



ULL

Universidad
de La Laguna



La música española para órgano
en el contexto del *Motu Proprio*
(1903)

Grado en Historia del Arte

Año Académico 2015/ 2016



Realizado por Juan Luis Bardón González

Dirigido por Rosario Álvarez Martínez



Índice

1. Introducción	2
1.1 Justificación del tema.....	2
1.2 Objetivos.....	2
1.3 Metodología.....	3
1.4 Fuentes.....	3
2. Antecedentes	4
3. El <i>Motu Proprio</i> de Pío X (1903) y su importancia para la música religiosa de la primera mitad del siglo XX	11
4. Situación de la música de órgano en el ámbito europeo	16
5. El órgano y la música litúrgica en España	21
5.1 La misa rezada.....	22
6. La creación organística en España al calor del <i>Motu Proprio</i>	24
6.1 País Vasco.....	25
6.1.1 Nemesio Otaño.....	25
6.1.2 Martín Rodríguez Seminario.....	29
6.1.3 Luis Urteaga Iturrioz.....	31
6.1.4 José María Beobide Goiburu.....	33
6.1.5 Jesús Guridi Bidaola.....	35
6.2 Cataluña.....	40
6.2.1 Doménech Mas i Serracant.....	40
6.2.2 Josep Cumellas i Ribó.....	43
6.2.3 Joan Baptista Lambert Caminal.....	44
6.2.4 Antoni Massana.....	45
6.3 Baleares.....	46
6.3.1 Joan María Thomàs.....	46
6.4 Andalucía.....	48
6.4.1 Eduardo Torres.....	48
7. Los órganos	52
7.1 Organería francesa: Aristide Cavaillé – Coll.....	52
7.2 Organería alemana: la Casa Walcker.....	55
7.3 Organería española: Aquilino Amezua.....	56
8. Conclusiones	58
9. Fuentes consultadas	59

1. Introducción

1.1 Justificación del tema

El hecho de escoger un tema o una época como objeto de estudio se convierte en muchos casos en un proceso intelectual de cierta complejidad, más aún si se trata del mundo del Arte. En este caso, todo fue diferente. Nuestra intrínseca vinculación desde la más tierna infancia con la música y especialmente con el órgano convirtió al emperador de los instrumentos en el motivo de este trabajo desde el primer momento. De esta forma, a la praxis musical estudiada durante años se le suma ahora una formación teórica e histórica que nos enriquece, a partir de la profundización en la obra de compositores organistas y en los mecanismos y técnicas del instrumento dentro de un contexto concreto.

Es en la época moderna cuando el órgano alcanza en España sus cotas más altas, de la mano de compositores como Cabezón, Correa de Arauxo o Cabanilles. El contenido y la repercusión de sus obras han sido tratados en numerosas y estimables publicaciones, estudios y tesis doctorales, por lo que creímos más propicio centrarnos en otro momento de la historia, no tan conocido, en el que el órgano vuelve a cobrar cierto protagonismo a partir de la riquísima producción emanada de la aplicación del *Motu Proprio* de Pío X en el territorio hispano. Pese a que las escuelas de órgano del resto de Europa, como la francesa o la germana, tuvieran un mayor desarrollo y reconocimiento en el panorama musical de la época, las obras de estos compositores españoles no quedan para nada en un segundo plano, al contrario, son signo de la notable sensibilidad y calidad de la música organística en la España de comienzos del XX. Por tanto, el tema de este trabajo nos permite ahondar y valorar la situación musical española para órgano con respecto al contexto europeo, así como sus influencias, logros y vicisitudes.

1.2 Objetivos

Con este estudio se busca aportar una visión completa y pormenorizada de la música española para órgano emanada del *Motu Proprio*, lo que implica un análisis de dicho documento papal, así como su repercusión en el contexto histórico, religioso y musical de la España de comienzos del XX, para luego dar paso al estudio de la obra de los principales compositores y de los órganos románticos para los que se escribieron dichas obras.

1.3 Metodología

Con el fin de obtener óptimos resultados, el contenido de este trabajo se ha abordado desde diferentes perspectivas metodológicas. Por un lado, la perspectiva biográfica, fundamental para conocer ciertos aspectos que influyeron en la obra de los compositores españoles del *Motu Proprio*, como la procedencia o la formación recibida. Por otro, a la hora de estudiar su producción, se ha recurrido a los diversos planteamientos metodológicos del análisis musical, especialmente el formalista y el armónico, mediante los cuales se ha podido establecer el estilo al que pertenece, así como las posibles influencias recibidas; eso sí, todo ello inscrito en un estudio diacrónico que contemple las circunstancias sociales, religiosas e históricas que motivaron esa producción musical.

1.4 Fuentes

A partir de este planteamiento, se ha procedido a la búsqueda de las fuentes disponibles, un proceso ciertamente complejo, debido a la poca repercusión que el tema ha tenido en la investigación musicológica española. Por ello, el primer paso ha sido recurrir a dos fuentes básicas, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y la *Revista de Musicología*, de las cuales se ha obtenido una extensa información, cotejada y complementada con otras publicaciones, tanto impresas como digitales, la mayoría en lengua castellana, debido a la temática escogida. No obstante, se han consultado libros y artículos en inglés y francés para completar aquellos apartados referidos al contexto musical europeo o al desarrollo de la organería. Por otra parte, un trabajo de estas características exige la consulta de fuentes musicales, tanto sonoras (discos, vídeos...) como escritas; de nuevo nos hemos encontrado con una escasez de resultados, pero con los suficientes como para emprender con éxito los objetivos propuestos. Posiblemente se podría haber localizado más material, pero ello hubiese supuesto una labor más bien investigativa, que se escapa de los fines y parámetros de este trabajo¹.

¹ En este sentido, la revista *Tesoro Sacro Musical* es quizás una de las fuentes primarias más importantes para estudiar la obra y el pensamiento de los compositores españoles que aplicaron los postulados del *Motu Proprio*, pero la inexistencia de ejemplares en Canarias y la imposibilidad de solicitarlos mediante el préstamo interbibliotecario, obligaría a trasladarnos a la Península en busca de alguna institución que contase con esta colección y permitiese su consulta. En su defecto, hemos recurrido a una edición impresa del *Órgano Sacro Hispano* de Tomás L. Pujadas.

2. Antecedentes

El *Motu Proprio* de Pío X fue el culmen de un proceso iniciado en el siglo XIX. El espíritu laico del momento, cada vez más patente en las manifestaciones culturales y artísticas de la sociedad, junto con el desarrollo del Romanticismo, hizo que la belleza pasara de ser un medio a un fin en sí misma. Lejos quedaba ya la inspiración divina; el acto creador era fruto exclusivamente del hombre, que, liberado de las ataduras de épocas pasadas, se sentía ahora capaz de expresar sus emociones, pasiones y miedos.

Todo este panorama se fue manifestando tímidamente en el ámbito de la música religiosa, impregnada cada vez más de la estética proveniente del género teatral, con el uso de melodías operísticas y de un material compositivo que no tenía en cuenta la función y significado del texto en el culto. Por tanto, no es de extrañar que a mitad del XIX surgieran una serie de movimientos reformistas cuyas reivindicaciones se convertirían más tarde en los puntos claves del *Motu Proprio*.

Uno de ellos fue el liderado por Prosper Louis Pascal Guéranger (1805-1875), iniciador del movimiento francés de restauración litúrgica. Tras adquirir el viejo complejo monástico de Solesmes, reanudó la presencia de la orden benedictina en Francia, desaparecida tras la Revolución Francesa, y con ella, el canto gregoriano, cuyo sentido e importancia habían sido relegados. A su manera, estaba siendo partícipe de esa recuperación del pasado medieval que defendían los románticos de su época. Guéranger era consciente de que el gregoriano era algo más que lo que se impartía en los libros de canto de aquel momento, creía firmemente que era un medio oracional de una excepcionalidad suprema, síntesis sublime del canto y la palabra divina. Por ello alentó a estudiosos en la búsqueda de las fuentes históricas necesarias para restablecer lo que la moda y el tiempo había desvirtuado. Indirectamente, como señala Fernández de la Cuesta “Guéranger y los monjes de Solesmes estaban recurriendo a los procedimientos de la reciente ciencia musicológica, la cual acaba de nacer para dar una respuesta a la necesidad de recuperar la música del pasado según sus fuentes, los manuscritos

originales”². Fruto de ello fue la publicación de varias ediciones, como el *Liber gradualis*.

Pero sin duda, la expresión más notoria de este espíritu reformador fue el movimiento conocido como Cecilianismo, originado en el sur de Alemania a mitad del siglo XIX, con tres vertientes fundamentales: restauración del verdadero canto gregoriano, recuperación de la polifonía clásica del siglo XVI y creación de un nuevo estilo musical³.

El primero en dar el paso fue el organista Caspar Ett (1788 -1847), con la interpretación del *Miserere* de Allegri⁴ el Viernes Santo de 1816 en la Iglesia de San Miguel de Múnich, de la cual era titular, considerándose este el comienzo de la proliferación del repertorio polifónico renacentista de la escuela romana en el ámbito germano. No obstante, fue un hecho aislado y de escasa repercusión, de modo que el verdadero nacimiento del Cecilianismo se dio más adelante, con la figura del sacerdote Karl Proske (1794-1861). A petición del entonces obispo de Ratisbona, redactó un proyecto, *La mejora de la música en las catedrales*, que fue entregado al rey Luis I de Baviera. Tras su aprobación, Proske, bajo la protección económica de la corona, realizó una serie de viajes a Italia con el fin de adquirir obras musicales polifónicas comprendidas entre los siglos XV y XVIII⁵.

De esta forma, Ratisbona y su Catedral se convirtieron en uno de los epicentros de la regeneración de la música religiosa, hasta el punto de que el propio Luis I decretó que se interpretara exclusivamente el canto polifónico *a capella*, en su estado más puro. El movimiento eclosionaría en 1868 con la fundación por parte de Franz Xavier Witt

²FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “La reforma del canto gregoriano en el entorno del *Motu proprio* de Pío X”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 47, nº 1. p. 53.

³CASARES, Emilio; Celsa ALONSO GONZÁLEZ. *La música española del XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995. p. 69.

⁴Gregorio Allegri (1582 – 1652) fue un sacerdote y compositor italiano. Formado como niño cantor en la iglesia romana de San Luis de los franceses, ingresó en el coro de la Capilla Sixtina, puesto que le proporcionó la estabilidad económica necesaria para dedicar su tiempo a la composición de misas, motetes y otras piezas de índole religioso, como su famoso *Miserere* a dos coros, fruto de la influencia de la escuela romana y veneciana.

⁵LÓPEZ CALO, José. “Hilarión Eslava (1807 – 1878): precursor del Cecilianismo en España” [en línea]. En *Príncipe de Viana*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2006, nº 238. pp. 577-608. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=207075> [Consulta: 5 abril 2016]. pp.581-582.

(1834-1888) de la Asociación General Germánica de Santa Cecilia, ratificada por el papa Pío IX dos años más tarde, a partir de la cual surgirían el resto de instituciones repartidas por Europa e incluso América, como la Sociedad Americana de Santa Cecilia, fundada por el compositor germano Johannes Baptista Singenberger.

Después de Alemania, fue en Italia donde el Cecilianismo alcanzó una mayor aceptación y desarrollo, como era de esperar, tanto por la presencia del Pontífice como por ser la cuna de la mayor parte de los compositores referenciales para el movimiento. Si hubiera que destacar un rasgo distintivo del Cecilianismo italiano habría que hacer una referencia ineludible al afán por la creación de un estilo compositivo que diera respuesta a los nuevos ideales musicales.

Para tal fin se tomó como punto de partida las obras polifónicas *a capella* del XVI, incorporando a su vez algunos elementos propios de la música operística italiana, pero sin salirse nunca de los criterios litúrgicos⁶. Estas propuestas alcanzarían su mayor grado de esplendor en la obra de Lorenzo Perosi (1872-1956). Su padre, maestro de capilla de la Catedral de Tortona, le enseñó los primeros conocimientos musicales, ampliados más tarde en los conservatorios de Roma y Milán. Tras estudiar en la Escuela de Música Sagrada de Ratisbona, donde se imbuyó de los ideales reformadores, fue nombrado maestro de capilla de San Marcos de Venecia, cuya cátedra patriarcal era ostentada en esos momentos por el cardenal Giuseppe Sarti, futuro Pío X. Cuatro años después llegaría a ocupar el mismo puesto pero en la Capilla Papal, la mayor distinción a la que podía acceder. Aún hoy en día resuenan sus misas y motetes en la Basílica de San Pedro, como el conocido *Tu es Petrus*; bellas composiciones de una aparente sencillez, pero revestidas de emotivas melodías puestas al servicio del culto divino.

Teniendo en cuenta los objetivos del trabajo, es en España donde debemos analizar con más profundidad lo acontecido en el XIX, pues será esta la clave para comprender la posterior puesta en práctica de los postulados del *Motu Proprio* de 1903 y sus consecuencias.

⁶LÓPEZ CALO, José. “Cecilianismo”. En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.3. p. 317.

España contó con un movimiento reformista ciertamente activo, fruto de la necesidad de mejorar la calidad de la música religiosa, aminorada en esos momentos por la falta de recursos de las capillas musicales. Las primeras iniciativas llegaron a mediados de siglo de la mano de Hilarión Eslava (1807-1878). Navarro de nacimiento, ingresó a los diez años en el coro de la Catedral de Pamplona, donde recibió gran parte de su formación musical. Fue maestro de capilla de las catedrales de Calahorra, Burgo de Osma y Sevilla, accediendo finalmente a la Capilla Real de Madrid. En este sentido, cabría matizar que tanto Eslava como el resto de maestros de la época no estaban supeditados a la composición exclusiva de un repertorio sacro, al contrario, cultivaron también otros géneros, de ahí que muchos elementos propios de la ópera fueran utilizados en las obras religiosas. En el caso de Eslava, compuso tres óperas, *Il Solitario* (1841), *Las treguas de Tolemaida* (1842) y *Pietro il Crudele* (1843) y algunas sinfonías como la *Fantástica*. Aunque sus primeras composiciones sacras estuvieron influidas por el estilo operístico, las realizadas con posterioridad sí se adecuaron al espíritu renovador que tanto defendió, como los *Motetes al Santísimo* o algunas misas⁷.



Hilarión Eslava

Sus ansias renovadoras le condujeron a llevar a cabo una serie de iniciativas que pronto se convertirían en referenciales para los que más adelante se sumarían al movimiento reformista. Al igual que Perosi, Eslava viajó a Ratisbona para conocer de primera mano los avances del Cecilianismo en materia de música religiosa, y se dio cuenta de la importancia que allí tenían compositores hispanos como Tomás Luis de Victoria o Cristóbal de Morales, cuyas obras eran prácticamente desconocidas en España. Por ello, a su regreso decidió recuperar y divulgar el patrimonio sacro musical de los siglos pasados, emprendiendo así una búsqueda exhaustiva en archivos de catedrales, bibliotecas...El resultado de este magno trabajo fue la publicación en diez volúmenes de las obras de los considerados mejores polifonistas españoles desde el siglo XVI hasta el XVIII, bajo el título de *Lira Sacro*

⁷LÓPEZ CALO, José, op. Cit., p. 591.

Hispana, cuyo prólogo aprovechó para trazar una pequeña historia de la musical religiosa española.

Pero sin duda, la publicación que más nos concierne es el *Museo orgánico español*, imprescindible para estudiar la situación del órgano en el siglo XIX. La obra, en dos volúmenes, fue concebida como una recopilación de piezas para órgano de compositores del pasado y de la época que sirviera de recurso a los organistas, y a su vez de modelo para futuras composiciones. Al igual que hiciera en la *Lira Sacro Hispana* en el ámbito vocal, Eslava dedicó las primeras páginas a una *Breve memoria histórica de los organistas españoles*, en la que comienza reconociendo el desconocimiento y desinterés general en este asunto. En el momento de hacer referencia a su época, Eslava manifiesta su descontento por la supremacía que el género libre o estilo virtuosístico había alcanzado sobre el fugado, considerado el tradicional:

El género libre empezó á generalizarse con preferencia al fugado [...] Lo cierto es, que varios organistas de genio y de verdadero mérito acreditaron en España el género libre; y que estos mismos principiaron á mirar el género fugado con alguna indiferencia [...] Los organistas que se dedicaron al género libre casi exclusivamente no se contentaron con lucir su habilidad en el órgano, sino que quisieron también ser pianistas y hacerse aplaudir en los salones; y así como el género libre influyó en la decadencia del género fugado, el de piano influyó á su vez en la decadencia del libre orgánico⁸.

Estas afirmaciones no son más que una refutación de la situación del momento. El Romanticismo, la corriente musical en boga, elevó la potencia creadora individual a unos niveles hasta entonces desconocidos, que junto con el auge del virtuosismo y la liberación de las formas se manifestó incluso en los organistas. Es en esta época cuando se desarrolla con especial intensidad la faceta concertística, debido a las limitaciones que imponían los oficios litúrgicos. La figura del organista constreñido a los dictámenes eclesiásticos comienza a ser vista con cierta actitud reticente, prefiriendo la de un músico y creador capaz de mostrar sus altas cualidades técnicas, de ahí que algunos recurrieran incluso a actuar como pianistas en los salones. Hay que tener en cuenta que Eslava escribía desde su condición de clérigo. Para la Iglesia, el órgano era un instrumento sagrado, dedicado a alabar a Dios por medio de su música; en cambio, para

⁸ ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español* [en línea]. Madrid, 1854. p. 18. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=0kFeAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=hilarión+eslava+museo+orgánico+español&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwin15Lq6afM> [Consulta: 8 abril 2016].

un organista con cierto talento, suponía un excelente medio de exhibición de sus dotes musicales. Más adelante, llegará incluso a decir que “no son ya organistas, sino pianistas de más ó menos habilidad, á quienes por lo general les falta de cabeza todo lo que les sobra de dedos”⁹.

