

La música contemporánea para órgano y su recepción en las escuelas profesionales de música en México

Contemporary Organ Music and its Reception in Mexico's Professional Music Schools

Gustavo Delgado Parra^a

Abstract:

This paper focuses on 20th and 21st-century organ music, its reception, practice, and teaching in music schools, faculties, and conservatories in Mexico. I particularly refer to the Faculty of Music at UNAM, to which I am affiliated. I present as a central point a general overview of 20th and 21st-century organ music, its compositional forms and main trends, citing some examples of composers and their representative works, aspects not always considered in organist training at Mexican music schools. Students enjoy music they know; their range of study frequently ranges from Bach to Franck, so it would be necessary to confront them with new musical languages that surprise them because they are unconventional. I conclude with a review of an *Anthology of Organ Works* (2017), published by the Faculty of Music at UNAM, which aims to serve as a pedagogical tool that allows students to explore the potential and artistic qualities of contemporary organ music.

Keywords:

Contemporary music, 20th-21st century organ, musical pedagogy, FaM-UNAM, organ music.

Resumen:

El presente trabajo se focaliza en la música para órgano del siglo XX y XXI, su recepción, práctica y enseñanza en las escuelas, facultades y conservatorios de música en México. De manera particular hago alusión a la Facultad de Música de la UNAM, a la cual estoy adscrito. Presento como punto central un panorama general de la música para órgano del siglo XX y XXI, sus formas de escritura y tendencias principales, citando algunos ejemplos de compositores y sus obras representativas, aspectos no siempre considerados en la formación del organista en las escuelas de música de nuestro país. El estudiante de órgano gusta de la música que conoce, frecuentemente su espectro de estudio va de la música de Bach a la música de Franck, por lo que sería necesario confrontarlo con nuevos lenguajes musicales que le sorprendan por no ser convencionales. Concluyo con una reseña de la *Antología de Obras para Órgano* (2017) publicada por la FaM-UNAM, la cual pretende fungir como una herramienta pedagógica que permita al estudiante explorar el potencial y las cualidades artísticas de la música para órgano de nuestro tiempo.

Palabras Clave:

Música contemporánea, órgano siglos XX-XXI, pedagogía musical, FaM- UNAM, música de órgano.

^a Autor de Correspondencia, Universidad Nacional Autónoma de México | Facultad de Música | Ciudad de México | México, <https://orcid.org/0009-0008-5729-988X>, Email: gustavodeparra@hotmail.com



Introducción

La recepción de la música nueva a lo largo de la historia siempre ha generado polémica, no es un fenómeno exclusivo de la música de los siglos XX y XXI. El presente trabajo pone en contexto, entre otros factores, la dificultad, falta de interés y resistencia que por momentos experimenta el estudiante de música -pero también el público en general-, al intentar aproximarse a la música contemporánea¹, siendo este, quizá, el principal problema para interesarse en ella e involucrarla en su formación y práctica cotidiana.

Sostengo que la falta de interés del estudiante de órgano en la música moderna, no es la música en sí misma, sino el contexto cultural en el que se estudia e interpreta. La comunidad estudiantil de la FaM-UNAM, con notables excepciones, ve a la música moderna, contemporánea, como un “Otro” no privilegiado en oposición a la música histórica dominante y culturalmente privilegiada. Nuestra comunidad continúa identificándose con la tradición tonal de los siglos XVIII y XIX como principio y fin de sus intereses musicales, siendo este el contexto en el que se desarrolla buena parte de su formación.

Metodología. Este trabajo lo he realizado a partir de una metodología de tipo analítico-comparativo mediante la revisión de planes de estudio para explorar el contexto educativo en la formación del organista en la FaM-UNAM, analizando casos concretos desde mi experiencia como profesor de órgano en esta institución.

La recepción de la música contemporánea. Breve contexto

La música nueva no siempre fue bien recibida, pensemos en la controversia musical entre Monteverdi y Artussi, o en Jacques de Liège en el temprano siglo XIV, quien se manifestó en contra del *Ars Nova*, estilo que encontraba plagado de

imperfecciones. Vayamos más atrás, en la antigua Grecia los ateneos se lamentaban de la degeneración de la música de su tiempo, la consideraban vanal, cruda y de mala fama, mientras que la música del pasado era noble, refinada y perfecta.

