obtiene por oposición y por unánime decisión de un Jurado Internacional, la plaza de Organista Titular de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián, puesto que ejerce en la actualidad. Aparte de sus obligaciones como organista de la Basílica, su actividad como organista es muy intensa. Ha dado numerosos conciertos a todo lo largo y ancho del Estado español, en Portugal, Francia, Alemania, Suiza, Polonia y los Estados Unidos y participado en un gran número de Festivales Internacionales de órgano, en Munich, Aachen, Hannover, Düsseldorf, Stuttgart, Francfort, Lucerna, París, Lille, Burdeos, etc. y en España en los Festivales Internacionales de Mahón, Palma de Mallorca, Santander, Granada, Burgos, Segovia, Avila, Semana de Organo de Guipúzcoa, etc. Recientemente ha inaugurado con gran éxito la temporada de conciertos del Teatro Real de Madrid dentro del Ciclo de Música de Cámara y Polifonía, siendo muy aplaudido por la crítica musical de aquella capital.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Francisco Navarro Pretel

Nació en Villapalacios (Albacete) en 1940. Ingresó en el Seminario Metropolitano de Valencia en el año 1951, donde cursó los estudios de Humanidades y Filosofía, trasladándose al Seminario Diocesano de Albacete, donde hizo los cursos de Teología exigidos en el régimen de estudios del clero diocesano, ordenándose sacerdote el día de San Pedro y San Pablo del año 1964.

Su interés por la música, pintura y arte en general, han hecho que, junto a su misión pastoral desarrollada a lo largo de 20 años en distintos lugares de la sierra albacetense, haya unido también una interesante labor de promoción cultural y artística entre las que cabe destacar la creación del Museo Parroquial de Liétor.

La arqueología y la investigación histórica le han hecho colaborar, con algunos artículos, en la revista que, con motivo del IV Centenario Teresiano, ha publicado recientemente el Obispado de Cartagena-Murcia.

Este hombre polifacético ha sido pieza importante como catalizador en el proyecto de restauración del Organo de Liétor, con la colaboración económica de la Excma. Diputación Provincial de Albacete, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Delegación de Cultura y la Caja de Ahorros Provincial Albaceteña.

INTRODUCCIÓN Y NOTAS AL PROGRAMA

Louis Jambou

Louis Jambou nació en 1936. Simultaneó o alternó estudios musicales y universitarios. En el campo musical cursó estudios en el Conservatorio de Nantes entre 1954 y 1959, ganando el Primer Premio de Órgano en 1959, bajo la dirección de Jean Costa. Ha sido organista del Gran Organo de Saint-Vincent-de-Paul de París. En 1963 estudió Estética musical en el Conservatorio Nacional de París, en la clase de Marcel Beaufils, obteniendo el primer premio en 1965. Sus estudios universitarios están enfocados al mundo hispánico. En 1961-63 estudió Cultura Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid; en Francia se licencia en Lengua y Literatura española en 1967 y gana la cátedra de esta asignatura en 1969. De esas fechas data también su interés por unir ambas vocaciones orientándose, bajo la dirección de Jacques Chailley, hacia estudios musicológicos; sus primeros trabajos versan sobre la teoría musical de Correa de Arauxo y, en 1974, se doctora en Musicología y Estudios Hispánicos con un trabajo sobre los orígenes del Tiento. En 1974 se le nombra miembro de la sección científica de la Casa de Velázquez en calidad de musicólogo y hasta 1977 desarrolla una labor investigadora en los archivos musicales españoles con vistas a un estudio sobre la evolución del tiento entre los siglos XVI y XVIII; orienta su trabajo hacia la evolución de la organería y la música de tecla en la península y publica sobre este y otros temas musicológicos múltiples ensayos y artículos. En 1982 se publica su tesis sobre *Les origines du Tiento*. Desde 1978 es secretario general de la sección artística de la Casa de Velázquez, en Madrid.

Fotocomposición: Induphoto, S. A.
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper
J. Camarillo, 53-bis. Madrid



IGLESIA PARROQUIAL DE
SANTIAGO APÓSTOL.
LIÉTOR (Albacete)