En el contexto musical de la Europa del XIX, estas ideas resultan obviamente de un conservadurismo extremo e impiden que España se nutriera de los avances que se sucedían en otros países. Los pocos atisbos de virtuosismo y “sentido profano” que Eslava denunciaba quedarían en nada ante lo que se gestaba en Alemania o Francia. Prueba de ello son las *Sonatas* de Mendelssohn o el *Preludio y Fuga sobre el nombre de Bach* de Liszt. Pero no solo se limitó a retratar el panorama español, sino que como ya hemos visto, quiso reformarlo. En el caso del órgano, propuso una lista de medidas restrictivas con la idea de que fueran seguidas por aquellos que a partir de ahora se dispusieran a componer *obras orgánicas*:

1. Se admite el género libre lo mismo que el fugado, haciendo uso de ambos ya separados, ó ya mezclados convenientemente. Dichos géneros podrán usarse entrando en ellos el canto llano, ya como parte principal, ya como secundaria, ó ya con total independencia de él.

2. El género orgánico, sea libre ó fugado, debe espresar los sentimientos del pueblo cristiano congregado en el templo, para alabar á Dios, y darle gracias por sus inmensos beneficios; para adorarle y rendirle homenaje; y para pedirle misericordia y bendición. En consecuencia de este principio queda eliminada toda música que no espresese dichos sentimientos religiosos.

3. Se prohíbe toda música cuyo ritmo sea propio de bailes, tanto populares como de salón, y toda clase de cantilenas profanas. También se prohíbe hacer uso de las cadencias comunes de la música teatral: por ejemplos siguientes, y otras análogas.

4. La música de órgano debe ser rica de armonía. La naturaleza del instrumento, y también el grande objeto á que está dedicado, eschuyen toda frase melódica de cierto número de compases acompañada con la tónica y dominante en acordes sencillos, ó con un pobre harpegio. Toda melodía que requiere mucho matiz, esto es, que tenga mucho colorido de piano, fuerte, disminuyendo ó creciendo, es impropia del órgano, en razón de no poderse ejecutar con esa graduación de fuerza. Este defecto del instrumento es necesario suplirlo con el interés harmónico al qual se presta admirablemente.

5. Las modulaciones rápidas, duras é incoherentes son detestables en el órgano. Sin embargo de que muchos pianistas de primer orden las practican en el día con frecuencia,

⁹ Ibidem, p. 21.

y que algunos organistas irreflexivos, ó de organización poco delicada, ó tal vez de gusto pervertido, las trasladan del piano al órgano, no por eso es menos digno de reprobación semejante abuso.

6. Son impropios del órgano los pasos de gran rapidez, cuando son muy continuados. Lo son también los pasos de notas repetidas en un mismo sonido y en aire vivo; y lo son mucho más cuando son en acordes¹⁰.

Las iniciativas de Eslava fructificaron al momento con un crecimiento considerable de intentos reformistas a lo largo del país, como la recuperación de la polifonía clásica en un buen número de catedrales, gracias a la labor de los maestros de capilla. No obstante, el movimiento renovador no fue sólo incentivado por las instituciones eclesiásticas, sino también por figuras relevantes dentro del panorama musical de la España decimonónica, como Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), considerado el padre de la zarzuela, o Felipe Pedrell (1841-1922), maestro de Albéniz, Granados o Manuel de Falla.

A Pedrell se le debe la fundación de la Asociación Isidoriana para la Reforma de la Música Religiosa en España. Una vez instalado en Madrid, fue invitado a dar unas conferencias en el Ateneo sobre música antigua, contando con la ayuda de su discípulo Enrique Granados para los ejemplos al piano. A raíz de estas charlas el arzobispo de Madrid creó una comisión encabezada por Pedrell y Eustaquio de Uriarte, especializado en el canto gregoriano, con el fin de poner en práctica en la archidiócesis los postulados reformistas emergentes. La primera iniciativa de la comisión, germen de la futura Asociación Isidoriana, fue una Misa cantada en la Fiesta del Corpus con obras de Tomás Luis de Victoria y Eslava, presentadas previamente por Uriarte¹¹. Hay que tener en cuenta que para la sociedad del momento, este tipo de repertorio le era muy lejano, de ahí que se tuviera que explicar y divulgar a través de medios como el boletín que publicase más tarde la Asociación, titulado *La música religiosa en España*. Para su realización, Pedrell tomó como modelo revistas extranjeras dedicadas a la música religiosa, especialmente la parisina *La tribune de Saint –Gervais*, dirigida por su amigo Charles Bordes, de la que era colaborador¹². Todas estas continuas referencias al exterior reflejan las ansias de implantar una verdadera renovación, tomando como base las iniciativas llevadas a cabo en otros países europeos. De modo que aunque España no llevara la batuta, mostró siempre un anhelo por no quedarse atrás en la carrera hacia una

¹⁰Ibidem, p. 25.

¹¹NAGORE FERRER, María. “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu proprio*”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 47, nº 1. pp. 217 – 218.

¹²Ibidem, p. 222.

regeneración de la música sacra, intentando aplicar, dentro de sus limitaciones, los avances que tan en boga estaban en esos momentos.

3. El *Motu Proprio* de Pío X (1903) y su importancia para la música religiosa de la primera mitad del siglo XX

Antes de adentrarnos en el tema en cuestión, es preciso detenernos en la causa que lo origina: el *Motu Proprio* de Pío X, conocido bajo el nombre de *Tra le Sollecitudine*. Publicado el 22 de noviembre de 1903, festividad de Santa Cecilia Mártir, patrona de la música, este documento significó el respaldo del Papa, y por tanto de la Iglesia Católica, a los distintos movimientos que desde el XIX habían intentado, algunos con más éxito que otros, reformar la música sagrada. De esta forma, todas esas propuestas e iniciativas pasaron a ser de obligado cumplimiento. Pero, ¿quién era el Cardenal Sarto, futuro Papa Pío X? ¿Por qué ubicamos su nombre con la Música Sacra y específicamente con la Música Litúrgica? ¿Qué hay detrás de la promulgación del *Motu Proprio Tra le sollicitudini* de este Pontífice?

Como máxima autoridad de la Iglesia, los papas se valen de una serie de documentos oficiales para transmitir su magisterio, bien sea sobre asuntos generales o específicos. Este es el caso del *Motu Proprio*, denominado así por contener generalmente la expresión *Motu proprio et certa scientia*, es decir, que ha sido escrito por la propia iniciativa del Santo Padre sobre un tema en concreto a raíz de una petición o intención previa. Aunque no tiene la misma categoría que la Constitución Apostólica, sí posee el rango de ley, de modo que su contenido debe ser acatado obligatoriamente. No obstante, se podría decir que no es un tipo de documento, sino más bien una forma de escribirlo; en este caso el documento que promulga el papa es un *Breve*, pero como deja constancia de la petición, entonces es promulgado *motu proprio*¹³.

El *Motu Proprio* fue uno de los primeros documentos oficiales de Pío X, escrito tan solo tres meses después de su elección como sucesor de San Pedro. Este hecho refleja la

¹³FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “La reforma del canto gregoriano en el entorno del *Motu proprio* de Pío X”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 47, nº 1. p. 45.

importancia que tenía para el Papa la música sacra, y concretamente la necesidad de purificarla de todas aquellas impurezas que la habían contaminado en los últimos tiempos. Si para los movimientos reformadores el *Motu Proprio* significó el triunfo de sus ideas sobre el orbe católico, para Pio X fue la plenitud de unos objetivos trazados desde su juventud.

La música estuvo siempre presente en la trayectoria ascendente de Giuseppe Sarto. De origen humilde, recibió las primeras lecciones de manos del párroco de su pueblo que le valieron para ocupar el puesto de maestro de capilla durante los años de estudio en el Seminario. Ya como sacerdote, creó en su primera parroquia una *Schola* de niños y jóvenes, con la que intentó difundir el uso del canto gregoriano en las celebraciones litúrgicas. Más tarde sería nombrado canónigo chantre de la Catedral de Treviso, en la región véneta, cargo que le permitió acudir en 1882 al Congreso Internacional de Canto Gregoriano de Arezzo, donde pudo conocer los diferentes movimientos y tendencias reformadoras que se estaban dando en toda Europa. Pero sin duda fue en su etapa como Patriarca de Venecia cuando pudo acometer las primeras iniciativas de relevancia. Entre ellas habría que destacar lo que podríamos considerar como el antecedente directo del *Motu Proprio*, su carta pastoral *Sobre el canto y la música en la Iglesia*, publicada el 1 de mayo de 1895. En ella anunció ya buena parte de las ideas que desarrollaría más tarde, cuyo cumplimiento fue encargado a una comisión creada al efecto¹⁴.

El *Motu Proprio* está escrito en un lenguaje directo y normativo, pero ello no impide a que Pío X lo revista de belleza a través de expresiones más propias de un texto literario. Este tipo de documentos, llamados también rescriptos¹⁵, suelen presentar la misma forma interna, dividida en tres partes: narrativa, motiva y dispositiva. Las dos primeras suelen hacer referencia al motivo, mientras que en la tercera se sitúan las disposiciones, numeradas si son varias, como los artículos y párrafos de las leyes¹⁶. Por tanto, el *Motu proprio* consta de una introducción, donde el Papa expone las razones principales que le

¹⁴LERCARO, Giacomo; Olivier ROUSSEAU. *Pío X y la reforma litúrgica*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 2001. p. 17.

¹⁵Según el Código de Derecho Canónico, el rescripto es el instrumento jurídico con que los jefes de la Iglesia Católica, en el ejercicio de su autoridad, comunican a sus súbditos las leyes, órdenes, normas o la interpretación de las mismas, en materia de fe y costumbres, a ruego o instancia de alguien. Cfr. MIGUÉLEZ, Lorenzo. *Código de Derecho Canónico y legislación complementaria*. Madrid: BAC, 1957. p.21.

¹⁶FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, op. Cit., p. 46.

mueven a promulgar dicho documento, y de nueve capítulos distribuidos en otros tantos veintinueve números correlativos. Cada uno de estos capítulos lleva un subtítulo que hace referencia a diversos aspectos: I Principios Generales; II Géneros de Música Sacra; III Texto litúrgico; IV Formas externas de las composiciones sacras; V Los cantores; VI El órgano y otros instrumentos; VII Duración de las obras de música litúrgica; VIII Disposiciones que se deben observar; IX Conclusión. Aunque nos centraremos en el análisis del capítulo VI, por encontrarse aquí el motivo de nuestro estudio, sería también interesante reflexionar sobre las principales ideas desarrolladas a lo largo del texto.

En primer lugar, Pío X apela a sus responsabilidades como Vicario de Cristo en la Tierra, entre las que destaca velar por la perenne sacralidad del Templo, como espacio destinado exclusivamente al encuentro con Dios y los hermanos. Por ello, debe de estar despojado de cualquier atisbo de mundanidad, tanto en el ornato como en las celebraciones que se llevan a cabo. En este sentido, recalca que la música sacra no está ayudando a conseguir esa meta, pues en vez de fomentar la santidad del culto lo está desvirtuando a través de la intromisión de elementos propios del género operístico, tan en boga en esos momentos: “el hecho es que se observa una tendencia pertinaz a apartarla de la recta norma”. No obstante, alaba la labor de todos los movimientos que a lo largo del siglo XIX impulsaron la reforma de esta decadente situación. Sin embargo, trata estos logros como fenómenos aislados y minoritarios dentro de un mapa que sigue presentando el mismo diagnóstico negativo. Por ello cree que es hora de hacer uso de su autoridad e imponer las consideraciones necesarias para devolver a la música sacra los rasgos que había perdido.

Tras esta introducción, se sobreviene uno de los conceptos clave del documento papal, la definición de la música sacra, referencial para todos aquellos que posteriormente se han dedicado al estudio de su estrecha relación con la liturgia:

Como parte integrante de la liturgia solemne, la música sagrada tiende a su mismo fin, el cual consiste en la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles. La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los

*fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios*¹⁷.

Pío X valora la belleza de la música, pero desde su perspectiva teológica no la considera un fin en sí mismo, sino un medio de gran valor para acercarse al misterio divino; la convierte en fiel sierva de la liturgia y de la palabra, complementándolas a ambas de una forma extraordinaria. Esto le lleva a establecer las tres virtudes que la definen: santidad, bondad y universalidad. Naturalmente, este lenguaje trascendente y conservador chocaba con la realidad del momento; el hecho de reanudar ese pasado que siempre fue mejor en un presente marcado por otra realidad convirtió en una auténtica hazaña los propósitos del Papa. De nuevo, la Iglesia no caminaba al compás de los tiempos, mas ya veremos que pese a que sí hubo un retroceso en las composiciones vocales, el órgano continuó en la senda de la modernidad, a partir de una evolución pausada pero firme del estilo.

El capítulo dedicado a los géneros musicales constituye una ratificación de los propósitos de los movimientos del XIX: la supremacía del canto gregoriano y la recuperación de la polifonía clásica. El Papa era consciente de que el gusto de los últimos tiempos había preferido la composición de rimbombantes y vistosas obras que desplegaran un gran potencial sonoro, mas recalca que no por ello las celebraciones serían más solemnes. Era hora de dejar a un lado las misas que más que servir al esplendor de la liturgia constituían en sí una obra concertística donde el compositor en cuestión mostraba su genio. Frente a esto, Pío X veía en el canto gregoriano la solución a sus ideales reformistas, pues su recuperación incrementaría la participación del pueblo en los oficios litúrgicos, que ya de por sí eran distantes. No era su intención el uso exclusivo del canto gregoriano pero recuerda que aquellas composiciones que en adelante se hicieren para el culto “serán más sagradas y litúrgicas cuanto más se acerquen en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos dignas del templo cuanto diste más de este modelo soberano”. En este sentido, establece como modelo a seguir la polifonía clásica del siglo XVI, al estar inspirada en las melodías gregorianas, y recomienda su uso en las celebraciones más solemnes de la Iglesia. Hay que tener en cuenta que este tipo de obras exigían un número de cantores formados y un

¹⁷ PÍO X. *Motu proprio Tra Le Sollecitudini del Sumo Pontífice Pío X sobre la Música Sagrada* [en línea]. Disponible en: http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html [Consulta: 6 abril 2016]

maestro de capilla que dirigiera al conjunto, requisito que sólo podían cumplir las sedes catedralicias o los seminarios. No obstante, anima a la creación de *Scholae cantorum* en las parroquias, pensando quizás en el éxito que tuvo su iniciativa cuando era párroco: “No será difícil al clero verdaderamente celoso establecer tales *Scholae* hasta en las iglesias de menor importancia y de aldea; antes bien, eso le proporcionará el medio de reunir en torno suyo a niños y adultos, con ventaja para sí y edificación del pueblo”. Por último, en un gesto de aparente apertura, el Papa indica que la música de esos momentos será aceptada por la Iglesia, siempre y cuando “no contengan cosa ninguna profana ni ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas tampoco en su forma externa imitando la factura de las composiciones profanas”.

Llegados a este punto, es hora de analizar el capítulo dedicado al órgano. Para una mayor comprensión del mismo, creemos que es mejor recogerlo íntegramente:

15. Si bien la música de la Iglesia es exclusivamente vocal, también se permite la música con acompañamiento de órgano. En algún caso particular, en los términos debidos y con los debidos miramientos, podrán asimismo admitirse otros instrumentos; pero no sin licencia especial del Ordinario, según prescripción del Caeremoniale episcoporum.

16. Como el canto debe dominar siempre, el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente, y no oprimirlo.

17. No está permitido anteponer al canto largos preludios o interrumpirlo con piezas de intermedio.

18. En el acompañamiento del canto, en los preludios, intermedios y demás pasajes parecidos, el órgano debe tocarse según la índole del mismo instrumento, y debe participar de todas las cualidades de la música sagrada recordadas precedentemente¹⁸

De nuevo, un lenguaje jerárquico, como la propia Iglesia, que plantea una escala de relaciones subordinadas: la música es fiel sierva de la liturgia, pero a su vez el órgano esclavo del canto. Se trata de una cuestión de la Palabra y su primacía sobre el resto de manifestaciones sonoras; quizás el pasaje evangélico de Juan nos pueda ayudar: “Al principio existía la Palabra, y la Palabra estaba junto a Dios, y la Palabra era Dios”¹⁹. Sí, la Palabra es Dios, está por encima de todo y nada puede superponerse a su mensaje.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ “Prólogo” (Jn 1,1-2) JUAN. *La Biblia*. Traducción de los idiomas originales dirigida por los profesores L.ALONSO SCHÖKEL y JUAN MATEOS de los Institutos Bíblico y Oriental de Roma. Madrid: Cristiandad, 1975. p. 1345.

Pero esto es una visión propia de un dogmatismo extremo, la que parece seguir Pío X, alejada totalmente de las intenciones de un organista. Lo que se plantea en el texto es limitar las múltiples facetas del órgano a dos: el acompañamiento y la interpretación de pequeñas piezas destinadas para algún momento de la celebración litúrgica, siempre y cuando se mantenga la primacía del canto. En realidad, en palabras de Gutiérrez Viejo “el texto no representa orientación estética alguna, sino una simple regulación de su funcionalidad”²⁰. La única indicación que ofrece se refiere a la naturaleza de la música de órgano, cuyos rasgos deben ser compatibles con la santidad, bondad y universalidad de la música sacra. Por tanto, el texto de Pío X referido al órgano brilla por lo escueto y conciso de su contenido, sin un mayor interés que el de precisar la misión del órgano dentro de la liturgia. Esto explica que en el momento de aplicar esta “legislación”, hubo más libertad en el ámbito de la composición organística que en la vocal, mucho más constreñida a la especificidad de las disposiciones papales.

4. Situación de la música de órgano en el ámbito europeo

A lo largo de los siglos, la producción musical para órgano ha estado sometida a una dicotomía, consustancial al propio instrumento. Nos referimos a sus dos facetas, la concertística y la litúrgica, diferentes pero complementarias entre sí. Desde un principio, el organista ha sabido adaptarse a esta realidad dual, alcanzando en algunos casos una bella y perfecta sintonía entre su labor al servicio de la comunidad eclesial y su faceta como intérprete o compositor de otro tipo de obras. Nos referimos a figuras como J. S. Bach, cuyo repertorio abarca desde monumentales tocatas y fugas hasta preludios basados en los corales luteranos, capaces de elevar las almas de los fieles.