Es bien sabido que una de las dificultades mayores que ha enfrentado el compositor y la música de los siglos XX y XXI es su recepción. Antes de 1800 la gente tocaba música contemporánea. Los compositores escribían para la gente de su tiempo, mientras que la música del pasado era vista más como un recurso educativo, una herramienta para la educación musical. La música contemporánea era interpretada con técnicas contemporáneas y de acuerdo a los estilos en boga, no del pasado como pretendemos hacer hoy día los intérpretes de la música antigua. Fue hasta el siglo XIX que compositores como Mendelssohn y Brahms fueron cautivados por la música del barroco, Brahms publicó las obras de clavecín de François Couperin, y Mendelssohn fue un ferviente admirador de la obra de Bach interpretándola y publicándola. El resultado, ediciones plagadas de indicaciones dinámicas ajenas a las fuentes originales, cambios radicales de instrumentación en las obras orquestales y corales, entre muchos otros aspectos, con la intención de adaptarlas a las prácticas y estéticas performativas del momento y, desde luego, al gusto del público contemporáneo.

El rescate de la música del pasado llevada a cabo por la naciente musicología en el siglo XIX, catapultó en la primera mitad del siglo XX el movimiento HIP (siglas en inglés para denominar el estudio de las prácticas performativas históricamente informadas). Los intérpretes interesados en este movimiento se vuelcan en las prácticas del pasado, abandonando en algunos casos, por primera vez y por convicción propia, las formas y prácticas performativas de la música del

presente para intentar adoptar las del pasado, cuando en contraparte, la música del siglo XX clamaba por nuevas técnicas instrumentales, nuevas notaciones y, ante todo, una nueva aptitud para adaptarse a nuevas situaciones de interpretación.

Las convenciones sociales y la necesidad de pertenencia hace que ciertos sectores asistan a conciertos de obras bien conocidas (Beethoven, Mozart, Brahms, Bach y un largo etcétera), sin embargo, esta actitud también se replica en los seguidores de la música nueva, o de la música antigua, creando hasta cierto punto una especie de tribus urbanas. Boulez es elocuente cuando lo dice de la siguiente manera:

[...] Existe, pues, una tendencia a formar sociedades más o menos grandes correspondientes a cada categoría de música, a establecer un circuito peligrosamente cerrado entre esta sociedad, su música y sus intérpretes. La música contemporánea no escapa a esta evolución; aunque sus cifras de asistencia sean proporcionalmente bajas, no escapa a los defectos de la sociedad musical en general: tiene sus lugares, sus citas, sus estrellas, sus esnobismos, sus rivalidades, sus exclusividades; [...] (Boulez y Serrau, 1983).

Las cifras de asistencia “bajas” en los conciertos de música nueva, son también resultado del difícil acceso que experimenta el público al intentar acercarse a estos repertorios, pareciera que es un mundo inaccesible sólo para iniciados, el sentimiento de muchos es la sensación de culpabilidad por no comprender las estéticas contemporáneas, y que habría que educarse, o reeducarse, para ser capaz de entrar en ese mundo. De hecho, la posición estética de algunos compositores no considera la comunicación con el público como su objetivo principal,

considerándose en ocasiones más unos investigadores de ciencias duras. Estos, entre una multitud de factores que no vamos a enumerar aquí, son, en parte, razones por las cuales el estudiante de órgano se siente desvinculado del estudio y la práctica de la música moderna.

El estudiante frecuentemente solo gusta de la música que conoce, frecuentemente su espectro de estudio va de la música de Bach a la música de Franck, por lo que sería necesario confrontarlo con nuevos lenguajes musicales que le sorprendan por no ser convencionales. Este es un desafío, porque implica atajar la falta de experiencia musical con la música contemporánea, debido entre otros factores, a la baja prioridad dada a estos repertorios en las escuelas de música. Es fundamental estimular en el estudiante el uso creativo del lenguaje musical contemporáneo, potenciando el desarrollo de su conciencia cultural.

A continuación, presento a grandes rasgos un panorama de la música de órgano de los siglos XX y XXI. Hago una breve descripción de las diferentes etapas por las que ha transitado la música de órgano de este periodo, con la intención de brindar una perspectiva sucinta del desarrollo y evolución de las formas de escritura de la música moderna de órgano, con el ánimo de motivar al estudiante de órgano a involucrarse y descubrir este mundo fascinante.