Sin embargo, la música litúrgica y no litúrgica o concertística nunca han gozado de la misma consideración. La primera ha estado marcada, con más o menos intensidad, por las normativas eclesiásticas, como hemos podido constatar en el documento papal, convirtiéndose en un género constreñido a las limitaciones de la propia liturgia. En cambio, la otra siempre ha gozado de una mayor libertad que le permite al compositor

²⁰GUTIÉRREZ VIEJO, Adolfo. “El órgano en el Motu proprio y las tendencias estéticas de su contexto histórico”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 47, nº 1, p. 295.

desplegar con soltura su genio musical. Es más, se podría decir que la música litúrgica, a pesar de poseer cierta impronta, es deudora de la concertística, pues en ella se aplican formas y modelos propios de la segunda. Cuando Bach tuvo que componer sus preludios corales, no recurrió a un estilo o método compositivo propiamente sacro, sino que empleó formas musicales de carácter profano, como la partita o las sonatas en trío. Lo mismo ocurrió en el XIX cuando la música sacra se vio imbuida por el boom de la ópera o del sinfonismo, como ya hemos visto. Ante esta voraz inclusión de lo profano en lo sagrado, la Iglesia intenta recuperar una de sus expresiones musicales identitarias, por no decir la única, el canto gregoriano.

Por tanto, antes de analizar la música litúrgica para órgano en el ámbito hispano, es necesario estudiar la literatura concertística que se escribió para este instrumento a lo largo del XIX y principios del XX, al ser ésta la fuente de la cual beberán buena parte de los organistas que veremos, pues a pesar de tomar como punto de partida el año de la publicación del *Motu Proprio*, 1903, la mayoría de ellos nacieron y se formaron en la segunda mitad del siglo XIX.

Al igual que sucede en las otras artes, el devenir de la música en el territorio hispano ha estado marcado por una secuencia de periodos de esplendor o de franca decadencia. Pocas han sido las ocasiones en las que España ha brillado con luz propia después de su poderosa hegemonía como cabeza del Imperio, época en la que se sitúa la influyente obra de Tomás Luis de Victoria o Cristóbal de Morales, tan valorada por los movimientos cecilianistas, como ya pudimos constatar en capítulos anteriores. Tras este punto álgido, la música española ha intentado seguir las pautas marcadas por epicentros extranjeros, más aún en el siglo XIX. Esto no significa que carezca de calidad ni mucho menos de mérito, pero sí de originalidad en cuanto a nuevas tendencias estéticas, siendo susceptible a las influencias procedentes de fuera. Esta situación se manifiesta también en el órgano, por tanto, no podemos estudiar la producción musical compuesta en España para este instrumento a tenor del *Motu Proprio* sin tener una visión global de lo acontecido en otros centros de mayor relevancia en el contexto europeo y de las posibles influencias ejercidas.

El órgano, tras el ocaso del Barroco, del cual fue ineludible protagonista, se vio sumergido en una crisis sin precedentes. Sus cualidades sonoras no estaban en sintonía con la nueva estética del Clasicismo, pasando a ser relegado exclusivamente al ámbito

de la música sacra. Es comprensible si tenemos en cuenta que en esos momentos ofrecía un efecto dinámico en terrazas y una fastuosa tímbrica que poco tenía que ver con las aspiraciones de los compositores, de ahí que ni Haydn ni Beethoven ni Schubert, por citar a los más célebres, le prestaran atención. El propio Mozart, a pesar de dedicarle una sugestiva *Fantasia* y considerarlo el rey de los instrumentos, decía que adolecía de flexibilidad y ductilidad²¹.

Fruto de esta situación y de lo que acontecerá en el despuntar del XIX, es la evidente diferenciación de funciones o roles; por un lado el músico de iglesia, anclado en el estilo fugado que alababa Eslava en su *Museo Orgánico Español*; por otro el músico creador que liberado de imposiciones y mecenazgos abrazó los ideales del Romanticismo. No obstante, en el mundo del órgano, esta figura fue siempre un tanto ambigua y expuesta a muchas variantes, concretamente a dos.

En primer lugar, los grandes genios que hicieron su aportación a la extensa y rica literatura organística con algunas obras que a pesar de no constituir un número elevado, ejercieron una fuerte influencia. De esta forma, el órgano fue rescatado del olvido al que se vio sometido durante el Clasicismo, iniciándose así otro de sus capítulos más brillantes dentro del panorama musical europeo. Centraremos nuestra atención en las dos áreas más relevantes, Alemania y Francia; la primera tomó como punto de referencia su tradición contrapuntística, especialmente la obra del gran J.S. Bach, redescubierta gracias a la labor de Félix Mendelssohn (1809-1847), pasando por el tamiz del estilo netamente romántico, fusión que se refleja muy bien en las seis *Sonatas Op. 65* que este compositor escribiera entre 1844 - 45. Lo mismo sucede con Johannes Brahms (1833-1897), pues a pesar de ser un gran sinfonista, se inspiró en el maestro de Leipzig para realizar sus once *Preludios corales Op. 122*, la obra más trascendental que dejara para órgano, considerada por su discípulo Richard Heuberger como un impresionante ensayo de contrapunto. No obstante, hacía referencia a los siete primeros, en los que toma como punto de partida el *Orgelbüchlein* bachiano, ya que los otros cuatro fueron posteriores y parecen acercarse más al lenguaje del último romanticismo²². Estas aportaciones marcarían el devenir del movimiento organístico germano decimonónico, de sólidas raíces y con un cierto aire conservador, hasta

²¹Ibidem, p. 297.

²²OWEN, Bárbara. *The organ music of Johannes Brahms*. New York: Oxford University Press, 2007. p.175.

culminar en la gran obra de Max Reger (1873-1916), que sí dejó una extensa producción para su instrumento predilecto. Como indica García Laborda “Reger sería el gran sintetizador de las grandes formas organísticas, al hacer coincidir en sus obras las tendencias historicistas que veían en el barroco el modelo de producción organística y las tendencias sinfónicas de su tiempo, logrando un estilo de rica polifonía armónica”²³.

Estas tendencias sinfónicas a las que hace referencia García Laborda surgieron en otra de las grandes áreas, Francia, donde se produjo a partir de la década de los cincuenta del siglo XIX la eclosión más brillante del órgano desde el Barroco. En estos momentos, la escuela organística francesa se había ramificado en dos direcciones: la de Benoist (1794-1878), primer profesor de órgano del Conservatorio de París, y la de Lemmens (1823-1881); ambas contribuyeron a la formación de numerosos jóvenes que con posterioridad se convertirían en los compositores más célebres de su tiempo: César Franck, Saint Saëns, Dubois, Widor...dotados de una depurada técnica, una magistral interpretación de los maestros del pasado y una tendencia progresista que cultivarían con éxito en sus futuras obras²⁴. Todo ello daría lugar al conocido estilo sinfónico que caracterizaría a esta generación, alentado no por los maestros, sino por la conmoción que produjo en Francia las tres colosales obras compuestas por Franz Liszt entre 1850 y 1863: *Fantasia sobre el coral Ad nos, ad salutarem undam, Preludio y Fuga sobre el nombre de Bach* y *Variaciones sobre el coral bachiano Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. Aunque esta faceta suya no es tan conocida, es posible afirmar que fue un verdadero entusiasta del órgano, tanto por las transcripciones que hizo para este instrumento como por las frecuentes referencias que hace en su correspondencia²⁵. Tomó como inspiración a Bach pero no optó por el estilo romántico - contrapuntístico germano, sino que fue más allá, inaugurando así una nueva época. Por primera vez, el órgano es concebido como una gran orquesta sinfónica de múltiples sonoridades que se amalgaman en densos pasajes armónicos donde el cromatismo juega el papel de protagonista. Asimismo, Liszt introduce procedimientos del virtuosismo pianístico, del cual era máximo exponente, enriqueciendo así la dinámica y agógica. Todo ello se refleja a la

²³GARCÍA LABORDA, José M. “La música contemporánea para órgano”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 11, nº 1. p. 153.

²⁴GUTIÉRREZ VIEJO, Adolfo, op. Cit., p.300.

²⁵GRACE, Harvey. “Church and Organ Music: Liszt and the Organ” [en línea]. En: *The Musical Times*. Inglaterra: Musical Times Publications, 1917, vol. 58, nº 894. pp. 597 – 598. Disponible en: <http://www.jstor.org.accedys2.bbt.ull.es/stable/pdf/957483.pdf> [consulta: 21 abril 2016].

perfección en el *Preludio y Fuga*, donde el tema de cuatro notas es tratado en muchas e ingeniosas variantes para dar paso por medio de un recitativo cromático a la fuga.



César Franck al órgano.

Los jóvenes organistas franceses mostraron al momento su admiración e inmediata afiliación al nuevo estilo sinfónico que Liszt había iniciado. El primero y quizás el más relevante fue César Franck (1822-1890), autor de numerosas obras que marcarán lo que será la gran música de órgano durante más de un siglo²⁶. Ya no estamos hablando de aportaciones de los genios, como Mendelssohn, Brahms o Liszt, fruto de su contacto puntual con el órgano, sino de organistas consagrados que dejaron un amplio repertorio para su instrumento, a pesar de componer también otro tipo de obras. En este caso habría que destacar la *Gran pieza sinfónica*, dividida en seis partes, que anuncia las futuras sinfonías para órgano de Widor, el pianístico *Preludio, Fuga y Variación*, dedicado a Saint-Saëns, que comienza y concluye con una bella melodía acompañada, o los *Tres corales*, epílogo de un estilo heredero del de Liszt y con ciertos aires wagnerianos pero de una fuerte impronta personal²⁷.

Los siguientes organistas, como Charles Marie Widor o Camille Saint-Saëns fueron testigos del cambio de siglo y por tanto de la publicación y puesta en práctica del *Motu Proprio* de Pío X. Saint-Saëns era titular de la Iglesia de la Madeleine, uno de los puestos mejor remunerados de todo París, donde realizó sus más celebres improvisaciones, tan elogiadas por Liszt, el cual llegó a afirmar que era “el más grande organista del mundo”²⁸. No



Charles Marie Widor en el gran órgano Cavaillé – Coll de Saint Sulpice de París.

obstante, Saint-Saëns era el prototipo de organista virtuoso más dado a la música de

²⁶GUTIÉRREZ VIEJO, Adolfo, op. Cit., p.305.

²⁷ SABATIER, François. *Cesar Franck et l'orgue*. París: Presses Universitaires de France, 1982. p. 182.

²⁸BROOK, Donald. *Five Great French Composers: Berlioz, Cesar Franck, Saint-Saëns, Debussy, Ravel; Their Lives*. Londres: Barrie&Jenkins, 1947. p. 67.

concierto que a la de los oficios religiosos, a los cuales debía de asistir por obligación. Prueba de ello es la inexistencia en su obra de un repertorio originado de las disposiciones papales de 1903. En este sentido, el encargado de canalizar en el órgano los nuevos contenidos religioso-litúrgicos fue el alumno de César Franck, Charles Tournemire (1870-1939) con su magna obra *L'Orgue Mystique*, una colección de 51 Suites conformadas cada una por cinco movimientos sobre temas del canto gregoriano de acuerdo con el Ordenamiento litúrgico del oficio divino²⁹. Su discípulo Maurice Duruflé también participó del espíritu del *Motu Proprio* con un *Preludio sobre el Introito de la Epifanía* o el famoso *Preludio, Adagio y Coral sobre el Veni Creator*³⁰.

5. El órgano y la música litúrgica en España

Llegados a este punto, y tras haber visto someramente las tendencias musicales que se dieron en Europa con relación a la música de concierto, es hora de centrarnos en la música litúrgica, que se vio influida directamente por el *Motu Proprio*. Aunque se podría pensar que las directrices de Pío X limitaron la imaginación de los organistas – compositores, a la hora de la verdad se dio una situación un tanto diferente. Sí, los organistas aceptaron e hicieron suyos los postulados del *Motu Proprio* en cuanto al formato de las obras, ajustándose a la liturgia en extensión, dinámica y *tempo*, así como en no robarle protagonismo a la misma; pero como en realidad el documento papal no se preocupó en absoluto por la dimensión estética de la música, los autores aprovecharon para acercarse a estilos más actuales, de ahí que exista una relación entre la música litúrgica y la de concierto. Algunos se decantaron por el sinfonismo romántico y otros decidieron experimentar con armonías de tipo impresionista, tomando como temas las melodías gregorianas. Y es que el canto Gregoriano se prestó para suministrar un material temático susceptible de ser desarrollado según el lenguaje modal y pantonal del impresionismo, además de poder justificar con su utilización la adherencia de este tipo de obras al espíritu del *Motu Proprio*.

²⁹GARCÍA LABORDA, José M. “La música contemporánea para órgano”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 11, nº 1. p. 154.

³⁰Cfr. VAN WYE, Benjamin. “Gregorian Influences in French Organ Music before the *Motu proprio*” [en línea]. En *Journal of the American Musicological Society*, nº 1, vol. 27, 1974. pp. 1 – 24. Disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=00030139%28197421%2927%3A1%3C1%3AGIIFOM%3E2.0.CO%3B2-7> [Consulta: 24 abril 2016].

5.1 La misa rezada

El género más relevante dentro de esta música litúrgica fue sin duda la Misa rezada, considerada por muchos estudiosos como un concierto camuflado, donde el órgano podía retomar el protagonismo que había perdido con las disposiciones papales. Para poder comprender este curioso fenómeno es necesario analizar cuál era el sentido, desarrollo y disposición de este tipo de misas y el papel que jugaba el órgano dentro de ellas.

La Iglesia Católica, en su rito romano, ha contado a lo largo de la historia con dos tipologías o formas de celebrar la Misa, atendiendo a la participación y solemnidad con que ésta se celebra: la Misa mayor o cantada (*Missa cantata*) y la Misa rezada (también llamada Misa leída o Misa baja). La primera, propia de los domingos y de las grandes fiestas, requería de un aparato musical mucho más amplio y complejo, al tener que cantarse tanto el ordinario de la Misa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei) como el propio (Introito, Gradual, Ofertorio, Comunión); en este caso se contaba con la participación de la *Schola cantorum* y del órgano, que podía ejercer de acompañante, a tenor de las indicaciones del *Motu Proprio* (debe sostener el canto sencillamente, y no oprimirlo). Asimismo, el celebrante cantaba las partes del formulario que las rúbricas preveían que había de decir de viva voz.

En la Misa rezada se daba la situación opuesta; se realizaba sin solemnidad alguna, y por tanto sin el canto del ordinario y el propio, además de que el sacerdote la decía generalmente a *sottovoce*, en voz baja. Ante esta situación, los fieles seguían la celebración como podían, pero debido al desconocimiento en muchos casos de la lengua latina, se dedicaban a cultivar devociones personales, a partir del rezo del Rosario o la lectura de libros espirituales. El distanciamiento entre el celebrante y el pueblo era tal que este tipo de misas se convirtieron en auténticos letargos sagrados, y es aquí donde entra en juego la figura del órgano, el único capaz de poder aminorar tanto silencio y animar el transcurrir de la misa. Aunque con su intervención formaba parte activa de la celebración, realmente estaba sirviendo a una liturgia alejada y a veces incomprensible; tenía que adaptarse a su ritmo, pero al igual que los fieles, el órgano seguía su propio camino. Así, la misa para órgano, denominación utilizada por los compositores, vendría

a suplir el canto del propio, de ahí que presente una disposición similar con algunas variantes: Entrada, Gradual, Ofertorio, Elevación, Comunión y Salida.

Aunque más adelante nos adentraremos de forma específica en la obra de cada uno de los organistas que compusieron en la España de principios de siglo XX, podríamos trazar los principales rasgos de cada una de las partes de esta misa. La entrada y la salida suelen tener un aire solemne y marcial, de modo que se identifican con un ritmo marcado e intensificado por el empleo de buena parte de los registros del órgano; asimismo en las partituras aparecen las mismas indicaciones de *tempo*: *Maestoso*, *Solemne*, *Movido*, *Allegretto*... Estas características no son gratuitas, sino que responden, desde un punto de vista teológico, al desarrollo de la liturgia. El comienzo, por ejemplo, es un momento jubiloso, en el que los fieles se disponen con gozo a participar del Misterio, de ahí el carácter festivo de la Entrada, “porque se han reunido los hermanos, porque van al encuentro del Señor; muerto y resucitado, con desbordante alegría pascual” como bien indican las prenotandas de la Iglesia³¹.

El resto de piezas son diametralmente opuestas, ya que su interpretación se lleva a cabo en la parte central de la celebración, donde los fieles se sumergen en el Misterio. La misión del órgano en este caso consiste en crear un ambiente propicio para la meditación, una atmósfera sagrada que en forma de sonidos envuelva a la comunidad orante. Por ello, estas piezas son más expresivas e introspectivas, dotadas de bellas melodías, frente a la estructura acórdica de las otras; además de desarrollarse en un tempo más lento: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Dolce*... Registros como la voz celeste o la humana y las flautas, propios de los órganos románticos de esta época, ayudan a conseguir ese efecto de sacralidad mística a la que aspiran estas obras, especialmente la *Elevación*, cuyas células temáticas suelen estar inspiradas en alguna melodía gregoriana.

³¹*Canto y música en la celebración*. Madrid: Secretariado Nacional de Liturgia, 2007, p. 145.