LA HERENCIA DEL ÓRGANO SINFÓNICO (1900-1920)

Es una corriente derivada de la tradición del órgano romántico francés de la cual sus principales exponentes fueron Cesar Franck y Charles Marie Widor, ya entrado el siglo XX tendría continuidad con Louis Vierne, Charles Tournemiere y Marcel Dupré. Esta tendencia

todavía está fuertemente anclada a la música romántica. Otros compositores influenciados por Debussy y la música impresionista continuarían ampliando los recursos sonoros y compositivos del órgano, tal es el caso de las obras de Jacques Ibert y Joseph Jongen, por solo citar un par de ejemplos.

Otra tendencia en paralelo es la alemana, liderada por Max Reger, orientada a las formas contrapuntísticas del barroco. Las obras de Hugo Distler, Johann Nepomuk David o Heinrich Kaminski (profesor de composición de Carl Orff), son buenos ejemplos de esta tendencia.

EL ORGELBEWEGUNG (1920-1940)

Albert Schweitzer es uno de los grandes promotores del movimiento, en este periodo hay un fuerte resurgimiento de las formas organísticas de la polifonía clásica (fugas, rícercares, passacaglias), esta tendencia se manifiesta particularmente en la liturgia protestante alemana. Algunos compositores representativos en esta línea son: Hugo Distler, Rudolf Escher, Helmut Bornefeld, etc. Este último introduce en la música de órgano las innovaciones de Béla Bartok, Paul Hindemith y Stravinski. Otros compositores como Joseph Ahrens asimilarán el serialismo de Arnold Schönberg. Esta tendencia compositiva se identifica plenamente con la construcción de los órganos neobarrocos, herencia del *Orgelbewegung*. La Passacaglia de Rudolf Escher de 1937 es un buen ejemplo:

En la música francesa de este periodo se manifiesta también esta orientación a través del empleo del canto gregoriano, el uso de los modos y la polifonía clásica. Algunos de sus exponentes, son: Charles Tournemiere, Jean Langlais y Maurice Durufle.

Otra tendencia importantísima que tendrá lugar en este periodo es, sin lugar a dudas, la música de Olivier Messiaen. Centrada en la búsqueda de nuevos recursos basados en la exploración del timbre, el color instrumental, la dinámica y el ritmo, sus partituras serán un ejemplo de la escritura idiomática para el órgano en una nueva perspectiva. Cada obra contiene una descripción detallada de las registraciones, con miras a potenciar el color instrumental y el enorme abanico de recursos tímbricos implementados por el compositor. Sus obras son, quizá, la contribución más importante a la música de órgano del siglo XX. Debido a su importancia, vale la pena nombrar las obras del primer periodo compositivo del compositor:

- Le banquet celeste (1928)
- La apparition de l'Eglise eternelle (1932)
- L'ascension (1934)
- La nativité du seigneur (1935)
- Les corps glorieux (1939)

Este conjunto de obras muestra su técnica basada en estructuras rítmicas complejas de influencia hindú, la imitación onomatopéyica de los pájaros y el uso de los modos de transposición limitada, todo ello permeado de un profundo misticismo religioso.

NUEVAS TENDENCIAS (1940-1960)

La escuela *neoclasicista* representada por Hindemith, caracterizada por su austeridad está bien representada por sus *Tres Sonatas para Órgano* o el *Concierto de cámara N° 7* para órgano y orquesta. En otras latitudes encontramos el *Concierto para Órgano, Orquesta y Timbales* de Francis Poulenc de 1938, la *Sonata para órgano op. 23* (1945) de Anton Heiller, y ya en nuestro

continente, la *Toccata, villancico y fuga* de Alberto Ginastera de 1947, sólo por mencionar algunos ejemplos.

La Sonata III de Hindemith está construida sobre temas populares antiguos de carácter religioso, y son utilizados en combinación con técnicas históricas de *cantus firmus* a lo largo de la obra.

En este mismo periodo, retomando la escuela polifónica y contrapuntística alemana de Max Reger, encontramos aportaciones un tanto aisladas pero de gran importancia, tal es el caso de las *Variaciones sobre un Recitativo, op 40* de 1941 (tema con diez variaciones en estilo serial) de Arnold Schönberg, el *Pequeño concierto para órgano* (1940) de Ernest Krenek o la *Passacaglia* (1944) del compositor suizo Frank Martin, entre otros.