6. La creación organística en España al calor del *Motu Proprio*

El *Motu Proprio* de Pío X fue aceptado con entusiasmo en el ámbito hispano, convirtiéndose en el motor de una creatividad cuyo cultivo había comenzado en la centuria anterior. Al igual que sucedería en otros países, las disposiciones papales se interpretaron al momento como el impulso necesario para establecer definitivamente todas aquellas iniciativas que hasta ahora habían sido una realidad en lugares concretos. Para ello se llevaron a cabo una serie de Congresos³²: el de Valladolid, de 1907; el de Barcelona, de 1902, y el de Vitoria, ya en 1928, en torno a los cuales se fue forjando un grupo de compositores, buena parte de ellos nacidos y formados en el XIX, que, aunque escribieron todo tipo de música, se centraron en el género sacro, y por ende en el repertorio para órgano como instrumento solista. Esta Generación del *Motu Proprio*³³, según Tomás Marco, “se caracterizó por un estilo basado en la tradición gregoriana y ocasionalmente en la popular, con una aplicación de las técnicas renacentistas y barrocas y una forma, que, dimanado de la liturgia, acepta los desarrollos del siglo XIX”³⁴. Por tanto, podría considerarse como un estilo ecléctico, que abarca desde Palestrina hasta los impresionistas, pasando por Bach y Wagner, e incluso por alguna que otra tendencia nacionalista. En este sentido, García Laborda destaca que “esta música estaba orientada a la severidad de formas historicistas que propugnaba el *Motu Proprio*, quedando en su mayoría aislada de las influencias realmente importantes de la música moderna, además de la ausencia de una escuela de órgano de la categoría de la francesa o la alemana”³⁵. Pese a esta situación, es posible resaltar la calidad estética de muchas de las obras de estos compositores, que en algunos casos llegaron a superar las barreras de su tiempo, recuperando así la dignidad y esplendor de la música sacra en buena parte del territorio español.

Los miembros más notables de esta generación proceden de las regiones donde el *Motu Proprio* incidió con más fuerza, debido en gran parte a la sólida cultura musical que

³²Las aportaciones e incidencias de estos congresos en el desarrollo de la música sacra, y especialmente de órgano, las estudiaremos a continuación en el capítulo dedicado a Nemesio Otaño, al ser éste el creador e impulsor de dichos congresos.

³³Esta denominación fue propuesta en un principio por el musicólogo José Subirá, y ya ha sido plenamente aceptada por buena parte de los investigadores y especialistas sobre el tema, como el compositor y organista Juan Alfonso García, titular de la Catedral de Granada, recientemente fallecido.

³⁴MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. Vol. 6: *Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1998. p.112.

³⁵GARCÍA LABORDA, José M., op. Cit., p.155.

habían desarrollado, así como su proximidad con Europa. Tal es el caso del País Vasco y de Cataluña.

6.1 País Vasco

6.1.1 Nemesio Otaño

Nemesio Otaño (1880-1956) fue sin lugar a dudas el principal promotor de la implantación del *Motu Proprio* en España, dejando además un corpus teórico y musical de gran valía, que abarca desde el repertorio vocal sacro hasta el canto popular montañés³⁶. De todas sus facetas, profundizaremos naturalmente en la de compositor – organista, quizás la más interesante y consustancial a sus propias inquietudes y gustos.

La presentación que hiciera Felipe Predell de Otaño con motivo de una conferencia sobre el Canto Montañés en el Teatro Municipal de Santander en abril de 1914, nos puede servir para tomar un primer contacto con la personalidad de este ilustre organista:

*No se trata de un músico, ni siquiera de un gran músico, sino de un refundidor de nuestro pasado, de un refundidor y regenerador, a la vez, que haciendo de la enseñanza del gran arte obra de amor y fraternidad, desvanece nieblas de errores pasados, descorre y despeja horizontes lejanos por incuria ensombrecidos, y nos muestra aquella vía recta y segura sobre la cual podamos asentar firme nuestra planta para recorrer con el alma en gracia todos los cielos de inspiración de lo nuestro, de lo genuino y propio, de lo tradicional de raza sin mezclas ni aleaciones falsas de exotismos, deslumbrantes, pero engañosos, que nos tuvieron cautivos, como huéspedes en casa propia*³⁷.

Nemesio Otaño Eguino nació el 19 de noviembre de 1880 en la localidad guipuzcoana de Azkoitia. Pronto mostró cualidades musicales natas, por lo que recibió las primeras lecciones de solfeo y piano de manos del organista de su pueblo y de su tío, que también se dedicaba a esta profesión; ambos sembraron en el joven músico un interés desbordante por el instrumento que eclosionaría en 1896 con su ingreso en el Noviciado Jesuita de Loyola. Fue en ese año cuando pudo escuchar al prestigioso organista francés Alexandre Guilmant³⁸ en el órgano de la Basílica de San Ignacio de Loyola, construido

³⁶Canto tradicional de la región cántabra; recibe esa denominación por ser La Montaña uno de los nombres que ha recibido la actual comunidad autónoma de Cantabria.

³⁷ PEDRELL, Felipe. “A guisa de prólogo: comentarios sobre la personalidad artística del P. Nemesio Otaño”. En *El canto popular montañés*. Santander: Unión Musical Española, 1915. p. 5.

³⁸Alexandre Guilmant (1837–1911) fue organista de la Iglesia de la Trinidad de París y sucedió a Charles-Marie Widor como profesor del Conservatorio de París. Entre sus aportaciones caben destacar los diez

por Aristide Cavallé - Coll en 1889. Fue en este recital cuando descubrió las posibilidades sonoras y artísticas del órgano como instrumento de concierto; una proyección que más tarde apoyará y desarrollará con sus composiciones³⁹.

Los Congresos de Música sacra

En 1903, año de la publicación del *Motu Proprio*, Otaño se trasladó a la ciudad de Valladolid para hacer las prácticas de Magisterio en el Colegio de San José. Iniciaba así una de las etapas más enriquecedoras de su juventud, en la que adquiría una sólida formación musical, gracias a la labor de Vicente Arregui (1871-1925), de Jacinto Ruiz Manzanares (1872-1937) y del maestro de la capilla catedralicia, Vicente Goicochea (1854-1916), el que más le influyó, imbuyéndole sus ideas de reforma musical y formándole en la más estrictas técnicas de composición musical religiosa⁴⁰. Se cree también que gracias a Goicochea, el joven Otaño pudo conocer a Felipe Pedrell y al arzobispo de Valladolid, José María Cos y Macho, gran entusiasta de la reforma; a él se le debe la creación en 1905 de la Comisión Archidiecésana para la Reforma de la Música Sagrada y del Reglamento de Música Religiosa, redactado por Goicochea y Otaño. A este último el arzobispo también le encomendó la misión de visitar conventos y seminarios para enseñar la correcta interpretación del canto gregoriano, así como la polifonía sagrada, la nueva música religiosa y otras materias⁴¹. Pero el culmen de todas estas iniciativas fue la celebración del Primer Congreso Nacional de Música Sagrada en abril de 1907, bajo la dirección de Otaño, al que asistieron cerca de seiscientos participantes. Se desarrolló en tres jornadas, destinadas cada una de ellas a un tema específico: la formación de los músicos de iglesia, el canto gregoriano y polifonía y el órgano y su música. En cuanto a esto último, se estudiaron varios aspectos de gran interés, como la formación del organista, el repertorio, tanto litúrgico como concertístico, las características sonoras de los diferentes tipos de órganos o la posible compra de nuevos instrumentos. Las conclusiones fueron diversas, y según Esteban Elizondo, la más importante fue la consideración del órgano romántico como el más

cuadernos del *L'Organiste liturgique* y su *Légende et Final symphonique* en re menor, culmen de su estilo sinfónico dentro del repertorio concertístico.

³⁹ELIZONDO IRIARTE, Esteban. "El P. Nemesio Otaño, S. J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX". En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007, vol. 30, nº 2. p. 480.

⁴⁰LÓPEZ CALO, José. "Nemesio Otaño". En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.8. p. 293.

⁴¹Ibidem, p.295.

adecuado para la liturgia, frente al barroco, anticuado y poco apropiado. No obstante, en los ejemplares más excepcionales, se recomienda su reforma, añadiéndole registros graves, pedalero completo...en definitiva, su modernización⁴².

Como fruto del Primer Congreso y de nuevo bajo la dirección de Otaño, se fundó la revista *Música Sacro-Hispana*, que constaba de una sección destinada a difundir repertorio de órgano; solía ser un conjunto de pequeñas obras no muy complejas compuestas por autores españoles del momento, pertenecientes la mayoría de ellos a la “Generación del *Motu Proprio*”, para ser interpretadas en los oficios litúrgicos, aunque Otaño también incluyó composiciones de los maestros del barroco, como Buxtehude, Bach o Händel, entre otros.

Tras haber abandonado Valladolid e instalado en el Colegio San Francisco Javier de Oña, (Burgos) para realizar los estudios de Teología, se trasladó a Sevilla con motivo del Segundo Congreso de Música Sacra. Al igual que el primero, se dedicó una jornada a la música de órgano y sus mecanismos, reconociéndose que el sistema mecánico era el más adecuado, pero sin cerrar puertas a los progresos que pudieran darse más adelante. La siguiente edición se celebraría tres años más tarde en la ciudad condal de Barcelona, en la que se continuó con la profundización y actualización de los acuerdos tomados con anterioridad.

La obra para órgano

Fruto de su ardua formación musical es la extensa obra para órgano, tanto litúrgica como concertística, iniciada en 1908 con el *Adagio*, de clara raigambre wagneriana. Al igual que Hilarión Eslava en el siglo XIX, Otaño mostró siempre un gran interés por difundir las composiciones de autores españoles, tanto en el ámbito nacional como internacional. La sección de la revista *Música Sacro – hispana* ya quedaba un tanto limitada y por ello decidió emprender un nuevo proyecto que vería la luz en 1909 bajo el título de *Antología Moderna Orgánica Española*, una colección de obras ciertamente interesantes de varios compositores del momento, que veremos más adelante. A esta edición le sucedería años después la *Antología Orgánica Práctica*, en dos volúmenes. Ambas ediciones son una muestra de la necesidad que veía Otaño de proporcionar a los organistas un repertorio accesible y adecuado a las celebraciones litúrgicas, siempre en concordancia con el espíritu del *Motu Proprio*.

⁴²ELIZONDO IRIARTE, Esteban, op. Cit., p.483.

Desde 1910 hasta 1919 ejerció como profesor de la Universidad Pontificia de Comillas, donde centró toda su atención en poner en práctica los ideales reformistas. Con tal fin fundó una *Schola Cantorum* de ciento cincuenta voces, en las que se interpretaron obras de los polifonistas del XVI y de autores del momento. Asimismo, en esta etapa escribió numerosas composiciones para órgano, bien como acompañante o solista, entre las que habría que destacar *Adoración* (1910), *Largo* (1914) y *Elegía* (1916), ésta última dedicada a su maestro Vicente Goicoechea, donde manifiesta su dolor a partir de atmósferas íntimas y expresivas, creadas por alternancia de bellas armonías; las tres son destinadas para órgano con pedalero y con indicaciones precisas de matices y cambios de *tempo*⁴³.

Durante esta época se acrecentó también la fama de Otaño como excelente intérprete, siendo solicitada su presencia en diversos conciertos e inauguraciones de nuevos instrumentos, como el de La Coruña en 1914, el del Espíritu Santo de Salamanca en 1916 o el de la Catedral de Orense en 1924. A la hora de elegir el repertorio, solía decantarse por las obras más célebres de la boyante escuela francesa, como la *Suite Gothique* de L. Boëllman, algún *Coral* de C. Franck o composiciones de su admirado Guilmant. Asimismo, incluía obras propias y de autores españoles del momento. Por tanto, es posible afirmar que tanto Otaño como el resto de organistas hispanos de comienzos del XX tenían un amplio conocimiento de las corrientes y estilos que se habían dado en Europa, además de lo que se estaba “cociendo” en esos momentos. No podemos hablar de una generación aislada ni mucho menos atrasada, sino altamente productiva e influenciada por lo que acontecía en el exterior, a partir de movimientos de ida y vuelta. Ejemplo de ello es la visita en septiembre de 1928 de Marcel Dupré con motivo de un concierto a beneficio de la restauración del gran órgano Cavallé – Coll de la Basílica de Santa María, en San Sebastián. Contó con la presencia de la reina María Cristina y el reconocido organista francés interpretó obras de Bach, Franck, Widor y suyas propias⁴⁴.

Otaño no reanudaría su producción para órgano hasta finalizada la Guerra Civil, momento en el que se convierte en la persona más influyente de la música española, a raíz de su nombramiento como director y profesor de folclore del Real Conservatorio

⁴³Ibidem, p. 515.

⁴⁴INARAJA RUIZ, Ángel. *El órgano Cavallé – Coll de la Basílica de Santa María del Coro*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal, 1973. p. 87.

Nacional e Música y Declamación, Comisario de Música y Director de la sección de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Presidente del Consejo Nacional de Música y de la Orquesta Filarmónica⁴⁵. Es en esta etapa cuando alcanza su plenitud como creador, ya que prácticamente la totalidad de su obra organística fue escrita entre 1928 y 1929. Buena parte de estas composiciones tienen una clara inspiración gregoriana, apareciendo en el encabezamiento de cada una la correspondiente melodía gregoriana: *Nigra sum, sed formosa...* en el *Coral – Antifónico* (1939), el *Adorate Devote* para la *Elevación* (1939) o el *Preludio* (1938), basado en el *Ave, maris stella*; otras lo dejan entrever en el propio título, como *Canción en estilo gregoriano* (1928).

Pero sin duda alguna, el *opus magnum* de Nemesio Otaño fue la *Suite Gregoriana*, insigne monumento organístico que a modo de testamento, confirmó sus brillantes cualidades musicales. Escrita entre 1937 y 1940, está dedicada a la memoria del organista Eduardo Torres y consta de cuatro movimientos: *Alleluia-Psálite*, *Oratio Vespertina*, *In Pace* y *Salmo Sinfónico*. A pesar de su origen religioso, la obra no es para nada conservadora, al contrario, desprende un lenguaje totalmente innovador, creado a partir del sistema modal del gregoriano, sobre el cual se va tejiendo la inmensa urdimbre de elementos melódicos, rítmicos y sonoros, en ocasiones de gran dificultad técnica. Es una música de atmósferas y colores, de profundo contenido espiritual, íntima pero a la vez exclamativa, que a pesar de responder a una tendencia que mira hacia el pasado, se desenvuelve en el presente.

6.1.2 Martín Rodríguez Seminario

Frente al polifacético y sugerente Padre Otaño, Martín Rodríguez (1871-1961) fue quizás una figura más desapercibida, pero no exenta de mérito. Aunque estudió solfeo, violín, piano y armonía en la Academia Municipal de Pamplona, su ciudad natal, se podría decir que fue un auténtico autodidacta, mas no desde un punto de vista negativo, sino altamente productivo, ya que según su discípulo Luis Urteaga “debiera haber aspirado a ser profesor del Conservatorio de Madrid, pues llegó a adquirir un absoluto

⁴⁵ELIZONDO IRIARTE, Esteban, op. Cit., p.501.

dominio técnico de todas las asignaturas musicales”⁴⁶. En 1984 gana la plaza de organista en el municipio guipuzcoano de Beasainy y en 1901 la de San Severino de Valmaseda (Vizcaya), donde permaneció el resto de su vida.

Rodríguez Seminario, al igual que muchos organistas de su época, se dedicó a plasmar en sus obras el espíritu del *Motu Proprio*, tras haber participado en el Congreso de Música Religiosa de Valladolid de 1907. Entre las composiciones vocales, destinadas a la liturgia, cabría hacer mención de sus tres *Misas de Gloria*, una de *Requiem*, cinco *Salves* y un *Miserere*; pero sobre todo destacó por el bello y rico repertorio que dejó para su instrumento, conformado aproximadamente por treinta obras⁴⁷, además de sus *Ciento doce versos sobre los ocho tonos del canto llano*, publicados por la Casa Boileau⁴⁸.

Buena parte de estas obras fueron escritas para ser interpretadas durante los oficios litúrgicos, de ahí que presenten similitudes con respecto a las de otros autores: duración breve, inspiración gregoriana... *Glosa sobre el Himno Veni Creator Spiritus* es un buen ejemplo de ello. Comienza como un mosaico de diversas sonoridades homogéneas producidas por los registros de flautados y la voz celeste, que da paso al tema del himno, acompañado por acordes y una sólida base del pedal, para desembocar, mediante un crescendo, en el desarrollo del tema, en *tutti*. Algunas de estas piezas se corresponden con las partes de la misa para órgano, y es que Rodríguez Seminario parece que prefirió componerlas así, de forma suelta, especialmente ofertorios, como el *Ofertorio en do mayor sobre un fragmento del Pange Lingua*, y elevaciones. Por otro lado se encuentran una serie de composiciones más ambiciosas y de cierta dificultad técnica, cuya estética entronca con el sinfonismo francés del XIX, como *Capricho Sinfónico*, *Fantasia Patética en do menor* o *Tres interludios sobre la Marcha de San Ignacio*, quizás la más relevante, compuesta por la bellísima *Melodía Angélica*, seguida por el *Pastoral-Scherzo* y la *Fuga-ideal*.

⁴⁶ ELIZONDO IRIARTE, Esteban. “Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano de Martín Rodríguez, Eduardo e Ignacio Mocoora, José María Beobide y Tomás Elduayen”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2006, vol. 29, nº 2. p. 619.

⁴⁷Ídem.

⁴⁸BAGÜÉS ERRIONDO, Jon. “Rodríguez Seminario, Martín”. En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.9. p. 317.