Las *Variaciones sobre un recitativo Op. 40* de Schönberg de 1941, consisten en un tema con diez variaciones y una *Cadenza* (fuga) en estilo serial. No se trata de un tema autónomo, como cabría esperar de un "Tema y variaciones", sino que expone una serie de ideas que se desarrollarán sobre la marcha de la obra. El tema contiene los doce tonos de la escala cromática. Debido a su inicio y conclusión, el ré se destaca como la tónica; sin embargo, la obra no está escrita tonalmente, se trata de una nueva configuración del espacio cromático anclado al principio de relación con una fundamental.

En los años 50-60 la presencia de Olivier Messiaen se vuelve a hacer presente de manera contundente con una serie de ciclos monumentales de piezas para órgano con una estética y un lenguaje muy diferente a sus obras de los años treinta. Los tres ciclos de este periodo son:

- Messe de la Pentecôte (1950)
- Livre D'Orgue (1951-1952)

- Verset pour la fête de la Dédicace (1960)

De los tres ciclos, el Livre D'Orgue es el ciclo más inaccesible, la tonalidad está totalmente abolida y la estructura de cada pieza es prácticamente inidentificable. La obra es un ejemplo clásico del serialismo integral desarrollado por Messiaen en los años cincuenta, en cuyo caso no solo los sonidos están serializados, sino también la altura, el timbre y la dinámica. La obra fue estrenada en Stuttgart en 1952 por el propio Messiaen con motivo de la inauguración del órgano de Villa Berg. (Gillock 2010, 162).

TENDENCIAS EXPERIMENTALES (1960-1980)

En este periodo encontramos obras realmente innovadoras, producto de la experimentación sonora derivada de la influencia de la música concreta y electroacústica de los años cincuenta. Curiosamente, algunas de estas obras no fueron compuestas por organistas compositores, como es el caso de Messiaen, sino por compositores con relativamente pocos vínculos con el órgano, razón, quizá, por la cual no tenían mayores prejuicios para imaginar nuevas maneras de abordar el instrumento, más allá de los recursos idiomáticos ortodoxos.

György Ligeti es uno de los compositores más innovadores en este ámbito, al trasladar al órgano su estilo orquestal de los años sesenta. *Volumina*, pieza para órgano de 1961- 1962 es un ejemplo paradigmático de las innovaciones micropolifónicas y timbrícas, generando una concepción totalmente nueva del tratamiento idiomático del órgano. Entre otras novedades podemos nombrar las siguientes: manipulación de *clusters*, deformación de los sonidos por la presión variable en los ataques y desataques de notas, cambios de la densidad del viento en el secreto

del órgano por conexión y desconexión del motor, entre muchas otras. Esta gama de recursos experimentales generó, consecuentemente, nuevas formas de grafía musical que se sumaban a otras gestadas por otros compositores, no solo en el órgano, sino en todo tipo de instrumentos. La obra está acompañada de un largo prólogo en el que Ligeti explica pormenorizadamente sugerencias de interpretación y una explicación de los símbolos empleados en su grafía musical, nos encontramos en una etapa de proliferación de nuevas formas de escritura, no es nada extraño que cada compositor invente nuevas grafías para plasmar sus ideas.

En su estudio para órgano N°2 *Couleur* de 1969, al igual que *Continuum* para clavecín de 1968, Ligeti experimenta con la superposición de diferentes metros produciendo un sonido continuo que se va modificando al ir haciendo cambios sutiles en la intervállica. A diferencia de *Volumina*, podemos ver que nuevamente retorna la escritura de sonidos reales.

Otros compositores como Mauricio Kagel, continúan explorando las enormes posibilidades de color que puede brindar el órgano. En 1961-1962 escribe *Improvisation ajoutée* en la que emplea a dos asistentes a los costados del organista para hacerse cargo de elaborada y complicada registración, recurso que seguirá empleando en *Phantasie* (1967) para órgano, electrónica y dos asistentes *obligati*.

En el ámbito de las nuevas grafías musicales encontramos varios ejemplos en la música polaca, tal es el caso de Norbert Mateusz Kutzniak con su obra *Multiplacatio* de 1979, en cuyo caso, a la manera de Ligeti, da una explicación detallada de los símbolos utilizados en su sistema de escritura.

De manera paralela al ejemplo anterior de 1979,

es interesante ver una vertiente distinta en las tendencias compositivas de algunos compositores alemanes, tal es el caso de Hans Werner Henze, quien incorpora en sus obras elementos del neoclasicismo, del dodecafonismo y el serialismo. Como ejemplo está su *Toccata senza Fuga* (1979). El nombre de la pieza, en si mismo, ya es una evocación a la escuela contrapuntística y polifónica de Reger en una nueva perspectiva.

En este periodo encontramos obras extremas, tanto en su planteamiento compositivo como en su dificultad técnica apelando a formas no convencionales de interpretación, tal es el caso de *Gmeeeoorh* (1974), de Iannis Xenakis. La obra no se interpreta frecuentemente debido a las complejidades técnicas, “no idiomáticas”, impuestas por el estilo del compositor. Se trata de la única obra para órgano escrita por Xenakis, no apela a las convenciones performativas del instrumento, sino al estilo propio del compositor, por lo que la obra, en sí misma, es generadora de nuevos parámetros técnicos necesarios para su ejecución. Eun Joo Ju en su tesis doctoral, 2016, comenta lo siguiente:

Académicos y artistas han cuestionado la posibilidad de lograr precisión en la interpretación de *Gmeeeoorh*, debido a la dificultad y elaboración de la pieza. Los problemas técnicos en *Gmeeeoorh* radican en la complejidad extrema de las texturas, los frecuentes cambio de registro y la necesidad de trascender la técnica del pedal y los manuales (Joo Ju, 2016).

Tal como hemos podido constatar a lo largo de algunos de los ejemplos aquí presentados, las partituras gráficas son formas de escritura que proponen la visualización del sonido (*Augen-Musik*), o música para los ojos, en donde entran en juego ya no solo los sonidos, sino

diferentes lenguajes visuales; en otras palabras, se convierte en una expresión artística sinestésica. El aspecto visual de las partituras será tan importante como la música en sí misma. Como lo señala Cox (2004)

No sólo la fascinación por las artes visuales influyó en la proliferación de las partituras gráficas en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, sino también las consideraciones prácticas, musicales, desempeñaron un importante papel. La aparición de la música electrónica y la cinta magnética en la década de los cincuenta exigieron nuevas técnicas de notación. ¿Cómo registrar los ruidos de la fábrica, o los barridos y garabatos de los sonidos sinusoidales? En la mayoría de las ocasiones, los compositores optaron por una traducción visual directa del material sonoro. (Cox, 2004, 188).

El *Imaginario* (1973) para órgano de Manuel Enríquez ilustra esta idea. Entre las indicaciones prescritas para la interpretación de la grafía musical se encuentran las siguientes:

- Sonidos sin valor de altura determinada, solo seguir la impresión visual.
- Cualquier sonido en el registro agudo
- Cualquier sonido en el registro grave
- Improvisar sobre los sonidos escritos
- El orden de los segmentos debe ser "al azar"
- Etc.

ÚLTIMAS TENDENCIAS 1980-2000

En los años sesenta surge otra manifestación en el campo de la composición como reacción al modernismo, se trata de la música minimalista la cual ha sido etiquetada como una manifestación

de la posmodernidad y como una reacción al modernismo. El nombre de minimalismo proviene del arte minimalista en las artes plásticas (Dibelius, 2004). Se caracteriza por ser una música repetitiva, de pulsación regular y reiteración de pequeñas figuras y motivos que discurren lentamente creando una sensación de estatismo, utilizando un mínimo de recursos.

Algunos compositores representativos de este estilo en el ámbito del órgano son: Jan Welmers, Arvo Pärt, Philip Glass, Louis Andriessen, Henryk Gorecki, entre otros.

Este periodo está representado por obras disímboles que van de estilos y formas de escritura "no idiomáticas", a un retorno a las formas de escritura tradicional "idiomáticas", tal es el caso de *O Domina Nostra* (1982-1985), Op. 55 para órgano y voz de Henryk Mikolaj Gorecki. La obra fue escrita en conmemoración del 600 aniversario de la Virgen Negra de Jasnogora.

Como podemos observar, Gorecki utiliza un lenguaje simple con matices minimalistas que nos recuerda su *Tercera Sinfonía* (Opus 36). La música es lenta, con frases que se repiten una y otra vez sobre notas pedal muy largas. Su escritura es un claro regreso a las formas de escritura más tradicionales.