6.1.3 Luis Urteaga Iturrioz



Luis Urteaga

Luis Urteaga (1882-1960) fue discípulo de Martín Rodríguez, pero a diferencia del maestro, su obra es mucho más prolífica. Desde muy niño formó parte como triple del coro de su parroquia de Ordiza (Guipúzcoa), donde el organista y director, Francisco Garate, le enseñó los primeros conocimientos de solfeo y canto. A partir de los doce años fueron sus profesores Lorenzo Martínez y Cándido Elorza, que habían sucedido al anterior organista y director del coro. En 1899 su padre le impulsó a ampliar sus conocimientos musicales, desplazándose para ello a San Sebastián. Allí tuvo por profesor al catalán José Rodoreda, director de la Banda donostiarra y profesor de la Academia Municipal, con quien estudió armonía y composición. Tras pasar largos años con el ya citado organista Martín Rodríguez perfeccionando contrapunto, fuga e interpretación, se presentó a las oposiciones para la plaza de organista de Berastegi (Guipúzcoa), de donde pasó a Zumaya (San Sebastián) en 1905 y de aquí a San Sebastián en 1920, como organista de la parroquia de San Vicente y director de la banda de música. Más tarde perteneció al claustro de profesores del Conservatorio, pasando por sus clases un buen número de alumnos aventajados⁴⁹. Todas las clases sociales donostiarras admiraron su sabiduría, su calidad artística, su entrega a sus compromisos y su mítica caballerosidad. Las entidades públicas quisieron agradecerle estos servicios tan destacados y el 19 de enero de 1954 en el salón de Plenos del Ayuntamiento el alcalde de San Sebastián le condecoró con la Medalla de Plata de la ciudad. En el banquete oficial, que siguió a continuación, el señor Federico Sopeña, director del Real Conservatorio de Madrid, representando al Ministerio español, le impuso la Encomienda de Alfonso X el Sabio⁵⁰.

Dada la seria formación musical que había adquirido en su etapa estudiantil y el temperamento activo del que estaba dotado, desde muy joven sintió la necesidad de

⁴⁹ANSORENA, José Luis. "Urteaga Iturrioz, Luis". En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.10. p. 600.

⁵⁰ANSORENA, José Luis. *Luis José Urteaga Iturrioz* [en línea]. Disponible en: <http://www.txistulari.com/contenidos/musikariak/urteaga/biografia.htm> [Consulta: 29 abril 2016].

estampar en el pentagrama sus ideas personales sobre la composición⁵¹. Urteaga poseía grandes cualidades musicales, especialmente una sorprendente facilidad innata para armonizar temas, y esto le permitió abordar distintos géneros, desde la música vocal religiosa y profana, como sus bellas armonizaciones de melodías populares vascas, hasta la música para chistu⁵². Pero fue en el órgano donde alcanzó el prestigio como compositor, dejando un amplio repertorio diseminado por las principales publicaciones de su época, tanto españolas (las revistas *Música Sacro Hispana* y *Tesoro Sacro Musical* o en las *Antologías* de Otaño) como en las extranjeras de Diebold, Otto Gauss, Jouberte incluso norteamericanas. Su fama llegó a límites tales que recibió el apodo de Juan Sebastián Bach guipuzcoano⁵³.

El organista e investigador Esteban Elizondo apunta que “existen un total de 88 obras para órgano, publicadas la mayor parte de las mismas en cerca de 150 ediciones diferentes”⁵⁴, lo que nos da una idea aproximada de la gran difusión y acogida que tuvo la obra. Como en otros casos ya estudiados, se podría establecer una división según la finalidad de la composición: litúrgicas y de gran formato o formato concierto. Las primeras presentan los rasgos comunes de su tipología (brevedad, inspiración gregoriana...) y en este caso cabría resaltar que a diferencia de su maestro, Urteaga sí abordó el género de la misa para órgano, llegando a escribir hasta ocho. La mayor parte de ellas presentan una estructura similar en cinco partes o movimientos, salvo la *Misa segunda*, en la que introduce una *Fughetta* entre la Entrada y el Ofertorio. Asimismo, en algunas, estas partes están basadas directamente en las melodías del Propio del día, como sucede en la *Misa en honor de Santiago Apóstol*:

- I. Entrada (*Visitavit nos per sanctum suum Apostolum*)
- II. Ofertorio (*Defensor alme Hispaniae*)
- III. Meditación (*Tu gloria Jerusalem*)
- IV. Comunión (*O sidus refulgens*)
- V. Final (*O gloriosum Hispaniae regnum. O beatum Apostolum*)

⁵¹Ídem.

⁵²En euskera *txistu*, es un aerófono perteneciente a la familia de las flautas, característico de la música tradicional vasca. A pesar de tener tres orificios da dos octavas completas y suele ser tocado con una sola mano, ya que con la otra se percute el pequeño tamboril que acompaña a las melodías. El chistu en su origen se fabricaba de hueso, después pasó a fabricarse en madera, especialmente de ébano. La boquilla y la lengüeta en cambio desde hace siglos se elaboran en metal, lo que proporciona un mejor sonido.

⁵³ANSORENA, José Luis, op. Cit., p.600.

⁵⁴ELIZONDO IRIARTE, Esteban. “La obra para órgano de Luis Urteaga Iturrioz (1882 – 1960)”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2005, vol. 28, nº 1. p. 332.

En estas misas, Urteaga desarrolla un lenguaje agradable, profundo y accesible a las capacidades técnicas de los organistas del momento, carente muchos de ellos de una amplia formación; pero esto no quita a que esté exento de complejidad ni mucho menos de ambición. Tal es el caso de la *Misa sexta para órgano y armonio sobre melodías gregorianas*, dedicada a Vicente Goicoechea, donde se acerca a la estética del impresionismo francés, especialmente en la *Comunión fúnebre*, en la que va trazando una paleta cromática de sugestivas armonías a partir de superposición de acordes de distintas tonalidades, dentro de un lenguaje puramente modal.

El otro tipo de piezas son de gran formato y sí presentan notables dificultades técnicas, como la *Fantasia Religiosa* o el *Allegro Maestoso*. Esta última fue publicada por primera vez en 1910 por Otto Gauss en Ratisbona⁵⁵ y presenta una estructura ternaria ABA. Comienza con la exposición del tema armonizado homofónicamente, seguido por el desarrollo modulante en estilo fugado, donde queda constatado el dominio que tenía Urteaga del contrapunto, para finalizar con la reexposición.

6.1.4 José María Beobide Goiburu

La tetralogía de célebres organistas vascos continúa con la figura de José María Beobide (1882-1967). Nacido en la población guipuzcoana de Zumaia, inició sus estudios musicales con el organista de la parroquia, Antonio Trueba, para completarlos posteriormente con el maestro Samaniego en Pamplona y en el Conservatorio de Madrid. Su relación con los jesuitas le lleva a trasladarse con dieciocho años a la capital ecuatoriana, Quito, para ejercer como profesor de música y organista del colegio que allí tenía la orden. Fruto de sus altas cualidades profesionales, el gobierno estatal le nombra profesor de solfeo y piano del Conservatorio Nacional de Ecuador, cargo que ocupa durante cuatro años. Por problemas de salud, tuvo que trasladarse a Estados Unidos; tal era su fama que algunas editoras de música apostaron por publicar varias composiciones suyas, e incluso se le ofreció la plaza de organista de la Catedral de Filadelfia, proposición que no aceptó al pertenecer a la iglesia protestante. Aún sin estar recuperado, regresó a Zumaia, y una vez mejorado, accedió al puesto de organista en el Colegio Salesiano de Barakaldo; seguidamente en el Real Colegio de Alfonso XII, de El Escorial. En 1914 se traslada a Burgos, donde contrajo matrimonio, para ejercer de

⁵⁵Ibidem, p. 334.

nuevo la docencia en el Colegio de la Merced, de padres Jesuitas. Tras una larga estancia, en la que realizó una intensa actividad musical como director del Orfeón Burgalés y de la Banda de la Casa de la Caridad, gana en 1930, con el número uno, las oposiciones a la Cátedra de Música de las Escuelas Normales del Magisterio, de Pamplona / Iruña, donde ejerció una labor docente y pedagoga excepcional. Diez años después ingresó en el claustro de la Academia de Música Pamplonesa, que al ser convertida en 1957 en Conservatorio Pablo Sarasate, pasó a ser subdirector. Asimismo, fue nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Beobide fue en su tiempo un profesor y compositor de gran prestigio. Prueba de ello son la cantidad de piezas vocales e instrumentales que escribió, cuya calidad musical fue valorada tanto en el ámbito hispano como el extranjero, incluso por figuras tan notables como Lorenzo Perossi, director de la Capilla Sixtina, que quiso recibirlo en el Vaticano durante un viaje que realizó el maestro de Zumaia a Italia⁵⁶. Pero por encima de todo destacan sus composiciones para órgano, que siguen el estilo de la escuela francesa del XIX, y publicadas por casas editoriales francesas, alemanas y norteamericanas. Como ocurre con la mayor parte de los compositores de la “Generación del *Motu proprio*”, se podría establecer una clasificación en dos tipologías. En primer lugar, aquellas piezas destinadas a la liturgia y que se corresponden con alguna parte de la misa rezada (finales, ofertorios, meditaciones...); cabría destacar el *Ofertorio en la mayor*, de gran riqueza armónica, con estructura ABA’.

Curiosamente, Beobide no se inspira en melodías gregorianas, ni tampoco utiliza un lenguaje modal. Se trata de un estilo netamente romántico, libre y muy expresivo. Estos rasgos se intensifican aún más en el otro grupo de obras, el más numeroso, en el que se incluye una variedad de composiciones muy contrastadas entre sí tanto en el fondo como en la forma. Algunas son de gran sobriedad y elegancia, imbuidas de carácter religioso y meditativo; otras son desarrolladas con mayor ambición artística, exigiendo un buen dominio técnico del órgano, y por último, las que se construyen a partir de esquemas basados bien en el cromatismo y la modulación, o bien ofreciendo estructuras

⁵⁶ SAGARDIA, Ángel. *José María Beobide Goiburu* [en línea]. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/12973?idi=es> [Consulta: 3 mayo 2016].

musicales de gran originalidad⁵⁷. Ejemplo de ello es *Eco de Amor en fa mayor*, obra de gran belleza y lirismo, de estructura ternaria, en la que una voz solista realiza una dulce melodía, a su vez respondida por el acompañamiento, o el *Intermezzo Sinfónico Cromático en mi mayor*, quizás su composición más sobresaliente, con la que ganó el primer premio en el Congreso de Música Religiosa de Sevilla de 1908⁵⁸. Dedicada a la que sería su futura esposa, Elisa Varea y Corral, se desarrolla en un lenguaje modulante a partir de esquemas cromáticos. El ritmo es libre y se estructura en una sucesión de pasajes grandiosos, altamente expresivos, y otros más íntimos.

6.1.5 Jesús Guridi Bidaola

El culmen de la música para órgano en el País Vasco, e incluso en la España de principios del siglo XX, llegaría con la obra del célebre Jesús Guridi (1886-1961), compositor y organista vitoriano.

Procedía de una importante saga de músicos; su bisabuelo, Nicolás Ledesma, había sido organista de la Basílica de Santiago de Bilbao, al igual que su abuelo materno, Luis Bidaola, mientras que su abuela fue pianista, como su madre, y su padre violinista. Es así que Guridi creció en un ambiente de lo más propicio para cultivar las excelentes cualidades musicales que poseía. Cuando contaba con unos diez años de edad, su familia, muy bien acomodada en Vitoria, se trasladó a Zaragoza, donde ingresó en el colegio de los Escolapios, pero estudiaba poco, porque el piano le absorbía gran parte de su tiempo⁵⁹. Dos años más tarde se instalaron en Madrid y pudo recibir clases de armonía del guipuzcoano Valentín Arín, gracias a la ayuda de su amigo, el barítono Emilio García Soler. El periplo familiar acabaría en Bilbao, ciudad en la que el joven Jesús pudo darse a conocer como intérprete y compositor, especialmente en el *Cuartito*,

⁵⁷ELIZONDO IRIARTE, Esteban. “Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano de Martín Rodríguez, Eduardo e Ignacio Mocoroa, José María Beobide y Tomás Elduayen”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2006, vol. 29, nº 2. p. 637.

⁵⁸Ibidem, p. 649.

⁵⁹BAGÜÉS ERRIZONDO, Jon; Andrés RUIZ TARAZONA. “Guridi Bidaloa, Jesús”. En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.6. p. 135.

un selecto colectivo formado por músicos de la Filarmónica⁶⁰. En esos momentos, Bilbao se había convertido en un poderoso centro industrial con una burguesía boyante dispuesta a ejercer un eficaz patrocinio sobre las artes. Guridi no fue ajeno a esta realidad, se aprovechó de ella, hasta el punto de poder proseguir sus estudios nada menos que en París, capital del arte por excelencia, gracias al apoyo económico del Conde de Zubiría⁶¹. Para cualquier músico o artista de aquellos momentos, trasladarse al extranjero tendría que suponer una auténtica dicha, pues les permitía entrar en contacto con los últimos movimientos reinantes en Europa e imbuirse de todo lo que pudiera completar y enriquecer su formación, frente al relativo letargo español; un sueño inimaginable que se hacía realidad.

A su llegada a la capital francesa, en 1904, Guridi se encontró con una voraz pugna entre las instituciones musicales más relevantes. Por un lado, el Conservatorio, liderado por Debussy y su impresionismo; por otro, la Schola Cantorum⁶², con sus fundadores Charles Bordes y Vincent d'Indy, ambos discípulos de César Frank y defensores a ultranza de su estilo postromántico, así como de los principios del *Motu Proprio* de Pío X; lo nuevo frente a lo viejo, novedad versus tradición. Realmente, el joven músico vitoriano no se planteó esta disyuntiva, sino que se matriculó directamente en la Schola, quizás por estudiar en ella dos amigos vascos, Azkue y José María Usandizaga⁶³. Allí recibiría clases de Grovel (piano), Decaux (órgano), Sérieyx (composición) y el ya citado D'Indy (contrapunto y fuga).

En esta etapa, Guridi se sentía totalmente identificado con el órgano, una vocación innata que encontró en el contexto parisino la respuesta esperada. Y es que su estancia coincidió con la plenitud de la escuela organística francesa, cuyo epicentro, París, se había convertido en un auténtico hervidero de jóvenes estudiantes deseos de escuchar y aprender de los maestros organistas que poblaban la ciudad, especialmente los titulares

⁶⁰Es la denominación común que recibe la Sociedad Filarmónica de Bilbao, fundada en 1896 por un grupo de melómanos con el fin de contribuir al fomento de la música en la ciudad y proporcionar la posibilidad de escuchar a músicos de renombre universal.

⁶¹BAGÜÉS ERRIZONDO, Jon; Andrés RUIZ TARAZONA, op. Cit., p.136.

⁶²La Schola Cantorum, vigente aún en la actualidad como establecimiento privado de enseñanza musical superior, fue fundada en 1896 por Charles Bordes, Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy con el fin de difundir y engrandecer la música religiosa, poniendo especial énfasis en la recuperación de la tradición gregoriana y de la obra de los polifonistas del XVI. Estas aspiraciones convirtieron a la Schola en rival del Conservatorio, donde arraigaban con fuerza las nuevas tendencias impresionistas, hasta el punto de que fuera tachada de integrista y ultraconservadora por Debussy, Stravinsky o Schoenberg,

⁶³AYARRA JARNE, José Enrique. "Jesús Guridi y el órgano español del siglo XX". En *Revista de musicología*, vol. 10 nº 3, 1987. p. 925.

de los templos más célebres: Louis Vierne en Notre Dame, Guilmant en La Trinité, Widor en Saint Sulpice, Gigout en Saint – Augustin...Guridi seguramente era asiduo a los conciertos y las grandes celebraciones litúrgicas donde estos virtuosos intérpretes, que han pasado a los anales de la historia, desplegaban todo su elevado potencial musical, imbuyéndose así de un estilo que utilizaría con posterioridad en sus obras.

A los dos años de haber llegado a París, decide trasladarse a Bruselas para continuar ahí sus estudios, esta vez con el organista Joseph Jongen, completando así su sólido aprendizaje. En 1907 regresa a España para enfrentarse a la cruda realidad. Sus intensos años en el extranjero se habían convertido en un sueño volatilizado ante el panorama musical hispano que impedía su realización como organista profesional. Sí, existían todos aquellos intérpretes compositores que diseminados por la geografía nacional intentaban hacer una música de calidad, acorde al espíritu del *Motu Proprio*, pero eran una minoría y su nivel musical no podía equipararse con la brillante formación que había adquirido Guridi. El organista Ayarra Jarne describe a la perfección la situación del joven vitoriano:

*Ante un panorama así, ¿Qué porvenir le esperaba aquí, ilusionado con trabajar en serio y conocedor de los secretos de aquellos grandes órganos parisinos? [...] De momento ha vuelto a Bilbao. Tiene ahora 21 años. Ya no es un chiquillo y necesita empezar a trabajar. Pero ¿en qué? ¿Dónde? A él, organista por vocación, le hubiera encantado conseguir una buena plaza de organista, con un instrumento en el que pudiese demostrar su maestría, dando rienda suelta a sus dotes de improvisador, y con una remuneración que le permitiese vivir con cierta dignidad. Pero eso era soñar con la luna [...]*⁶⁴.

Guridi no se quedó de brazos cruzados y decidió dedicarse a aquello que le proporcionaría más beneficios económicos: la composición. Sus amplios conocimientos y versatilidad musical le permitieron cultivar un buen número de géneros, desde la Ópera (*Mirentxu*, *Amaya*) hasta bandas sonoras del cine español (*La malquerida*, *Marianela*), pasando por la Zarzuela (*El Caserío*). En todos triunfó y mostró su talento, pero siempre los consideró como meros medios de subsistencia. En su fuero interno lo que primaba era el órgano, vocación que quiso desarrollar de alguna u otra forma a lo largo de su vida. Ya en Bilbao fue nombrado organista de la Basílica de Santiago (actual sede catedralicia), tribuna que ocupase en el pasado su bisabuelo, y una vez instalado en Madrid, tras el estreno de *El Caserío*, pasaría a ser el encargado del órgano de la

⁶⁴Ibidem, p. 932.

Parroquia de los Santos Manuel y Benito, además de ocupar la cátedra de órgano del Real Conservatorio, donde ejerció una labor docente ejemplar.