En este contexto resulta interesante mencionar a John Cage y su obra *ORGAN2/ASLSP – As Slow as Possible*, la obra más larga y más lenta. Cage compuso ASLSP en 1985 en versión para piano, en 1987 la transcribió para órgano a solicitud del organista Gerd Zacher. Actualmente se encuentra en desarrollo un proyecto para su ejecución en la ciudad de Halberstad, Alemania, su ejecución inicio en 2001 y se continuará por 639 años, hasta el año 2040. Para ello hubo que diseñar un órgano autómatas construido ex profeso para este proyecto, garantizando su permanencia y

continuidad por 639 años.

Considerando nuestra vertiginosa época, este proyecto es un intento de desacelerarla, una forma de “descubrimiento de la lentitud”, de plantar un “manzano musical”, entendidos como símbolo de confianza en el futuro³

EL SIGLO XXI (2000-2020)

Parte de la música para órgano del siglo XXI continúa siendo escrita por compositores-intérpretes. La razón de ello reside nuevamente en el conocimiento que el organista-compositor posee de su instrumento, lo que le permite concebir la composición desde el instrumento mismo. La dificultad para acercarse al órgano y desentrañar su enorme abanico de recursos ha generado, hasta cierto punto, un cierto alejamiento de los compositores en relación con el órgano. Los repertorios del siglo XXI presentan corrientes estéticas muy variadas. Algunos organistas compositores de este periodo son: Peter Planyavski, Daniel Roth (1942), Stephen Tharp (1970), Darius Przybilski (1984), Michael Hoppe (1966), y un largo etcétera.

Antes de concluir con mi exposición, no quisiera dejar pasar la oportunidad de mencionar algunos de los compositores mexicanos que han compuesto para el órgano en las últimas dos décadas, además de hacer una nota acerca de una *Antología de Obras para Órgano* publicada por la FaM-UNAM en 2017, la cual también ha fungido como herramienta en mi clase de órgano para introducir al estudiante en algunos aspectos de la interpretación de la música moderna. Inicio con un breve listado de compositores mexicanos citando alguna de sus obras.

- Mario Lavista. *Mater Dolorosa* (2000).
- Ana Lara. *Altre Lontananze Concierto para Órgano y Orquesta* (2009).
- Juan Fernando Durán. *Un “Capriccio” de Invierno* (1999).
- Federico Ibarra. *Música para Teatro IV* (1989).
- Juan Felipe Waller. *Chemicangelo* (2005).
- Eugenio Delgado. *Ricercare* (1995).
- Leonardo Coral. *Percepciones para órgano positivo* (2010).
- Julio Estrada. *Yuunohui'tlapoa* (1998)

Finalmente, abordo una reseña de una *Antología de Obras para Órgano* (2017) publicada por la FaM-UNAM. Se trata de la compilación de obras para órgano en cinco colecciones de piezas, denominadas *Libros de Órgano*, pretende explorar las diversas cualidades idiomáticas del órgano a partir del manejo de diferentes estéticas compositivas, derivadas de las muy variadas técnicas de construcción por las que ha transitado este instrumento a lo largo de su extensa y sofisticada historia. En el caso de estas obras, no se puede trazar una frontera entre sus cualidades artísticas y sus virtudes pedagógicas; sin embargo, desde un punto de vista didáctico, puedo mencionar que esta colección contiene obras fáciles, de mediana dificultad, difíciles y de gran dificultad. Incluye obras en muy variados formatos: órgano solo, pedal solo, obras a cuatro manos, cuatro manos *pedaliter*, estudios para cuatro pies y obras para dos órganos.

La *Antología* ha fungido como una herramienta valiosa en mi clase de órgano. Algunos estudiantes han incluido estas obras en sus programas de estudio, las han ejecutado en concierto, incluso, hay tres tesinas que la han tomado como tema en la realización de trabajos de titulación en la FaM.

Primer Libro de Órgano

El *Primer Libro de Órgano* fue escrito en memoria de Olivier Messiaen con motivo de su muerte acaecida

el año de 1992. El tratamiento instrumental e idiomático está influenciado por la obra organística de este extraordinario compositor. Las partes de la obra son:

- I- *Ab ortu solis usque ad occasum*
- II- *In illo tempore*
- III- *Communicantes*
- IV- *Hoc est enim corpus meum*
- V- *Gaudeamus*
- VI- *Mysteria*



Figura 1. Fragmento del *Primer Libro de Órgano* (1997). FaM-UNAM 2017.