Jesús Guridi al órgano

Como organista, quizás por su formación en la Schola parisina, el maestro Guridi estuvo siempre muy relacionado con el movimiento desarrollado a partir de la promulgación del *Motu Proprio*. Participó activamente en todas las ediciones del Congreso Nacional de Música Sacra, salvo la de Valladolid, al coincidir con su estancia en París, y fue íntimo amigo de Nemesio Otaño, para el que escribió un buen número de obras de carácter litúrgico destinadas a su *Antología Orgánica*. Siguiendo el sentido pedagógico de estas publicaciones, llegaría incluso a editar en 1951 su propia compilación, *Escuela Española de Órgano*, con cerca de veinte composiciones. No obstante, hay que reconocer que la obra organística de Guridi no es muy extensa, por varios motivos. Su tiempo estaba prácticamente absorbido por las clases en el Conservatorio, y el poco que disponía lo empleaba para la composición de obras que le aportasen beneficios, como indicamos anteriormente. Por otro lado, sus excelentes dotes como improvisador le proporcionaban la ventaja de poder tocar en las celebraciones religiosas sin tener que recurrir a piezas ya compuestas.

Esto no quita a que su repertorio, a pesar de ser modesto en número, brille por su calidad, hasta el punto de haberse convertido en el legado más sublime y conocido, tanto a nivel nacional como internacional, de la música española para órgano de la primera mitad del siglo XX. La mayor parte de estas obras son de naturaleza concertística, tanto por sus dimensiones como por la ambición y complejidad técnica que presentan, y se enmarcan dentro de un estilo netamente ecléctico, donde se funde la impronta romántica adquirida durante su formación con evidentes señas nacionalistas de su tierra vasca, todo ello dentro de un lenguaje netamente sinfónico; *Variaciones sobre un tema vasco* (1948) o *Canción vasca* (1951) dan prueba de ello. Incluso algunos esquemas formales, como señala Ayarra Yarne “presentan una extraña semejanza con

obras similares francesas, como el evidente paralelismo entre el Primer tiempo de su *Final en Do Mayor* con el del *Final* de la *Primera Sinfonía* de Louis Vierne⁶⁵.

El culmen de esta producción llegó en 1953 con el *Tríptico del Buen Pastor*, su obra maestra por excelencia, compuesta para el concurso que organizó el Conservatorio de Madrid y la Organería Española S.A con motivo de la inauguración del gran órgano de la Catedral de San Sebastián. En las bases sólo se especificaba que tendría que ser un tríptico, es decir, una obra estructurada en tres movimientos, y que llevase por título la advocación cristifera a la que se había dedicado la Seo donostiarra. Muchos fueron los organistas que participaron en el evento, algunos de gran prestigio como Urteaga o Nemesio Otaño, pero ninguna de sus creaciones pudo superar a la gran obra del maestro vitoriano, considerada desde ese momento como un punto y parte en la música española contemporánea para órgano.

Guridi ha sido capaz de abandonar las nítidas influencias del pasado para mirar al presente, desarrollando un estilo puramente personal que concuerda con las nuevas aspiraciones estéticas del siglo XX, sobre todo en lo referente al lenguaje empleado, donde prima la riqueza rítmica y armónica, a partir de profusas disonancias y cromatismos, e incluso de clústers⁶⁶. No obstante, la concepción estructural de la obra parece tener cierto sabor romántico, vinculándose a la música programática del XIX, tan defendida por Berlioz o Liszt. Y es que Guridi plantea el tríptico como una narración o evocación musical de la parábola bíblica del Buen Pastor, hasta el punto de conseguir que el oyente pueda visualizar en su imaginario las distintas escenas que se van sucediendo.

El primer movimiento, *El rebaño*, se inicia con la exposición del tema a lo largo de ocho compases, en el que los sonidos, a modo de pigmentos, van trazando en el lienzo el paisaje de las verdes praderas vascas, estampa bucólica donde hará su aparición el rebaño y el pastor, que con su flauta interpreta dulces melodías. Todo ello queda representando por medio de una amplia variedad de registros, especialmente de flautados y de lengüetería.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 942.

⁶⁶El clúster es un acorde musical o agregado sonoro que superpone generalmente semitonos o cuartos de tono, obrando como si fuera una única nota. Entre el acorde y el ruido, es un efecto buscado en la escritura orquestal desde los años cincuenta, aunque ya había sido utilizado en el piano desde un cuarto de siglo antes.

Tras la presentación, el segundo movimiento, *La oveja perdida*, se abre con una tormenta, en la que Guridi saca el potencial del órgano, con la utilización de todas las familias de registros. Es quizás el tiempo más realista de toda la composición, pues tras la explosión sonora del inicio, se oye el solitario balido de la oveja perdida, logrado a partir de la consecución de tres notas cromáticas descendentes interpretadas con el registro de la voz humana o alguno similar; un momento sobrecogedor y emotivo que culmina con el diálogo entre el balido y la flauta del pastor que la busca.

Por último, el triunfo del *Buen Pastor*, aquel que da la vida por sus ovejas, encarnado en un tema de gran lirismo y expresividad que irá *increscendo* hasta llegar al *tutti* del instrumento, portentoso final que corona una verdadera obra maestra.

6.2 Cataluña

6.2.1 Domènech Mas i Serracant

Domènech Mas i Serracant (1866-1944) es considerado el iniciador de las primeras manifestaciones musicales emanadas del *Motu Propio* en Cataluña, y por tanto el maestro y referente de un buen número de organistas - compositores que desarrollarán más tarde su labor en esta región, especialmente en Barcelona. Nacido en dicha ciudad, tomó sus primeros contactos con la música en la Escolanía de la Seo, de la cual formó parte como niño cantor, para estudiar más tarde piano con Lorenç Bau y armonía, contrapunto y fuga con el célebre Felipe Pedrell, a través del cual conoció a el que se convertiría en su íntimo amigo, Granados. Fue profesor de la Escuela de Música de Barcelona (futuro Conservatorio Superior Municipal de Música) y organista de San Pedro y del Corazón de Jesús de los jesuitas. Su producción musical es muy numerosa, y mayoritariamente está dedicada a la música religiosa, a excepción de algunas obras de música de cámara, orquesta de cuerda y orquesta sinfónica, así como diversas armonizaciones de canciones populares⁶⁷.

Pero sobre todo, Mas i Serracant se centró en proporcionar un amplio y variado repertorio para su instrumento. Buena parte de estas piezas fueron publicadas por la

⁶⁷MUÑOZ DE SUS, Alberto. "La obra coral y organística de Domènech Mas i Serracant y su relación con los principios estilísticos del *Motu proprio*". En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 27, nº 1. p. 338.

editorial Boileau en 1938 bajo el título de *Preludios y momentos musicales para órgano*, mientras que las restantes vieron la luz en otros medios similares como los de Nemesio Otaño. Las obras, por orden alfabético, serían las siguientes⁶⁸:

- Adagio para misas de Réquiem
- Andante y variación
- Comuni3n
- Coral e interludio
- Coral y fugato
- Cuarteto
- Elevaci3n
- Elevaci3n de la Missa Festiva
- Elevaci3n en la mayor
- Final o Salida en re mayor
- Final o Salida sobre el *Ite Missa est* de Angelis
- Gradual
- Gradual-Ofertorio
- Insistiendo
- Marcha Fúnebre
- Marcha Religiosa
- Meditaci3n
- Meditaci3n en la b mayor
- Meditaci3n en si menor
- Meditaci3n o elevaci3n
- Meditaci3n
- Melodía en estilo antiguo
- Melodía en la mayor
- Melodía en sol mayor
- Momento fúnebre
- Nupcial
- Ofertorio
- Ofertorio de Navidad
- Ofertorio en fa mayor
- Ofertorio Sinf3nico en estilo cromático
- Ofertorio sobre *Alleluia Psallite*
- Ofertorio sobre la Salve

⁶⁸Listado extraído de la página Organaria. Disponible en: <http://www.organaria.es/musica/listadoObrasCompositor.asp?id=COMMAS001> [Consulta: 13 de mayo de 2016].

- Pastoral en la menor
- Pastoral en sol mayor
- Preludio
- Preludio fácil

Prácticamente todas las piezas están destinadas a la liturgia, descartando por tanto cualquier fin de carácter concertístico, y presentan los rasgos propios de su tipología: brevedad e inexistencia de complejidad técnica. Al igual que sucede con otros compositores, Mas i Serracant no realizó misas para órgano a partir de su unidad estructural, sino que optó por escribir las partes desvinculadas, como obras independientes. Asimismo, se incluyen otras piezas que a pesar de no formar parte de este género, comparten la misma funcionalidad. Por ejemplo, el *Adagio para misas de Réquiem* podría interpretarse durante el ofertorio y la *Marcha Religiosa* para la entrada o salida. Esta elección está vinculada con el estilo y el carácter de cada obra, de modo que las más emotivas y de tempo calmado, como las meditaciones y pastorales⁶⁹, se dejarían para la parte central, mientras que las enérgicas, marciales y solemnes iban mejor con el comienzo y final de la celebración.

En cuanto al lenguaje utilizado, el eclecticismo es más que evidente; Mas i Serracant toma como inspiración buena parte de las propuestas musicales que se dieron a lo largo del siglo XIX. Algunas de sus obras recuerdan al romanticismo de Schumann y Mendelssohn⁷⁰, especialmente el *Ofertorio de Navidad*, sencillo pero de gran finura. De estructura ternaria (A-B-A'), comienza con una frase expositiva simétrica de doce compases, que es sucedida por periodos regulares de cuatro compases; tras unos compases de intermedio, se da paso a la reexposición. No obstante, introduce acordes de

⁶⁹Pese a que no es posible hablar de un género ni de una tipología musical específica, la pastoral o mejor el aire pastoral siempre ha estado presente en el repertorio organístico. Desde la monumental *Pastoral* en Fa Mayor, BWV 590J de J.S. Bach, muchos han sido los autores que han escrito una obra con este título. Aunque no posee una estructura definida, las pastorales suelen tener un carácter amable y límpido, jugando principalmente con las tonalidades mayores, aunque algunos pasajes pueden modular a menores. En el caso del repertorio de la Generación española del *Motu Proprio*, estas piezas suelen destinarse para los oficios litúrgicos de Navidad, por su ritmo ligero y en muchos casos alegre y bucólico. En este sentido, el *Órgano Sacro Hispano* de Tomás L. Pujadas incorpora una sección bajo el nombre de Música Pastoril que incluye pastorales y también piezas que a pesar de ser ofertorios o meditaciones poseen ese aire pastoril. Tras el análisis de las mismas, es posible establecer una serie de características comunes: ritmo ternario (6/8, 3/8, 3/4...) indicaciones de tempo tales como *un poco movido*, *dulce y reposado*, *allegretto*...

⁷⁰MUÑOZ DE SUS, Alberto, op. Cit., p.340.

sexta añadida, tan propios de la escuela francesa. Y es que la armonía constituye un elemento esencial, ya que en buena parte de estas composiciones no existe una melodía construida como tal, sino fruto de la conducción de las voces. En otros casos, recurre a un estilo armónico más avanzado, cercano a los postulados de Wagner, compositor al que admiraba fervientemente⁷¹. Esta influencia se percibe en el *Ofertorio sinfónico*, por sus armonías alteradas, en especial por notas de paso que crean duras sonoridades no correspondientes a veces en acordes clasificables. Similar pero aún más densa y abstracta, es la *Elevación de la Missa Festiva*, carente directamente de una tonalidad definida⁷².

6.2.2 Josep Cumellas i Ribó

Josep Cumellas i Ribó (1875-1940) se formó en el Conservatorio del Liceo nada menos que con el gran Enrique Granados y los maestros Joan Lamote de Grignon, Antoni Nicolau o Vicenç Costa i Nogueras. Desde su juventud, ocupó cargos importantes dentro del ámbito musical barcelonés, como organista y maestro de capilla de las iglesias de San Felipe de Gracia y la de Nuestra Señora de Pompeya, además de ser profesor de Armonía y Contrapunto de la Academia Granados, creada en 1901. Su actividad docente culminaría en el Conservatorio de Terrasa, del cual llegó a ser subdirector entre 1925 y 1936⁷³.

En cuanto a su producción musical, abarca una amplia variedad de géneros, desde la música coral y teatral hasta la organística, pasando también por el repertorio para piano. Como medio de supervivencia tuvo que componer dramas históricos (*Montserrat*) y canciones infantiles para escolares, pero el grueso de las obras se enmarcan dentro de la música religiosa emanada del *Motu Proprio* de Pío X. Así encontramos más de un centenar de composiciones sacras para voz y órgano, en latín, castellano y catalán, y una serie de piezas de órgano de carácter litúrgico que fueron publicadas principalmente en las ediciones de Otaño u otras posteriores. Por ejemplo, en el *Órgano Sacro Hispano* del Padre Tomás L. Pujadas de 1959, nos encontramos con cuatro obras: dos *Ofertorios*, *Preludio* y *Final*, que más bien podrían pasar como ejercicios contrapuntísticos de un

⁷¹Fue miembro honorario de la barcelonesa Associació Wagneriana, fundada en 1901, y llegó a dirigir en el Gran Teatro del Liceu varias obras de Wagner, como los coros de la escena del General, de *Parsifal*.

⁷²MUÑOZ DE SUS, Alberto, op. Cit., p.341.

⁷³Ídem.

conservatorio, carentes de originalidad, sin dirección alguna. Más llamativo puede resultar sus *Dos cants japonesos* (1907), de clara influencia oriental.

6.2.3 Joan Baptista Lambert Caminal

Desde su más tierna infancia mostró notables dotes musicales, por lo que ingresó a los nueve años de edad como niño cantor en la escolanía de la Catedral de Barcelona. Estudiaría órgano con el célebre Domènec Mas i Serracant y piano con el maestro Roig, perfeccionando sus conocimientos de composición con Felipe Pedrell en la Escuela Municipal de Música de Cataluña, de la cual llegaría a ser director mucho más adelante, a partir de 1940⁷⁴. Tras dirigir algunas bandas de música, es nombrado en 1929 organista del Palau Nacional de Barcelona, donde pudo disfrutar del maravilloso órgano de la casa alemana Walcker, a la vez que ocupaba los cargos de maestro de capilla en las iglesias de Nuestra Señora del Belén y la de los Padres Escolapios. Lambert era ya en esos momentos una figura destacada dentro del panorama organístico español, tras haber obtenido hacía años el primer premio, junto con José María Beobide, en el Congreso Nacional de Música Religiosa celebrado en Sevilla. En este sentido, el propio Otaño lo incluía en el olimpo de los grandes organistas del momento, entre los que se encontraban el referido Beobide, Urteaga, Guridi o Eduardo Torres; fue elogiado hasta por el mismísimo Pío X⁷⁵.

Su facilidad y extensa formación le condujeron a realizarse en varios campos musicales, presentando por tanto diversas facetas, como la de teórico, que daría sus frutos con la publicación en dos volúmenes de su *Teoría de la música*, colaborando también en el *Método graduado de solfeo "Laz"*, junto a F. Alfonso y Z. Zamacois⁷⁶. Pero Lambert Caminal fue ante todo director y compositor de música sinfónica, vocal e instrumental, alzándose como una de las figuras más importantes de la reforma de la música religiosa en Cataluña. En el ámbito organístico, proporcionó como todos los compositores comprometidos con este instrumento un repertorio para acompañar en las celebraciones

⁷⁴MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. Vol. 6: *Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1998, p.109.

⁷⁵EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. "Lambert Caminal, Juan Bautista". En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.6. p. 713.

⁷⁶ Ídem.

litúrgicas, compilado en *Cantantibus organis*, y otro tipo de piezas como *Sis impressions nadalenques*, de la que carecemos de referencia.

6.2.4 Antoni Massana

Al igual que los anteriores compositores, Antoni Massana (1890-1966) fue discípulo de Pedrell y Granados, pero sobre todo de Cristòfor Taltabull (1888-1964), quien había estudiado en Múnich con el gran Max Reger, estableciéndose así un interesante nexo de unión entre la escuela organística germana y la catalana. En 1923 marchó a Roma para realizar los estudios en música sacra en el Instituto Superior de Música Sacra, obteniendo la licenciatura en Canto Gregoriano y el doctorado en Composición, y en 1925 pudo realizar un viaje de estudios a Alemania.

Massana se definía así mismo como “un neorromántico, continuador de la escuela de Schubert, Wagner, Strauss” y decía también: “El romanticismo es la postura cristiana que debe adoptar el artista”; en la práctica musical “no niega la evolución artística y se siente permeable a las nuevas corrientes”, definiéndose como “un moderno moderado”⁷⁷. Y es que fue Taltabull el que le introdujo en el mundo de Wagner y Strauss, estilos que Massana tomaría como fuente de inspiración para sus óperas y oratorios, los géneros que más desarrolló a parte de la música organística. Se inició en 1930 con el oratorio *Xavier*, estrenado en el Liceu, continuando con la ópera *Canigó*, de corte wagneriano pero con ciertos rasgos nacionalistas, por el empleo de melodías populares. Con esta obra ganaría el Premio Nacional de Música de España, en 1953.

El repertorio para órgano reúne también los rasgos estilísticos ya comentados y se encuentra repartido en una serie de publicaciones editadas en Barcelona: *Colección de diez piezas*, *Once piezas de fácil y mediana dificultad* y *Cinc obres per orgue*. En algunas obras el cromatismo llega a ser extremo, como la nº 10 de la primera colección, y otras presentan un lenguaje más amable, acorde al espíritu musical de las posguerra española, como la *Pastoral*, de 1939.

⁷⁷SOLER, Josep. “Massana, Antoni”. En Casares, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.7. p. 337.

6.3 Islas Baleares

6.3.1 Joan Maria Thomàs Sabater

Joan Maria Thomàs (1896-1966) fue la figura más importante del archipiélago balear en relación a la aplicación en materia musical de los principios del *Motu Proprio* de Pío X. Tras iniciar sus estudios en Palma, continuó en Barcelona con Mas i Serracant⁷⁸. Al igual que sucedió con Guridi, Thomàs tuvo la oportunidad de salir de España y formarse en París, donde pudo entrar en contacto con las innovaciones de la escuela francesa, más aún si tuvo como profesor al virtuoso organista y compositor Jean Huré (1877-1930), que llegó a ser titular de una de las iglesias más celebres de la capital parisina, Saint-Augustin, sustituyendo a Eugène Gigout. A su regreso en 1914 fue nombrado organista de la Catedral de Palma de Mallorca y a partir de 1922 comenzó a dedicarse a la crítica musical, colaborando durante muchos años en las revistas y publicaciones más importantes de España como del extranjero, pues escribía correctamente en inglés y francés y tenía nociones básicas de alemán e italiano; entre estas pueden citarse *Ritmo*, *Tesoro Sacro Musical*, *Revista Musical Catalana*, *The Organ*, *L'Orgue et les Organistes*, *La Revue Musicale*...⁷⁹.