El *Primer Libro de Órgano* es evocador del órgano sinfónico francés del siglo XIX y principios del XX, instrumento para el cual se ha producido una parte importante del repertorio organístico contemporáneo. El órgano sinfónico, como su nombre lo dice, es un reflejo extraordinariamente fiel que emula la gran orquesta de Berlioz o Wagner.

El *Primer Libro de Órgano* se inserta en esta línea, por lo que puede ser considerado como una obra de carácter puramente orquestal; de hecho, en la obra, he incluido con detalle la registración de cada pasaje a manera de una orquestación claramente preconcebida, la cual forma parte integral de la obra.

Segundo Libro de Órgano Hommage a Guillaume

de Machaut

El “medievalismo” suscitado en el *Segundo Libro de Órgano*, es una reelaboración de un estilo “neogótico” que pretende reproducir un estilo propio con formas más o menos genuinas, que van de las influencias de la música medieval y el órgano gótico a la música minimalista.



Figura 2. Fragmento del *Segundo Libro de Órgano* (2002). FaM-UNAM, 2017.

Tercer Libro de Órgano. Obras para dos solistas

El *Tercer Libro de Órgano* fue compuesto entre 2012 y 2014. A diferencia de los dos primeros, escritos para un solo organista, este está concebido para dos organistas. Las obras que lo constituyen explotan una amplia gama de posibilidades instrumentales que van de piezas para dos órganos (*pedaliter*), a estudios de pedal solo para 4 pies, pasando por piezas a 4 manos.

El formato de piezas escritas para el *pedalier* del órgano, con miras a explorar las posibilidades y cualidades técnicas de dos organistas ejecutando a 4 pies, es bastante excepcional en el repertorio organístico. Estos estudios se suman hoy a este género poco explorado.



Figura 3. Fragmento del *Estudio III para cuatro pies*.
FaM-UNAM 2012.

Cuarto Libro de Órgano. Piezas de juventud (20 pequeños preludios para órgano)

El *Cuarto Libro de Órgano* está constituido por una colección de 20 pequeños preludios para órgano. A diferencia de los formatos de piezas más extensos empleados en los otros *Libros de Órgano* que integran esta antología, los 20 preludios parten de la idea de hacer una colección de piezas para jóvenes organistas con intenciones pedagógicas específicas, con la idea de introducirlos en la técnica organística y el conocimiento idiomático del instrumento. Así, las piezas exploran los recursos de la modalidad, la bitonalidad, la politonalidad, el manejo de la disonancia, de las figuras retóricas y de la exploración rítmica (desde preludios no mensurados hasta el empleo de diferentes ritmos de danza), todo ello integrado en un marco de tradición y modernidad.

Se trata de un libro con intenciones pedagógicas y artísticas, que pretende ahondar en algunos aspectos técnicos y estilísticos de la música antigua y su evolución hasta la música de nuestros días. Existen algunos métodos de interpretación organística que se centran en aspectos técnicos, dejando de lado, por

momentos, la parte artística. En esta colección de 20 piezas se ha pretendido combinar ambos aspectos. En este sentido, el *Cuarto Libro de Órgano*, por su carácter pedagógico, pretende ser una especie de pequeño homenaje al *Orgelbüchlein* de J. S. Bach y al *Mikrokosmos* de Béla Bartók, de donde el libro ha tomado su inspiración.

Quinto libro de órgano. Sinfonía para órgano en cinco movimientos

Las cinco piezas que constituyen el *Quinto Libro* están escritas en el espíritu de la sinfonía para órgano y el órgano sinfónico del siglo XIX y principios del XX. Resulta un tanto inusual emplear el término “sinfonía” para designar una obra escrita para un solo instrumento; sin embargo, partiendo de las aspiraciones de Cavaille-Coll, quien lograría la concepción del órgano sinfónico en el siglo XIX, podemos encontrarnos con un nuevo estilo de órgano, auténticamente sinfónico en su entonación y poseedor de una amplia paleta tímbrica el cual está provisto de importantes recursos dinámicos.

Las 5 partes que la componen son:

- I- *Epitaphium meum*
- II- *Pedal exercitium Hommage á J. S. Bach*
- III- *Tiento de falsas a 6* (estudio para doble pedal)
- IV- *Toccata Hypernova*
- V- *Tranquilo remanso donde las estrellas duermen*

La *Antología de Obras para Órgano* tiene la función de explorar el potencial y las cualidades artísticas del órgano de una manera idiomática, además de incorporarse en el ámbito educativo de la Facultad de Música de la UNAM, poniendo al alcance de estudiantes de órgano, organistas y músicos en general, un material inédito vinculante con la música para tecla de nuestro tiempo. Se pretende que esta *Antología* sea un complemento interesante en la

formación de nuevos organistas y la captación de nuevos públicos abiertos a los repertorios actuales. Asimismo, la *Antología* pretende motivar la creación de nuevas obras para órgano, contribuyendo a mantener la vigencia del órgano como instrumento de creación en las nuevas estéticas del mundo del arte, coadyuvando así a su conservación y revalorización en México, país que posee el patrimonio de órganos históricos más importante del continente.

Conclusiones

La educación musical debe buscar el aprendizaje significativo e inclusivo del alumno, haciéndole participe de su faceta como creador, intérprete y oyente con miras a una mayor comprensión de la música de su tiempo. Es imperante que la educación musical tenga un papel más protagónico en la difusión y estudio de la música contemporánea, fomentando nuevas formas de expresión y de experimentación, tales como las técnicas extendidas, la organización de alturas fuera del sistema temperado y el sistema tonal y la exploración de la aleatoriedad, entre otros aspectos, promoviendo en el estudiante la apertura a nuevas tendencias que le permitan disfrutar y crear e interpretar una música actual. En este sentido, la labor docente debe ir a la par en la actualización y renovación de los métodos de enseñanza, tarea fundamental en la formación de una nueva generación de oyentes y creadores musicales.

Referencias

Albright, D. (2004). *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Boulez, P y Serrou, B. (1983). *Entretiens de Pierre Boulez (1983-2013)*. Aedam Musicae, Château-Gontier.

Cox, Christopher. 2004. "Visual Rounds: On Graphic Scores". En *Audio Culture*, Revised Edition: Readings in Modern Music, editado por Christoph Cox y Daniel Warner, 187-188. Nueva York: Continuum.

Cage, J. (1969). *Notations*. New York, NY: Something Else Press.

Cage, J. (2002). *Silencio*. Madrid, España: Ardora.

Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, España: Ediciones Akal, S. A., Akal/ Música 15.

Gillock, Jon. 2010. *Performing Messiaen's Organ Music: 66 Masterclasses*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Ju Joo, Eun. (2016). *Iannis Xenakis' GMEEORH for organ solo: The use of Arborescences and Performance Challenges*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Music with a concentration in Performance and literature in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign.

PARTITURAS

Cage, J. (1987). *ORGAN ASLSP*. Recuperado de: <https://universes.art/es/specials/john-cage-organ-project-halberstadt>

Delgado, G. (2017). *Antología de Obras para Órgano*. CDMX, México: FaM- UNAM

Enríquez, M. (1973). *Imaginario*. CDMX, México: CENIDIM-INBA.

Escher, R. (1989). *Passacaglia*. Amsterdam, Países Bajos: Donemus Amsterdam.

Gorecki, H. (1987). *O Domina Nostra*. Cracovia, Polonia: PWE Edition.

Henze, H. (1979). *Toccata senza Fuga*. Mainz, Alemania: Schott.

Hindemith, P. (1940). *Sonata III*. Mainz, Alemania: Schott. Kutznik, N. (1987). *Multiplicatio*. Cracovia, Polonia: PWM Edition. Ligeti, G. (1969). *Estudio N° 2 Couléé*. Mainz, Alemania: Schott.

Ligeti, G. (1967) *Volumina*. Frankfurt – London – New York: Henry Litolf / Peeters.

Messiaen, O. (2005). *Livre D'Orgue*. Paris, Francia: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1934). *Apparition de l'Eglise éternelle*. Paris, Francia: Henry Lemoine.

Schönberg, A. (1941). *Variaciones sobre un recitativo Op. 40*. Boston, Estados Unidos de América: MIT archive Project.

Welmers, J. (1979) *Sequens*. Amsterdam, Países Bajos: Donemus

Amsterdam.

Xenakis, I. (1974). *Gmeeoorh*. París, Francia: Éditions Salabert.