Thomàs Sabater fue un gran impulsor de la cultura musical en Palma, logrando que la ciudad alcanzase un reconocido prestigio en el panorama nacional e internacional. En 1924 fundó la delegación de la Asociación de Cultura Musical y dos años más tarde, la *Associació Bach per a la Música Antiga i Contemporànea*, cuyo comité de honor estaba formado por personalidades del calibre de Béla Bartók, Maurice Ravel, Ígor Stravinski o su gran amigo Manuel de Falla⁸⁰. Asimismo, organizó en 1930 el Comité Pro Chopin para conmemorar la estancia del ilustre compositor en la isla mallorquina, y en 1932 la *Capella Clàssica*, en cuyo concierto de estreno actuó ni más ni menos que el pianista Rubinstein. Con ella llevó a cabo una intensa actividad musical y revitalizó la música coral de la isla mediante la divulgación de repertorios antiguos, como la polifonía

⁷⁸MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. Vol. 6. *Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1998. p.110.

⁷⁹COMPANY FLORIT, Joan. "Thomàs Sabater, Joan Maria". En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.10. p. 288.

⁸⁰ Ídem.

renacentista, tan alaba por los simpatizantes al espíritu del *Motu Proprio*, y otras tradiciones musicales⁸¹.

Paralelamente a sus funciones como organista titular de la Seo mallorquina, actuó en la sala de conciertos Domus Artis de la ciudad, así como en Barcelona, Valencia, San Sebastián y París. Se podría afirmar que su relación con el instrumento fue más intensa en el ámbito de la interpretación que de la composición, ya que tres cuartas partes de su producción está ocupada por la música coral. No obstante, escribió algunas obras para órgano, como el *Magnificat de IV tono* (1922) o la *Toccatà post – Te Deum* (1943), ambas de clara inspiración gregoriana, en concordancia con los postulados del *Motu Proprio*, y publicadas en el *Tesoro Sacro Musical*. Por otro lado, en el *Órgano Sacro Hispano* de Tomás I. Pujadas nos encontramos con tres piezas de pequeñas dimensiones destinadas a la liturgia: *Final del IV tono*, *Entrada procesional* y *Ofertorio Pastoril*.



Órgano de la Catedral de Santa María de Palma de Mallorca.

La *Entrada Procesional* presenta una estructura ternaria A-B-A', marcada por la sucesión de pasajes acórdicos y monódicos a modo de recitativo. En esta obra, Thomàs Sabater emplea un lenguaje altamente cromático, con armonías accidentales, todo ello envuelto por un ritmo marcial, propio de las entradas. Más completo es el navideño *Ofertorio Pastoril*, rico en matices de tempo (*poco piu, grazioso, meno mosso e piu triste...*) y de indicaciones sobre la registración. La obra, que presenta la estructura tradicional del minuetto, comienza con la exposición del tema a unísono por los flautados de 8 y 16 pies a lo largo de 12 compases, repitiéndose ya con una textura polifónica. Más adelante, se dejan entrever de forma camuflada el motivo principal del villancico francés *Gloria in excelsis Deo* para dar paso al trío, en modo menor, donde se precisa del registro del oboe para la melodía, acompañada por los flautados.

⁸¹COMPANY Y FLORIT, Joan. "La Capilla Clásica de Mallorca obra de Mn. Joan Maria Thomàs". En *Mayurca: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*. Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1977 – 1978, n° 17. pp. 85 – 88.

6.4 Andalucía

6.4.1 Eduardo Torres

Eduardo Torres (1872-1934) no tuvo la dicha de viajar a París, ni tampoco de recibir una amplia formación, pero estas circunstancias no se convirtieron en limitaciones para uno de los grandes representantes de la generación española del *Motu Proprio*, alcanzando incluso un puesto de rigor en la historia musical hispana.

Aunque nació en Albaida (Valencia), la figura de Eduardo Torres ha quedado siempre vinculada a Sevilla, ciudad que lo acogió y donde desarrolló la mayor parte de su producción, de modo que habría que considerarlo más bien como un compositor andaluz. En su niñez fue infantillo⁸² de la Catedral de Valencia y recibió las primeras nociones musicales con el maestro de capilla Juan Bautista Guzmán i Martínez, para estudiar más tarde armonía con Antonio Marcos y composición con Salvador Giner. En 1895 fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Tortosa, en Tarragona, puesto que ocupó durante catorce años y en el que conoció a Felipe Pedrell. Pero sus aspiraciones iban más allá, deseaba una plaza de renombre, donde pudiera aplicar con éxito su mentalidad de reforma acorde al *Motu Proprio*, y es por ello que decidió opositar a la de la Catedral de Sevilla, consiguiéndola al segundo intento, en 1909⁸³.

Torres llegaba a una archidiócesis donde los postulados del *Motu Proprio* habían calado hondamente. Un año antes se había celebrado el II Congreso Nacional de Música Sagrada, encabezado por Otaño, bajo la supervisión del recién nombrado arzobispo Enrique Almaraz y Santos, quien llevó a cabo una gran labor con el fin de hacer cumplir un plan reformista, a través de la reconstituida Comisión Diocesana de Música Sagrada. Entre otras medidas, este organismo se encargó de revisar los repertorios sacros de las *scholas* y parroquias, restituir el canto gregoriano a partir de la adquisición de ediciones oficiales y la creación de una Escuela diocesana de canto gregoriano, o la regulación de

⁸²Denominación equivalente a cantor de una capilla musical.

⁸³CASARES RODICIO, Emilio. "Torres Pérez, Eduardo". En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.10. p. 415.

los llamados agentes musicales diocesanos, es decir, los encargados de componer, interpretar o dirigir la música sagrada, como el caso de los organistas o sochantres⁸⁴.

Al momento de tomar posesión en la Catedral, se convirtió en un referente no sólo en el ámbito de la música religiosa sino también de la profana, a raíz de sus zarzuelas⁸⁵, de clara aspiración regionalista, como *El puente de Triana* o *La niña de las setas*, y de la destacada labor que realizó en el Ateneo Sevillano, donde pudo colaborar con Manuel de Falla. Asimismo, fue profesor de composición del Conservatorio Superior de Música⁸⁶.

Muchos son los estudiosos que señalan las limitaciones que tuvo para Torres la música sacra, especialmente la vocal, sometida a las disposiciones papales del momento, convirtiéndose en un vehículo insuficiente. En este sentido, Casares Rodicio señala que “sin duda hubiese tenido un nombre propio en la historia musical profana de no haberse dedicado a la música religiosa”⁸⁷. No obstante, el órgano sí le permitió librarse de algún modo de las rígidas normas del género vocal y acercarse a los novedosos lenguajes del momento, especialmente el impresionismo. De esta forma, su obra para órgano se caracterizó por un carácter explorativo, lleno de frescura y modernidad. El propio Nemesio Otaño habla de los inicios de Torres en la composición organística:

Había yo fundando la revista Música Sacro –Hispana y buscaba entre mis amigos colabores eficaces, clasificándolos por tendencias a fin de lograr el mayor rendimiento de sus condiciones personales. Me pareció que Torres, por sus tendencias libres y modernas, podía expansionarse gloriosamente en el género orgánico. Y un día le dije: Usted, mi querido Eduardo, me va a escribir obras para órgano. Eso le irá muy bien. El protestó sorprendido. Alegó su desconocimiento del órgano y del género; pero me obedecía con fe ciega y acabó por pedirme una orientación concreta. No tuve que darle instrucciones: hice un paquete con obras orgánicas, muy dentro de su temperamento, señalándole algunos modelos. Esto bastó. A los pocos días me enviaba unas piezas para órgano, como si toda su vida se hubiera dedicado a ello. Y siguió escribiendo sin parar para órgano y su nombre ha corrido por toda España y por el extranjero desde entonces, y sus obras orgánicas, que fueron primero una sorpresa, se han impuesto en pocos años y han difundido su exquisito arte por todos los rincones. En los Estados

⁸⁴LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel. *La aplicación del Motu Proprio sobre Música Sagrada de Pío X en la Archidiócesis de Sevilla (1903-1910) gestión institucional y conflictos identitarios*. Tesis inédita. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2014. pp. 140 -155.

⁸⁵Respecto al desarrollo de este género, Eduardo Torres tuvo numerosos enfrentamientos con el cabildo catedral, ya que oficialmente, su condición de clérigo y de maestro de capilla le impedía escribir obras que no pertenecieran al ámbito sacro. Sin embargo, continuó componiendo, eso sí, bajo el pseudónimo de *Matheu*.

⁸⁶CASARES RODICIO, Emilio, op. Cit., p.416.

⁸⁷Ídem.

*Unidos, en Inglaterra, donde los conciertos de órgano son tan frecuentes, veo en los programas el nombre de Torres triunfante*⁸⁸.

Resulta curioso el hecho de que comenzase a cultivar el género organístico no por incentivación personal sino como fruto del interés de Otaño. Aun así, y dejando esta anécdota, aquel que decía no ser conocedor llegó convertirse en una de las figuras claves de esta etapa de comienzos del XX, destacando por un lenguaje personal que sería retratado bellamente también por Otaño:

*Las composiciones orgánicas de Torres son, por lo general, breves. Torres es siempre conciso. Su estilo es transparente, su armonía sentidísima y sus cantos llegan al corazón. Una discreta y suave modernidad define el ambiente, siempre puro, aromático, acariciador como un jardín valenciano, como un rincón sevillano evocador*⁸⁹.

Sus obras, alrededor de ciento treinta, están destinadas principalmente a la liturgia y se corresponden con las partes de la misa para órgano. Además de encontrarlas en las ediciones de Otaño y otros autores, muchas de estas piezas fueron publicadas por la Casa Erviti de Barcelona en dos grandes recopilatorios: *Cantos íntimos*, dividido en tres volúmenes, y *El organista español*. En ambos encontramos composiciones inspiradas en el gregoriano, como la enérgica *Entrada Festiva Kyrie Altissime*, a modo de fantasía, o *Meditación*, inspirada en el inicio del ángelus “Gabriel Angelus locutus est Mariae...”, que nos hace recordar a las sonoridades de Ravel o Debussy. Otras directamente nos remiten al lenguaje impresionista tan sólo por sus títulos, *Tres impresiones fúnebres*, *Impresión Teresiana*... estas piezas, junto con algunas otras, no se pueden asociar con ningún momento de la celebración o de la misa para órgano, pero siguen manteniendo la impronta religiosa. En esta línea se encuentran las plegarias y dos obras de cierto carácter programático, *Derrama Señor tus gracias* y *Bienaventurados los que lloran*. Ambas, recogidas en el *Órgano Sacro Hispano* de Tomás L. Pujadas, son un excelente ejemplo del innovador lenguaje de Torres, lleno de cromatismos y de contrastes entre pasajes de tensiones y de reposo, además de los acordes de sexta añadida, típicos de la escuela francesa.

Pero el *opus magnum* de Eduardo Torres, con el que trascendería a los anales de la historia, fue sus *Saetas*, en cuatro movimientos de corta duración, fruto de su eterna

⁸⁸ ELIZONDO IRIARTE, Esteban. “La obra para órgano de Eduardo Torres (1872 – 1934)”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, vol. 31, nº 1. p. 155.

⁸⁹Ídem.

admiración por el folclore andaluz. Para cada movimiento se inspiró en las letrillas populares de las saetas, que evocan los diferentes pasajes de la Pasión de Cristo:

Saeta I

En la calle l'Amargura la Madre a su hijo encuentra; el Hijo lleva la cruz, pero a su madre le pesa.

Saeta II

Míralo, como viene, ermejó de los nasios, los ojos hechos dos fuentes, el rostro descolorio.

Saeta III

En la calle l'Amargura Cristo a su madre encontró, no se pudieron hablá, de sentimiento y doló.

Saeta IV

¡No hay quien me dé una limosna, para ayudar a enterrar, al Hijo de esta Señora, que se queaesampará, huérfana, viuda y sola!⁹⁰

Torres entrelaza magistralmente los giros característicos del folclore andaluz dentro del tono serio y meditativo de la saeta, la expresión musical más auténtica del sentir religioso de esta tierra, dando lugar a una obra “llena de sencillez y profundidad, de gravedad e ingenuidad”, en palabras de Ayarra⁹¹. Aunque en la partitura original no quedaron precisados los registros, a la hora de interpretar las *Saetas* se suele recurrir a la familia de los flautados, principales y la lengüetería, ya que las mixturas, por su estridente sonido, perturbarían el carácter de la obra. Los fondos (flautados y principales) se emplean para el acompañamiento, mientras que a los registros de lengüetería, como el oboe, de claras connotaciones solísticas, se les confía las grandes líneas melódicas.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 166.

⁹¹ AYARRA, J.E. *La música en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1976. p. 46.

7. Los órganos

Tras haber abordado la cuestión de la música compuesta a partir de la promulgación del *Motu Proprio*, es necesario conocer, por último, para qué tipo de órganos se componían estas obras. Ya en el apartado de los Congresos de Música Sacra pudimos ver cómo en las conclusiones se incidía sobre la consideración del órgano romántico como el más idóneo para la liturgia, frente al barroco, anticuado y poco apropiado. Pues bien, la mayor parte de los instrumentos de esta época responden a esta tipología, cuyo desarrollo se produjo en el siglo XIX. Con la entrada del órgano en las salas de concierto y en los salones de la burguesía⁹², su tendencia expresiva se adaptó a la estética musical del momento y adquirió, por tanto, una serie de recursos sonoros y dinámicos propios de esa música. De esta forma se podrían establecer características fundamentales como la adopción de registros que imitan la sonoridad orquestal, la pastosidad de los sonidos graves frente a la ligereza de los sonidos del barroco o la incorporación de elementos expresivos y dinámicos basados en dos sistemas perfeccionados de los instrumentos del siglo anterior: la caja expresiva y los sistemas de combinación y crescendo progresivo. Todas estas innovaciones fueron desarrolladas y perfeccionadas por los principales organeros del momento, especialmente franceses y alemanes, cuyo éxito permitió la exportación de instrumentos a otros países, como España. Por ello, la Generación del *Motu Proprio* tuvo a su disposición una amplia variedad de órganos de distinta procedencia, además de los creados en el propio ámbito hispano, un hecho totalmente determinante para comprender las sonoridades y vinculaciones estilísticas de las obras de estos compositores. A grandes rasgos, se podrían destacar tres casas organeras, las más importantes: Cavaillé - Coll, Walcker y Amezua.

7.1 Organería francesa: Aristide Cavaillé – Coll

Aristide Cavaillé - Coll (1811-1899) es la figura clave de la organería europea del siglo XIX, pues se le considera el creador del órgano romántico – sinfónico, adoptado por los compositores de la época, que encontraron en este instrumento el vehículo ideal para poder expresar su música. Posiblemente, sin sus innovaciones, César Franck, Saint-

⁹²Cfr. SHUSTER-FOURNIER, Carolyn. *Les orgues de salon d'Aristide Cavaillé-Coll*. París: Association des amis de l'Orgue, 1997.

Saëns, Guilmant, Guigout, Widor...no podrían haber desarrollado su obra, y por ende, la escuela francesa no hubiera existido. Procedente de una conocida saga de organeros, se inició en la ciencia y el arte de la organería junto a su padre, Dominique, francés con ascendencia catalana, quien destacó durante toda una época en la construcción de sólidos y prestigiosos instrumentos.



Aristide Cavallé – Coll Trabajaría en el taller familiar hasta 1841, cuando gana el concurso para la construcción del órgano de la basílica parisina de Saint – Denis, tras intensos estudios previos de matemáticas y acústica. Esta primera obra de Cavallé - Coll se considera el punto de partida del órgano romántico, al introducir por primera vez una serie de mecanismos que permitieron la ansiada homogeneidad sonora en la que los teclados, con los juegos que cada uno dispone, se constituyen en el medio más eficaz, a través del cual, como bien indica Esteban Elizondo “se desarrolla una expresividad más cercana al concepto orquestal y al subjetivismo romántico”⁹³. Frente a los llenos y mutaciones o mixturas del barroco, desarrolló una base sonora compacta en la que predominaban los registros graves de 16, 8 y 4 pies, además de perfeccionar las lengüeterías, de clara vocación solista, como la trompeta, el oboe o el clarinete. Asimismo, empleó la recién inventada máquina Barker⁹⁴ para solventar la dureza de los teclados y crear las palancas de acoplamiento (trasvase de los registros de un teclado a otro) y de combinaciones, logrando que el intérprete pudiera cambiar de registros con los pies, sin necesidad de emplear las manos. Por otro lado, mejoró la caja expresiva, lo que permitió la obtención de crescendos y decrescendos, tan importantes para la música sinfónica, a través del pedal de expresión, creado en 1865⁹⁵.

⁹³ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *La organería romántica en el País Vasco y Navarra*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002. p. 115.

⁹⁴La máquina Barker es un sistema neumático que multiplica la fuerza de una tecla del órgano, a partir de la presión ejercida para inflar los pequeños fuelles neumáticos. Este invento fue creado por Charles Barker Spackman (1804-1879), ingeniero y constructor de órganos, de ahí su nombre.

⁹⁵CASTILLO – DIDIER, Miguel. “Los órganos Cavallé – Coll (1811 – 1899) en Chile” [en línea]. En *Revista musical chilena*. Chile: Universidad de Chile, 1999, vol. 53. pp. 46 – 65. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627901999019100003&lng=en&nrm=iso&tIng=en [Consulta: 26 mayo 2016].

Tras un periplo por diferentes países europeos, crea en 1850 la sociedad *A. Cavallé – Coll á Paris*, con la que construye cerca de seiscientos instrumentos de todo tipo y tamaño, sin perder nunca la excelente calidad artesanal que le caracterizó. Su fama le llevó rápidamente a la exportación, siendo España el país extranjero que cuenta con el mayor número de estos magníficos órganos⁹⁶, concretamente la región vasca, de donde curiosamente proceden buena parte de los compositores de la Generación del *Motu Proprio*. Cabría destacar el órgano de la Basílica de Loyola o el de Santa María del Coro de San Sebastián, el más completo, con tres teclados y cuarenta y cuatro juegos.



Fachada del gran órgano de Saint Sulpice.



Consola del gran órgano de Saint Sulpice.



Fachada del órgano de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián.



Consola del órgano de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián.

⁹⁶ELIZONDO IRIARTE, Esteban, op. Cit., p. 116.

7.2 Organería alemana: la Casa Walcker



Eberhard Friedrich Walcker

E. F. Walcker y Cia fue uno de los talleres organeros alemanes más relevantes del siglo XIX, éxito que le ha permitido dilatar su existencia hasta la actualidad. Su origen se remonta a la figura de J. E. Walcker, que en 1781 ya se había establecido como constructor de órganos en la ciudad de Cannstatt. Pero el gran impulsor de la fábrica fue su hijo, Eberhard Friedrich, que al igual que su padre, siguió las teorías del Abbé Vogler⁹⁷ con el fin de crear una nueva concepción de la organería, adaptada a los nuevos tiempos, ideal que consigue con la construcción del órgano de la Paulskirche en Frankfurt, conocido por Mendelssohn. Cavallé - Coll también visitaría este instrumento, del cual destacaría la belleza y majestuosidad de sus fondos, pero con una débil lengüetería⁹⁸. El hijo de Eberhard, Oskar, continuaría la saga, momento en el que la fábrica conocería una gran expansión, exportando órganos tanto en países europeos como en el continente americano. España cuenta con un considerable listado de instrumentos de esta casa, distribuidos prácticamente por toda la geografía nacional, incluso en nuestras islas, donde tenemos dos ejemplares, el de Santiago de los Caballeros de Gáldar y el de la Concepción de la Orotava, realizados en 1912 y 1914 respectivamente⁹⁹. A lo largo de su trayectoria, la casa Walcker iría avanzando en el funcionamiento de sus órganos, desarrollando a principios de siglo el sistema de transmisión neumático. No obstante, seguiría manteniendo una línea sobria y acorde a la tradición germana, al igual que los compositores de ese momento como Reger, frente a las novedosas experiencias sonoras de Francia¹⁰⁰.

⁹⁷El Abbé Vogler fue un organista y teórico del XVIII que revolucionó con sus ideas el concepto que se tenía de órgano como instrumento, poniendo en duda todos y cada uno de los aspectos tanto sonoros como estructurales y de funcionamiento del órgano que hasta entonces se construía. Entre sus postulados más destacados e encontraba la defensa de un desarrollo de dinámicas sonoras variables, el empleo de la cajas expresiva...coincidiendo con los logros que se alcanzarían en el XIX.

⁹⁸Ibidem, pp. 501 – 502.

⁹⁹ RODRIGUEZ MESA, Manuel. *Órganos y actividades musicales en la Iglesia Matriz y su entorno. Datos para su historia (1574 – 1914)*. La Orotava: Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Concepción, 2005. p. 69.

¹⁰⁰ELIZONDO IRIARTE, Esteban, op. Cit., p. 514.



Consola del órgano de Gáldar.



Sistema de transmisión neumática del órgano de la Concepción de la Orotava.



Fachada del órgano de Gáldar

7.2 Organería española: Aquilino Amezua

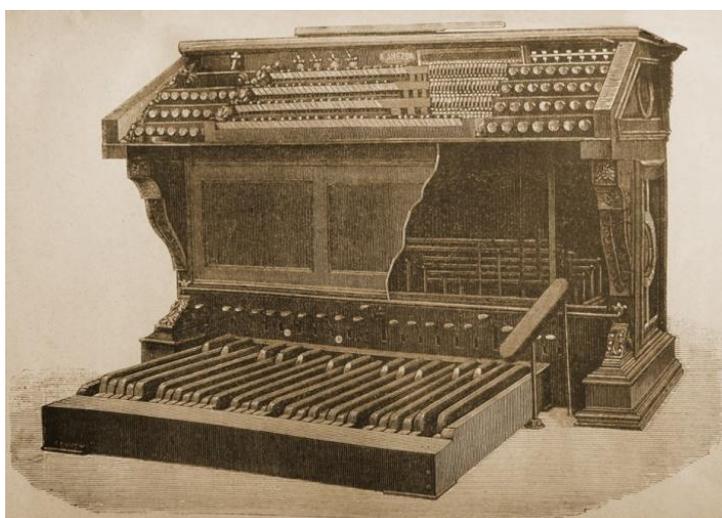


Aquilino Amezua

Aquilino Amezua
talleres en distintos puntos de la Península.

Aquilino Amezua y Jaúregui (1847-1912) fue sin duda el organero español más importante de finales del siglo XIX y principios del XX. Nacido en la localidad guipuzcoana de Azpeitia, comenzó su formación en el taller del padre, junto a sus tres hermanos, para trasladarse más tarde a París, gracias a la ayuda del banquero vasco Alcaine. Tras ser rechazado por los talleres de Cavallé – Coll, trabajó en varias fábricas europeas, desde Gran en Inglaterra hasta la casa alemana Welte, donde pudo conocer las técnicas más novedosas del momento. A su vuelta a España, se instaló en Valencia para ayudar a su padre y hermanos hasta que se independizó, iniciando una intensa actividad que le llevaría a recorrer varios países y abrir

Al igual que muchos organeros de su época, Aquilino aplicaba a sus instrumentos las innovaciones que iban llegando de fuera, muchas de las cuales había aprendido de joven en su periplo formativo, como el sistema electro –neumático, que permitía colocar la consola¹⁰¹ a una distancia considerable de los tubos. Estos avances le permitieron la construcción de grandes órganos, como el de la Catedral de Sevilla o el de la Exposición Universal de Barcelona, considerado el órgano eléctrico más grande del mundo en ese entonces. Ambos estaban pensados para ofrecer novedosos efectos sonoros, pero la acústica es una ciencia exacta, y la distancia entre consola y tubos (acción y reacción) imposibilitaba que la música se escuchase con precisión. A pesar de ello, Amezua fue perfeccionando sus mecanismos hasta llegar a construir órganos de gran calidad técnica y artística. Pero sus aspiraciones iban por caminos muy diferentes al gusto de los compositores de la Generación del *Motu Proprio*. Efectivamente, Otaño, Guridi, Beobide...se identificaban con la escuela francesa y por tanto con los órganos de Cavallé – Coll. Como indica Esteban Elizondo “la época de los efectos sonoros han pasado, y los órganos de Aquilino a una línea estética y sonora que la historia ha penalizado con la desaparición o transformación de muchos instrumentos”¹⁰².



Órgano de la Exposición Universal de Barcelona

¹⁰¹La consola es la estructura que contiene los mandos que utiliza el organista para tocar, es decir, donde se sitúan los teclados, el pedalero y los registros. Suele variar en cuanto al diseño y la disposición y puede estar integrada en la caja del órgano o independiente de ésta.

¹⁰² *Ibidem*, p. 385.



Órgano de la Catedral de Valladolid, construido por Amezua entre 1904 y 1928.

8. Conclusión

Tras haber analizado la producción de los principales compositores organistas españoles en relación al contenido del *Motu proprio*, es posible afirmar que existe una clara vinculación entre la mayor parte de las obras con los mencionados postulados del documento papal, en concreto con la importancia que se le confiere al canto gregoriano. Dado que Pío X se limitó a precisar la misión del órgano dentro de la liturgia, es decir, a establecer normas pragmáticas y no estilísticas, estos compositores tuvieron una mayor libertad a la hora de componer. Tomando como punto de referencia las melodías gregorianas, crearon una música funcional, adaptada en extensión, dinámica y *tempo* a la liturgia, a partir del desarrollo de la misa rezada, con sus partes correspondientes, o de una serie de piezas, que a pesar de acercarse al ámbito concertístico, mantenían ese espíritu religioso. En cuanto al estilo, las influencias son diversas y esto convierte a la Generación del *Motu proprio* en un movimiento heterogéneo, cuyo único punto de unión es la superación de un lenguaje anticuado, asociado a la lírica italiana. Algunos optaron por imitar los ideales del Cecilianismo, produciendo una obra insípida basada en la antigua polifonía, y otros fueron más allá y se decantaron por seguir aquellas corrientes que habían triunfado en la segunda mitad del XIX, como el Romanticismo, el Impresionismo o el Nacionalismo. Este aspecto queda claramente reflejado en el impulso que la reforma brindó a la implantación del órgano romántico, creado por el célebre organero Cavallé - Coll, que supuso a su vez el desarrollo de un nuevo estilo influido por la moderna escuela francesa, cuyo vínculo con buena parte de los compositores de este movimiento es más que evidente, desde su formación en París

hasta el contacto con personalidades como Guilmant, Widor o Dupré a raíz de sus visitas a España. Incluso los más aventajados fueron capaces de desarrollar un lenguaje altamente explorativo, para nada desfasado y decadente, como han llegado a sostener varios investigadores, acercándose a tendencias más propias de la vanguardia, como el caso de Guridi. En definitiva, una Generación amplia y diversa, con una producción que responde a las circunstancias históricas, musicales y religiosas de su tiempo y que merece ser estudiada con detenimiento, pese a la escasa repercusión que sigue teniendo en los estudios musicológicos actuales.

9. Fuentes consultadas

Documentos impresos

ANSORENA, José Luis. "Urteaga Iturrioz, Luis". En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.10. pp. 600 – 601.

AYARRA JARNE, José Enrique. "Jesús Guridi y el órgano español del siglo XX". En *Revista de musicología*, vol. 10 nº 3, 1987. pp. 919 – 948.

AYARRA, J.E. *La música en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1976.

BAGÜÉS ERRIONDO, Jon. "Rodríguez Seminario, Martín". En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.9. p. 317.

BAGÜÉS ERRIZONDO, Jon; Andrés RUIZ TARAZONA. " Guridi Bidaloa, Jesús ". En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.6. pp. 135 – 139.

BROOK, Donald. *Five Great French Composers: Berlioz, Cesar Franck, Saint-Saëns, Debussy, Ravel; Their Lives*. Londres: Barrie&Jenkins, 1947.

Canto y música en la celebración. Madrid: Secretariado Nacional de Liturgia, 2007.

CASARES RODICIO, Emilio. “Torres Pérez, Eduardo”. En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.10. pp. 415 – 417.

CASARES, Emilio; Celsa ALONSO GONZÁLEZ. *La música española del XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

COMPANY FLORIT, Joan. “Thomàs Sabater, Joan Maria”. En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.10. pp. 288 – 289.

COMPANY Y FLORIT, Joan. “La Capilla Clásica de Mallorca obra de Mn. Joan Maria Thomàs”. En *Mayurca: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*. Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1977 – 1978, nº 17. pp. 85 – 88.

DOUGLASS, Fenner. *Cavaillé - Coll and the French Romantic Tradition*. New Haven: Yale University Press, 1999.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban. “Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980). La obra para órgano de Martín Rodríguez, Eduardo e Ignacio Moco-roa, José María Beobide y Tomás Elduayen”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2006, vol. 29, nº 2. pp. 617 – 666.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban. “El P. Nemesio Otaño, S. J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007, vol. 30, nº 2. pp. 479 – 532.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban. “La obra para órgano de Eduardo Torres (1872 – 1934)”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008, vol. 31, nº 1. pp. 151 – 169.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban. “La obra para órgano de Luis Urteaga Iturrioz (1882 – 1960)”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2005, vol. 28, nº 1. pp. 328 – 344.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *La organería romántica en el País Vasco y Navarra*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. “Lambert Caminal, Juan Bautista”. En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.6. pp. 713 - 714.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “La reforma del canto gregoriano en el entorno del *Motu proprio* de Pío X”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 47, nº 1. pp. 43 – 76.

GARCÍA LABORDA, José M. “La música contemporánea para órgano”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 11, nº 1. pp. 151 – 170.

GUTIÉRREZ VIEJO, Adolfo. “El órgano en el *Motu Proprio* y las tendencias estéticas de su contexto histórico”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 47, nº 1. pp. 295 – 312.

INARAJA RUIZ, Ángel. *El órgano Cavallé – Coll de la Basílica de Santa María del Coro*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal, 1973.

La Biblia. Traducción de los idiomas originales dirigida por los profesores L.ALONSO SCHÖKEL y JUAN MATEOS de los Institutos Bíblico y Oriental de Roma. Madrid: Cristiandad, 1975.

LERCARO, Giacomo; Olivier ROUSSEAU. *Pío X y la reforma litúrgica*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 2001.

LÓPEZ CALO, José. “Cecilianismo” En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.3. pp. 876 – 878.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel. *La aplicación del Motu Proprio sobre Música Sagrada de Pío X en la Archidiócesis de Sevilla (1903-1910) gestión institucional y conflictos identitarios*. Tesis inédita. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2014.

MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. Vol. 6: *Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1998.

MIGUÉLEZ, Lorenzo. *Código de Derecho Canónico y legislación complementaria*. Madrid: BAC, 1957.

MUÑOZ DE SUS, Alberto. “La obra coral y organística de Domènec Mas i Serracant y su relación con los principios estilísticos del Motu proprio”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 27, nº 1. pp. 335 – 356.

NAGORE FERRER, María. “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu proprio*”. En *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. 47, nº 1. pp. 211 – 236.

NOISETTE DE CRAUZAT, Claude. *Cavaillé – Coll*. París: Flûte de Pan, 1984.

OWEN, Bárbara. *The organ music of Johannes Brahms*. New York: Oxford University Press, 2007.

PEDRELL, Felipe. “A guisa de prólogo: comentarios sobre la personalidad artística del P. Nemesio Otaño”. En: *El canto popular montañés*. Santander: Unión Musical Española, 1915.

RODRÍGUEZ MESA, Manuel. *Órganos y actividades musicales en la Iglesia Matriz y su entorno. Datos para su historia (1574 – 1914)*. La Orotava: Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Concepción, 2005.

SHUSTER-FOURNIER, Carolyn. *Les orgues de salon d'Aristide Cavaillé-Coll*. París: Association des amis de l'Orgue, 1997.

SOLER, Josep. “Massana, Antoni”. En CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T.7. pp. 336 - 337.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. *La música en Valladolid en el siglo XX*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985.

Documentos impresos localizados en línea

CASTILLO – DIDIER, Miguel. “Los órganos Cavallé – Coll (1811 – 1899) en Chile” [en línea]. En *Revista musical chilena*. Chile: Universidad de Chile, 1999, vol. 53. pp. 46 – 65. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627901999019100003&lng=en&nrm=iso&tlng=en [Consulta: 26 de mayo de 2016].

ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español* [en línea]. Madrid, 1854. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=0kFeAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=hilarion+eslava+museo+organico+español&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwin15Lq6afM> [Consulta: 8 abril 2016].

GRACE, Harvey. “Church and Organ Music: Liszt and the Organ” [en línea]. En *The Musical Times*. Inglaterra: Musical Times Publications, 1917, vol. 58, nº 894. pp. 597 – 598. Disponible en: <http://www.jstor.org/accedys2.bbt.ull.es/stable/pdf/957483.pdf> [Consulta: 21 abril 2016].

LÓPEZ CALO, José. “Hilarión Eslava (1807 – 1878): precursor del Cecilianismo en España” [en línea]. En *Príncipe de Viana*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2006, nº 238, pp. 577-608. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=207075> [Consulta: 5 abril 2016].

VAN WYE, Benjamin. "Gregorian Influences in French Organ Music before the *Motuproprio*" [en línea]. En *Journal of the American Musicological Society*. Estados Unidos: American Musicology Society, 1974, v. 27, nº 1. pp. 1 – 24. Disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=00030139%28197421%2927%3A1%3C1%3AGIIFOM%3E2.0.CO%3B2-7> [Consulta: 24 abril 2016].

Otros recursos electrónicos

ANSORENA, José Luis. *Luis José Urteaga Iturrioz* [en línea]. Disponible en: <http://www.txistulari.com/contenidos/musikariak/urteaga/biografia.htm> [Consulta: 29 abril 2016].

PÍO X. *Motu proprio Tra Le Sollecitudini del Sumo Pontífice Pío X sobre la Música Sagrada* [en línea]. Disponible en: http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html [Consulta: 6 abril 2016].

SAGARDIA, Ángel. *José María Beobide Goiburu* [en línea]. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/12973?idi=es> [Consulta: 3 mayo 2016].

Materiales audiovisuales

Grabaciones sonoras

BEOBIDE, José María. *Música religiosa para soprano y órgano*. [Disco compacto]. Organista: E. Elizondo Iriarte; Soprano: Arantza Ezenarro. Alemania: Aeolus, AE – 10641, 2006.

OTANO, Nemesio. *Obras para órgano*. [Disco compacto]. Organista: E. Elizondo Iriarte. Alemania: Aeolus AE - 10651, 2007.

Videos

“Nemesio Otaño: Coral antifónico”. You Tube.

<<https://www.youtube.com/watch?v=4vBfIoPfs2k>> [Consulta: 22 de abril 2016]

“Tríptico del Buen Pastor (1953) - Jesús Guridi”. You Tube.

<<https://www.youtube.com/watch?v=r8sqMfyMTV4>> [Consulta: 9 de mayo de 2016]

“E. Torres- "Saetas" for organ”. You Tube.

<<https://www.youtube.com/watch?v=tVN-QD8xvwM>> [Consulta: 17 mayo de 2016]

“Franz Liszt, Prélude et Fugue sur B.A.C.H”. You Tube.

https://www.youtube.com/watch?v=UNlv3_p3QKY [Consulta: 10 abril de 2016]